**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**AS DESVENTURAS DE *OS ZERÓIS*: CARTUNS E CHARGES DE
ZIRALDO, ENTRE INTENÇÃO E CONDIÇÃO (1967-1972)**

MARCOS RAFAEL DA SILVA

**São Paulo
2011**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**AS DESVENTURAS DE *OS ZERÓIS*: CARTUNS E CHARGES DE
ZIRALDO, ENTRE INTENÇÃO E CONDIÇÃO (1967-1972)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientador Prof. Dr. Marcos Antonio da Silva

**São Paulo
2011**

Nome: SILVA, Marcos Rafael da

Título: As desventuras de *Os Zeróis*: cartuns e charges de Ziraldo, entre intenção e condição (1967-1972)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História Social.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Às amigas Mirian e Tathianni, cuja presença e estímulo me resgataram mais de uma vez.

À minha avó, Jandira, que, mesmo sofrendo, compreendeu e apoiou a minha partida.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Marcos Antônio da Silva, a confiança em aceitar um aluno cujo mestrado já estava em andamento, além da generosidade em ter-me apresentado *Os Zeróis*. Ao professor Robert Sean Purdy, o primeiro contato com a Universidade de São Paulo. Agradeço também a Profa. Dra. Sara Albieri, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em História Social à época da minha entrada, e que desde então, pacientemente, ouviu e ajudou nos momentos de grandes dificuldades.

Aos professores Maria de Lourdes Mônaco Janotti e Waldomiro de Castro Santos Vergueiro agradeço as sugestões e as críticas proferidas durante a Banca de Qualificação.

Aos amigos do Grupo de Estudos em Historiografia.

Aos amigos que encontrei no Departamento de História durante o tempo em que fui monitor, principalmente, Osvaldo, Priscila e Nelson. Ainda na minha passagem pelo Departamento fiz um grande amigo, Luiz. Estando na mesma condição que eu, monitor e aluno do Programa, pudemos dividir as angústias e alegrias que fazem parte dessa trajetória. Além de ser um interlocutor generoso e desafiador.

Aos vizinhos que se tornaram grandes amigos, Sara e Paulo.

À Mirian e Tathianni, que me acompanham, desde a graduação, no tortuoso, mas realizador, caminho que escolhi.

A meus pais, Luiz e Clemilda, e a meus irmãos, Ariane, Carlos, Ana, e meu sobrinho, Gustavo, que, embora fisicamente distantes, puderam fazer-me sentir concretamente em mim seu amor e seu carinho.

À minha avó Jandira, que me deu, além de carinho, o apoio necessário para finalizar este trabalho.

E, por fim, agradeço os obstáculos, os descaminhos, os desencontros, que fizeram parte de minha vida nestes anos e que, uma vez superados, dão sentido e sabor especial a este momento. Então, obrigado...

Saul Steinberg. Sem-título. 1960.

RESUMO

Esta dissertação analisa a série iconográfica de cartuns e charges sob o título geral de *Os Zeróis*, do artista gráfico Ziraldo Alves Pinto, entre os anos de 1967 e 1972. Paródia aos super-heróis das histórias em quadrinhos norte-americanas – Super-Homem, Batman, Capitão América etc. –, *Os Zeróis* oferecem uma perspectiva crítica aos ideais e aos valores transmitidos por essas personagens. Nesse sentido, situam-se essas personagens, num primeiro momento, por princípio e por método no contexto político-histórico em que foram concebidas – Guerra Fria, no contexto internacional, e Ditadura civil-militar, em nível nacional. Com isso, pretende-se perceber as estratégias que Ziraldo utilizou para, num cenário adverso, dada a censura do regime militar, manter-se atuante. Em um momento seguinte, parte-se à análise da trajetória profissional de Ziraldo, sobretudo àquela relacionada com a produção de histórias em quadrinhos nacionais, que teve na revista *Pererê* (1960-1964) seu ponto alto.

Palavras-chave: Cartum; Charge, Super-herói, Ziraldo, Ditadura.

ABSTRACT

This dissertation analyses the iconographic series of cartoons and caricatures under the general title of *Os Zérois* by the graphic artist Ziraldo Alves Pinto, between the years 1967 and 1972. As a parody of superheroes from North American comics — such as Superman, Batman, Captain America —, *Os Zérois* provides a critical perspective to the ideals and values transmitted by these characters. In this sense, they are located at first, by principle and method, in the historical and political context in which they were designed: the Cold War, as international context, and the civil-military dictatorship, at the national level. With this approach, one intends to understand the strategies used by Ziraldo to remain active even in an adverse scenario — considering the censorship of the Military Regime. In the following moment, the analysis of Ziraldo's professional trajectory is started, especially in regard to the production of national comics whose climax was *Pererê* magazine (1960-1964), reaching the *Os Zérois* in 1967 until 1972 .

Key words: Cartoon, Caricature, Superhero, Ziraldo, Dictatorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. CAPÍTULO 1 - Contexto de Guerra: referência americana e ditadura no Brasil.....	25
1.1 - Guerra Fria e referência cultural norte-americana no Brasil	25
1.1.1 – Golpe e Ditadura civil-militar no Brasil	35
1.2 - Entre “colaboracionistas” e dissonantes: a imprensa diante do golpe	49
1.2.1 - Fatos&Fotos.....	52
1.2.2 - Jornal do Brasil	55
1.2.3 - O Pasquim, jornal da patota.....	59
2. CAPÍTULO 2 – Ziraldo: perfil de um artista gráfico.....	69
2.1 Uma incursão de Ziraldo no universo dos quadrinhos: o <i>Pererê</i>	86
2.2 Alguns aspectos formais da revista de quadrinhos <i>Pererê</i>	98
2.3 <i>Pererê</i> e suas aventuras	103
3. CAPÍTULO 3 – <i>Os Zeróis</i>: apropriação e paródia de super-heróis americanos.....	114
3.1 – A gênese de <i>Os Zeróis</i>	114
3.2 <i>Os Zeróis</i> na <i>Fatos&Fatos</i>	119
3.3 <i>Os Zeróis</i> no <i>Jornal do Brasil</i>	129
3.4 <i>Os Zeróis</i> em <i>O Pasquim</i>	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	155
FONTES PESQUISADAS.....	161
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	164

Índice de Imagens

- Figura 1 – ZIRALDO. Os Zeróis. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 6, julho de 1969.
- Figura 2 - Herman Kahn. Foto de Darcy Trigo. Disponível em: <http://vivipara.blogspot.com/2010/09/premio-esso-de-fotojornalismo-de-1966.html>. Acesso 14/05/2011.
- Figura 3 - Cena do filme **Alô, amigos**. Walt Disney, 1941. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=IUMuOXpij6s>. Acesso em 24/05/2010.
- Figura 4 – LAN. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13/06/1963, p. 4.
- Figura 5 – ZIRALDO. Os Zeróis. Caderno B. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 20/11/1967, p. 2.
- Figura 6 - Ziraldo. O Piche. **O Pasquim**. N. 588. Rio de Janeiro, 3 a 8 de ago. de 1980, p. 8.
- Figura 7 - Ziraldo. Quatro páginas de Ziraldo Pinto, o machista. **O Pasquim**. n. 589, Rio de Janeiro, 16 de out. 1980, pp. 14-15.
- Figura 8 – STEINBERG, S. In: FOUNDATION, The Saul Steinberg. **Saul Steinberg**. New York/ADAGP, Paris: Delpire Editeur, 2008, s/p.
- Figura 09 - ZIRALDO. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, julho de 1969, p. 12.
- Figura10 – FRANÇOIS, A. **Le Corbeau**. Disponível em: <http://www.artknowledge.com/recent11.html>. Acesso em 05/09/2011.
- Figura 11 – ZIRALDO. **Mural do Canecão**. Disponível em: <http://paniscumovum.blogspot.com/2010/05/canecao-santa-ceia-de-ziraldo.html>. Acesso em 05/09/2011.
- Figura 12 - ZIRALDO. **A Festa**. Rio de Janeiro: Editora EBAL, 1969, s/p.
- Figura 13 - ZIRALDO. **A Festa**. Rio de Janeiro: Editora EBAL, 1969, s/p.
- Figura 14 - Cartaz de **Os Fuzis**. Direção de Ruy Guerra. 1964.
- Figura 15 - ZIRALDO. **1964-1984: 20 anos de prontidão**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984, s/p.
- Figura 16 - ZIRALDO. **1964-1984: 20 anos de prontidão**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984, s/p.
- Figura 17 - ZIRALDO. **1964-1984: 20 anos de prontidão**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984, s/p.
- Figura 18 - Ziraldo. **Pererê**. Rio de Janeiro, Cruzeiro, 1/12/1960.
- Figura 19 - Fotografia em que aparecem os autores de **Pererê**.
- Figura 20 - Ziraldo. **Pererê**. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1/12/1960, p. 29.
- Figura 21 – Ziraldo. **Pererê**. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1/12/1960, p. 32.
- Figura 22 - Ziraldo. **Pererê**. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1/11/1961, p. 10.
- Figura 23 - Ziraldo. **Pererê**. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1/11/1961, p. 11.
- Figura 24 - Ziraldo. **Pererê**. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1/11/1961, p. 12.
- Figura 25 - ZIRALDO. Caderno B. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15/03/1971, p. 2.
- Figura 26 - Detalhe. ZIRALDO. **Fatos&Fotos**. Brasília: Editora Bloch, 1967, p. 94.
- Figura 27 - Detalhe. ZIRALDO. **Fatos&Fotos**. Brasília: Editora Bloch, 1967, p. 94.
- Figura 28 - Detalhe. ZIRALDO. Príncipe submarino. Caderno B. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18/12/1967, p. 2.
- Figura 29 - ZIRALDO. **Fatos&Fotos**. Brasília: Editora Bloch, 24/04/1967, p. 94.
- Figura 30 - ZIRALDO. **Fatos&Fotos**. Brasília: Editora Bloch, 24/04/1967, p. 94.

Figura 31 - ZIRALDO. **Fatos&Fotos**. Brasília: Editora Bloch, n. 338, 15/07/1967, p. 94.

Figura 32 - ZIRALDO. **Fatos&Fotos**. Brasília: Editora Bloch, n. 338, 15/07/1967, p. 94.

Figura 33 - ZIRALDO. **Fatos&Fotos**. Brasília: Editora Bloch, n. 341, p. 94, 12/08/1967.

Figura 34 - ZIRALDO. **Fatos&Fotos**. Brasília: Editora Bloch, n. 338, p. 94, 13/05/1967.

Figura 35 - ZIRALDO. Os Zeróis na Rússia. Caderno B, **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 06/11/1967, p. 2.

Figura 36 - ZIRALDO. Os Zeróis. Caderno B, **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 13/11/1967, p. 2.

Figura 37 - ZIRALDO. Os Zeróis. Caderno B, **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 13/11/1967, p. 2.

Figura 38 - ZIRALDO. Os Zeróis. Caderno B, **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 13/11/1967, p. 2.

Figura 39 - Detalhe. ZIRALDO. Os Zeróis: Billy Batson no Vietnam Caderno B. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 05/12/1968, p. 2.

Figura 40 - ZIRALDO. Os Zeróis: Billy Batson no Vietnam. Caderno B. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 05/12/1968, p.2.

Figura 41 - ZIRALDO. Os Zeróis. Caderno B. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 06/05/1968, p. 9.

Figura 42 - ZIRALDO. Carderno B. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 19/02/68, p. 2.

Figura 43 - ZIRALDO. Caderno B. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 08/01/1968, p. 2.

Figura 44 - ZIRALDO. Caderno B. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 8/01/1968, p. 2.

Figura 45 - ZIRALDO. Fonte: Caderno B, **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 22/04/1968, p. 2.

Figura 46 - ZIRALDO. Caderno B, **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 08/01/1968, p. 2.

Figura 47 - ZIRALDO. Caderno B. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 29/01/1968, p. 2.

Figura 48 - Ziraldo. Os Zeróis. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 26/06/1969.

Figura 49 - ZIRALDO. Os Zeróis. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 14/08/1969, p. 8.

Figura 50 - ZIRALDO. Os Zeróis. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 15/10/1969, p. 6.

Figura 51 - ZIRALDO. Os Zeróis. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 15/10/1969, p. 6.

Figura 52 - ZIRALDO. Os Zeróis. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 22/07/1969, p. 8.

Figura 53 - ZIRALDO. In.: **O melhor do Pasquim** (edição especial). Rio de Janeiro, 15/07/1972, pp. 34-35.

Figura 54 - ZIRALDO. Os Zeróis. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 10/09/1970, p. 16 e 17.

Figura 55 - ZIRALDO. In.: **O melhor do Pasquim** (edição especial). Rio de Janeiro, 15/07/1972, p. 33.

INTRODUÇÃO

A História entre Visualidade e Humor

Ride, ridentes!
Derride, derridentes!
Risonhai aos risos, rimente risandai!
Derride sorrimente!
Risos soberrisos - risadas de sorrideiros risoires!
Hílare esrir, risos de soberridores riseiros!
Sorrisonhos, risinhos,
Sorride, ridiculai, risando, risantes,
Hilariando, riando,
Ride, ridentes!
Derride, derridentes!¹

No seu clássico *Formação da Literatura Brasileira*, Antônio Candido apresenta, logo na introdução, a perspectiva metodológica que norteará seu estudo. Pretende fugir das leituras de obras literárias que se debruçam exclusivamente no contexto ou nas singularidades de seu autor. Propõe uma análise que leve em consideração o contexto, o autor e a obra (CANDIDO, 2009, p. 35), pois é na tensão entre essas três partes que se poderá chegar a uma leitura mais esclarecedora da obra em si e também, em contrapartida, do contexto no qual está inserida.

Procurou-se seguir tal perspectiva ao longo deste trabalho ao analisar-se parte da produção gráfica de Ziraldo Alves Pinto, entre os anos de 1967 e 1972. Trata-se da série iconográfica intitulada genericamente *Os Zeróis*, que foi publicada, entre outros periódicos, na revista *Fatos&Fotos*, no *Jornal do Brasil* e em *O Pasquim*. Portanto, uma leitura adequada da obra gráfica de Ziraldo só poderá ter êxito se levados em consideração o contexto vivido, as suas intenções como artista e a obra que sintetiza, não passivamente, essas intenções. Desta feita, é na tensão entre intenção e condição que repousa a reflexão a ser feita ao longo desta dissertação.

A noção de “intenção” que será utilizada aqui é emprestada de Michael Baxandall, que a entende não tanto como a “intenção original de um autor para interpretar um quadro”, mas como

¹ KHLÉBNIKOV, V. Encantação pelo riso. In: SCHNAIDERMAN, B.; CAMPOS, A.; CAMPOS, H. *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 199.

hipótese de fundo [...] que todo ator histórico e, mais ainda, todo objeto histórico têm propósito – ou um intento ou, por assim dizer, uma “qualidade intencional”. Nessa acepção, a intencionalidade caracteriza tanto o ator quanto o objeto. A intenção é a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro (2006, p. 81)

Outra lição de Antônio Candido, que se esforçará aqui para seguir, é a de não ver a obra como reflexo de fatores externos ou como, num extremo oposto, fatores individuais de seu autor:

Interessando definir, na obra, os elementos humanos formalmente elaborados, não importam a veracidade e sinceridade, no sentido comum, ao contrário do que pensa o leitor desprevenido, que se desilude muitas vezes ao descobrir que um escritor avarento celebrou a caridade, que certo poema exaltadamente erótico provém dum homem casto, que determinado poeta, delicado e suave, espancava a mãe (2009, p. 38)

Nesse sentido, Antônio Gramsci, quando comenta as críticas endereçadas a Honoré Balzac, feitas sobretudo por Paul Bourget, no que diz respeito às posturas políticas e sociais do escritor francês, pondera que o

homem seja todo o complexo das condições sociais nas quais se desenvolveu e vive, de que para “mudar” o homem se deva modificar esse complexo de condições, foi claramente intuído por Balzac (GRAMSCI, 1978, p. 131)

Portanto, a obra de Ziraldo é válida no sentido de que enuncia intenções que não são resultado apenas de suas emoções ou de sua visão de mundo, mas que também enunciam situações, experiências vividas, repletas de significado histórico.

Um aspecto importante da produção gráfica de Ziraldo é que ela é pautada no desenho e no humor. Como fonte iconográfica, ela impõe ao historiador dificuldades metodológicas devido a sua natureza, haja vista que o historiador, geralmente, sente-se mais preparado para proceder com a crítica de fonte escritas, cuja leitura lhe é mais familiar. Não por acaso, o historiador Ulpiano Toledo Meneses de Bezerra, num texto clássico sobre fontes visuais, chama a atenção para o fato de que os historiadores estão à margem no que tange à pesquisa com fontes visuais, em relação a seus colegas sociólogos e antropólogos (MENESES, nº. 45, vol. 23, p. 20). O historiador ainda estaria inserindo informações históricas externas, dadas a

partir de fontes de outra natureza, para a leitura de determinado objeto visual. Nesse sentido, ele propõe uma História Visual, que desloque a atenção do objeto visual para a questão da visualidade como um todo:

A História, infelizmente, se mantém de novo à margem, em parte pelo pouco distanciamento temporal, mas em parte maior (e válida para os demais casos) porque, não necessitando, como os antropólogos e sociólogos, da pesquisa de campo e da observação participante, os historiadores não viram razão para superar as limitações de uma formação essencialmente logocêntrica (MENESES, nº. 45, vol. 23, p. 23)

Tal proposta, que sem dúvida é altamente pertinente, tem se mostrado de difícil execução por parte dos historiadores. Ao mesmo tempo em que, entende-se que a crítica à análise de um documento, na perspectiva do historiador, deve ser feita levando-se em conta fontes de outra natureza. Impõe-se também a realidade das especializações a que História, como disciplina, foi submetida: História Política, História Cultural, História Oral. No fim, fica difícil conseguir conciliar uma pesquisa cujo objeto seja o visual, num dos compartimentos dessas Histórias.

Essa compartimentação também está presente em Ernest Gombrich, quando ele comenta a pouca oportunidade que tiveram os historiadores profissionais da arte de trabalhar com “a vasta massa de estampas efêmeras, de folhetos, e cartuns, que no século XVI em diante, foram produzidas em volume sempre crescente” (1986, p. 127), resultado direto da expansão da imprensa no mundo ocidental. Os historiadores da arte, segundo o autor, deixam ao historiador essas “imagens enigmáticas e frequentemente feias” por julgarem que este é mais capaz de perceber as alusões recônditas a problemas e eventos há muito esquecidos. Os historiadores da arte, por sua vez, ocupam-se de documentos outros, por motivos subjetivos, por verem neles maiores possibilidades investigativas das sociedades do passado e, por isso, acabam delegando aquelas imagens enigmáticas e feias a outros profissionais, compiladores de histórias ilustradas, por exemplo.

No esforço de produzir conhecimento histórico a partir de fontes visuais, já que a visualidade é mesmo uma questão importante na sociedade contemporânea, dada a sua imposição e também sua banalização, o historiador precisa ultrapassar alguns problemas metodológicos oriundos da natureza própria da imagem.

Um desses problemas para o tratamento das fontes visuais, apontado por Meneses, consiste na diversificação e na flexibilização do campo, que pode acarretar seu próprio estilhaçamento, em vista da heterogeneidade de suportes visuais (caricaturas, histórias em quadrinhos, publicidade, cinema, TV, artes plásticas etc.). A solução a esse problema está em formar unidades iconográficas, séries iconográficas (MENESES, nº. 45, vol. 23, p. 27).

Além disso, e de acordo com Meneses, estudar as fontes visuais, exclusiva ou preponderantemente, pode levar ao risco de se alimentar uma “História Iconográfica, de fôlego curto e de interesse antes de mais nada documental. Não são os documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade” (MENESES, nº. 45, vol. 23, p. 28).

Percorrendo caminhos diversos, o historiador Marcos Silva chama a atenção para questões importantes no tocante ao trabalho com imagens, sobretudo quanto à especialização da área de História:

Não se trata de menosprezar a vital importância da História da Arte para o Conhecimento Histórico como um todo nem de negligenciar os limites documentais efetivos que cada pesquisador enfrenta. Preocupa-nos a transformação do trabalho com o visual em tarefa exclusiva de alguns especialistas, sem um efetivo esforço dos Historiadores em geral para integrar tais objetos às suas discussões sobre o social (SILVA, 1992, p. 121)

Assim, apesar dos limites documentais e das escolhas de cada historiador diante de seus recortes de pesquisa, é importante não negligenciar o papel do visual na construção do conhecimento histórico. Além do aspecto visual, outro elemento constitutivo da produção de Ziraldo é o humor.

Portanto, o humor é a força motriz dos argumentos de Ziraldo. Assim, para o entendimento dessa produção gráfica, faz-se necessário tecer alguns comentários a respeito do que se entende por humor e quais autores serão utilizados para entender-se o efeito de humor causado pela leitura das charges e dos cartuns. Que tipo de riso depreende-se das desventuras desses *Zeróis*?

Elias Saliba situa na *Belle Époque* as principais teorias sobre o humor que reverberam até os dias de hoje: Henri Bergson (1899), Sigmund Freud (1905) e Luigi Pirandello (1908). Com especificidades entre si, as três teorias, entretanto, mostraram que o humor não existe em

essência, como Platão, Aristóteles, e Hobbes defenderam, mas sim historicamente, ou seja, é uma experiência humana, cujos conceitos e situações são mutáveis. Além disso, em Bergson, o riso possui uma função social (SALIBA, 2002, pp. 19-21).

Existe entre os teóricos do riso uma divisão entre o riso mau e o riso bom. O primeiro caracteriza-se por ser um riso zombeteiro, escarnecedor, primitivo, que mobilizaria sentimentos agressivos e se basearia no rebaixamento do outro. Nesse sentido, rir significa rir de alguém. O riso bom, por sua vez, seria uma manifestação mais moderada, mais contida, inspirada em sentimentos mais refinados e civilizados, mobilizando de preferência a ironia. Por isso, não é um riso nem zombeteiro, nem agressivo e provoca simpatia em vez de escárnio (MOTA, 2006, p. 21).

Bergson propõe que o riso é gerado na relação de hierarquia entre os participantes de determinada situação, numa relação de superioridade estabelecida. Inova em relação aos estudiosos do humor anteriores ao perceber no cômico, cuja manifestação é o riso, uma função social (BERGSON, 1991, p. 29). Além disso, tomar o cômico na antítese entre os elementos mecânicos e os elementos vivos também situa a teoria de Bergson na *Belle Époque*, quando a máquina invadiu a vida pública e privada europeia no final do século XIX.

Exemplo de riso mau, que rebaixa, está numa charge publicada por Ziraldo em *O Pasquim*. Nesta charge aparece, no primeiro plano, Tarzan chamando um homem que se desloca com os movimentos de um macaco. Ao falar “Let’s go, Sheeta!”, Tarzan identifica esse homem com a primata que pertence ao universo narrativo de suas histórias na selva. O riso despertado por essa charge advém no momento em que, ao ser comparado a um macaco, esse homem é rebaixado, tem sua humanidade retida. Nessa composição mista de desenho e foto-colagem, Ziraldo utilizou uma fotografia de Herman Kahn feita por Darcy Trigo, em 1970, e que foi veiculada na Revista *Veja*:

Figura 1 – O Pasquim, Rio de Janeiro, n. 5, p. 6, julho de 1969.

Figura 2 - Herman Kahn. Foto de Darcy Trigo. Disponível em: <http://vivipara.blogspot.com/2010/09/premio-esso-de-fotojornalismo-de-1966.html>. Acesso 14/05/2011.

O futurólogo Herman Kahn, conhecido internacionalmente, havia feito prognósticos bastante sombrios para o Brasil. Por isso a desforra com o cartum de Ziraldo é completa, justamente porque coloca uma figura publicamente negativa, aos olhos dos brasileiros, num lugar de submissão, que, é lícito supor, causou a desforra nos leitores de *O Pasquim*. Nesse caso, o riso é despertado pelo rebaixamento de Herman Kahn. Nessa composição, Ziraldo lança mão do riso zombeteiro, da derrisão, do riso mau.

Em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, Freud (2006) desenvolve sua teoria do riso a partir do estudo de diferentes chistes, que seriam manifestações inconscientes de prazer que causam o alívio. Para Verena Alberti, a teoria de Freud pressupõe que esse

prazer decorre da possibilidade de pensar sem as obrigações da educação intelectual, à qual estamos fadados no momento em que a razão e o julgamento crítico declaram a ausência de sentido de nossos jogos de infância. Os jogos de palavras, por sua vez, nos causam prazer porque nos dispensam do esforço necessário à utilização séria das palavras (2002, p. 17)

Além disso, Freud possui muitas preocupações comuns a outros teóricos do riso, sobretudo aos estudiosos russos, como a importância atribuída à tradição popular, a

concepção do riso como algo fundamental para compreender-se a natureza do homem, a relação íntima entre o riso e os fatos da linguagem etc (SCHNAÍDERMAN, 1980, p. 93).

É no esforço de recuperar o ânimo da infância, quando se costumava operar o trabalho psíquico em geral com pequena despesa de energia, que se se deve lançar, segundo o autor, aos meios cômicos para sentir-se a felicidade perdida dos tempos de infância (FREUD, 2006, p. 224). Desse modo, o humor serve como alívio da carga pesada que se assume na vida adulta. Além disso, e de acordo com Saliba, Freud acaba introduzindo o cômico no âmbito das concepções da *Belle Époque*, na medida em que alargava os limites do território do inconsciente (SALIBA, 2002, p. 23).

Para Pirandello, o riso é gerado quando uma expectativa é contrariada, ou seja, é dado por um “sentimento do contrário”. Ele explica sua tese sobre o humor nos seguintes termos:

Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, todos untados sabe-se lá com qual horrível óleo, e também toda desajeitadamente maquiada e vestida com roupas juvenis. Ponho-me a rir. Advirto que aquela velha senhora é o contrário do que uma velha e respeitável senhora deveria ser (PIRANDELLO, 2006, p. 132)

Portanto, toma o humor na percepção do contrário, ou seja, o riso é suscitado no momento em que a expectativa diante de determinada situação é subitamente alterada. Além disso, o humor nesse caso seria resultado de uma expectativa alterada que é dada culturalmente, pois, no caso da velha senhora vestida com roupas juvenis, o riso é suscitado justamente porque, à luz dos padrões culturais de determinado período, aquela forma de vestir-se é inadequada.

Cabe no tocante a essa introdução apontar alguns estudos que evidenciam os esforços dos historiadores no tratamento das fontes visuais e do humor.

Referência obrigatória aos estudos de charges e cartuns é o trabalho de Herman Lima, *História da Caricatura no Brasil*². Dividida em quatro volumes, a obra constitui o mais abrangente painel da história da imprensa de humor no Brasil. Pela ambição do projeto editorial a obra acabou incorrendo em algumas lacunas, inevitáveis dado a dimensão da empresa, mas que teriam sido sanadas caso Herman Lima tivesse se limitado ao projeto

² Cf. LIMA, H. **História da caricatura no Brasil**. 4 vols. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

original que previa cobrir o período de 1837 a 1937, mas isso significava deixar de fora artistas cujo trabalho ele admirava, como J. Carlos, Nassara, Carlos Estevão.

Em *Prazer e Poder do Amigo da Onça*, o historiador Marcos Silva, a partir de uma série iconográfica da personagem de Péricles Magalhães, entre os anos de 1943 e 1962, mostra como o Amigo da Onça ironiza as afirmações da harmonia social vindas tanto da direita como da esquerda – o nacional, o planejamento etc. –, que se legitimam com o recurso ao povo, continuamente produzido então (KOSSOVITCH, 1989, p. 13).

Rodrigo Patto Sá Mota, em *Jango e o golpe de 64 no traço da caricatura* analisa caricaturas de diferentes artistas para interpretar o contexto e o golpe de 64 a partir dessa produção. E, a despeito de o título dar a entender que Mota analisará caricaturas apenas de Jango, o historiador lança mão de outros caricaturados, importantes personagens políticas envolvidas nos acontecimentos daquela década, entre as quais se situam Carlos Lacerda, Leonel Brizola e Francisco San Tiago Dantas (MOTA, 2006, p. 33).

Em *Raízes do Riso*, Saliba parte de piadas, trocadilhos e chistes, presentes na imprensa humorística, para demonstrar a representação dos primeiros anos do regime republicano, cuja desilusão com os descaminhos da República se viu consubstanciada em diferentes artistas e escritores, como Pardal Mallet, Lúcio de Mendonça, Paula Nei, Arthur Azevedo e José do Patrocínio. Chega até os primeiros tempos do rádio, momento em que os humoristas se veem impelidos a se adaptarem às novas formas que surgiam então, como o próprio rádio, o disco e o cinema (SALIBA, 2002, p. 228).

Recentemente, a historiadora Isabel Lustosa (2011) organizou *Imprensa, Humor e Caricatura*³, livro que é resultado de um Seminário Internacional de Imprensa, Humor e Caricatura realizado na Fundação Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, em 2006. Nos vários artigos que compõem o livro, há um traço comum, que é exatamente a preocupação com as várias maneiras como a imprensa ilustrada, a caricatura, fixou estereótipos culturais em diferentes épocas, do século XVIII ao XXI, em produções e publicações de humor na América Latina e na Europa.

Nesse breve balanço historiográfico, intentou-se apresentar alguns trabalhos que tiveram na charge, na caricatura, o ponto de partida de suas pesquisas. Percebeu-se que

³ Cf. LUSTOSA, I (org.). **Imprensa, humor e caricatura**: as questões dos estereótipos culturais. Belo Horizonte/MG: Editora da UFMG, 2011.

mesmo a ideia de “imagem feia”, de que fala Gombrich, não encontra razão quando são apreciados cartuns e charges de um Kalixto, J. Carlos ou Carlos Estevão. A caricatura, a charge, como expressão visual, experimentou, no século XX, imenso desenvolvimento, tanto de suas possibilidades comunicacionais, quanto estéticas. Além disso, o interesse aqui se justifica por ser na charge e no cartum que Ziraldo ancora sua produção, da qual o riso é resultado final.

A produção de Ziraldo sofreu o impacto direto do golpe de 64, cuja ditadura civil-militar resultante instaurou um cenário de repressão política, suspensão dos direitos civis, censura aos meios de comunicação e à produção do conhecimento que ameaçasse a legitimidade daquele regime, além da entrada do Brasil no sistema capitalista internacional, contrapartida dos militares ao apoio dos Estados Unidos ao golpe de Estado, não se podendo olvidar nesse sentido a Guerra Fria.

O capitalismo tardio que foi implantado no Brasil vai propiciar, paradoxalmente, um aumento no desenvolvimento industrial e, conseqüentemente, um aumento também na produção, em termos culturais. Obviamente, não se quer com isso tentar amenizar o impacto negativo que uma ditadura pode acarretar à sociedade que é tomada como refém, mas sim que, de acordo com Renato Ortiz, o processo de “modernização conservadora” gerou um crescimento de bens culturais, os quais vão ajudar a consolidar uma política cultural de proporções nacionais (ORTIZ, 1985, p. 190) cujo modelo centralizado contribuiu para o amadurecimento da ideia de um Brasil Grande, Potência do Futuro, imagem que fará parte do repertório do governo como forma de legitimar seu poder e suas ações. Em contrapartida, ao financiar a cultura, o Estado autoritário acaba estimulando, paralelamente, uma produção crítica, de esquerda, que vai pensar o Brasil a partir de outras chaves.

Pode-se situar o movimento Tropicalista num vértice que se volta contra uma sociedade arcaica, de múltiplos conservadorismos, que subjuga a todos. A obra de Hélio Oiticica, *Tropicália*, ao dar nome ao movimento, já sinalizava essas intenções. Com o lema “Seja marginal, seja herói”, convidava a sociedade a abandonar o anseio de integração que a todo tempo é oferecido. Ser herói e ser marginal é, nesse sentido, arriscar-se num mundo em que não se é protegido por seres superiores, mas que depende da ação de cada um para transformar-se. Ser herói/ser marginal significa, em certo sentido, ser um “Zerói”.

A questão do herói é fundamental para se entenderem os cartuns e as charges de Ziraldo, uma vez que são publicados sob a égide de uma ditadura civil-militar. Segundo

Sidnei Hook, o culto ao herói é inevitavelmente antidemocrático, na medida em que personifica o poder num indivíduo, cujas ações, pautadas invariavelmente na força, são exercidas de forma arbitrária, esvaziando assim qualquer sentido de democracia:

A tarefa da sociedade democrática é abolir as distinções injustas entre o herói e as massas ou o homem médio, distinções que se refletem no uso linguístico corrente. Pode-se alcançar isso parcialmente pela reinterpretação do termo “herói”, e pelo reconhecimento de que se podem fazer “heróis” e pela adaptação a mais habilmente feita das oportunidades sociais aos talentos específicos. O que chamamos “o homem médio” não é um fenômeno biológico e sim social. Há variedades de qualidades humanas muito mais numerosas do que aquelas de que fazem caso os nossos arranjos sociais (HOOK, 1962, p. 197)

Para Hook, uma democracia deveria planejar sua atividade não para propiciar a um ou a poucos a oportunidade de atingir a estatura heroica, mas adotar, em vez disso, como “ideal normativo”, o lema “cada homem um herói”. Ele chama isso de “ideal normativo” justamente porque seria utopia imaginar que pudesse ser realizado. Mas, como ideal normativo, ele “empresta direção a maneiras de agir que tornam a sociedade capaz de fazer o melhor de quaisquer poderes que estejam à disposição dos homens” (HOOK, 1962, p.).

Nesse sentido, a teoria da heroicidade, na perspectiva de Hook de percorrer os caminhos do Herói na História, reveste-se de uma preocupação política latente, qual seja, da consolidação dos regimes democráticos, pois, como bem salientou o autor, se se relacionassem como heróis os homens-época do passado, poucos deles seriam encontrados nas Histórias das sociedades democráticas (HOOK, 1962, p. 196).

É importante esclarecer que Hook não se debruça sobre o herói fictício, tampouco sobre o herói da comunicação de massa, mas sim nesse homem-época, ou seja, em figuras públicas, do pensamento, que, em seu contexto histórico, encontraram notoriedade por razões as mais diversas. No entanto, ao esclarecer o mito do herói, dá subsídios para que se entenda, na correlação, o mito dos super-heróis, que se forja na inclinação para mitos do passado e para as maneiras pelas quais esses homens-época foram venerados por seus contemporâneos. Essas maneiras serão reutilizadas continuamente na elaboração da personalidade heroica das histórias em quadrinhos:

Por que atribuímos ao herói tal papel? Porque ele é uma tentativa de ponte, de solução entre os pares antinômicos, de fim para as ambiguidades. É o

homem in-humano e sacralizado; é o manipulador (e muitas vezes o criador) de um aparato tecnológico avançado (mas mascarado de natureza e artesanal em sua aparência); é o ser que controla a linguagem sem com ela se confundir e sem conhecer todas as suas estruturas internas (sua sintaxe e sua semântica), sabendo apenas a solução da estrutura que é, paradoxalmente, uma única palavra: sem articulação com as demais (sem sintaxe) e sem significado semântico; é o homem que, mesmo permanecendo homem, é portador do saber e da força de seres fora da Humanidade e da sociedade; está na ordem social mas a transcende por seus atributos, quer naturais, quer culturais (NEVES, 1972, pp. 71-72)

A importância da democracia, mesmo que limitada, parcial, dirigida por uma pequena oligarquia, é inegável, visto que ainda é, de acordo com Norberto Bobbio, o regime político mais inclinado à transformação, pois “a democracia é dinâmica, o despotismo é estático e sempre igual a si mesmo” (BOBBIO, 2000, p. 19).

O fato de a permanência das oligarquias (ou das elites) no poder estar em contraste com os ideais democráticos é algo fora de questão, admite Bobbio, porém isso não impede que haja sempre uma diferença substancial entre um sistema político no qual existem diversas elites concorrendo entre si na arena eleitoral e um sistema no qual existe apenas um único grupo de poder que se renova por cooptação. Enquanto a presença de um poder invisível corrompe a democracia, a existência de grupos de poder que se sucedem mediante eleições livres permanece, ao menos até agora, como a única forma na qual a democracia encontrou a sua concreta atuação (BOBBIO, 2000, p. 21).

Para reforçar o argumento do intelectual italiano, que, de resto, aqui se considera extremamente válido, acrescenta-se o de Hook. Segundo este autor, os argumentos segundo os quais a democracia é impossível porque nela o poder é exercido por uma minoria organizada são facilmente refutáveis com base em duas perguntas: “Pode uma democracia livrar-se de sua elite governante?”; “Pode uma democracia livrar-se mais facilmente ou a menor preço do que uma sociedade não-democrática?”.

As respostas poderiam ser categoricamente dadas por Ziraldo e seus contemporâneos, no momento em que seus “Zeróis” riem do poder, zombam daquela situação de passividade, que tem nesses mesmos “Zeróis” sua representação aguda e perspicaz.

A democracia, longe de existir como forma ideal, ainda é a maneira pela qual o cidadão consegue movimentar-se diante de tamanhos e tantos super-heróis, heróis, homens-época, grandes personalidades, grandes estrelas. Nesse sentido, a perspectiva em relação aos

“Zeróis” que se adota aqui insere-se na problemática da democracia e de sua manutenção e na preocupação com o crescente culto aos heróis, fomentado, principalmente, pelos grandes veículos de comunicação de massa.

Além disso, não pode-se deixar de mencionar os estudos sobre as histórias em quadrinhos de cunho histórico. São quadrinhos que buscam na História os enredos que dão vida às suas narrativas. Este gênero aparece de forma mais acentuada nos anos de 1940 e 1950, como resposta às “velhas” críticas sofridas pelos quadrinhos norte-americanos em jornais e revistas, quais sejam, de meios permissivos, que causavam a indolência mental e fomentavam a criminalidade nos seus leitores. Uma saída foi a publicação das chamadas *True Comics*, histórias em quadrinhos que tratavam de “fatos reais”, biografias, que enfim, veiculava a história oficial.(WITEK, 1989).

No primeiro capítulo, parte-se da Guerra Fria para se explicarem a presença norte-americana no Brasil e a entrada de seus produtos culturais, entre os quais as histórias em quadrinhos. A ideologia da Guerra Fria norteou a produção de quadrinhos no período, sobretudo os quadrinhos de super-herói, justamente os parodiados por Ziraldo. Nesse sentido, analisou-se também, no contexto nacional, a ditadura civil-militar, que marcou profundamente toda a produção cultural do período, seja por intermédio da censura praticada por ela, seja na forma de resistência, que teve na produção cultural um dos seus suportes.

No segundo capítulo, analisou-se a trajetória profissional de Ziraldo, no intuito de perceber seu desenrolar nos anos de repressão, tentando vislumbrar as estratégias utilizadas por ele para a manutenção de uma produção tão profícua. Analisou-se outrossim uma de suas produções de grande repercussão na década de 60, as histórias em quadrinhos do *Pererê*, na tentativa de demonstrar que, por meio da publicação sistemática dessa revista, Ziraldo vai desenvolver um excelente domínio da linguagem dos quadrinhos, que pode ser facilmente percebido nas desventuras de seus “Zeróis”.

No terceiro e último capítulo desta dissertação, procedeu-se com a análise de algumas charges e cartuns publicados em três periódicos: *Fatos&Fotos* (1967), *Jornal do Brasil* (1967-1972) e *O Pasquim* (1969-1972). Além de perceber o potencial comunicativo dessas charges e cartuns e a maneira pela qual Ziraldo sintetizou eventos, argumentos e cenas, as análises procuraram interrelacionar o contexto histórico a que cada charge e cartum fazia referência, obtido através de fontes primárias, especialmente os periódicos em que *Os Zeróis* foram publicados, além de bibliografia pertinente a cada cartum e charge em questão. A

intenção foi demonstrar que Ziraldo, para se manter atuante num cenário adverso (ditadura civil-militar), dilui seus temas em situações aparentemente insuspeitas para veicular críticas e propor reflexões.

As séries iconográficas analisadas aparecem na cena gráfica brasileira nos três periódicos citados (*Fatos&Fotos*, *Jornal do Brasil* e *O Pasquim*) e situam-se entre os anos de 1967 e 1972.

Tentou-se perceber como se deu a relação entre as condições (políticas e materiais) e a intenção de Ziraldo, aqui entendida para além daquilo que Ziraldo queria dizer, ou seja, como elemento que predispõe, não sem insucessos, a obra para a posteridade, além de lê-la a partir das teorias sobre o humor apresentadas aqui.

1. CAPÍTULO 1 - Contexto de Guerra: referência americana e ditadura no Brasil

1.1 - Guerra Fria e referência cultural norte-americana no Brasil

Em janeiro de 1992, foi noticiada pela revista *Veja* a execução por fuzilamento do exilado político Eduardo Díaz Betancourt, acusado de desembarcar numa praia cubana acompanhado de outros dois, munidos de fuzis e explosivos e com a intenção de detonar bombas pela ilha⁴. Por tal crime Eduardo Betancourt foi sentenciado à morte. A redação da revista chamou personalidades da esquerda comunista brasileira para que comentassem o fato, uma vez que Cuba vivia, e vive, sob um regime comunista. Várias delas fizeram pronunciamentos apoiando a atitude de Fidel Castro. Antônio Callado, autor de *Quarup*, diz que “é lamentável condenar alguém à morte. Mas, dentro de uma guerra, as leis são leis de guerra” (1992, pp. 28-29). Já o então deputado do PT, José Dirceu, argumenta que

os três cubanos-americanos são criminosos, invadiram o país, armados. São criminosos e deveriam ser julgados e condenados. Para infelicidade deles, a lei cubana prevê a pena de morte nesses casos. E eles foram condenados de acordo com as leis do país (1992, p. 9)⁵

A reportagem da *Veja* é enfática ao criticar a postura de José Dirceu, lançando mão dos seguintes argumentos:

as leis ditadas pela ditadura brasileira permitiram que ele [José Dirceu] fosse banido do país em 1969, depois de ser retirado do cárcere político e trocado pelo embaixador Charles Burke Elbrick. A escravidão também era perfeitamente legal no Brasil, até 1888 (1992, p. 9)

Outra personalidade que figura como pertencente à esquerda brasileira e que foi chamada a manifestar-se foi o cartunista Ziraldo Alves Pinto. Segundo a *Veja*, Ziraldo,

pai do encantador Menino Maluquinho, foi de uma sensibilidade de pedra – disse que, se puder, dirá a Fidel Castro que achou muito chata a sentença de

⁴ Agradeço ao amigo Luiz Filipe da Silva Correia a indicação de referida reportagem.

⁵ Esquerda malabarista: mundo assiste chocado à volta do paredón a Cuba, mas o fã-clube brasileiro de Fidel se contorce para manter solidariedade ao ditador. In: **Veja**, São Paulo, 29 de janeiro de 1992, p. 29.

morte. Depois, pensou um pouco e corrigiu: Se o Fidel fez, sabe o que está fazendo. O especialista em revolução é ele (1992, p. 9)

Num primeiro momento, Ziraldo condena a ação do líder cubano, ainda que sutilmente, mas, logo em seguida, reconsidera, asseverando que Fidel sabia o que estava fazendo; afinal, “o especialista em revolução é ele”.

É clara a opção de Ziraldo em não posicionar-se em relação ao ocorrido. Mesmo porque estava com viagem marcada a Cuba, para onde partiria com outros brasileiros, em expedição humanitária. Esse fato também é informado pela reportagem da revista.

Na tentativa de expor tais personalidades à constrangedora situação de defender a imposição da pena morte, a revista *Veja* indica diretamente em sua matéria a atitude contraditória desses figurões, cuja trajetória de vida está ligada, em muitos casos, à luta contra a ditadura no Brasil.

Sabe-se que a imprensa, na qualidade de veículo de informação, não é neutra, sendo importante frisar o caráter ideológico da matéria⁶. Sempre tema polêmico, a pena de morte em Cuba foi noticiada como representação da crueldade e da falta de liberdade que imperava nos países comunistas durante os anos da Guerra Fria. Portanto, a reportagem traz à baila questões ainda latentes, sobretudo no período, a respeito da Guerra Fria e dos vinte anos de ditadura civil-militar no Brasil.

A revista *Veja*, como veículo de comunicação dos mais disseminados no país, exerce um papel extremamente forte na formação de opinião, especialmente entre a classe média. E nesse sentido, ao chamar Ziraldo para manifestar-se sobre o ocorrido em Cuba, acaba por incluí-lo na lista de comunistas brasileiros, e ele, ao declarar-se, legitima essa colocação.

Contudo, a personalidade política de Ziraldo não é tão facilmente reconhecível, sobretudo se levados em conta os depoimentos e a situação em que esteve envolvido, que foram mais de uma vez narrados por amigos e colegas seus. Por exemplo, na citação abaixo, Zuenir Ventura relata um incidente em que Ziraldo esteve envolvido e que ilustra bem o que se disse. Vale a longa citação:

⁶ Sobre a imprensa e seu papel na formação de opinião ver: CAPELATO, M. H. R. Imprensa, uma mercadoria política. In: **História & Perspectiva**, n. 4, jan/jul de 1994; CAPELATO, M. H. R. **Imprensa e história no Brasil**. São Paulo: Contexto/Edusp, 1994.

Essa história de linha acabou envolvendo Ziraldo numa hilária confusão, logo depois do AI-5, em plena caça às bruxas. Na segunda de suas quatro prisões, ele foi levado para o DOPS e colocado no “Maracanã”, um amplo local de triagem de presos. Logo ao chegar – com sua camisa cáqui da moda, de presilhas nos ombros – foi abordado por um rapaz que queria saber “a linha do companheiro”.

Era quase uma impertinência aquela curiosidade. Ziraldo, um combativo intelectual, não pertencia ao Partidão, mas era como. Se tivesse que declarar ali a sua linha, é evidente que seria tomado por um *reformista* – e certamente começaria uma daquelas infundáveis discussões. “Sabe de uma coisa?”, pensou, “eu não vou me abrir, não”. Preferiu dizer que não tinha nada a ver com nenhum partido, o que aliás era verdade:

– Eu não pertenço à linha nenhuma, sou um democrata e não quero discussão.

O rapaz não entendeu. Entre as dezenas de presos naquele dia – bicheiros, jornalistas, intelectuais – chegara também uma leva de motoristas apanhados numa *blitz* policial. A filha de um general havia sido destratada por um deles em um ônibus e o pai determinara à polícia que saísse prendendo todos, para que a moça pudesse reconhecer o agressor.

– Calma, companheiro – disse finalmente o perplexo rapaz –, eu só queria saber qual é a sua linha de ônibus.

Ziraldo percebeu então que a sua camisa era igual à dos motoristas de ônibus (1988, pp. 63-64)

Ao passo que a reportagem da *Veja* inclui, historicamente, Ziraldo entre os membros da intelectualidade de esquerda, comunista, Zuenir Ventura, na citação acima, já faz com que se problematize a afirmação do pertencimento de Ziraldo à esquerda. Afinal, por que a *Veja* inclui o cartunista entre as personalidades da esquerda? Parece mais seguro procurar entender esse fenômeno a partir da rede de relações que Ziraldo tece ao longo da sua carreira. Sua passagem por *O Pasquim*, por exemplo, e sua atuação como cartunista que criticava e troçava a ditadura civil-militar são acontecimentos que podem ilustrar essa escolha. Não se quer, entretanto, corroborar a coerência da reportagem ou a incoerência da entrevista de Ziraldo, até porque se sabe por quais muitos filtros e formatações uma reportagem jornalística passa; quer-se antes demonstrar que a obra de um autor está intimamente ligada com os espaços em que ela aconteceu, bem como é fruto das intenções, nem sempre conscientes, de seu autor.

Nesse sentido, ao tomar diferentes trabalhos – dissertações, livros, almanaques – que analisam a produção gráfica de Ziraldo, é necessário perceber o seu viés laudatório, o que não necessariamente faz com que percam relevância, pois demonstram a repercussão de sua obra, além do esforço em constituir-se em memória da resistência ao regime militar. Segundo Aarão Reis,

[...] em História, quando ainda se desenrolam os encontros nos terrenos de luta, ou mal se encerram, o sangue ainda fresco dos feridos, e os mortos sem sepultura, já se desencadeiam as batalhas da memória. Nelas os vitoriosos no terreno haverão de se desdobrar para garantir os troféus conquistados. E a vitória que fora sua, no campo da luta, poderão perdê-la na memória da sociedade que imaginavam subjugada (2004, p. 30)

Além disso, um trabalho que se debruce sobre qualquer aspecto do século XX terá que confrontar-se com este conflito nas relações internacionais conhecido como Guerra Fria e seus desdobramentos no Brasil. A nomenclatura “Guerra Fria” é atribuída ao jornalista norte-americano Walter Lippmann para designar um período da história mundial caracterizado politicamente pelo conflito entre as duas potências consolidadas com o final da Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos e União Soviética⁷.

Com o fim da Segunda Guerra, os Estados Unidos passaram por uma das maiores mudanças de sua história, a qual alterou os rumos nacionais, a sua ideologia e ampliou seu papel mundial. De um país mais voltado a si, vivendo os princípios da Doutrina Monroe⁸, preocupados com a colonização do Oeste, que se esforçava para firmar sua identidade, os Estados Unidos saíram da Segunda Grande Guerra com responsabilidades internacionais, buscando definir sua política imperialista não só em relação aos países da América Latina, mas também para África e Ásia. A Guerra Fria expressa bem esses interesses (FERNANDES; MORAIS, 2007, pp. 165-166).

Contudo, não são somente os Estados Unidos que saem vitoriosos da guerra, mas também a União Soviética, que vai disputar com os norte-americanos a hegemonia mundial. Um conflito de proporções atômicas, cuja extensão vai povoar e aterrorizar uma geração, haja vista que um conflito direto entre as duas potências poderia levar o mundo a uma catástrofe sem precedentes. E era nisso que se acreditava, embora atualmente as análises do período apontem para a não disposição a um enfrentamento direto:

⁷ Acerca das referências sobre a origem do termo: “Fred Halliday credita o emprego do termo a Don Juan Manuel, para caracterizar o conflito entre cristãos e muçulmanos [...] David Reynolds, além de indicar a origem apontada por Halliday, também menciona o emprego da expressão por Eduard Bernstein para referir-se à corrida armamentista dos anos 90. Além disso, aponta o emprego do termo por George Orwell, discutindo as implicações do uso da bomba atômica ao referir-se a uma paz que não é paz. Por fim, Reynolds considera que a aplicação do termo ao conflito envolvendo Estados Unidos e União Soviética é devida principalmente ao decano do jornalismo norte-americano, Walter Lippmann”. (MUNHOZ, S. Guerra Fria: Um debate interpretativo. In: SILVA, F. T. (org.). **O século sombrio**: uma história geral do século XX. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004, p. 263).

⁸ A Doutrina Monroe, delineada pelo norte-americano James Monroe em 1823, consistiu na política de intolerância por parte dos EUA a qualquer interferência dos países europeus sobre a América Latina. A Doutrina foi sintetizada na seguinte expressão: “A América para os americanos”.

[...] apesar da retórica apocalíptica de ambos os lados, mas, sobretudo do lado americano, os governos das duas superpotências aceitaram a distribuição global de forças no fim da Segunda Guerra Mundial, que equivalia a um equilíbrio de poder desigual, mas não contestado em sua essência. A URSS controlava uma parte do globo, ou sobre ela exercia influência – a zona ocupada pelo Exército Vermelho e/ou outras Forças Armadas comunistas no término da guerra – e não tentava ampliá-la com o uso da força militar. Os EUA exerciam controle e predominância sobre o que restava da velha hegemonia imperial das antigas potências coloniais (HOBSBAWN, 1995, p. 224)

Se for verdade que EUA e URSS aceitam a distribuição global de forças, recusam-se, por outro lado, a perder o controle dos países sob sua influência⁹. Assim, um complexo jogo de influências – por meio de propaganda e ajuda econômico-militar – vai ser travado entre as duas superpotências para demonstrar aos demais países de que lado devem estar. A política externa norte-americana para a América Latina estará pautada nesta premissa, garantir que os países latino-americanos fiquem “do lado certo” (MOTTA, 2010, p. 248).

A corrida armamentista, que, segundo Chomsky, sinaliza a intenção de um conflito direto, é por outro lado uma forma de as superpotências manterem o controle dos países, bem como de sua população interna. Não se pode esquecer que a opinião pública precisa estar de acordo com o andamento da Guerra, sobretudo nos regimes democráticos, como o dos Estados Unidos (MOTTA, 2010, pp. 237-266).

O lançamento do satélite artificial Sputnik em 1957 significou a contestação de inúmeros mitos que envolviam as relações entre os Estados Unidos e a URSS, como o mito da

superioridade americana, incontestável. Assim, pode-se dizer que se a capacidade real e imediata da Rússia de se constituir em uma ameaça militar foi grandemente exagerada, também é certo que a força potencial da Rússia para o desenvolvimento industrial foi subestimada. Dessa forma, foi dito primeiro que a Rússia explodiu a sua bomba, foi reafirmado que ela não poderia produzir armas nucleares em número suficiente para mudar a situação militar. Nada mais que uma cadeia de ilusões desfeitas uma a uma, até quando a União Soviética mandou o *Sputnik* ao espaço. Na base deste mito estava a ideia constantemente repisada de que um sistema que não fosse

⁹ Sobre a questão da não-disposição de um conflito global Noam Chomsky tem um opinião diferente da de Eric Hobsbawn. Para Chomsky, a preocupação com um conflito direto não é infundada: “Qualquer pessoa sã e racional que observe a escala e o caráter do poder militar contemporâneo, a enorme expansão atual dos arsenais das superpotências e a proliferação dos armamentos por todo o mundo, seguramente teria de concluir que não é pequena a probabilidade de uma catástrofe global” (1985, p. 188).

baseado na iniciativa privada não seria capaz de acionar uma economia nacional (FENELÓN, 1983, pp. 52-53)¹⁰

Desta feita, a própria teoria neoliberal é posta em cheque, uma vez que a economia soviética dava sinais de melhora e indicava outra possibilidade de crescimento que não pelas vias capitalistas. A Revolução Cubana trouxe ainda novas preocupações às autoridades americanas, pois colocava em perigo a supremacia dos norte-americanos sobre as Américas. Eram necessárias, portanto, certas medidas eficazes para consolidar o apoio dos países do então chamado Terceiro Mundo. Esse apoio vinha sendo costurado pelos Estados Unidos mesmo antes da Segunda Guerra Mundial.

De acordo com Antônio Tota, a Segunda Guerra Mundial é o ponto de virada nas relações culturais entre o Brasil e os Estados Unidos¹¹. Contudo, a política da Boa Vizinhança, levada a cabo por Roosevelt, foi pensada muito antes, na gestão do republicano Herbert Hoover. Em novembro de 1928, Hoover embarca numa viagem pela América Latina, com o intuito de mudar alguns aspectos da política externa americana. Nessa viagem, teria cunhado a expressão *good neighbor*, que seria adotada por Franklin D. Roosevelt, quando presidente. A recepção ao presidente norte-americano foi diversa nos países latino-americanos, havendo inclusive manifestações em Buenos Aires contra a sua presença (TOTA, 2000, pp. 28-29). No Brasil, a recepção foi mais calorosa, sem deixar de haver, entretanto, manifestações críticas, como a do poeta Oswald de Andrade (1971, pp. 177-178):

Hip! Hip! Hoover!
Mensagem poética ao povo brasileiro

América do Sul
América do Sol
América do Sal

Do Oceano
Abre a jóia de tuas abras
Guanabara

¹⁰ A esse propósito, ver: ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008 (no Prólogo, a autora discute as implicações das descobertas da ciência e os feitos da técnica, cujo lançamento do Sputnik é máxima expressão, no período, para a vida humana).

¹¹ Vale lembrar, nesse sentido, a mudança da política externa exercida pelos Estados Unidos em relação aos demais países da América Latina anos antes, cujo modelo, baseado na política do *Big Stick* (Grande Porrete), durante a presidência de Theodore Roosevelt (1901-1909), mantinha os países sob seu controle por meio do uso da força. A política da boa vizinhança, por sua vez, no intuito de melhorar a imagem negativa dos Estados Unidos, não deixou de manter intacta a balança de força, que pendeu sempre para o lado norte-americano, no que se refere à política externa. (SCHOULTZ, L. **Estados Unidos: poder e submissão – uma história da política norte-americana em relação à América Latina**. Bauri/SP: Edusc, 2000).

Para receber os canhões de Utah
 Onde vem o presidente eleito
 Da Grande Democracia Americana
 Comboiado no ar
 Pelo voo dos aeroplanos
 E por todos os passarinhos
 Do Brasil

As corporações e as famílias
 Essas já saíram pelas ruas
 na ânsia
 De o ver
 Hoover!
 E este país ficou que nem antes da
 Descoberta [...]
 Mas que mania
 a polícia persegue os operários
 Até neste dia
 Em que eles só querem
 O ver
 Hoover! [...]

No poema, Oswald de Andrade, ao falar da democracia norte-americana, critica indiretamente a falta de liberdade no Brasil, a exemplo dos versos “que mania, a polícia persegue os operários até neste dia [...]”. As contradições entre o que se vivia aqui, em termos de regime político, e o que era propagandeado como o ideal pretensamente almejado foram uma constante na vida política brasileira.

A visita de Hoover foi apenas o início de uma política sistemática de entrada, de interferência política, de penetração cultural, dos Estados Unidos nos países da América Latina. Com o final da Segunda Guerra Mundial e a divisão do globo em áreas de influência, ficou nítido o esforço estadunidense em preservar seu domínio. Vários órgãos e agências foram criados nos Estados Unidos para preservar essa condição referencial, como o *Office of the Coordinator of Interamerican Affairs* (Ociaa), ligado ao Departamento de Estado dos Estados Unidos e principal responsável pela política da boa vizinhança durante a Segunda Guerra Mundial (MOURA, 1985, p. 11)¹².

Moura foi um dos primeiros estudiosos a perceber que o imenso impacto cultural que se produziu como resultado da presença norte-americana no Brasil não foi aleatório, mas obedeceu a um “planejamento cuidadoso de penetração ideológica e conquista de mercado”

¹² Ver também: AFONSO, E. J. **Para norte-americano ver**: adidos trabalhistas e operários brasileiros (1943-1952). 2011. 366fls. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2011.

(1985, p. 11). Assim, a política da boa vizinhança atendia a objetivos bem específicos, como forma de garantir a supremacia norte-americana nos países da América Latina.

O Ocíaa aqui ficou conhecido como Birô Interamericano e foi o principal pivô da política da boa vizinhança implementada pelo presidente Franklin D. Roosevelt. Esse órgão, dotado de poderes de Secretaria de Estado, investiu na elaboração visual de uma cultura política que traduzisse em imagens o que as palavras em vários idiomas e sotaques não poderiam significar. Contou, para tanto, com uma eficiente estrutura de funcionamento, que incluía, entre outros departamentos, o *Communication Department*, encarregado de produzir, distribuir e controlar as imagens produzidas por diferentes agências públicas e privadas. Além desse departamento, o próprio Nelson Rockefeller, diretor encarregado do Ocíaa, tomava a frente das iniciativas de caráter cultural, como as missões artísticas e intelectuais. Assim, a imaginária da boa vizinhança incluía imagens artísticas associadas aos tradicionais circuitos de galerias e museus de arte, bem como o conjunto de imagens técnicas associadas à cultura de massa e ao seu desdobramento na “indústria cultural” (MAUAD; PIMENTEL, 2009, p. 494).

Como exemplos desse conjunto de imagens associadas à cultura de massa, até mesmo como emblemas da americanização, podem ser citadas a cantora Carmem Miranda e a personagem do filme de animação *Alô, amigos* de Walt Disney, de 1941, Zé Carioca.

Filme de 40 minutos, encontra-se dividido em quatro histórias curtas, cada uma relativa a um país: na primeira, aparecia o Pato Donald em pleno lago Titicaca bancando o turista, sob os cuidados de uma lhama. A segunda história narrava as peripécias de Pedro, aviãozinho do correio aéreo chileno enfrentando o Aconcágua para cumprir sua missão de trazer o malote do correio Córdoba, Argentina. A terceira história transformava o Pateta de texano em gaúcho do pampa argentino, mostrando indumentária, danças e comidas típicas. A última história é sobre o Brasil: ao som de *Aquarela do Brasil*, nasce o papagaio Zé Carioca, síntese da cordialidade malandra frente a frente com a ingenuidade gringa do Pato Donald (MAUAD; PIMENTEL, 2009, p. 496):

Figura 3 - Cena do filme *Alô, amigos*. Walt Disney, 1941¹³.

Ao som de *Aquarela do Brasil*, música e letra de Ary Barroso, Zé Carioca apresenta o Brasil a Pato Donald, um Brasil belo e exuberante. Destaque para a presença do artista, provavelmente Walt Disney, que, com seu pincel, cria paisagens, cenários, enfim, constrói um Brasil bom para americano ver. Como de costume, representa o verde vivo da natureza e, mais adiante no filme, costumes e particularidades que fazem do Brasil a um só tempo único, mas igual, porque pertencente ao grande continente americano.

Carmem Miranda, por sua vez, foi alvo de represálias no próprio Brasil por conta da sua “americanização”. Acontecimento exemplar dessas represálias foi o show de 15 de julho de 1940, quando, ao saudar a plateia do Cassino da Urca com um “good night, people”, a cantora recebeu um “sonoro” silêncio, o que causou grande constrangimento e repercussão negativa no meio artístico. Assim, acena-se, já na época, para a tímida resistência do público aos produtos culturais americanos, sendo importante destacar, contudo, o fato de que se tratava de plateia formada por membros da elite carioca, em show beneficente, que rejeitava imagem da cantora. Dois meses depois, a Pequena Notável, como era conhecida, deu a resposta em forma de samba, de autoria de Vicente Paiva e Luiz Peixoto, cujo título é “Disseram que eu voltei americanizada” (MAUAD; PIMENTEL, 2009, p. 496).

¹³ Disponível em: http://www.youtube.com/watch_popup?v=_mQHr8bAojU&vq=small. Acesso em 03/08/2011.

Contudo, embora criticada, Carmem Miranda foi também o

“Brasil que deu certo lá fora”, um Brasil alegre e popular, cuja melodia central era o samba. Foi dessa forma que ela entrou na memória social e se tornou um mito apropriado de diferentes formas em situações diversas. Carmem Miranda e Walt Disney são os exemplos mais emblemáticos da política com fins lucrativos. Uma política que garantiu a hegemonia norte-americana na América Latina, tanto do ponto de vista estratégico quanto comercial (MAUAD; PIMENTEL, 2009, p. 497)

E na esteira dos pontos de vista estratégicos está outra, com fins parecidos com o Ocidente: a USAID (*United States Agency for International Development*). A Usaid é bastante conhecida no Brasil, principalmente pelos projetos desenvolvidos junto ao então Ministério da Educação e Cultura, chamados projetos MEC-USAID. Tratava-se de acordos de cooperação entre Brasil e Estados Unidos para o desenvolvimento da educação brasileira, pautada, sobretudo, numa concepção tecnicista de educação, como pressuposto para o desenvolvimento econômico¹⁴.

E não é por acaso também que o modelo de histórias em quadrinhos americanas desembarque no Brasil nesse período, a partir da década de 30, e encontre aqui solo fértil para seu desenvolvimento. Sobretudo as histórias em quadrinhos de super-heróis, que desempenham com eficiência uma forma específica de ver o mundo, ajudando a promover o *American way of life*, a visão norte-americana sobre a Guerra Fria (VERGUEIRO, 2011, p. 95).

No próximo capítulo, deter-se-á mais sobre as histórias em quadrinhos, suas especificidades para, no terceiro, procurar-se entender a leitura proposta por Ziraldo, por meio de seus *Zeróis*.

Menos conhecida, todavia, é a presença da Usaid na assessoria para treinamento e modernização das forças policiais brasileiras, que vigorou entre os anos de 1960 e 1972. A assessoria consistia na vinda de agentes americanos para o Brasil para dar treinamentos a policiais, bem como a ida de brasileiros às Academias de Polícia, como a Academia Interamericana de Polícia (Iapa), no Panamá, e a Internacional Police Academy (IPA), nos

¹⁴ Sobre os projetos MEC-USAID, ver principalmente: ARAPIRACA, J. O. **A USAID e a educação brasileira**: um estudo a partir de uma abordagem crítica da teoria do capital humano. São Paulo: Cortez; Autores Associados, 1982.

Estados Unidos. Assim, fica evidente a presença dos Estados Unidos entre os brasileiros, mas também não se podem subestimar os interesses locais com tais acordos:

Nesse sentido, a ajuda americana e a realização de acordos de cooperação, inclusive a presença da Usaid e seus técnicos, entre eles os policiais, foi possível graças à convergência de discursos e interesses: manter a ordem, combater o comunismo, modernizar (MOTTA, 2010, p. 243)

Os objetivos eram, portanto, comuns entre a Usaid e as forças repressivas brasileiras, pois se, de um lado, os interesses locais não deixaram de ser assistidos, com viagens dos oficiais, treinamento e fornecimentos de armas, houve, do outro, a garantia de que o Brasil ficaria do “lado certo”. Nesse ínterim, pensar a presença da Usaid é pensar também a eclosão da ditadura no Brasil. Se a Usaid não atuou diretamente no golpe civil-militar no Brasil, pode-se dizer que contribuiu no treinamento dos militares e no fornecimento de equipamentos bélicos (MOTTA, 2010, p. 243).

1.1.1 – Golpe e Ditadura civil-militar no Brasil¹⁵

O país passava nos primeiros anos da década de 60 por um momento de efervescência cultural jamais visto na sua história (SCHWARZ, 2009, p. 11). A produção intelectual e cultural ganhava vida nova. Cinema Novo, Tropicalismo no final da década e Concretismo levavam adiante as propostas modernistas de pensar o Brasil, pensar o brasileiro, a partir de suas idiossincrasias, vistas não como defeitos a ser eliminados, mas como parte constituinte de sua personalidade. Esse processo de efervescência será abortado com o golpe civil-militar de 1964, que depôs o presidente democraticamente eleito, João Goulart, e pela instauração de um regime político que foi resultado das disputas entre diversos grupos das elites brasileiras – a ditadura civil-militar. Se de início houve um consenso sobre a necessidade de desempossar

¹⁵ A classificação dos acontecimentos de 31 de março e 1º de abril de 1964 pode ser tomada sob diversos aspectos, como “revolução”, “golpe militar”, “golpe civil-militar”, cada um deles carregando uma carga ideológica. Na aceção do Comando Supremo da Revolução, o termo “Revolução” exprimia a perspectiva de que não se tinha promovido uma intervenção de caráter passageiro, senão algo mais profundo. A ideia de “golpe”, apesar de não corresponder completamente à experiência golpista latino-americana, quer traduzir essa mudança abrupta e ilegal da ordem política promovida exclusivamente por militares, sendo, portanto, um “golpe militar”, ou, na ação de grupos militares e civis, tem-se assim um “golpe civil-militar”. Optou-se neste trabalho por utilizar a expressão “golpe civil-militar” por se entender que essa nomenclatura permite uma leitura mais acurada do movimento, que contou com apoio de diferentes setores da sociedade na sua implementação e consolidação.

Jango do poder, para garantir a continuidade dos privilégios das elites políticas, tem-se, no desenrolar do processo, manifestado o desejo por parte dos militares de manter-se no Executivo Federal. Revezaram-se no Executivo até 1984. Mas a queda de Jango foi resultado de incidentes, omissões e pressões externas.

Em 13 de junho de 1963, o cartunista Lan publica, no *Jornal do Brasil*, uma charge em que aparece o Presidente João Goulart, o Jango, ajoelhado a rezar para Santo Antônio Casamenteiro, como que rogando ao santo ajuda para escolher, entre três pretendentes, a que deveria desposar: a pretendente “Direita”, representada pelo artista como uma mulher esnobe, ostentando joias, de olhos cerrados, numa atitude de indiferença; a pretendente “Centro”, representada como um mulher corpulenta, com traços que pouco definem sua expressão facial, brinco de pérola na orelha esquerda (a representação não oferece, contudo, nenhum elemento gráfico que pareça destacar ou fazer identificar a personagem com nenhum dos lados da partição de governo, seria como uma figura clássica que facilmente se cambiaria para um dos lados); e, por último, a pretendente “Esquerda”, hippie, cabelos compridos, óculos de armação grossa e pesada, queixo protuberante, um cachimbo esfumaçando o ar, um copo de bebida na mão, elementos definidores, segundo o artista, da esquerda intelectualizada, diga-se de passagem:

Figura 4 – LAN. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 de jun. 1963, p. 4.

Na charge, Lan sintetiza a indecisão política pela qual o Presidente João Goulart foi caracterizado, cujas posições pouco sólidas e claras serviriam de pretexto e veículo para o movimento político que ficou conhecido como o golpe civil-militar de 31 de março de 1964, que resultaria numa ditadura civil-militar de 21 anos de duração. Para este trabalho, preferiu-se utilizar a expressão “golpe/ditadura civil-militar” por se entender que, apesar da intensa mobilização das forças armadas, para não dizer da liderança do movimento golpista, forças civis atuaram fortemente para o desfecho desse movimento e de seus desdobramentos. Setores da grande imprensa, da Igreja Católica, industriais, políticos, além de boa parcela da classe média, forneceram apoio aos militares no intuito de ver assegurados os direitos que acreditavam ameaçados pelas propostas reformistas do então presidente.

Em artigo sobre as diversas interpretações dos acontecimentos de março de 64, a historiadora Lucilia de Almeida Delgado aponta quatro linhas historiográficas que explicariam o fenômeno a partir de posturas ideológicas e metodológicas distintas. A primeira delas seria a das interpretações estruturalistas e funcionais, para a qual o golpe civil-militar seria a resposta a problemas quase que “atávicos da realidade nacional, com ênfase para o subdesenvolvimento e para o atraso na industrialização do Brasil” (2004, p. 21). Nessa linha estariam os trabalhos de Otávio Ianni, autor de *Colapso do populismo no Brasil* (1968); Maria

da Conceição Tavares, com *Da substituição de importações ao capitalismo financeiro*, de 1972; e Francisco de Oliveira, que publicou o ensaio *Economia brasileira: a crítica à razão dualista* (1972).

A segunda corrente enfatiza o caráter preventivo da intervenção civil e militar. Tratou-se de uma ação destinada a evitar possíveis e profundas transformações nos sistemas econômicos e políticos brasileiros. Na esteira dessa corrente estão os trabalhos de Florestan Fernandes, *Brasil em compasso de espera* (1981); Caio Navarro de Toledo, com seu *O governo João Goulart e golpe de 1964* (1981); e Lucilia de Almeida Delgado, autora de *O PTB: do getulismo ao reformismo – 1945-1964* (1989):

A ideia de que 1964 significou um golpe na democracia populista traz, portanto, embutida uma interpretação de que o acirramento das contradições sociais decorrentes de projetos divergentes para o Brasil provocou uma intervenção na ordem constitucional que tinha como objetivo evitar o aprofundamento e possível consolidação de uma experiência democrática de que poderia, em função das pressões populares, tornar-se mais ampliada (DELGADO, 2004, p. 21)

Outra corrente marcante na historiografia sobre o período é a que percebe o golpe como uma clara ação conspiratória, inclusive com participação norte-americana. Segundo essa interpretação, a ruptura da ordem política deu-se a partir da aliança de diversos segmentos e organizações como setores das forças armadas anticomunistas, grande parte do empresariado nacional, latifundiários e demais proprietários rurais, setores conservadores da igreja católica, capital estrangeiro e partidos políticos, principalmente UDN:

Os conspiradores contaram com o apoio de organizações como: CIA e Departamento de Estado norte-americano, Instituto de Políticas Econômicas e Sociais (IPES), Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), Ação Democrática Parlamentar (ADP), Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), Liga da Mulher Democrata (LIMDE), além de jornais da grande imprensa, que tinham uma posição anti-getulista e anti-janguista (DELGADO, 2004, p. 22)

Os trabalhos representativos dessa corrente seriam *O governo João Goulart – as lutas sociais no Brasil – 1961-1964* de Moniz Bandeira, publicado em 1978; *1964: a conquista do Estado*, de René Dreifuss, lançado em 1981; e *Os senhores das Gerais: os novos inconfidentes e o golpe de 1964*, de Heloísa Starling, editado em 1986.

E, por fim, a corrente interpretativa, que enfatiza a ideia de que a movimentação política vivenciada naqueles dias, principalmente entre 13 de março e 1º de abril, apresentou variáveis essencialmente conjunturais e predominantemente políticas. Para os autores dessa corrente, “a radicalização política, e não fatores de ordem estrutural, foi a maior responsável pelo rompimento da ordem constitucional em 1964” (DELGADO, 2004, p. 25).

Três autores são apontados por Delgado como representativos dessa corrente, a saber: Wanderlei Guilherme dos Santos, que, em 1986, publicou *Sessenta e quatro: anatomia da crise*; Argelina Figueiredo, com *Democracia ou reformas? Alternativas democráticas à crise política – 1961-1964*, editado em 1963; e Jorge Ferreira, que escreveu *O governo João Goulart e o golpe civil militar de 1964*, de 2003.

Apresentadas as principais linhas interpretativas dos acontecimentos de março de 1964, cumpre pensar, a partir delas, na que ofereça uma explicação mais próxima à postura teórico-metodológica adotada nesta sede. Acredita-se aqui ser possível relacionar as duas últimas linhas interpretativas.

A presença norte-americana no Brasil é sentida desde o fim da Segunda Guerra Mundial, do modo como, aliás, se demonstrou no início deste capítulo. E no âmbito da Guerra Fria era de se esperar a interferência norte-americana nos assuntos políticos de qualquer país latino-americano. Contudo, apenas fatores externos não parecem descortinar a totalidade do processo histórico vivido naquele momento: as tensões sociais e políticas radicalizadas pela insurgência de grupos que reivindicavam em nome do povo maior participação na vida política devem ser levadas em consideração, mesmo porque a experiência cubana deu às esquerdas brasileiras a clara convicção de que era chegado o momento da tão sonhada revolução socialista nesta parte da América. Fomentar o caos político do governo Goulart era uma maneira, pensavam, de chegar a tal revolução. O desenrolar dos fatos, infelizmente, levando em consideração o terrível regime imposto, vai demonstrar que longe estava a revolução socialista, e mais longe ainda estará a participação popular nas decisões políticas do país.

Assim, não se pode concordar com que a queda do regime democrático constitucionalmente instituído deva-se exclusivamente à indecisa e inábil postura de Jango, algo que o cartum acima apresentado parece entrever. Não se pode, pois, deixar de lê-lo a partir dos interesses próprios do cartunista e do veículo de comunicação do qual ele faz parte.

Outros interesses e forças atuaram no sentido de inviabilizar o governo, seja a esquerda, seja a direita:

De outra parte, havia um contínuo envenenamento da atmosfera política à medida que a possibilidade de negociação e compromisso declinava. Os argumentos da extrema esquerda e da extrema direita tinham singular semelhança. Ambos acusavam seus inimigos de entregar o Brasil a uma potência estrangeira. A esquerda bradava “entreguismo”, isto é, venalidade às potências capitalistas, particularmente os Estados Unidos. A direita clamava subversão e comunismo – venalidade ao bloco comunista. De permeio havia acusações diversas de má-fé e sentimentos antidemocráticos que iam da suspeita de Peronismo na esquerda à suspeita de militarismo reacionário na direita. Essencialmente, havia um colapso da crença de que se poderiam conciliar interesses antagônicos. A “tensão criadora” do período Kubitschek dissolvia-se num conflito acerbo entre diferentes visões dos problemas e do potencial brasileiros (SKIDMORE, 2000, p. 385)

A teoria do “entreguismo”, ou seja, de que as riquezas da nação foram e continuavam a ser deliberadamente exploradas por ricas nações estrangeiras era recorrente entre as esquerdas brasileiras. Além dela, a ideia de que os Estados Unidos contribuíram maciçamente para o golpe civil-militar era senso comum também entre as esquerdas. Essa denúncia foi veementemente negada pelo Embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Lincoln Gordon, que alegava que o golpe era “100% - não 99,44 – mas 100% puramente brasileiro”. Nessa esteira parece seguir o historiador Thomas Skidmore, que, no apêndice de uma das edições do seu clássico *Brasil: de Getúlio a Castelo*, afirma que os Estados Unidos, diferentemente do ocorrido na Argentina e no Chile, não tiveram participação no Golpe (2000, p. 346). Contudo, pesquisas atuais demonstram que a participação dos Estados Unidos fora mais efetiva do que Skidmore percebeu. Após a liberação de documentos secretos, a historiadora Phyllis R. Parker tomou conhecimento da *Operação Brother Sam*, idealizada por Gordon e integrantes do Estado Maior, visando a oferecer apoio militar e logístico para as forças antiGoulart (GREEN; JONES, 2000, p. 69).

Na esteira da interpretação conjuntural, um dos episódios que acirraram o cenário político foi a saída do Ministro da Marinha, Almirante Silvio Mota, demitido por ter dado voz de prisão a um grupo de marinheiros que insistiam em realizar um ato público em comemoração ao segundo ano da Associação dos Marinheiros e Fuzileiros Navais do Brasil, entidade não reconhecida oficialmente. De uma simples comemoração, o evento tomou rumos reivindicatórios: exigiam o reconhecimento da entidade, a melhoria das condições de vida e alimentação digna nos navios. O fato de o presidente ter demitido o Almirante Mota e

empossado o Almirante Paulo Mário Rodrigues, homem de esquerda e de confiança do CGT¹⁶, configurou para os altos escalões das forças armadas, por um lado, indevida intervenção por parte do presidente em assuntos exclusivos das forças armadas e, por outro, uma guinada radical à esquerda. Esse episódio e a presença de Jango no dia 30 de março à festa de posse da nova diretoria da Associação dos Sargentos no automóvel Clube foram o pretexto utilizado pela alta oficialidade das três Armas para assumir o governo. E acabou sendo decisiva a adesão ao golpe por parte daqueles militares, que, mesmo não gostando ou concordando com Jango, não consideravam a possibilidade de destituí-lo do governo (FERREIRA, 2003, p. 387).

Além disso, a relutância de Jango em prender o governador da Guanabara, Carlos Lacerda, sob acusação de tentativa de golpe contra o governo federal, também era apontada como exemplo da falta de atitude do presidente. Pesquisas atuais, entretanto, trazem outras explicações para tal atitude. Informado por seu assessor, San Tiago Dantas, da existência de uma frota norte-americana no litoral brasileiro, pronta para invadir o país caso Lacerda fosse preso, Goulart preferiu recuar e evitar a intervenção direta de uma nação estrangeira no país. Abriu mão da última chance, segundo os legalistas, de manter-se no poder (FERREIRA, 2003, p. 394).

Comícios programados para abril de 1964, organizados por San Tiago Dantas, tinham por objetivo angariar apoio popular a Jango, numa tentativa de atenuar seu isolamento político. Tais comícios aconteceriam nas principais cidades brasileiras, entre os quais o do dia 3 em Santos; o do dia 10 em Santo André; o do dia 11 em Salvador; o do dia 17 em Ribeirão Preto; o do dia 19 em Belo Horizonte (como o de 13 de março); e o principal, que não chegou a se realizar, que aconteceria em 1º de maio em São Paulo, data historicamente significativa. O apoio popular era vital para a realização das reformas propostas pelo governo, uma vez que estava cada vez mais difícil o apoio, tanto das bases aliadas, quanto dos grupos com os quais ele estabeleceu aliança. A histórica aliança entre o PTB e o PSD fora definitivamente desfeita. Não obstante, a direita conservadora alegou entrever nas ações de Jango uma tentativa de fortalecer a sua figura política e decretar uma ditadura personalista, aos moldes de Vargas e Perón (SKIDMORE, 2000, p. 360). No mesmo dia em que a programação do comício foi apresentada, o general Castelo Branco, chefe do Estado-maior do Exército, fez um pronunciamento, denunciando “as agitações generalizadas do ilegal poder do CGT”:

¹⁶ O CGT (Comando Geral dos Trabalhadores) foi o sindicato responsável pelas primeiras greves explicitamente de caráter político na história brasileira.

Ao atingir então o seu clímax a conspiração militar, a opinião política civil centrista estava sendo também mobilizada. O comício de 13 de março convencera muitos legalistas de que Jango deixara de acreditar no processo democrático. Para compreender esta reação, é preciso lembrar que o sistema político brasileiro repousava sobre um delicado equilíbrio. O equilíbrio de forças pressupunha que nenhum setor tentasse suplantar totalmente os outros. Em fins de 1963 Jango já convencera muitos dos elementos mais tradicionais – grandes proprietários de terras, militares conservadores, e negociantes – de que a “ordem constituída” era ameaçada por uma transformação radical, não meramente uma reforma. Concentravam, assim, seus ataques contra os *nouveaux*, que eles temiam viessem a ser os beneficiários exclusivos da nova ordem: líderes trabalhistas radicais (CGT) e organizadores dos camponeses (padres progressistas, Arraes, estudantes radicais) (FERREIRA, 2003, p. 360)

Agora, tratava-se do conjunto da oficialidade das três Forças alegando temer a integridade das próprias corporações com o apoio de diversos setores e instituições da sociedade civil, unindo forças contra um governo democraticamente eleito (FERREIRA, 2003, p. 394). Foi nesse momento que o general Peri Beviláqua procurou o presidente com um documento em mãos. O texto traduzia o pensamento da maioria dos comandos militares. As reformas de base, cristãs e democráticas em benefício do povo, dizia o documento, tinham o apoio das três Armas, mas o presidente deveria declarar o CGT fora da lei (FERREIRA, 2003, p. 395). Diante dessa imposição, Jango endurece, pois para ele seria insuportável ver perseguidos os membros dos sindicatos e das esquerdas, sua base política, de maneira que resolve resistir e enfrentar o almirante Mourão, que vinha de Minas Gerais depô-lo sem possuir, contudo, força militar para tanto. Porém, informado por San Tiago Dantas de que o governo norte-americano apoiava a sublevação e reconheceria o estado de beligerância de Minas Gerais, podendo, se fosse preciso, invadir o país, Jango recua novamente.

Ademais, a pouca organização da base aliada de Jango também deve ser levada em consideração para o entendimento desse processo. Nesse sentido, de acordo com Roberto Schwarz, o socialismo que se difundia no Brasil era fortemente anti-imperialista, mas fraco na propaganda e na organização da luta de classes (SCHWARZ, 2009, p. 10).

Jango aguardou inutilmente uma mobilização de suas frentes de apoio, além do contato direto com a sociedade, na qual ele apostava sua permanência no cargo.

Ainda sobre a ida à festa de posse da Associação dos Sargentos no Automóvel Clube, Talarico avalia que o presidente naquele momento não podia recuar. Já perdera o apoio do poder econômico, dos partidos conservadores, como o PSD, a UDN, o PSP, o PR, entre

outros, como então recusar o apoio popular? (TALARICO apud FERREIRA; DELGADO, 2003, p. 390)

Isolado politicamente, com um apoio popular com que pouco pôde contar, a não ser por algumas fracas resistências à ação dos golpistas, uma vez que a maioria dos líderes camponeses havia sido presa, e aqueles que não foram presos ficaram isolados esperando ordens para agir que nunca chegaram, Jango teve que ceder. Mesmo assim, as forças legalistas ainda estavam dispostas a lutar pela manutenção do presidente. Mas, diante de uma possível guerra civil, agravada pela presença norte-americana entre os golpistas, Jango inviabiliza uma resistência e, em 1º de abril, deixa o Palácio das Laranjeiras, no Rio de Janeiro. A notícia logo corre pela cidade, e a atitude foi convenientemente interpretada como fuga. Embora estando ainda em terras brasileiras, o presidente da Câmara, declarou vaga a Presidência da República, convocando Ranieri Mazzilli para assumir provisoriamente a chefia do governo:

Uniram-se então a espada, a cruz e o vil metal – as botas e as batinas e as moedas, numa poderosa coalização: os homens de alta qualidade e delinquentes de toda laia; cidadãos acima de qualquer suspeita e personagens objetos de todas as suspeitas; os incapazes e os capazes de tudo; democratas genealógicos e candidatos a ditadores; liberais e fascistas, militares, políticos, homens de negócio, profissionais liberais. E em nome da Lei, do Cristo, da Ordem, da Família, da Democracia e da Honestidade, essa multidão heteróclita, numa frente ampla, diversa e contraditória, deu o golpe. Mas até quando se manteria essa heterogeneidade no comando da nação? (REIS FILHO, 2002b, p. 437)

Reis Filho demonstra a gama variada de protagonistas do golpe de 64, ao mesmo tempo que questiona a duração dessa aliança. De fato, a aliança não vai durar muito tempo e, logo após o golpe, com a posse de uma Junta Militar e, posteriormente, com a chegada ao poder do presidente-marechal Castelo Branco, haverá cisões e o início dos silêncios e silenciamentos.

São inúmeros os relatos dos que não acreditavam que Jango seria desempossado, pois confiavam nos dispositivos militares de que ele dispunha, os quais, no fim, se mostraram ineficientes. O golpe de 1964 causou nas esquerdas principalmente espanto e confusão, os quais logo se transformaram em medo quando se iniciaram as prisões arbitrárias de políticos, operários, artistas e intelectuais, que haviam participado de um manifesto a favor das reformas de base (MACIEL, 1987, p. 38).

Após tal confusão gerada pelo golpe, firmou-se um grupo coerente de militares, avesso à bravata, com um projeto internacionalista-liberal, que logo se organizou em uma junta militar, reunindo os chefes das três Armas, e que se autodenominara “Comando Supremo da Revolução”. Em 9 de abril, foi editado o Ato Institucional nº. 1, que instaurou o estado de exceção no país. Entre os nomes possíveis para assumir o comando do governo foi escolhido o do general Humberto Alencar Castelo Branco (1897-1967). A escolha deveu-se ao prestígio que o general possuía entre os militares e as conexões com o IPES (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais), centro de estudos fundamental para a vitória do golpe (REIS FILHO , 2002a, p. 35).

A política econômica posta em ação por Castelo Branco objetivava sanear as finanças nacionais, utilizando, para tanto, capital internacional, o que foi um empurrão para alinhar ainda mais o Brasil ao capitalismo internacional. Em troca dessa integração, além da dívida monetária adquirida, estava a subserviência aos Estados Unidos, na esteira da polarização da Guerra Fria (REIS FILHO, 2002b, p. 438):

O seu internacionalismo rompia com as pretensões autonomistas do nacional-estatismo e enveredava por uma proposta de alinhamento com os EUA. Essa era a dimensão geopolítica de um projeto mais amplo de integração do Brasil ao chamado mundo ocidental e de abertura do país aos fluxos do capital internacional (REIS FILHO, 2002a, p. 38)

Esse alinhamento ideológico do governo Castelo Branco com os Estados Unidos traduziu-se numa política econômica afinada com as propostas do FMI (Fundo Monetário Internacional), na tentativa de fazer retroceder a crise econômica brasileira. No campo econômico, esse foi o grande desafio do governo Castelo Branco, prova de fogo da qual não conseguiu sair vitorioso. Desacreditado por conta dos desastres na política econômica e pelos insucessos em conter as manifestações contrárias ao regime, sai da presidência sem conseguir deixar um sucessor de seu grupo.

Segundo Gláucio Soares (1989, p. 10), não se poder falar em “um projeto ideológico autoritário levado a cabo por um Estado integrado e centralizado”, mas há um esforço, de acordo com Fico (2004, p. 206), na implantação de um “projeto repressivo, centralizado, coerente, que momentaneamente, o primeiro marechal-presidente, Castelo Branco, obteve, criando, a partir daí, o embate que contraporía a linha dura aos moderados”. Portanto, além de não conseguir sanar os problemas econômicos, estancar os veios de rebeldia na sociedade,

Castelo Branco, dentro dessa perspectiva analítica, não teria conseguido levar adiante seu projeto centralizado, mas pautado na racionalidade advinda, sobretudo, do IPES e da Escola de Guerra. O governo Castelo Branco encerrou-se em meio a ondas de descrédito e insatisfação que fizeram efervescer os movimentos contrários ao regime.

Assume em 1967 o general Costa e Silva, com promessas de democracia e diálogo, proclama que a meta de seu governo seria o homem (REIS FILHO, 2002a, p. 46). Contrariando a promessa de diálogo e democracia, o governo de Costa e Silva vai entrar para a história política brasileira como sendo o governo que extinguiu os direitos civis e políticos e cuja repressão sentiu-se mais agudamente sintetizada na edição do AI-5. Foi uma resposta às manifestações contrárias ao regime, dos movimentos originariamente de oposição, do movimento estudantil e até da ampla, mas heterogênea, frente de apoio ao golpe em 1964.

Em 20 de novembro de 1968, entre o fechamento do XXX Congresso da UNE, em Ibiúna, e a edição do AI-5, em dezembro de 1968, Ziraldo publicou no *Jornal do Brasil* uma charge bastante lúcida sobre os acontecimentos envolvendo os estudantes e sua relação conflituosa com as forças opressoras:

Figura 5 – ZIRALDO. Os Zeróis. Caderno B. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20/11/1967, p. 2.

Na charge, têm-se duas personagens em cena, Namor e Tocha Humana. Namor pergunta a Tocha Humana aonde este vai, “tão fogoso e varonil”. Ao que este responde: “Brasil”. E, depois, questiona por que este tem de ir, obtendo como resposta: “Missão a cumprir”. E, por derradeiro, à pergunta quem o chamou responde: “Reitor”. Graficamente bem acabada, a charge sintetiza de forma bastante eficaz os conflitos entre estudantes e governo, representado pela figura do Reitor, ao mesmo tempo que sugere a incompetência do governo em conseguir “resolver” a situação, pois precisa pedir ajuda estrangeira, mas ainda solicita ajuda mítica. O fato de Tocha Humana estar “fogoso e varonil” indica a necessidade de uma ação forte e dura para obter êxito, que, pelo visto, os militares não conseguiram realizar em sua missão de silenciar os estudantes. E, de fato, em 1967 e 1968 o movimento estudantil se configurou no espaço da maior resistência organizada à ditadura civil militar¹⁷.

Além do movimento estudantil, as artes também tiveram um papel de destaque na resistência ao regime, a saber: cinema, artes plásticas, teatro, música e literatura. Muitas vezes citadas de maneira acrítica, vencerão a batalha para a construção da memória da resistência, de finalidades específicas. Trabalhando com ideia de arte engajada¹⁸ ou, se se quiser usar um termo da época, “empenhada”, a produção cultural desse período se pautou, principalmente entre 1965 e 1968, na formação, de um lado, de uma vanguarda que assumisse o papel revolucionário que lhe cabia (e quando se fala em produção cultural, arte engajada, está-se a referir-se à de tendência esquerdista ou simpatizante. Até mesmo porque se vive um momento

¹⁷ Sobre o movimento estudantil e sua luta contra a repressão sugere-se a leitura de: MARTINS FILHO, J. R. **Movimento estudantil e ditadura militar**. Campinas: Papirus, 1987.

¹⁸ A origem da noção de arte engajada está em Jean-Paul Sartre. No Brasil, o engajamento do intelectual de esquerda encontrou nas artes de espetáculo o lugar de sua realização, ao contrário do que defendia o filósofo francês, que sustentava a atuação do intelectual pela palavra, articulada em prosa e ensaio. Sobre os desdobramentos no Brasil da arte engajada ver: NAPOLITANO, M. Arte engajada e seus públicos. **Revista Estudos Históricos**, América do Norte, 2, fev. 2002. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2141/1280>. Acesso em: 12 Jul. 2011

de “relativa hegemonia cultural da esquerda”) (SCHWARZ, 2009, p. 8). E, de outro, na ampliação dos públicos a quem essas obras eram destinadas, que seriam em última instância “o povo”.

Sobre a ideia de uma “hegemonia cultural da esquerda” expressa por Schwarz, Ridenti tece comentários instigantes, segundo os quais Schwarz utilizaria o conceito de hegemonia num sentido pouco preciso, ao reconhecer que, cita Schwarz, “os intelectuais são de esquerda, e as matérias que preparam, de um lado, para as comissões do governo ou do grande capital, e de outro, para as rádios, televisões e jornais do país, não são”. Portanto, prossegue Ridenti, “a hegemonia de esquerda estaria só no interior das camadas sociais intelectualizadas [...] Ora, então não havia hegemonia cultural de esquerda, sequer relativa” (1993, p. 90):

A hegemonia (cultural, política, econômica), no interior da sociedade brasileira, nunca deixou de ser burguesa, pelo menos desde o final da Segunda Guerra. Sempre foram dominantes as ideias, os ideais, os valores, a visão de mundo da burguesia brasileira, comprometida com o desenvolvimento nacional desigual e combinado. Essa classe vem exercendo sua hegemonia em todos os campos da vida, penetrante em todos os poros sociais, hegemonia que necessariamente se transforma junto com a trajetória do próprio capitalismo no país. O golpe de 64 é o marco da reorganização da hegemonia burguesa, para cuja manutenção não bastava mais o ideário populista. Nesse processo, a “hegemonia cultural da esquerda”, ou melhor, a disseminação de ideias críticas em certos meios intelectualizados, com o correr dos anos, acabou sendo crescentemente utilizada de forma distorcida para a legitimação e consolidação da hegemonia burguesa reorganizada [...] A hegemonia burguesa rearranjou-se após 1964, incorporando até elementos críticos a ela, pois “qualquer processo hegemônico deve ser especialmente alerta e sensível às alternativas e oposição que lhe questionam ou ameaçam o domínio” (1993, p. 91)

Assim, o que caracterizaria a produção cultural brasileira do período seria a “ambiguidade”, por estar justamente condicionada a um mercado consumidor. O mercado para as artes acena aos artistas novas e inusitadas possibilidades de divulgação, mas pleno de ambiguidades (1993, p. 93). De fato, esse período assistiu a um aumento exponencial de público para as várias modalidades e linguagens artísticas.

Ortiz, ao estudar a produção cultural das décadas de 1960 e 1970, percebeu que era preciso levar em consideração a presença do Estado autoritário. O objetivo do Estado era evidente, as produções culturais investidas tinham um caráter eminentemente de integração nacional, o que acabava por contribuir para a concentração de poder em suas mãos. E nessa

participação estatal estará a origem da ambiguidade cultural vivenciada naquele momento histórico:

Mesmo na área cinematográfica, que sofre concorrência direta da televisão, os números são significativos: em 1971 o Brasil possui 240 milhões [SIC] de espectadores, o que lhe confere a posição de quinto mercado interno cinematográfico do mundo ocidental. Este volume de público corresponde ainda ao crescimento do próprio mercado de filmes nacionais que, apesar de ser significativamente menor do que o de filmes estrangeiros, passa de 30 milhões de espectadores em 1974 para 50 milhões em 1978. O mercado brasileiro adquire, assim, proporções internacionais; em 1975 a televisão é o nono mercado do mundo, o disco, o quinto, em 1975, e a publicidade, o sexto em 1976. O quadro de evolução do investimento publicitário em 1962-1976 nos veículos de comunicação de massa atesta a importância deste mercado, e o que é mais interessante, revela a origem desses investimentos. Os dois maiores investidores são o Estado e as multinacionais (2006, p. 84)

“Pode-se afirmar que, no período em que a economia brasileira cria um mercado de bens materiais, tem-se que, de forma correlata, se desenvolve um mercado de bens simbólicos que diz respeito à área da cultura” (2006, p. 81). E o autor demonstra que, “rigorosamente falando, a noção de mercado simbólico emerge no momento em que a esfera cultural adquire uma autonomia em relação ao mundo material” (2006, p. 82). Assim, o mercado cultural, fomentado pelo Estado, atua em termos nacionais. A ideia do Brasil Grande, Grande Potência, será recorrente nessa produção. *Pererê*¹⁹, de Ziraldo, sobretudo na segunda fase, é um exemplo dessa maneira de pensar a cultura e sua função para o Brasil.

As artes na década de 60, sobretudo as ligadas ao CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), desempenharam o papel de divulgadoras da produção artística a outros grupos sociais, entre os quais o operariado²⁰. Muito criticado por essa postura, o CPC desenvolvia um projeto que, segundo alguns críticos, passou ao largo dos interesses dos grupos a que se destinava.

Nesse sentido, Schwarz, ao falar das “artes de espetáculos” – cinema, música popular e teatro – identifica na tentativa de formatar as obras culturais, para torná-las acessíveis ao “povo”, os motivos de seu insucesso, tanto estético quanto ideológico:

¹⁹ *Pererê* é uma revista de história em quadrinhos produzida por Ziraldo entre os anos de 1960-1964, sendo retomada sua publicação em 1972. No segundo capítulo desta dissertação, proceder-se-á a uma análise mais detida dessa revista.

²⁰ Sobre o CPC consultar: BARCELLOS, Jalusa (org.). **CPC, uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

Nesses espetáculos, a que não comparecia a sombra de um operário, a inteligência se identificava com os oprimidos e se reafirmava em dívida com eles, em que via a sua esperança. Davam-se combates imaginários e vibrantes à desigualdade, à ditadura e aos EUA. Firmava-se a convicção de que vivo e poético, hoje, é o combate ao capital e imperialismo. Daí a importância dos gêneros públicos de teatro, música popular, cinema e jornalismo, que transformavam este clima em comício e festa, enquanto a literatura propriamente saía do primeiro plano (2009, p. 38)

Aos “combates imaginários e vibrantes” a mídia impressa será porta-voz eloquente dentro das possibilidades e, por isso, a importância de tomá-la na relação entre o fazer artístico engajado e a luta pela retomada da autonomia jornalística, que a repressão e a censura, erigidas pelo AI-5, suprimiram.

Por outro lado, a produção artística do CPC da UNE também logrou êxitos em termos estéticos, como no curta-metragem *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade (de 1960). O enredo se desenvolve em torno de garotos que saem à procura de gatos, cujo couro, utilizado como tamborim, é vendido aos fabricantes do instrumento musical. O filme explora com sensibilidade temas como a infância suprimida pela necessidade de sobrevivência, o trabalho informal (SILVA, 2011, p. 91).

Contudo, assiste-se por um lado ao endurecimento do regime, das censuras e da repressão e, de outro, a expansão do público consumidor favorecerá também a imprensa. E a grande imprensa, que, de modo geral, foi conivente com o golpe logo no início, porém, passados os primeiros instantes insurgentes, percebe a extensão de suas decisões.

1.2 - Entre “colaboracionistas”²¹ e dissonantes: a imprensa diante do golpe

Falar sobre imprensa e sua posição em relação à ditadura significa falar, num primeiro momento, em “colaboracionismo” e, num segundo, em “resistência parcial”, em resposta à censura. É sabido que a quase totalidade da grande imprensa apoiou o golpe como forma de manter intactos seus interesses. Assim, colaborou decisivamente para o sucesso de um golpe que parecia, entre as esquerdas, principalmente, irrealizável. Porém, tendo assumido o poder,

²¹ Termo cunhado por Beatriz Kushnir, refere-se à maioria da grande imprensa brasileira, que colaborou para a queda do presidente eleito João Goulart e para a implantação da ditadura.

os militares, que antes aparentemente não possuíam um projeto para o Brasil, passam a construí-lo de forma explícita e, para essa construção, vozes dissonantes são dispensáveis. Dessa forma, vão perseguir, censurar e mesmo fechar as redações dos jornais que dificultassem a efetivação do projeto escolhido para o Brasil.

Contudo, a censura na história da imprensa brasileira, isto precisa ser dito, não se inaugura com o golpe de 64. O controle dos meios de comunicação por parte dos governos já era prática recorrente muito antes. De acordo com Medina (2002, p. 423), o primeiro documento que inaugura a censura ao livre exercício do jornalismo data de 17 de outubro de 1875, no então jornal *Província de São Paulo*, posteriormente *O Estado de São Paulo*. A censura foi dirigida à proibição de um espetáculo em São Paulo. Tratava-se da peça *Os Lasaristas*, de Gil Ennes, que foi censurada por ferir a moral e os bons costumes²².

Além disso, a censura possui uma variedade de manifestações e intensidades, tendo-se radicalizado de fato com a imposição do AI-5, em 1968.

A censura imposta aos meios de comunicação durante a ditadura é tema de inúmeros trabalhos, que partiram da “censura política, exercida pelo Estado, que, para proteger seus interesses, interfere na divulgação de informações, determinando o que pode ou não ser veiculado” (AQUINO, 1999, p. 222) àquela promovida pelos donos dos veículos de comunicação, “pois a liberdade de opinião dos jornalistas tinha como limite a orientação dos patrões”, os únicos detentores, portanto, da liberdade de imprensa (ABRAMO, 1988, p. 116). Havia censura praticada pelos próprios colegas de redação, pois eles também eram censores, e até a autocensura, “ato consciente, e com objetivo, também consciente, de dosar a informação que chegará ao leitor ou mesmo suprimi-la” (KUCINSKI, 2002, p. 538).

Todavia, de acordo com Capelato (1999, pp. 134-136), não se pode tomar a imprensa desvinculada das relações políticas tecidas ao longo de negociações que visam, do lado dos donos dos jornais, à autonomia de informação, a privilégios sobre os concorrentes, ao sucesso comercial e, do lado do governo, à autonomia da ação, à manutenção da ordem política, enfim, ao sucesso político. Imprensa e política nesse sentido são indissociáveis:

²² Ainda sobre a censura é extremamente instigante o comentário de Medina (2002, p. 423) a respeito dos ranços herdados com a censura do regime militar para pensar-se esta insólita liberdade de expressão que se vivencia e cuja existência tranquiliza a todos, ou melhor, a todos amortiza: “O dramático é que o vírus da censura que se expande, ou no autoritarismo explícito, ou na subjetivação da cultura do medo, inspira as pequenas e médias censuras das práticas cotidianas. Arriscaria dizer que, do fim da década de 1960 ao fim da década de 1970, em um clima de risco perante a repressão, risco esse que significa perda de vida ou prisão e tortura, a ousadia solidária diante do monstro ultrapassava com mais facilidade as pequenas e médias censuras do que no atual período em que se vive na selva democrática”.

O Estado foi um grande anunciante. Foram anúncios que envolveram as estatais, fazendo publicidade institucional ou de serviços e o governo propriamente dito, no nível federal, estadual e local. Foi a época dos slogans do tipo: Brasil, ame-o ou deixe-o, Ninguém segura este país etc. (TASCHNER, 1992, p. 112)

Assim, a imprensa se forma numa relação ambígua, como instituição pública, pois atua no âmbito do político (princípio da publicidade, ou seja, a garantia do direito à informação) e do privado (orientada pela lógica do lucro, em meio à disputa com os concorrentes pelo público leitor). Portanto, opera num terreno movediço, no qual deve criticar o poder e os poderosos, mas se encontra vinculada a esses indivíduos e grupos, cujos atos têm que denunciar. (PEREIRA, 2006, p. 32)

E mais: no período em que perdurou a ditadura, vislumbrou-se no Brasil um processo de modernização de variados setores da indústria, incluindo a gráfica, que obviamente não se processou de forma milagrosa, como foi propalado, mas na submissão do país aos mercados estrangeiros, em suas variações de humor, além do endividamento com instituições financeiras internacionais que garantiram a manutenção do regime. Portanto, com a entrada de capital estrangeiro, foi possível a modernização da infraestrutura no desenvolvimento dos bens duráveis de consumo e do setor de bens não-duráveis:

Ironicamente, a ditadura militar completava a obra de Vargas e Kubistchek, particularmente no que diz respeito às chamadas “indústrias de base”, e deixando reservado para o setor privado todo o rico desenvolvimento dos bens duráveis de consumo, e claro, o setor de bens não duráveis. Uma transferência via preços administrados potencializou a acumulação privada, e, unindo a uma conjuntura internacional favorável, de alta liquidez, o regime enveredou pela senda do endividamento externo, como forma de ampliar a poupança disponível para investimentos. As empresas estatais, revigoradas, ampliadas, e as novas, funcionaram como uma base de lançamentos de títulos e empréstimos no Exterior, que eram introjetados para a acumulação interna (OLIVEIRA, 2004, p. 120)

A produção gráfica de Ziraldo, beneficia-se desse processo de crescimento econômico, uma vez que, como publicitário, ele pôde contar com novas entradas profissionais, além de espaços que poderiam escoar sua produção, pois é justamente nesse momento que a publicidade brasileira se moderniza e passa a ser feita segundo critérios técnicos rigorosos.

Foi nesses anos que as agências introduziram no Brasil as técnicas mais aperfeiçoadas de *marketing* e que o negócio publicitário, estimulado pelo desenvolvimento industrial e urbano, expandiu-se. Isso pode ser atestado pelo acúmulo de eventos importantes ocorridos em torno do negócio publicitário ao longo dos anos 50 (FIGUEIREDO, 1998, p. 21).

Apresentar-se-ão a seguir três periódicos que deram espaço aos personagens de Ziraldo: *Fatos&Fotos*, *Jornal do Brasil* e *O Pasquim*. Cada um participando de um tipo diferenciado de imprensa: a *Fatos&Fotos*, uma revista semanal de consumo; o *Jornal do Brasil*, um importante diário noticioso, cujo Caderno B, em que Ziraldo publicava, era destacado veículo comunicacional do cenário cultural brasileiro; e, por fim, o também semanário, mas de viés crítico e humorístico, *O Pasquim*. Cada um deles deu condições materiais à veiculação dessas personagens e de suas mensagens, muitas vezes marcadas pela ambiguidade, que, como visto, era traço endêmico da produção cultural do período.

1.2.1 - *Fatos&Fotos*

A revista semanal *Fatos&Fotos*, que se consolidou no Brasil nos anos 50, deve ser incluída na ampla rede de revistas de consumo (CORRÊA, 2008, p. 208). Semanário de variedades impresso e editado por Bloch Editores S.A., um dos maiores conglomerados jornalísticos do período, a *Fatos&Fotos* pôde contar com um parque gráfico de alta tecnologia, apresentando excelente qualidade nas suas publicações, inclusive na sua primeira edição, de 28 de janeiro de 1961. Nesse sentido, os desenhos de Ziraldo publicados nesse periódico vão se beneficiar graficamente dessa infraestrutura editando cartuns com uma boa qualidade gráfica. A *Fatos&Fotos* ofereceu as condições materiais para Ziraldo poder lançar suas personagens *Os Zeróis*.

De propriedade de Adolfo Bloch, a Bloch Editores S.A. possuía outras importantes revistas, entre elas *Manchete*, que foi responsável pela cobertura da inauguração de Brasília, evento dos mais importantes do período. Segundo Murilo Melo Filho, era aproveitado para a confecção de *Fatos&Fotos* o excesso de material produzido para a *Manchete* (JORGE, 2001, p. 2108). O sucesso alcançado por Bloch no seu empreendimento deve-se e muito ao prestígio e apoio de Juscelino Kubitschek, o JK. De fato, *Fatos&Fotos* nasce da promessa de Adolfo Bloch a JK de publicar um tabloide na nova capital federal, uma forma de apoiar as

pretensões do presidente em relação a Brasília. E das suas boas relações com JK resultou *Fatos&Fotos*, diferindo das demais publicações do gênero, que tinham o Rio de Janeiro, e em menor escala São Paulo, como referência para qualquer atividade ligada ao jornalismo no período. Pois no Rio de Janeiro e em São Paulo, estavam os jornalistas, os artistas gráficos, o mundo artístico, o governo, os políticos, ao instalar-se em Brasília *Fatos&Fotos* principia uma tentativa de descentralização da indústria comunicacional, sem êxito no entanto.

É importante destacar o fato de que esse semanário nasce sob a proteção de Juscelino Kubitschek e que, de uma forma ou de outra, vai servir também aos próximos presidentes, incluindo os presidentes-militares. Quando da renúncia de Jânio Quadros, em agosto de 1961, que levou o Brasil a mais uma crise política, a revista apoiou a investidura do vice-presidente João Goulart. O governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, e o comandante do III Exército, general Machado Lopes, foram chamados, respectivamente, pela revista de “herói dos pampas” e de “general da lei”, por terem, com a Campanha da Legalidade, constituído um importante polo de resistência aos ministros militares que tentaram impedir a posse de João Goulart (JORGE, 2001, p. 2109).

No entanto, o apoio ao governo Jango é dado com reservas devido à sua política amigável com relação aos países comunistas, exemplificada na condecoração do marechal Tito, presidente da Iugoslávia, em setembro de 1963, durante visita ao Brasil. Essa honraria causou um profundo mal-estar entre as Forças Armadas, sendo que o semanário empreende uma tentativa de amenizar o episódio com as seguintes palavras: “[...] o presidente Goulart [...] decide conceder-lhe [...] a Ordem do Cruzeiro do Sul. Cortesia diplomática não significa, de nenhum modo, aprovação política” (JORGE, 2001, p. 2109).

Quando da vitória do plebiscito para volta do presidencialismo como forma de governo no Brasil, *Fatos&Fotos* posicionou-se ao lado do presidente, criticando o que Murilo Melo Filho chamou de “brincadeira de regime de gabinete”, que quase levou o país à bancarrota. Contudo, em março de 1964, a revista sustentou uma posição oposta àquela tomada durante a crise da posse de João Goulart, em 1961. Desta vez, a revista pronunciou-se favoravelmente à deposição do presidente da República. Na cobertura, ressaltou o apoio popular ao movimento militar nas ruas do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Segundo *Fatos&Fotos*, o Ato Institucional nº. 1, AI-1, de 9 de abril de 1964, que permitiu cassações e suspensões de direitos civis e políticos, foi uma medida necessária para reestabelecer a ordem no país. Essa postura, entretanto, parece ter mudado a partir de junho de

1964, quando o senador Juscelino Kubitschek, patrono da revista, foi também atingido pelo AI-1. Na edição do dia 27 de junho, publicou a primeira reportagem contendo críticas ao governo militar.

Ela também assumiu posições críticas com relação ao regime quando se tornou evidente que os militares não estavam dispostos a restabelecer a ordem democrática no curto prazo. Na edição de 22 de outubro de 1966, Otto Lara Rezende escreveu nas páginas da revista: “Dadas as circunstâncias atuais, dificilmente o marechal Costa e Silva poderá, em curto espaço, desmilitarizar a vida política nacional” (JORGE, 2001, p. 2109). Apesar da posição crítica em relação ao governo, como afirma Jorge, a citação de Resende suscita outras interpretações, uma das quais parece apontar para o fato de que, apesar da vontade pela desmilitarização da vida política do país, Costa e Silva não poderia fazê-lo, dadas as circunstâncias. Ora: que circunstâncias excepcionais vivia o Brasil em que difícil era fazer voltar o regime democrático? Desse modo, trata-se mais de uma questão de desejo de permanecer no poder, que fora usurpado inconstitucionalmente, do que uma impossibilidade de fazê-lo.

Durante o período de articulação da Frente Ampla²³, a revista publicou artigos de Carlos Lacerda criticando os “rumos da revolução” e explicando a sua adesão a esse movimento de oposição ao governo militar (JORGE, 2001, p. 2109).

E, contraditoriamente, a *Fatos&Fotos* também publicava matérias ressaltando as conquistas do “governo revolucionário”. Em 1º de janeiro de 1966, em matéria sobre o estado de Goiás, ressaltou “grande surto de progresso e desenvolvimento num estado que se recuperou depois da revolução de março”. E, em 4 de fevereiro de 1967, publicou matéria sobre os estados do Maranhão e Piauí com o título *Maranhão e Piauí: uma explosão de progresso* (JORGE, 2001, p. 2109).

Na década de 1970, a política restringiu-se às colunas assinadas por Adirson de Barros e, posteriormente, por Haroldo Holanda e às entrevistas com personalidades políticas. Foi também nessa década que a revista passou a chamar-se *Fatos&Fotos Gente* e tornou-se quase exclusivamente um semanário sobre personalidades.

²³ Frente Ampla, organização que atuou entre 1966-1968 e que arregimentou políticos, intelectuais e artistas na tentativa de opôr-se à ditadura civil-militar, reivindicando o retorno ao regime democrático. Entre os políticos figuravam Carlos Lacerda, que atuou ativamente no golpe, João Goulart e Juscelino Kubitschek, antigos inimigos políticos, que ora se uniam contra um inimigo comum.

É interessante observar, no que tange a esta pesquisa, que Ziraldo, ao longo de entrevistas e em obras que recolhem e comentam suas publicações²⁴, desvincula a estreia de suas personagens *Os Zeróis* da revista *Fatos&Fotos*, preferindo situar a publicação destes no *Jornal do Brasil*, talvez em função das características ambíguas daquele periódico, que contrastariam com as suas intenções.

1.2.2 - *Jornal do Brasil*

Fundado em abril de 1891, nos tumultuados anos após a proclamação da República, o *Jornal do Brasil* (JB) nasce como representante do pensamento monárquico. Devido ao seu posicionamento político, enfrentará inúmeras perseguições, censura e empastelamento. Dependendo da direção do jornal, essa censura era mais incisiva. Por exemplo, quando da direção de Rui Barbosa, o jornal foi fechado por um ano e 45 dias (RIBEIRO, 2007, pp. 153-154).

Volta a ser publicado em 15 de novembro de 1894, sob a direção da firma *Mendes & Cia*, dos irmãos Fernando e Cândido Mendes de Almeida. A data não foi escolhida despropositadamente, mas exprimia o desejo da nova direção de coadunar-se com o novel regime e deixar para trás a alcunha de jornal monarquista. Durante esse período, o *Jornal do Brasil* deixa de ser doutrinário, participante do debate político, e passa a ser mais informativo, noticiando casos policiais, campanhas populares e crítica aos costumes. Recebeu o apelido de “O Popularíssimo” (RIBEIRO, 2007, p. 155).

Em relação às ilustrações, o jornal, já em 1902, utiliza-as como forma de “suavizar” o esquema sólido (por isso, pesado) do texto impresso, sobretudo quando apresentado na forma em que era anteriormente, entre fios, grisês e negativos, que acabavam dificultando a leitura das notícias em função da quantidade de informação visual desnecessária na página.

O *Jornal do Brasil*, desse modo, teve participação capital na história da editoração gráfica brasileira pelas inovações técnicas que serviram de modelo gráfico a diversos outros periódicos. Exemplo dessas inovações editoriais pode ser encontrado na publicação, em

²⁴ Nesse sentido, pode-se citar a entrevista concedida a Samira Youseff Campedelli e Benjamim Abdala Jr, publicada em: **Ziraldo**: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril, 1982. (Literatura Comentada); CIRNE, M. Pequeno dicionário dos super-heróis. In.: **Revista de Cultura Vozes**. 2ª.ed. março de 1972, pp. 5-20; **Ziraldo**. 40/55 itinerário de um artista gráfico.

dezembro de 1902, de uma história em quadrinhos ilustrada por Julião Machado. Trata-se de *Os Irmãos da Luva Vermelha*, que era apresentado com letras desenhadas sem serifa, em caixa alta, o que dava um aspecto “limpo” às palavras, tornando-as mais inteligíveis ao leitor. A estrutura das histórias era composta na vertical, formada por dois ou três quadros com desenhos, sendo que o texto era posicionado na lateral das ilustrações (SODRÉ, 1999, pp. 284-285).

Além das duas edições diárias, a empresa ainda publicava uma edição semanal ilustrada, a *Revista da Semana*; uma edição mensal de informações úteis, o *Guia Mensal do Jornal do Brasil*; e uma edição anual com desenhos em cores e em preto e branco, o *Anuário Ilustrado do Jornal do Brasil*.

Em 1905, iniciou-se a construção de uma luxuosa sede na Avenida Central e adquiriram-se novos maquinários. Dificuldades financeiras fizeram com que o jornal fosse hipotecado. E, sem condições de pagar as hipotecas, o jornal passa das mãos dos irmãos Mendes de Almeida para as de Ernesto Pereira Carneiro. A saída encontrada por Pereira Carneiro para a crise financeira do matutino era a volta dos anúncios classificados. Portanto, para sair da crise de um órgão noticioso, passa a se dedicar aos classificados, angariando o apelido pejorativo de “jornal das cozinheiras”, pelo fato de ser lido por aqueles que procuravam trabalho, sobretudo cozinheiras (RIBEIRO, 2007, p. 155).

Com a morte de Pereira Carneiro em 1954, assume a direção do *Jornal do Brasil* sua esposa, Marina Dunshee Abranches Pereira Carneiro, e seu genro, Manuel Francisco do Nascimento Brito. Sob sua direção, inicia o processo de modernização empresarial e a famosa reforma gráfica:

Entre 1956 e 1966, o JB ganhou nova sede e implementou um total reaparelhamento técnico-industrial. Mudaram os tipos, as medidas, os formatos, o material de impressão. Houve melhoria na qualidade da tinta, do papel, da impressão e da fotografia. O noticiário foi ampliado e aumentou o número de páginas. Houve mudança nos critérios de apuração e se passou a adotar as técnicas do jornalismo americano na redação das matérias (RIBEIRO, 2007, p. 156)

Nos anos 50, o humor visual de cunho político – enfraquecido pelos anos de censura do governo Vargas – volta à cena. É importante dizer que, por esse motivo, a caricatura deixa de ser o espaço privilegiado para a crítica política, pois perdeu força comunicativa, graças aos

anos de censura. Apesar disso, os anos 50 serão momento decisivo de retomada de temas e, mais importante, da elevação da caricatura ao *status* de gênero jornalístico (RIBEIRO, 2007, p. 251).

Ademais, a década de 50 foi o período de afirmação no interior da imprensa noticiosa do “mito da objetividade, que apontava para um modelo de jornalismo mais ‘sério’, mais ‘científico’ e, do ponto de vista enunciativo, distanciado do fato”. (RIBEIRO, 2007, p. 252). Esse mito de objetividade a que Ribeiro se refere é fruto do novo modelo cultural implementado no Brasil desse período, qual seja o norte-americano. A entrada cultural dos Estados Unidos no Brasil pode ser percebida muito antes, pelo menos durante a Segunda Guerra Mundial (TOTA, 2000). Como visto, durante a Guerra Fria, essa presença se fez sentir mais fortemente, dada a necessidade de “convencer” os países latino-americanos da superioridade do modelo econômico, político e também cultural dos Estados Unidos. A entrada das histórias em quadrinhos norte-americanas no Brasil foi sintoma desse momento²⁵.

Em 1961, com a entrada de Alberto Dines, a reformulação do *Jornal do Brasil* finalmente se consolidou. Segundo Nascimento Brito, um dos diretores do jornal nessa nova fase, foi Alberto Dines – editor do jornal de 1961 a 1973 – quem sistematizou as modificações, permitindo que se chegasse a uma verdadeira consciência do que foi chamado de “reforma do Jornal do Brasil”. Essa reforma fez de fato com que o jornal passasse a ocupar outra posição no seio da imprensa carioca, ganhando uma nova estatura na formação da opinião política do país e estimulando a reestruturação gráfica dos demais periódicos. É importante ressaltar que, a despeito da modernização técnica e reestruturação gráfica, o jornal manteve os quatro atributos que sempre nortearam sua atuação, definindo-se como órgão “católico, liberal-conservador, constitucional e defensor da iniciativa privada” (FERREIRA; MONTALVÃO, 2001, p. 2870). A modernização conservadora foi um dos lemas que nortearam a ação dos governos militares.

No que tange à postura do diário em relação à renúncia de Jânio Quadros e à posse de João Goulart, o diário ficou ao lado da “legalidade”, apoiando, portanto, a posse deste. Em represália, sofreu censura imposta por Carlos Lacerda, governador da Guanabara e já referido inimigo político de Jango. Em 29 de agosto de 1961, “Lacerda chegou a censurar 90% das matérias do Jornal do Brasil, o que fez com que o jornal se negasse a circular e denunciasse

²⁵ Falar-se-á sobre a entrada das histórias em quadrinhos americanas no Brasil mais detidamente no Segundo Capítulo desta dissertação.

tais procedimentos à Sociedade Interamericana de Imprensa” (FERREIRA; MONTALVÃO, 2001, p. 2870).

O *Jornal do Brasil* apoiou o golpe para depor Jango, pois acreditava que a continuidade democrática estava ameaçada se o país continuasse sob a direção do que chamara de “caudilho aliado do comunismo” (FERREIRA; MONTALVÃO, 2001, p. 2871), por isso a necessidade de uma intervenção militar, vista como um movimento de restauração da legalidade. O governo militar foi recebido como o salvador da ordem democrática e como aquele que colocaria ordem no caos que grassava no país:

Em relação às primeiras medidas do governo militar, o *JB* fez algumas restrições, recebendo com reservas o AI-1 e algumas cassações. No entanto, o jornal deu absoluto apoio à indicação do general Humberto de Alencar Castelo Branco para a presidência da República, alegando que o país precisava de um Executivo forte, que exercesse uma real autoridade. Em seguida, apoiou o próprio governo Castelo Branco, principalmente na área econômica, aplaudindo a atuação de Otávio Gouveia Bulhões e de Roberto Campos nos ministérios da Fazenda e do Planejamento. Na esfera política, viu com algumas reservas as cassações do ex-presidente Juscelino Kubitschek e do governador deposto de Goiás, Mauro Borges. Apoiou contudo outras medidas, como o prolongamento do mandato presidencial até 1967 e a constituição de 1967. As boas relações com o governo central manifestaram-se ainda no franco apoio que o jornal deu nas eleições de 1965 à candidatura udenista de Carlos Flexa Ribeiro para o governo do estado da Guanabara (FERREIRA; MONTALVÃO, 2001, p. 2871)

A linha cautelosa assumida garantiu-lhe a sobrevivência nos momentos de maior repressão, sobretudo com a imposição do AI-5, ao qual o jornal, entretanto, votou total repúdio. Contudo, suas críticas foram mais concentradas no governo, e não realmente no regime militar, o que significa um aceno de concordância pelo menos na crença da necessidade de um regime forte e centralizado para a solução dos problemas brasileiros. Essa crença, aliás, foi bastante propagada como justificativa para a presença da força repressiva dos militares.

Com a saída de Costa e Silva e a ascensão do general Emílio Garrastazu Médici, o jornal voltou a apoiar o governo. Nesse momento, segundo Luís Alberto Bahia, em entrevista concedida para a feitura do *Dicionário Histórico-Biográfico*, o regime militar já não invocava tanto a ameaça comunista e a desordem financeira como justificativas para sua manutenção. A nova doutrina se baseava em projetos de desenvolvimento e na ideia da grandeza nacional.

Aceitando essa perspectiva, o *Jornal do Brasil* apoiava a política econômica e financeira do ministro da Fazenda Antônio Delfim Neto (FERREIRA; MONTALVÃO, 2001, p. 2872).

1.2.3 - *O Pasquim*, jornal da patota²⁶

O Pasquim surge pouco tempo depois de instituído o AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, expressão mais acabada do endurecimento do regime político, cuja censura prévia dificultava qualquer tentativa de expressar livremente ideias, informações, conhecimento. Lançado em 26 de junho de 1969, em formato tabloide, de tiragem semanal, logrou vendas expressivas, chegando à marca surpreendente de 200 mil exemplares. *O Pasquim* faz parte do que se convencionou chamar de “imprensa alternativa” ou “nanica”, em contraposição à grande imprensa de postura liberal renovadora. A expressão “nanica” era atribuída ao valor de mercado do jornal, e não ao seu conteúdo intrínseco; a substituição por “alternativa” buscava sanar uma sugestão de imaturidade e promessa de tratamento paternal. Kucinsky (2003, p. 13) aponta quatro tipos diferentes de imprensa “alternativa”: o de algo que não estava ligado a políticas dominantes; o de uma opção entre duas coisas reciprocamente excludentes; o de única saída para uma situação difícil; e, finalmente, o do desejo que as gerações dos anos 1960 e 1970 tinham de protagonizarem as transformações sociais, sendo que *O Pasquim* está dentro desta última categoria.

Ainda a partir de classificações, *O Pasquim* faz parte da quarta geração de jornais alternativos, que, segundo Kucinsky, é resultado do refluxo das manifestações de 68, da desarticulação da luta armada e da ausência de perspectivas; surge então para atender à demanda por uma resistência político-cultural desligada das orientações marxistas, dos enquadramentos doutrinários. Por sua vez, pode-se tomar o AI-5 como resposta (bem-sucedida, deve-se dizer) do regime aos movimentos reivindicatórios de 1968, “o ano que não terminou”²⁷.

O surgimento de *O Pasquim* está atrelado à vida boêmia de Ipanema, Zona Sul do Rio de Janeiro, pois fundado por um grupo de humoristas gráficos e jornalistas, já veteranos da imprensa carioca. O projeto de *O Pasquim* também era fruto da necessidade prática de abrigar

²⁶ O subtítulo desta seção faz referência ao empregado por Bernardo Kucinski em *Jornalistas e Revolucionários*. Este breve histórico é nele baseado, acrescido do trabalho de José Luiz Braga, *O Pasquim e os anos 70*.

²⁷ Sobre o ano de 68 ver: VENTURA, Z. **1968 – o ano que não terminou**: a aventura de uma geração. 13^a.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

os humoristas desalojados das redações dos grandes jornais por força da censura, que não tolerava sua veia ácida e crítica, sobretudo nos anos posteriores ao AI-5. Como lembra Koestler (apud KUCINSKY, 2003, p. 205), “[...] the dictators fear laughter more than bombs [...]”. Ao mesmo tempo, os grandes jornais preferiam o humor estrangeiro ao nacional, pois mais barato e descomprometido com a realidade local, o que acaba trazendo dificuldades adicionais aos artistas nacionais.

Fazem parte da fundação do jornal humoristas da velha guarda, como Jaguar, Prósperi, Claudius, além do jornalista Tarso de Castro, ao lado de jovens humoristas, como Henfil, que se reúnem em torno do projeto de um jornal independente, só de humoristas, como foi o caso da efêmera *Pif-Paf* de Millôr Fernandes. O nome do novo jornal foi sugestão de Jaguar, uma subversão da ideia de pasquim como jornal de pouca qualidade. Desse modo, eles desarmaram a crítica e apresentaram seu projeto de jornalismo irreverente e contestador, características que renderam fama ao semanário.

Outros dois humoristas de renome convidados a participar foram Ziraldo e Millôr, que preferiram não adentrar o projeto de início, mas colaboraram desde o primeiro número: Millôr, com artigos; Ziraldo, com desenhos. Nos artigos e nos desenhos, ambos sintetizam o que havia de mais expressivo no humor. A primeira contribuição de Millôr a *O Pasquim* foi um artigo intitulado *Independência, é? Vocês me matam de rir*, em que questionava, em tom descontraído, a independência do semanário, respaldado na longa experiência que possuía. Encerra o artigo, que era direcionado diretamente a Jaguar, dizendo:

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 te disse: nós, os humoristas, temos bastante importância pra ser presos e nenhuma pra ser soltos (FERNANDES, 1969, p. 9)

Sobre as referências externas de *O Pasquim*, deve-se mencionar a *Playboy*²⁸ e, principalmente, o *The Village Voice*²⁹. Desta feita, coadunava-se ao projeto contracultural levado a cabo naqueles anos, síntese do conceito de “anticaretismo, de repúdio ao

²⁸ Revista de entretenimento erótico voltada ao público adulto, foi fundada em 1953 por Hugh Hefner. Terá um papel importante na constituição dos discursos de *O Pasquim* sobre a mulher, a homossexualidade, a relação amorosa entre homem e mulher. Discutir-se-á esse aspecto mais adiante. Ziraldo colaborará na *Playboy* brasileira com a série de cartum intitulada *Mineirinho, o Comiqueto*.

²⁹ *The Village Voice* foi um semanário nova-iorquino lançado em 1955 por Ed Fancher, Dan Wolf, Norman Mailer, sendo que Mailer abandona a revista quando ela passa a ter um caráter eminentemente comercial, diferentemente de *O Pasquim*, cuja proposta inicial não era o sucesso financeiro.

conformismo, a tudo o que fosse conservador, repressor, inautêntico” (MACIEL, 1987, p. 14). Terá no existencialismo sartreano o seu veio de inspiração, o que pode ser verificado nos artigos autorais do semanário. Nesses artigos, a assinatura de seu autor era tomada como expressão da individualidade de cada um no grupo, era um grupo nominal. A autoria sustentava a veracidade do fato no valor simbólico da opinião de quem a emitia, assim a identidade do autor passava a ser título principal do artigo. É nesse sentido que *O Pasquim* diferia da concepção liberal-burguesa dos grandes jornais, para a qual o nome do redator tinha menos importância do que o fato relatado, ou seja, a informação pretendia ser objetiva. *O Pasquim*, ao contrário, jamais se pretendeu objetivo, sendo este um dos aspectos de seu funcionamento como jornal visceral (QUEIROZ, 2004, p. 237).

A composição administrativa de *O Pasquim* cria de início uma crise e, na visão de Kucinsky, uma ruptura no grupo – veteranos, de um lado, e jovens humoristas, do outro. Henfil, do grupo dos jovens, sugeriu a formação de uma cooperativa em que os lucros seriam divididos entre todos, de forma igualitária; Millôr recusou tal proposta, por não achar justo que jovens humoristas recebessem o mesmo que os veteranos. Propôs em contrapartida uma divisão qualitativa: metade das cotas seria propriedade dos veteranos e a outra metade dividida entre os numerosos artistas mais jovens. Jaguar, líder do grupo, recusou ambas. Por fim, organizaram-se numa forma deficiente de sociedade por cotas, na qual não havia nem as vantagens de um comando hierárquico, nem as de uma cooperativa (KUCINSKY, 2003, p. 208).

Entre os colaboradores fixos estão Millôr e Ziraldo, que logo se tornam sócios da empresa, além de Henfil, Paulo Francis, Sérgio Augusto. Ivan Lessa passou a escrever de Londres. Colaboraram também, desde o início, Martha Alencar, Sérgio Noronha, Fortuna, Moacyr Scliar, Newton Carlos, Chico Buarque, Caetano Velloso, Ferreira Gullar, Glauber Rocha, Cacá Diegues (KUCINSKY, 2003, p. 211). Estava formada a “patota”.

A entrevista de Leila Diniz na edição 22, datada de 20 de novembro de 1969, totalmente livre de autocensura, repleta de palavrões, alguns explícitos, outros tão óbvios que eram substituídos por um *, sem prejuízo da leitura, *O Pasquim* sofreu intensa pressão relativamente ao que se chamou atentado contra a família (KUCINSKY, 2003, p. 214). A liberdade de expressão presente na entrevista de Leila Diniz caracterizou o processo de uma revolução na linguagem jornalística levada a cabo por *O Pasquim*.

Ainda sobre a linguagem, Braga aponta que o jornal popularizou a expressão agressivamente cáustica “bicha” no país inteiro. A manchete na capa de um dos números, por exemplo, anunciava em letras grandes “TODO PAULISTA É BICHA”. Em letras miúdas espremidas entre “Todo paulista” e “é bicha” ficava a explicação diferenciadora: “que não gosta de mulher” (BRAGA, 1991, p. 108). Num artigo no interior, o humorista Millôr Fernandes explicava que as vendas haviam caído e que os editores, então, tinham inventado a manchete inflamada a fim de atrair a atenção para o jornal (GREEN, 2003, p. 208).

Essa forma irreverente de publicar entrevistas e artigos será um dos motivos que levarão *O Pasquim* a sofrer constante censura, pois nele está a verve da amoralidade, nos termos pensados pela elite conservadora brasileira. Contudo, na crítica ao regime político e ao seu aparato repressor, *O Pasquim* vai ser lembrado também pela ambiguidade de seu discurso, bem como pelo menosprezo às questões de ordem diferentes das da proposta do semanário. Por exemplo, quando Ziraldo diz que

o Pasquim foi a primeira coisa a mudar o comportamento do brasileiro depois da televisão. No verão d'O Pasquim, depois da entrevista de Leila Diniz, o Brasil se tornou a única comunidade no mundo a aceitar integralmente o homossexual; no verão d'O Pasquim, as mulheres grávidas, pela primeira vez, apareciam nas praias (ZIRALDO apud KUCINSKY, 2003, p. 215)

Percebe-se o desejo de construir uma imagem libertária e pioneira de *O Pasquim* nos diferentes âmbitos da vida social.

O papel que Ziraldo atribui a *O Pasquim* na mudança de comportamento do brasileiro é excessivo. Excessivo também é dizer que o Brasil seja a “única comunidade a aceitar integralmente o homossexual”, na medida em que não há aceitação integral possível numa sociedade marcada por hierarquias e relações de poder como a brasileira. Não há aceitação no Brasil, nem no auge de sua revolução comportamental, que atenda integralmente à demanda do “diferente”, como insinua Ziraldo. O homem cordial brasileiro de que fala Sérgio Buarque de Holanda, longe de expressar uma relação de tolerância, pois não diz respeito à ideia de “cordiais saudações”, mas sim ao fato de as relações entre brasileiros serem afetivas, podendo ser positivas ou negativas.³⁰ E, justamente por serem afetivas, podem ser extremamente

³⁰ Sérgio Buarque de Holanda fala sobre o homem cordial nesses termos na entrevista concedida por ele e Paulo Duarte a Tarso de Castro para a caderno Folhetim. In: *Folha de São Paulo*. 27/06/1977, p. 2. É imprescindível,

violentas, passionais e imprevisíveis. *O Pasquim* mais de uma vez esteve envolvido em polêmicas que diziam respeito a essa questão, principalmente quando se tratava de situações que envolvessem “esses novos movimentos”, como o movimento de direitos de gays e das mulheres.

Em artigo, o historiador brasileiro James Green discute o motivo que levou os editores de *O Pasquim* a ressuscitar Madame Satã³¹, personalidade homossexual da boêmia carioca dos anos 30, ao mesmo tempo que ridicularizavam os movimentos de reivindicação de direitos dos gays e das mulheres, que começavam a se estabelecer no Brasil. Green vê na entrevista de Madame Satã e no interesse suscitado nos editores um descompasso com a postura que norteava o tabloide, pois, segundo ele, *O Pasquim*

refletia e promovia a cultura hipermasculinizada de “praia, cerveja e mulheres bonitas” que prevalecia entre os jovens das classes média e média alta do sofisticado bairro praiano de Ipanema, na confortável Zona Sul carioca. O tom satírico que perpassava a publicação, seu humor sexualizado e a crítica frequentemente aberta ao regime militar submeteram *O Pasquim* à constante censura governamental. A cobertura da vanguarda da cultura carioca e a repressão por parte do governo criaram para o tabloide uma legião de devotados leitores por todo o país, que seguiam atentamente seus colunistas, cartunistas e entrevistas populares com figuras nacionais e internacionais (GREEN, 2003, p. 207)

Assim, questiona o motivo que levou os editores primeiro a trazer à tona a história obscura de Madame Satã e, depois, o sucesso que ela fez entre estes. Para Green, é o fato de Madame Satã encarnar o estereótipo do malandro carioca, cuja valentia a todos fazia temer, que dava a ela respeitabilidade, apesar da sua orientação sexual. De fato, outros estudos já demonstraram o quanto as questões de gênero e sexualidade eram tratadas tendenciosamente pela patota. Raquel Soihet (2005) ilumina essa questão ao demonstrar que, por meio da zombaria, no sentido proposto por Bakhtin, a patota menosprezava o papel feminino na construção social da contemporaneidade.

Uma polêmica envolvendo Ziraldo e um grupo de feministas na década de 80 pode ser exemplar dessa maneira de ver própria de *O Pasquim*. Em charge publicada no *Pasquim*,

nesse sentido, consultar: HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 139.

³¹ Madame Satã nasceu João Francisco dos Santos em 25 de fevereiro de 1900, na cidade de Glória de Goitá, sertão pernambucano. Transformista brasileiro, personagem emblemático da vida noturna e marginal do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. Em 2002, sua história foi contada no filme *Madame Satã*, sendo João Francisco dos Santos interpretado pelo ator Lázaro Ramos.

edição n. 588 de 3-8 de agosto de 1980, Ziraldo representa duas mulheres pichando um muro, lado a lado. A mulher da esquerda, assexuada, escreve no muro: “Nosso corpo nos pertence”, referindo-se ao direito feminino do controle sobre o próprio corpo. A mulher da direita, sensualmente grafada, ao pichar “Nossos corpos nus pertencem” inverte a assertiva anterior, atribuindo seu(s) corpo(s) a outrem. Essa charge, ao tratar do pertencimento do corpo feminino, teve vários outros desdobramentos. É na inversão do sentido da frase, pois, que Ziraldo, por intermédio do recurso da decodificação da mensagem humorística, cria o efeito de humor. E ao inverter provoca o riso, um riso de zombaria. E, ao zombar, utiliza um recurso conhecidíssimo desde a Antiguidade, para liquidar com o adversário:

Figura 6 - Ziraldo. O Piche. *O Pasquim*. N. 588. Rio de Janeiro, 3 a 8 de ago. de 1980, p. 8.

A frase “Nosso corpo nos pertence” foi tirada por Ziraldo do lema de uma passeata que aconteceu no Rio de Janeiro, em janeiro de 1980, pela libertação de um médico preso por praticar aborto em duas jovens grávidas. As jovens também foram presas. Além dessa pauta específica, a passeata reivindicava

o fim da proibição do aborto, da esterilização forçada, da discriminação profissional da mulher casada ou mãe, o incremento da pesquisa médica na área da contracepção e melhor divulgação dos métodos contraceptivos. E algumas denúncias: más condições ou inexistência de acompanhamento médico durante a gravidez na rede pública ou previdenciária, as péssimas condições de parto na rede pública e previdenciária e a inexistência de creches, boas escolas públicas e equipamentos coletivos (SOIHET, 2007, p. 49)

O caso teve intensa reverberação na mídia, o que acendeu a discussão sobre o aborto no Brasil, sendo que as organizadoras da manifestação foram chamadas para dar entrevistas a respeito da questão. Contudo, não cabe aqui uma discussão sobre o aborto em si, apesar de a dimensão do controle sobre o corpo, presente na charge, dizer respeito a isso; convém sim refletir sobre os desdobramentos dessa polêmica entre feministas e *O Pasquim*, encabeçado por Ziraldo, para ajudar a pensar o semanário para além do mote de contestador do regime militar, provocador das regras de boa conduta e crítico dos bons costumes. Impende perceber *O Pasquim* também no seu conservadorismo, porque essas provocações nem sempre eram libertárias; por vezes, estavam carregadas de estereótipos.

A charge de Ziraldo, ao ironizar as reivindicações das feministas, acaba provocando a ira destas, o que resultou em vingança. Um grupo não identificado pichou no muro da casa de Ziraldo a seguinte frase: “Ziraldo, o Doca Street do humor”³². A ação provocou inúmeros protestos do cartunista, que declara que algumas feministas brasileiras lhe pareciam,

apesar de profundamente neuróticas, agressivas e carentes, bastante inteligentes e até mesmo brilhantes. São em geral, muito bem informadas, cheias de cursos e diplomas. Como, porém, a maioria das pessoas que se informam deformadamente, não conseguem transar bem a chamada decodificação da mensagem humorística (SOIHET, 2007, p. 50)

³² Referência a Raul Fernando do Amaral Street, que ficou nacionalmente conhecido depois de ter assassinado, em 30 de dezembro de 1976, Ângela Diniz, com quem teve um longo relacionamento amoroso. Tal homicídio acendeu o debate acerca da violência contra a mulher, principalmente quando, no primeiro julgamento, Doca Street foi libertado sob alegação de defesa da honra. Segundo Eva Altman Blay, “a morte de Angela e a libertação de seu assassino levantaram um forte clamor das mulheres que se organizaram em torno do lema: ‘quem ama não mata’. Pela segunda vez na história brasileira, repudiava-se publicamente que o amor justificasse o crime. Acostumado à subserviência conservadora, Lins e Silva, defensor de Doca, revelou seu espanto ante a extraordinária pressão popular que acompanhou o julgamento. O caso teve enorme repercussão não só no Brasil, mas também no exterior, havendo ‘publicidade nunca vista’ sobre este caso, reclamou Lins e Silva” (1991, p. 295). “Grande controvérsia ocupou a imprensa” (Blay, 2003) “acirrando-se a polêmica contra os direitos humanos das mulheres. Os jornalistas Paulo Francis e Tristão de Ataíde mostraram-se indignados contra as feministas e suas manifestações públicas que, segundo eles, pré-condenaram o réu”. “Lins e Silva” (1991, p. 295) “irritou-se com a repercussão que transformou uma ‘briga entre amantes em acontecimento nacional’. Referiu-se ao ‘incidente’ como se a vítima estivesse viva. Os prestigiados jornalistas e o advogado consideraram ilegítima a pressão da opinião pública nestes crimes contra mulheres justificados pelo amor. (BLAY, Eva Alterman. Violência contra a mulher e políticas públicas. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, Dec. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142003000300006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 1º Abril de 2011).

Ziraldo lança mão da decodificação da mensagem de humor, da verve humorística, para defender-se e legitimar sua piada.

Em resposta ao ataque em sua residência, Ziraldo publica outra charge em *O Pasquim*, dividida em dois quadros: no primeiro, um homem questiona a atitude do rapaz que está servindo de motorista para “feminista pichar muro”. Ao que o rapaz responde que preferia mesmo era trabalhar no “Lampião”³³. No segundo plano, está o grupo de mulheres pichando o muro. A charge revestida de denúncia contra o ataque sofrido não deixa perder, contudo, seu poder cômico ao troçar com a homossexualidade do motorista:

Figura 7 - Ziraldo. Quatro páginas de Ziraldo Pinto, o machista. *O Pasquim*. n. 589, Rio de Janeiro, 10 a 16 de out. 1980, pp. 14-15.

No segundo quadro, têm-se três homens, estando Ziraldo ao centro. O primeiro diz ao “Doutor” que foram três que praticaram a ação: “num fusca branco, de madrugada,

³³ Uma referência ao jornal alternativo *O Lampião da Esquina*, destinado ao público homossexual e que foi publicado entre 1978 e 1981.

sorrateiros... duas mulheres feias e uma pessoa do sexo masculino ao volante”. Atônito, Ziraldo comenta: “e estão telefonando... disfarçam a voz... ameaçam...” O terceiro homem aventa que possivelmente se chegará, ao pegar esse grupo, aos responsáveis pelas “bancas explodidas ou à bomba da OAB”. Pois afinal, afirma ele, “são ações de diferentes intensidades, mas do mesmo exato teor...”.

A charge em questão reuniu dois aspectos de relevo: o primeiro, ao qualificar as feministas de feias (tanto na composição gráfica de ambas as charges, quanto na fala do homem do segundo quadro), recorrendo-se ao velho lugar-comum preconceituoso que aliava o feminismo à frustração (SOIHET, 2007, p. 51). O segundo faz referência a outros atentados do período, o que classifica essa composição gráfica como charge, entre eles o ocorrido na OAB. No dia 27 de agosto de 1980, a explosão de uma carta-bomba endereçada ao então presidente do Conselho, Eduardo Seabra Fagundes, matou a Chefe da Secretaria da OAB, Lyda Monteiro da Silva. Nunca foram descobertos os responsáveis e as motivações do atentado. O atentado ocorreu quando a Seccional de São Paulo e o presidente nacional da Ordem, na qualidade de delegado do CDDPH — Conselho de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana, insistiam na identificação de agentes e ex-agentes dos serviços de segurança suspeitos das agressões sofridas pelo jurista Dalmo Dallari, sequestrado em 2 de julho de 1980, em São Paulo.

Coexistem na charge, de forma nada pacífica, a manifestação dos conflitos e os antagonismos de uma sociedade. Possivelmente, a charge seja a forma mais privilegiada de ataque àquilo de que se discorda. A intenção que moveu Ziraldo, por ser pessoal, acabou demonstrando todo o potencial de sua piada gráfica.

Ao analisar esses dois casos específicos envolvendo Ziraldo direta ou indiretamente, quis-se discutir aqui os posicionamentos tomados por *O Pasquim* e que são ainda hoje reconhecidos. A crítica mordaz ao regime político, à censura, à violência cometida por este convive com outras formas de violências direcionadas contra o que era considerado dispensável pelos editores de *O Pasquim*, nomeadamente os movimentos feminista e pelos direitos dos gays.

O fim da edição de *O Pasquim* pode ser explicado por vários motivos, um dos quais toma a gestão administrativa como fator:

Não foram obedecidas regras básicas de administração, controle financeiro e de estoques, o que levou ao estrangulamento de um projeto editorialmente bem-sucedido. O grupo não se via como uma empresa, nem mesmo como

uma redação convencional, mas como uma patota, um grupo de amigos que tinha prazer de fazer de suas relações pessoais e idiossincrasias matéria de jornal (KUCINSKY, 2003, p. 208)

É importante destacar que, aliado a essa despreocupação com a administração dos recursos capitais e de material, estava o fato de que o dinheiro recebido com as vendas era gasto de forma irregular, e até irresponsável, sobretudo por Tarso de Castro, a quem são atribuídos os maiores gastos com festas, carros e drogas (KUCINSKY, 2003). As inúmeras crises e o fim da publicação do semanário vão se dar por conta desses gastos pouco controlados. Ou seja, o fim se deu por uma questão de ingerência administrativa, e não por conta de um projeto anticapitalista de se fazer jornal, como pode sugerir uma leitura mais apressada. Para Braga (1991), a patota de *O Pasquim* caracterizava-se por um desejo de recusa à lógica da eficiência e da produção, em nome de um exercício lúdico motivado pelo gozo. A não preocupação com a eficiência e a produção acabou levando ao fim de um projeto editorial de futuro.

Além disso, e talvez mais importante, pois se refere ao esgotamento de uma experiência histórica, está a explicação do fim de *O Pasquim* dada por um processo de envelhecimento das linguagens utilizadas, como reconheceu tardiamente Ziraldo ao escrever que “a grosseria violenta [...] o palavirão desembestado já não são coisas revolucionárias. Assim, perderam a força”. Portanto, ao não acompanhar a dinâmica do processo histórico, *O Pasquim* foi incapaz de absorver novas gerações e com elas interagir. Perdeu, por isso, a capacidade de se renovar e criar (KUCINSKY, 2003, p. 25). Além disso, a abertura “lenta, segura e gradual” e o fim da censura prévia acabaram tirando do semanário o que alimentava sua pauta, enfim, o mote pelo qual foi reconhecido e legitimado.

Nesse sentido, apresentar as opiniões dos editores de *O Pasquim*, no que tange aos dois movimentos indicados, justifica-se no momento em que boa parte da produção gráfica publicada nesse período por Ziraldo terá nesse tema o desenrolar de suas narrativas.

2. CAPÍTULO 2 – Ziraldo: perfil de um artista gráfico

Segundo Herman Lima (1963, p. 1607), Ziraldo pertence ao grupo de humoristas que sucederam, na imprensa ilustrada brasileira, os caricaturistas políticos desde que a caricatura política, por força da repressão exercida pelo DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda – do governo de Getúlio Vargas, durante principalmente o Estado Novo, perdeu em definitivo o ímpeto de tantos anos. Importante destacar, porém, que além da questão contextual, que tira da caricatura imediatamente política seu potencial comunicativo, Ziraldo, como se verá, expressou mais de uma vez seu interesse em fazer, através de seus desenhos, crítica aos costumes³⁴.

Em entrevista dada aos professores Samira Youseff Campedelli e Benjamim Abdalla Jr. para a coleção *Literatura Comentada*, Ziraldo esclarece que sua conscientização política se deu em 1964. Ele, que foi profundamente marcado pelo golpe militar, era

até então um humanista sem maiores preocupações políticas. Fazia cartuns humorísticos, isto é, caricaturas de costumes. Só vim a fazer charges políticas após o lançamento de *Hay Gobierno?*, livro de Jaguar, Claudius e Fortuna. Nós éramos os quatro discípulos de Millôr Fernandes e, neste livro, eu fui deixado de fora sob o argumento de que não fazia humor político (CAMPEDELLI; ABDALLA JR, 1982, p. 10)

Dessa entrevista pode-se apreender que a sua conscientização política adveio mais de uma situação da qual foi excluído (no caso da publicação de *Hay Gobierno?*³⁵) do que propriamente da necessidade de atuar politicamente para gerar alguma transformação, sobretudo quando se toma essa entrevista à luz de outra, que ele concedeu, anos mais tarde, para o programa *Roda Viva*, que foi ao ar em 1992. Nessa entrevista, surge uma discussão em torno do eixo temático que nortearia a publicação *Bundas*, revista da qual Ziraldo era diretor-responsável. A discussão foi entre ele e Jaguar e consistia justamente na opção de Ziraldo de que a revista publicasse caricaturas de costumes, a despeito do desejo de Jaguar de fazer

³⁴ Cf. entrevista no programa **Roda Viva** (Direção de Marco Antônio Coelho Filho. Brasil: TV Cultura [produção], 1999. São Paulo: Videocultura [distribuição]. 90min; col.: VHS/NTSC). Millôr Fernandes e Péricles Maranhão, que começaram uma década ou mais antes de Ziraldo, já expressavam um humor menos concentrado no político explícito, sem perda de força crítica (SILVA, Marcos. **Prazer e poder do Amigo da Onça**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989).

³⁵ CLAUDIUS; JAGUAR; FORTUNA. **Hay gobierno?** 2ª.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

caricaturas e charges políticas³⁶. Portanto, essa opção de Ziraldo por fazer caricatura de costumes explica, pelo menos em parte, as ambivalências de suas caricaturas e charges políticas. Tais ambivalências estão presentes em algumas charges e cartuns que serão analisados no capítulo 3, pois, como se sabe, era exigido do artista um mínimo de posicionamento político; a arte tinha que ser engajada sob pena de ser repudiada e rechaçada pelos seus pares. Por isso ele se lançou nesta área – cartum/charge política –, por meio do(a) qual recebeu extenso reconhecimento. Por outro lado, sua experiência com a revista *Pererê*, entre 1960 e 1964, já evidenciava sutis dimensões políticas no trato dos costumes e poderes de diferentes grupos humanos, exigência de opções no cotidiano etc.

Assim, para compreender-se a série de cartuns e charges sob o título de *Os Zeróis* – que são também políticos –, precisa-se primeiro perceber como se deu a consolidação da carreira de Ziraldo como artista gráfico, passando pelo trabalho com as histórias em quadrinhos *Pererê*, fundamental para o domínio da linguagem dos quadrinhos que Ziraldo vai demonstrar ao publicar *Os Zeróis* no final dos anos 60. Esse panorama tem o objetivo, portanto, de perceber o desenvolvimento profissional, ligando-o ao contexto da produção gráfica brasileira, principalmente da década de 1960, de que ele, indispensavelmente, faz parte:

O Ziraldo designer merece um comentário à parte. Profissional multifacetado brilhou e brilha em vários campos, design inclusive. Nos campos em que seu traço característico sobressai, ele mostra um desenho sempre pensado para a especificidade de cada situação. A força maior de seu trabalho reside exatamente aí, no desenho que estrutura, dá sentido e identidade forte às peças gráficas [...] De raiz racional, bebendo das fontes modernistas, o cartunista de traço fluente soube se conter e produzir peças que surpreendem pelo rigor e precisão. O que torna a surpresa ainda mais agradável é o fato de que ele consegue dar a elas um impacto análogo ao de seu desenho tão marcante [...] (DE MELO, 2006, p. 81)

Ziraldo Alves Pinto nasceu em Caratinga/Minas Gerais, aos 24 de outubro de 1932. Filho primogênito de uma costureira e um contador, mostrou-se desde cedo um apaixonado pelos livros. Nas memórias da infância, narra um episódio que traduz sua paixão pelos livros. Certa vez, a cidade em que morava recebeu a visita anual do padre da paróquia local para celebrar casamentos e batismo; junto do padre vinha o fotógrafo que registrava essas

³⁶ Cf. entrevista no programa **Roda Viva** (Direção de Marco Antônio Coelho Filho. Brasil: TV Cultura [produção], 1999. São Paulo: Videocultura [distribuição]. 90min; col.: VHS/NTSC).

cerimônias. Aproveitando a oportunidade, o pai de Ziraldo chamou o fotógrafo para fazer a foto da família e fez também uma de Ziraldo e do irmão Ziralzi, quando então sua mãe pediu que esperassem, pois ia buscar o companheiro de Ziraldo. Sem entender o que acontecia, eis que chega com um livro nas mãos³⁷. Nesse universo dos livros, experimentou cedo as aventuras impressas nas histórias em quadrinhos que chegavam a sua cidade, o que despertou seu interesse pelo desenho, sendo que, aos 6 anos de idade, portanto em 1938, teve seu primeiro desenho publicado no jornal *A Folha de Minas*. Já aos 12 anos, Ziraldo desenhava sua própria história em quadrinhos – eram as aventuras do Capitão Tex, vendidas aos seus amigos, formando assim um grupo que tinha em comum, além de outras coisas, as histórias em quadrinhos³⁸.

Em 1948, afirma seu desejo de ser desenhista numa enquête promovida pela revista de histórias em quadrinhos *Herói*, da editora Brasil-América Limitada – EBAL, fundada pelo veterano dos quadrinhos Adolfo Aizen. A EBAL foi responsável pela publicação de diversos títulos de histórias em quadrinhos, sobretudo nos anos 50, e esteve em funcionamento até meados da década de 80. Teve papel importante na publicação de personagens de quadrinhos brasileiros, como *O Judoca*, com roteiro de Pedro Anísio e arte de Eduardo Baron. *O Judoca* apresentava as aventuras de um jovem que utilizava suas habilidades marciais para combater os inimigos. No entanto, o personagem, a despeito de se manter nas bancas por alguns anos, acabou sendo descontinuado. E por fim, com dificuldades econômicas nos anos 80, a EBAL teve que abandonar o mercado de histórias em quadrinhos, encerrando uma participação de mais de 40 anos nesse nicho³⁹.

³⁷ Cf. entrevista no programa **Roda Viva** (Direção de Marco Antônio Coelho Filho. Brasil: TV Cultura [produção], 1999. São Paulo: Videocultura [distribuição]. 90min; col.: VHS/NTSC).

³⁸ Em torno da leitura das histórias em quadrinhos, formavam-se grupos que construíam sua identidade como tal a partir dessas leituras. Esses fãs foram responsáveis em grande parte, no Brasil e em outras partes do mundo, pela disseminação dos quadrinhos. Para uma análise dos grupos que formavam uma cultura dos quadrinhos nos Estados Unidos, ver: PUSTZ, Matthew J. **Comic book culture: fanboys and true believers**. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

³⁹ A Editora EBAL também foi responsável pela publicação de histórias em quadrinhos com temas históricos, além de publicar coletâneas e edições especiais como *Edições Maravilhosas* e *Ciências em Quadrinhos*. Seguindo o exemplo de Aizen, Roberto Marinho, dono da RGE – Rio Gráfica e Editora –, que publicava histórias de super-heróis, como *O Fantasma*, *Mandrake* e *Popoye*, passa a publicar *Romance em Quadrinhos* e *Enciclopédia em Quadrinhos*. A preocupação dos editores, ao lançar essas edições “didáticas”, era, sobretudo, amenizar as críticas que os quadrinhos recebiam de intelectuais, professores e pais com relação à violência e à delinquência, que, segundo eles, esse meio suscitava nas crianças e nos jovens (cf.: VERGUEIRO, W. Desenvolvimento e tendências do mercado de quadrinhos no Brasil. In.: VERGUEIRO, W; SANTOS, R. E. **A história em quadrinhos no Brasil: análise, evolução e mercado**. São Paulo: Laços, 2011, p. 24). Sobre a EBAL e a produção de quadrinhos históricos, ver: BARBOSA, A. V. A. **Histórias em quadrinhos sobre a História do Brasil em 1950: a narrativa dos artistas da EBAL e de outras editoras**. 2006. 253 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. E, sobre as críticas que os quadrinhos receberam e as estratégias que os editores encontraram para driblá-

Aos 16 anos de idade Ziraldo parte de sua cidade natal para o Rio de Janeiro. Estudou dois anos do antigo científico, atual Ensino Médio, da MABE – Moderna Associação Brasileira de Ensino, em que conheceu o jornalista e desenhista maranhense Reginaldo José Azevedo Fortuna, o Fortuna. Passou nessa fase por vários empregos, como auxiliar de escritório, retocador de fotolito e contínuo de agência publicitária. Paralelamente a isso, publica trabalhos nas revistas *Coração*, *Sesinho*, *Vida Infantil* e *Vida Juvenil*, além de *O Malho*.

Retorna a Caratinga em 1950. Prestou o serviço militar em 1951 e, em 1952, entrou para a Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, onde passou a residir durante o curso, concluído em 1957. Durante sua estada em Belo Horizonte, tornou-se ilustrador da revista *Alterosa*, além de colaborar para a revista *Era uma vez*. Neste ano, parte em viagem com sua turma de Direito a Paris, onde entra em contato com os trabalhos de artistas como Saul Steinberg, André François, Ronald Searle, Jean Michel-Folon (SAGUAR; ARAÚJO, 2007, p. 23).

Sobre as referências artísticas de Ziraldo, o artista gráfico romeno Saul Steinberg é citado pela similaridade que manifesta nos traços, fortes e geométricos, e na metalinguagem que sobrevém às personagens em relação à própria forma, ao espaço cênico e aos adereços que transcendem o desenho em si, como no desenho abaixo:

Figura 8 - Saul Steinberg. Fonte: FOUNDATION, The Saul Steinberg. Saul Steinberg. New York/ADAGP, Paris: Delpire Editeur, 2008, s/p.

Nesta bela composição, o artista se faz enquanto ser humano no momento mesmo em que produz sua arte. Sua existência se manifesta no momento do trabalho. O traçado leve na parte inferior é terminado por um traço mais firme e vigoroso, que dá o tom da composição. Steinberg participou de uma “ruptura” na cultura do desenho editorial, desenvolvendo um trabalho de maior amplitude gráfica, caracterizado pela síntese, pela maior integração entre forma e conteúdo e pela ausência de palavras. Millôr Fernandes e Fortuna também afirmam a admiração e a importância do trabalho de Steinberg para suas formações artísticas (BUENO, 2007).

A metalinguagem vai ser recorrente nos trabalhos de Ziraldo, num uso parecido com o de Steinberg, para dar um ar de reflexão e leveza à composição, enriquecendo a composição ao tratar um tema sério e pesado de forma paradoxalmente leve, a exemplo da história em quadrinhos abaixo, publicada em *O Pasquim*, em 1969:

Figura 09 - ZIRALDO. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, julho de 1969, p. 12.

Nas quatro primeiras cenas, Super-Homem prepara-se para mais um trabalho, espera-se vê-lo salvando alguma donzela em perigo, alguma cidade em chamas, evitando o rompimento de uma barragem, quando, para a surpresa de todos, no último quadro, aparece ele batendo ponto. O riso nesse caso é despertado pela inversão da expectativa do leitor. Mas se quer chamar a atenção aqui para o traçado da última cena, a capa esvoaçante do Super-Homem acaba funcionando como elemento suavizador da cena. Ela rompe com a quadrinha,

num gesto característico da metalinguagem. No uso da metalinguagem como elemento suavizador da cena, apreende-se a presença inspiradora de Steinberg.

Outra referência para Ziraldo foi André François, cuja erotização nas composições tinha por objetivo o deslocamento de valores e sentidos:

Figura 10 - André François. Le Corbeau. Disponível em:
<http://www.artknowledgenews.com/recent11.html>. Acesso em 05/09/2011.

Ziraldo tornou-se conhecido do público em âmbito nacional – ou pelo menos no alcance que tinham os veículos de comunicação em que publicava – ao longo dos anos 1960 em razão dos cartuns e das charges políticas veiculados na revista *O Cruzeiro* e no *Jornal do Brasil*, no Rio Janeiro, onde se instala definitivamente e consolida sua carreira como cartunista.

Em 1960, é convidado, pelo editor da revista *O Cruzeiro*, na esteira nacionalista do período, a desenvolver um projeto pioneiro de revista de história em quadrinhos nacional – surge, assim, *Pererê*, personagem que ele já apresentava na própria *O Cruzeiro*. A revista será publicada até 1964, sendo que outras duas edições serão publicados em 1972 e um terceiro em 1976. Nas décadas de 1990 e 2000, voltaram a ser publicados.

Em 1965, cria a personagem “Jeremias, o Bom”, aprimorando seu estilo: os pés de ferro elétrico, as caras compridas, os ombros largos, as mãos enormes. Em abril desse mesmo ano, Ziraldo teve seus desenhos publicados na revista japonesa *Graphic Design 18*, em uma

matéria dedicada ao *design* gráfico brasileiro, oportunidade em que também foram apresentados trabalhos de Alexandre Wollner, Aloisio Magalhães e Millôr Fernandes.

Ziraldo tem participação efetiva na constituição e na sobrevivência de inúmeros jornais alternativos de humor, entre os quais “Cartum” do *Jornal dos Sports*, *O centavo*, *Manequinho*, *O Sol* e *Poder Jovem*. Os dois últimos fazem parte da segunda geração de jornais alternativos que surgem em 1967, “fruto de todo um imaginário oriundo da revolução cubana, da proposta de uma guerrilha continental, da teoria dos focos de Régis Debray” (KUCINSKY, 2003).

Ziraldo vence em 1966 o concurso para o novo símbolo do *Jornal dos Sports* e, como prêmio, ganha uma viagem para os Estados Unidos, onde conseguiu vender desenhos para as revistas *Mad* e *Esquire*. Em 1967, recebe o convite para pintar o mural do Canecão⁴⁰, com 32 metros de largura e 6 metros de altura:

Figura 11 - Mural do Canecão. Disponível em:
<http://paniscumovum.blogspot.com/2010/05/canecao-santa-ceia-de-ziraldo.html>. Acesso em 05/09/2011.

No painel do canecão, Ziraldo mesclou dois universos aparentemente antagônicos: os universos sacro, mimetizado na representação da Santa Ceia, e pagão, simbolizado na cerveja. Ao centro da grande mesa, colocou Jeremias, o Bom. Nesse sentido, a temática religiosa é

⁴⁰ Casa de espetáculo localizada no Rio de Janeiro.

deslocada suavemente, mas a sacralidade da cena é garantida na presença bondosa de Jeremias, ao mesmo tempo que retoma a função mesma da pintura de mural, qual seja, a de ornamentar refeitórios, como na clássica pintura de Leonardo da Vinci, cuja função mais imediata era decorar o refeitório do convento de Santa Maria Della Grazie, em Milão.

Lança, em 1969, seu primeiro livro infantil, *Flicts*. Ainda em 1969, Ziraldo lança seus livros *Jeremias, o Bom* e *A Festa*, além de ganhar o Oscar Internacional de Humor no 32º Salão Internacional de Caricaturas, em Bruxelas.

Ainda no mesmo ano, é convidado à festa na Embaixada dos Estados Unidos em Brasília para aguardar o resultado da eleição presidencial daquele ano, na qual Richard Nixon foi sufragado presidente. Publicou, pela editora Brasil-América – EBAL, uma série de charges, que tinham a festa como mote, em muitas das quais fez pilhéria com a festa em homenagem à Rainha da Inglaterra Elizabeth II, que acontecia paralelamente à festa na Embaixada:

Figura 12 - ZIRALDO. *A Festa*. Rio de Janeiro: Editora EBAL, 1969, s/p.

Na charge anterior, aparece o presidente-general Costa e Silva inconformado por perder a festa que acontecia na embaixada, que certamente seria muito mais animada. Na

composição, ele está sendo ajudado a vestir uma casaca para receber a Rainha e desabafa que, justo naquele dia em que tinha uma chopada na embaixada, precisaria recebê-la. A visita entrecortou os dias tensos que se viviam no governo. Em 12 de dezembro, a Câmara dos Deputados recusa o pedido do governo de suspender a imunidade parlamentar do deputado Marcio Moreira Alves. O deputado gerou uma crise no governo após pronunciamentos, nos dias 2 e 3 de setembro, em que instava a população a boicotar a parada militar comemorativa da Independência e sugeria às mulheres brasileiras que não namorassem militares envolvidos na repressão (AQUINO, 1999, p. 206). Este evento é citado como um dos pretextos para a edição do Ato Institucional número 5, o qual autorizava o presidente da República a, em caráter excepcional e, portanto, sem apreciação judicial: a) decretar o recesso do Congresso Nacional; b) intervir nos estados e municípios; c) cassar mandatos parlamentares; d) suspender, por dez anos, os direitos políticos de qualquer cidadão; e) decretar o confisco de bens considerados ilícitos; f) e suspender a garantia do habeas-corpus⁴¹.

Figura 13 - ZIRALDO. *A Festa*. Rio de Janeiro: Editora EBAL, 1969, s/p.

Ainda sobre a festa na Embaixada Americana, há esta charge, particularmente interessante por fazer piada com o casal real inglês. No carro, o motorista que aparentemente iria entrar à direita, para a festa na Embaixada, volta para a estrada e continua reto, sob ordens

⁴¹ Cf. ARAÚJO, M. C. **O AI-5**. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>. Acesso em 18/08/2011.

de Sua Majestade, a qual nega o pedido de Philip, de irem à festa, alegando estar muito cansada, em clara referência ao dia oficial em que passou cumprindo compromissos diplomáticos e políticos com o presidente-general Arthur Costa e Silva.

Paralelamente a essas atividades na imprensa, Ziraldo produziu os cartazes de filmes como *Os Fuzis* de Ruy Guerra (Fig. 14) e *Os mendigos* de Flavio Migliaccio, sendo este último notadamente importante por ter ajudado Ziraldo a desenvolver seu traço, tão característico. Assim, numa fala dele – “as pessoas podiam dizer: aquele cartaz é de Ziraldo” (CAMPEDELLI; ABDALLA JR, 1982, p. 4) –, fica evidente o esforço em criar sua identidade visual. É importante frisar a presença constante de dois elementos no trabalho de Ziraldo, o desenho e o humor. Retomar-se-á essa questão mais adiante:

Figura 14 - Cartaz de *Os Fuzis*. Direção de Ruy Guerra. 1964.

O filme *Os Fuzis* passa-se na Bahia, em 1963, para onde um grupo de soldados é enviado a uma pequena cidade do interior a fim de impedir que a população faminta invada e saqueie o armazém local. Partindo desse argumento, o filme mostra o desespero diante da fome e as manifestações de religiosidade populares, como o aparecimento de um boi que faz milagres e o anúncio do apocalipse. Ao mesmo tempo, surge uma trama conflituosa entre os

soldados. Ziraldo escolhe retratar, no cartaz, essa população faminta e religiosa, que, marcada pelo sofrimento da vida, sustenta um olhar a um só tempo fragilizado e resignado.

Foi preso pela polícia política em 1970, sendo levado à Vila Militar em Marechal Hermes, no Rio de Janeiro. Ficou detido por três meses, junto com outros integrantes de *O Pasquim*: Millôr, Jaguar, Fortuna, Paulo Francis, Tarso de Castro, Flávio Rangel, Luiz Carlos Maciel, Sérgio Cabral e o fotógrafo Paulo Garcez.

Nos anos 70, trabalhou como colaborador na revista *Claudia*, em que apresentou as histórias da personagem *The Supermãe*. Publicou, em 1973, o livro *My friend Groucho and Others Marks*, editado por Roger Schlesinger. Estreou na TV Bandeirantes, em 1978, o programa de entrevistas *Etc.* e publicou, em Los Angeles, Estados Unidos, *Trade Marks*, livro editado por Peter, Stern and Sloan. No mesmo ano, foi diretor de arte do prestigiado *Dicionário de Comunicação*, de Carlos Alberto Rabaça e Gustavo Barbosa, pela editora Codecri (SAGUAR; ARAÚJO, 2007, p. 46).

Marco também na história da editoração brasileira é o lançamento da Editora Codecri – “a editora do rato que ruge” – ligada a *O Pasquim* e da qual Ziraldo foi um dos responsáveis. A Editora Codecri participou da expansão do mercado editorial, verificado na década de 1970. Em 1981, o *Leia Livros* publicou uma relação dos *best-sellers*, classificados em ficção, não-ficção e infantis. A Codecri, na categoria “ficção”, ficou em quarto lugar, com um título, sendo a categoria liderada pela Nova Fronteira (com quatro títulos), seguida pela Record (três) e pela Brasiliense, também com um título. A não-ficção, por sua vez, era liderada pela Codecri, com três títulos, entre os quais *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, seguida pela Nova Fronteira, pela Brasiliense, pela Nórdica, pela Paz e Terra, pela Record e pela Vozes (HALLEWELL, 1985, p. 555).

Lançou, em 1979, o *Almanaque do Ziraldo – 10 anos de Pasquim*, que comemorava uma década de atuação na publicação, também pela Codecri. Nesse momento, deu ênfase à produção de livros infantis e, 10 anos após *Flicts*, lançou *O Planeta Lilás* e *As anedotinhas do Pasquim*, sendo que, em 1980, conquista notoriedade com a publicação de *O Menino Maluquinho*. A personagem foi publicada em diversos países e ganhou versões em quadrinhos, teatro e cinema.

Publica em 1984, pela Editora Record, uma coletânea de charges. Sob o título *1964-1984: 20 anos de prontidão*, Ziraldo selecionou, entre cinco mil charges e cartuns de sua autoria, os que julgou mais expressivos de um período em que viveu

sob a mais rude censura jamais imposta à Imprensa Brasileira (uma censura que riscava e rasgava nossos originais; uma censura que era exercida por policiais no interior das redações, em misteriosos departamentos onde não podíamos ter acesso aos censores, na Polícia Federal, no Rio, ou no Ministério da Justiça, em Brasília, para onde tínhamos que remeter, de avião, os originais que nos voltavam destruídos). Esta seleção se tornou, também por este motivo, mais difícil, pois estes desenhos, hoje, não têm o mesmo significado de então, uma vez que, na época, vinham carregados de outras intenções contidas nos seus entretraços. Sua compreensão se perde fora do contexto em que foram criados. A esperança do autor, porém, é que o trabalho aqui apresentado sirva para contar um dos muitos aspectos destes vinte anos do Brasil, na tentativa de buscarmos sua compreensão final. E na certeza de que cabe ao caricaturista contar a parte mais triste da História (ZIRALDO, 1984, s/p)

Com essa publicação, Ziraldo se coloca entre os que utilizaram de seu fazer artístico para resistir a um regime militarmente imposto. É importante destacar, contudo, algumas nuances da apresentação desta publicação. Primeiro, ao se referir à censura desse período como “a mais rude censura jamais imposta à Imprensa Brasileira”, Ziraldo parece esquecer, ou melhor, ignorar o fato de que a história mesmo da Imprensa Brasileira é feita de censura e cerceamentos. Pode-se citar o empastelamento do Jornal do Brasil quando da direção de Rui Barbosa, que, durante o governo de Floriano Peixoto, ficou um ano e meio fechado (RIBEIRO, 2007, p. 153). Parece, sobretudo, uma forte necessidade de valorizar sua produção na relação desta com as adversidades do contexto em que foi publicada. Não se quer dizer com isso, entretanto, que essa produção seja menos legítima ou expresse menos o período em que foi gestada, mas se deseja sim refletir sobre as inúmeras maneiras em que uma obra, seja ela qual for, fica para a posteridade. Necessariamente não é a melhor obra, mas aquela com a qual o autor teve maior êxito em sua disseminação.

Em segundo lugar, fica a questão do papel privilegiado do caricaturista na síntese de sua época, no que Ziraldo se inclui, mesmo que consciente de que aqueles desenhos, fora de seu contexto, perderiam inevitavelmente sua força comunicativa. Nesse sentido, a reunião deles é também uma forma de evitar tal dispersão, pois recolhidos e selecionados. E essa seleção, é preciso que se diga, também atua de forma a mostrar, numa porção reduzida, “a

obsessiva preocupação do intelectual em permanente estado de alerta contra todas as formas de autoritarismo e restrição mental”⁴².

Nessa seleção, há peças altamente expressivas que sintetizam os desdobramentos políticos do período, bem como a reação, ou melhor, o que se esperava de uma reação possível diante daquele cenário de instabilidade, ao mesmo tempo que abre possibilidades de leitura para além da noção de resistência ao regime militar, incluindo também a ambiguidade nessa produção, como já referido no primeiro capítulo:

Figura 15 - ZIRALDO. 1964-1984: 20 anos de prontidão. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984, s/p.

A charge acima foi publicada, primeiro, como capa da revista *Pif&Paf* de Millôr Fernandes em 16 de maio de 1964. Nela Ziraldo reproduziu um general, cuja identidade não é possível saber, numa carta de baralho. O rechonchudo general, com suas bochechas vermelhas e bigodes brancos, não chega necessariamente a gerar medo. Mas já demonstra uma atitude bastante audaciosa, por parte de Ziraldo, para poucos momentos depois da eclosão da ditadura, embora seja apenas com o AI-5 em 1968 que se tem o endurecimento ainda maior do regime militar.

⁴² Cf. BARBOSA, F.A. Apresentação. In: ZIRALDO. **1964-1984: 20 anos de prontidão**. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1984, s/p.

Figura 16 - ZIRALDO. 1964-1984: 20 anos de prontidão. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984, s/p.

Na figura 16, essas duas charges, que, por sua atemporalidade, poderiam ser classificadas como cartuns, colocam em evidência a questão do poder de coerção por meio do uso da força conferido à polícia. Nos dois cartuns, tem-se a mesma temática, porém tratada sob uma perspectiva diversa: no primeiro, a mãe de Julinho, orgulhosa da profissão de seu filho, fala à amiga que este vai sair “pra bater no povo”. O filho, por sua vez, assume com altivez o papel de violentador, além de ver nisso uma beleza advinda da posição, que tem, nas vestimentas, uma função de distinção. Parte, portanto, do pressuposto de que as personagens envolvidas na história assumem totalmente o discurso de dominação, inclusive no silenciamento condescendente e admirado da amiga da mãe de Julinho. O segundo cartum, por outro lado, parte da constatação do policial de que, vestido como um super-herói, cuja força física é indispensável, não seria possível outra atitude senão a que o jornalista presenciara.

A violência, nos dois exemplos, aparece banalizada, torna-se corriqueira. Nesse sentido, o riso que os desenhos suscitam tem uma dose de tristeza e melancolia: quem vê essas obras sabe o preço que se paga por aquela euforia autodestrutiva.

Figura 17 - ZIRALDO. 1964-1984: 20 anos de prontidão. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984, s/p.

Na charge acima, Ziraldo toca numa dimensão importante da vida de muitos brasileiros, relacionada aos momentos de entretenimento, que é o futebol. Uma família pobre, com pai e duas crianças (o homem e uma das crianças estão sentados em caixotes de madeira), espera com incontrolável alegria a bandeja que uma mulher (a mãe?), sorridente, carrega. Ao chegar à mesa, ela abre a bandeja e serve a taça Jules Rimet, prêmio conquistado pela seleção brasileira de futebol, a seleção canarinho, depois da vitória sobre a Itália em 21 de junho de 1970. Para a tristeza da família, não há nada para comer, mas, paradoxalmente, ela “deve” comemorar: afinal, o Brasil se torna tricampeão mundial de futebol! Há uma espécie de felicidade compulsória (ser tricampeão mundial), justaposta à tristeza da carência.

Os campeonatos de futebol foram tema de inúmeros cartuns e charges que tratavam justamente da situação de miséria de várias famílias brasileiras em contraposição àquilo que delas era esperado – torcida e entusiasmo pelas conquistas da seleção do país.

Nesses termos, Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis iniciam seu texto sobre o cotidiano de oposição da classe média ao regime militar. Falam da reunião de um grupo de amigos em São Paulo, que se encontrou naquela tarde de domingo para torcer contra a seleção canarinho, “o supremo crime de lesa-pátria”. Esses jovens tinham em comum, além da faixa etária perto dos trinta anos, o fato de exercerem profissões próximas em termos de formação superior e remuneração, como advocacia, jornalismo, publicidade e arquitetura, e

ainda tinham melhorado de vida recentemente; eram, portanto, o que se convencionou chamar classe média intelectualizada, que abominava o golpe militar e o regime que o sucedeu. É interessante, pois, que, na crítica que Ziraldo encaminha com sua charge, ele se coaduna a esse grupo que via no ato de torcer e comemorar a vitória da seleção uma “forma de colaboracionismo” com o regime (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 320).

No entanto, como dizem os autores, aquele grupo não torcia contra a seleção devido à ideia de que uma vitória da seleção brasileira poderia fortalecer a ditadura militar. Apesar de o raciocínio não ser de todo incorreto, isso era para o grupo simplista, mecanicista, esquemático. Era antes uma reação contra

a burrice e a prepotência escarrapachadas por toda a parte, com o novoriquismo da classe média arrotando milagres nos seus fuscas zerinhos e com o desinteresse geral em saber o que acontecia com os desafetos do regime a partir do momento em que eram jogados dentro de uma Veraneio. Tinha a ver com as fichas que todos deviam preencher quando se mudavam de apartamento e que o síndico do prédio encaminhava ao DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). Tinha a ver com o mal-estar – e, por que não, o medo – diante do gozo feroz da turba que ocupava as ruas depois de cada jogo [...] Tinha a ver com o ar de felicidade – previsível e intolerável – com que os generais apareciam na mídia festejando a vitória [...] Mas, como recorda um daqueles na contramão, quase trinta anos depois, doía tanto torcer contra o Brasil, tamanha a solidão de exilado que se sentia, que, se a Seleção afinal perdesse, ninguém iria para casa feliz (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 322)

Torcer, nesse sentido, significava assumir a postura do “Brasil: ame-o ou deixe-o”, que revolia os sentimentos mais arraigados, que são os de pertencimento a um país e que foram decisivos na constituição das nações modernas⁴³.

Em 1986, Ziraldo assume a Presidência da FUNARTE e elabora um plano de ações culturais que, em linhas gerais, propunha: atividades culturais pelo interior do país, com formação de bandas musicais; a criação de uma escola de estudos avançados sobre música em Juiz de Fora/MG; a realização de uma exposição itinerante com 400 artistas plásticos; a concepção de um “museu da cara do Brasil”, dedicado à fotografia; e um centro cultural para o estudo da culinária brasileira. O projeto foi amplamente criticado. Roberto Drummond, por exemplo, condenou o projeto por sua concepção paternalista e provincial de cultura. Chega a

⁴³ Nesse sentido, ver: ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

dizer – sobre a intenção de Ziraldo em eleger a cachaça e a broa-de-milho símbolos da cultura nacional – que isso seria mais adequado a um Ministério do Forno e Fogão⁴⁴.

As críticas, com as devidas ressalvas, sinalizam para a concepção de cultura de Ziraldo (e dos críticos), presente em sua produção, conforme se verá com o *Pererê*: cuida-se da ideia de que é o Estado que deve estabelecer, fomentar e garantir a cultura em termos nacionais. E o que é mais arriscado dizer: o que é e o que não é cultura, a partir de seus especialistas (COELHO FILHO, 1999). Nesse sentido, a concepção de Ziraldo de cultura pouco diverge da moldada pelos anos de ditadura e que o Estado delineou. Portanto, não é de estranhar a importância que o Estado adquire para Ziraldo, uma vez que, como escritor de livros infantis, ele terá no Estado seu principal financiador.

Evidentemente, não era o caso somente dele: muitos outros produtores de cultura, nesse campo e em outros próximos (cinema, teatro, música popular), desfrutaram desse patrocínio estatal.

A partir do final dos anos 70, Ziraldo vai se dedicar à produção de livros infantis, os quais vão ser largamente comprados pelo Estado e distribuídos pelas escolas brasileiras. Dessa parceria vai surgir o capital necessário para ele aventurar-se em outras publicações, com a revista *Bunda*⁴⁵ e a *Palavra*⁴⁶.

Ziraldo ficou conhecido, no exterior, principalmente pelas paródias que fez de heróis do cinema e super-heróis das histórias em quadrinhos (Humphrey Bogart, John Wayne, Super-Homem, Dick Tracy, Batman e Robin etc.), cujas imagens míticas ele se delicia em destruir (FONSECA, 1999, p. 259). Continuou a produzir ostensivamente, atuando, sobretudo, na publicação de livros infantis. Indiscutivelmente, fez e continua a fazer parte da história da produção gráfica brasileira.

⁴⁴ Cf.: DASSIN, J. Cultural Policy and Practice in the Nova Republica. **Latin American Research Review**. Vol. 24, No. 1, pp. 115-123, 1989. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2503283>. Acesso em 20/08/2011.

⁴⁵ Lançada em 18 de junho de 1999, integrava a equipe, além de Ziraldo como diretor-responsável, Jaguar, Millôr Fernandes, Chico Caruso, entre outros. Logo nos primeiros números, Millôr afastou-se, e Jaguar logo não participava mais da editoria, continuando apenas como colaborador. Suas duas primeiras edições esgotaram-se rapidamente; a segunda edição teve tiragem 20% maior que a primeira, totalizando 120 mil exemplares. Mas, após o impacto inicial que a revista causou, sua vendagem diminuiu. Chegou a pouco mais de 80 edições.

⁴⁶ A revista *Palavra* foi lançada em abril de 1999 e publicada até agosto de 2000. A ideia era publicar uma revista fora do eixo Rio-São Paulo – em Belo Horizonte. Ziraldo, além de fundador, foi coordenador-geral da publicação nos primeiros números, ao lado de seu irmão Zélio Alves Pinto (editor-geral).

2.1 Uma incursão de Ziraldo no universo dos quadrinhos: o *Pererê*

A revista em quadrinhos *Pererê* foi lançada em outubro de 1960 pela Empresa Gráfica *O Cruzeiro S.A.*, sendo as aventuras do *Pererê* e de sua turma já conhecidas do público leitor de *O Cruzeiro*⁴⁷ desde 1958. Contudo, em *O Cruzeiro*, o espaço era limitado a uma coluna “e foi veiculado em preto e branco, com detalhes em vermelho, apontando sua identidade racial, o gorro e seu cachimbo” (SILVA, 1989, p. 188):

Tais narrativas, sob a forma de cartuns ou poucos quadros, abrangeram degradações humorísticas sobre dimensões do personagem, como sua única perna. Ao mesmo tempo, elas se aproximaram mais de um contexto humorístico “adulto” próprio àquele periódico (SILVA, 1989, p. 189)

Marcos Silva chama a atenção para o tipo de humor veiculado nas histórias, sendo este mais adulto. No momento de transpor as histórias do *Pererê* para o formato de revista em quadrinhos, Ziraldo procede com uma adaptação desse humor, consoante se notará em algumas historietas selecionadas.

Pererê é lançado em formato “revista” numa aposta do editor de *O Cruzeiro* em investir nesse nicho editorial de publicação de histórias em quadrinhos de artistas brasileiros que ora se abria.

Os quadrinhos são tipos específicos de narrativa, pois utilizam simultaneamente texto e imagem. Para Álvaro de Moya, as histórias em quadrinhos, na forma como concebidas hoje, surgiram nos Estados Unidos no final do século XIX com *Yellow Kid* de Richard Outcault⁴⁸.

⁴⁷ *O Cruzeiro*, revista semanal ilustrada, pertenceu ao conglomerado de imprensa *Diários Associados*. Fundada em 1928, foi uma das mais importantes revistas brasileiras no século XX. Marcos Silva ressalta que, embora “existente desde 1928, a revista iniciou em 1943 transformações editoriais – maior volume de imagens, principalmente, reportagens fotográficas, novas seções – que contribuíram para a ascensão de sua tiragem, passando de onze mil exemplares (segundo Millôr Fernandes), no início da década de 40, a 720 mil, em outubro/dezembro de 1954, atingindo mesmo 887 mil em novembro de 1957 (soma dos 580 mil da edição nacional e dos 307 mil da edição internacional, em espanhol, da revista), para se estabilizar nos 550 mil exemplares da edição nacional no restante da década de 50 e início dos anos 60”. In: SILVA, Marcos. **Prazer e poder do Amigo da Onça** (1943-1962). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 31.

⁴⁸ Cf.: MOYA, A. Era uma vez um menino amarelo... In: MOYA, A. (org.). **Shazam!** 3ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, pp. 35-37. Para Moya, foi com o *boom* da imprensa americana, com a luta entre Joseph Pulitzer (dono do *The World*) e Randolph Hearst (do *The New York Journal*, conhecido como *Citizen Kane*), que os suplementos dominicais coloridos surgiram, acompanhando os jornais, na figura de *Yellow Kid* (O Menino Amarelo), com seu panfletário camisolão amarelo. O Menino Amarelo se transferiu do *The World* de Pulitzer para o *The New York Journal* de Hearst em 18 de outubro de 1886, motivando um dos primeiros processos autorais na imprensa. E também abrindo caminho para a posterior formação de trustes econômicos

Outros estudos, contudo, apontam a originalidade do ítalo-brasileiro Ângelo Agostini, criador do bem-humorado Nhô-Quin⁴⁹. Além disso, o historiador da arte, Ernest Gombrich, também menciona a obra de Alfred Töpffer como precursora dessa linguagem:

cumpre dar a Töpffer o crédito [...] da invenção e difusão da história figurada, isto é, em quadrinhos. Como tantas vezes acontece na história da arte, um fator pessoal e outro técnico conspiraram para produzir essa invenção. Töpffer, filho de um conhecido pintor de paisagens e de quadros de gênero, fizera-se também pintor do mesmo tipo, mas tinha um problema de visão e passou a escrever. Alguns dos seus contos e idílios estão entre as preciosidades da literatura suíça. Embora seus olhos não suportassem o esforço de uma técnica meticulosa, ele sentia a ânsia de continuar como artista. E foi aí que a invenção de novas técnicas gráficas veio justamente a calhar. A litografia permitiu-lhe desenhar sem maiores dificuldades e ter seus desenhos a traço, leves e despretensiosos, reproduzidos a preço acessível (GOMBRICH, 1986, p. 294)

Outros autores ainda atribuem a diferentes artistas/escritores a “invenção” dessa linguagem, mas não é objetivo deste texto discutir as origens desse gênero, senão tais divergências e demais discussões teóricas em torno do tema que demonstram o reconhecimento da importância social dessa forma de narrativa. Sem dúvida, contudo, as histórias em quadrinhos de super-heróis foram criação norte-americana, num contexto de guerras mundiais, tendo a função ideológica desses superseres sido apontada, frequentemente, pelos críticos como a afirmação da superioridade americana na defesa da humanidade contra o mal, divulgando uma forma específica de ver o mundo, promovendo o *American Way of life* (VERGUEIRO; SANTOS, 2011, p. 95).

Alguns trabalhos engajados na crítica à cultura de massa surgiram tratando especificamente das histórias em quadrinhos. Um deles é *Para ler o Pato Donald*, de Ariel Dorfman e Armand Mattelart, cujo prefácio brasileiro é de Álvaro de Moya, que atenta para o fato de que esta obra deve ser lida como “um panfleto, uma obra sectária, política, parcial, radical, esquerdista, anti-imperialista e anticolonialista em seu bom e seu mau sentido”

americanos para distribuir (sob nome de *Syndicates*) os quadrinhos para o mundo todo, como *King Features*, *United Features*, *NEA Service*, *Chicago Tribune*, *News*.

⁴⁹ A esse respeito, cf.: DE OLIVEIRA, Gilberto Maringoni. **Ângelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital Federal (1864-1910)**. 2006. 334 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006; e AUGUSTO, José Carlos. **Um provinciano na corte: as aventuras de “Nhô-Quim” e a sociedade do Rio de Janeiro nos anos 1860-1870**. 2008. 147 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

(DORFMAN; MATTELART, 2002, p. 8). Ao folhear as primeiras páginas do livro dos autores chilenos, nota-se que isso se confirma.

Nesse livro, os autores apresentam os elementos que comprovariam a tese de que os quadrinhos, neste caso os de Walt Disney, são perigosos instrumentos de alienação e que, pela ausência de conflitos em suas narrativas, levam as crianças a tornarem-se adultos omissos, manipuláveis (DORFMAN; MATTELART, 2002, p. 21).

Um aspecto importante levantado pelos autores é o fato de a Disneylândia ser marcadamente uma terra de tios-avós, tios, sobrinhos, primos, além da relação homem-mulher ser um eterno noivado. Por serem os pais os responsáveis pela educação das crianças, ou seja, aqueles que devem impor os limites socialmente estabelecidos para o seu comportamento, as historietas, pela ausência de tais figuras que geram conflitos ao impor limites, apregoariam, segundo os autores, um mundo isento de conflitos, em que a regra é o divertimento.

É preciso, ademais, localizar a obra de Ariel Dorfman e Armand Mattelart, além da crítica a Walt Disney, mas como uma crítica à cultura de massa como um todo, que bebe, sem dúvida, nas teorias da cultura de massa desenvolvidas pela Escola de Frankfurt, principalmente por Theodor Adorno e Max Horkheimer, para quem tudo que fosse produzido pela indústria cultural era em essência alienante e, portanto, deveria ser rechaçado. E, ao refletir sobre a indústria cultural, os frankfurtianos contribuíram sobremaneira para o debate cultural ao demonstrar que a noção de cultura de massa carregava um sentido ideológico conservador, ao pressupor que as massas possuiriam uma cultura própria que simplesmente estaria sendo veiculada pelos meios de comunicação. A ideia de indústria cultural refuta essa pretensa neutralidade dos meios de comunicação e vem reforçar a dimensão de que a cultura é algo fabricado e que atende um público específico⁵⁰.

Outros autores veem, contudo, a possibilidade de um uso consciente dos produtos da indústria cultural. O próprio Walter Benjamin, pertencente à Escola de Frankfurt, acreditava, por exemplo, que o cinema testemunharia o surgimento de um novo tipo de arte que revolucionaria o conceito tradicional de obra de arte. Para ele, as técnicas de reprodução, essência da indústria cultural, aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa diante da arte. E isso, em si mesmo, já legitima sua presença como mecanismo de divulgação, para o

⁵⁰ Cf.: ORTIZ, R. A Escola de Frankfurt e a questão da cultura. In.: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 1, 1986. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_01/rbcs01_05.htm. Acesso em: 28/08/2011.

bem e para o mal, de um conhecimento antes restrito e excludente. Assim, toma o cinema, não sem ressalvas, como o espaço em que o prazer do espetáculo e a experiência vivida do espectador estão intimamente ligados. E essa ligação tem um aspecto social importante:

No cinema, o público não separa a crítica da fruição. O elemento decisivo, aqui, é que, mais do que em qualquer outra parte, as reações individuais, cujo conjunto constitui a reação maciça do público, são aí determinadas, desde o início, pela imediata virtualidade de seu caráter coletivo (BENJAMIN, 2005, p. 244)

Sem querer adentrar a discussão da indústria cultural e suas implicações para a arte, quer-se, contudo, ressaltar que não há um consenso a esse respeito. Isso se evidencia na própria elaboração de *Apocalípticos e Integrados*, livro clássico de Umberto Eco para as teorias da comunicação.

Eco levanta os argumentos contrários – apocalípticos – e argumentos favoráveis – integrados – com relação à indústria cultural, termo que em si ele critica, por juntar duas coisas incongruentes (indústria e cultura) num conceito único. Os argumentos apocalípticos são conhecidos e têm em Theodor Adorno seu expoente: para ele, a cultura de massa dirige-se a um público heterogêneo e especifica-se segundo médias de gosto evitando soluções originais. Dirige-se a um público incôscio de si mesmo como grupo social, opera dentro de um circuito comercial, está sujeita à lei da oferta e da procura etc (ECO, 2006, p. 40). Além disso, as críticas à cultura de massa, não raras vezes, advêm de uma postura elitista e conservadora.

Ao passo que os integrados percebem a inevitabilidade da indústria como elemento regulador da cultura, enquanto manifestação, e defendem que o acúmulo de dados quantitativos, ao se bombardearem as inteligências de um grande número de pessoas, pode se converter em uso qualitativo dessas informações. Usa, como exemplo, a presença do rádio e do disco, que os apocalípticos condenam como vulgarizadores da música clássica – referindo-se ao fato de que a Quinta Sinfonia de Beethoven tenha se transformado em tema de assobio – mas que, em contraposição, foi o ponto de partida para a formação musical e clássica de inúmeras pessoas, do autor inclusive (ECO, 2006, p. 44).

Mas, ao mesmo tempo,

Os defensores do *massmedia* [que] teriam numerosos títulos de validade, não pecasse ela, quase sempre, em certo “livre-cambismo” cultural. Isto é, já se dá de barato a ideia de que a circulação livre e intensiva dos vários produtos culturais de massa, visto que são indubitáveis os seus aspectos positivos, seja, em si, naturalmente “boa” [...] Raramente se leva em conta o fato de que, sendo a cultura de massa, o mais das vezes, produzida por grupos de poder econômico com fins lucrativos, fica submetida a todas as leis econômicas que regulam a fabricação, a saída e o consumo dos outros produtos industriais (ECO, 2006, p. 48)

Em suma, para Eco, o erro dos “integrados” em relação à indústria cultural é afirmar que a multiplicação dos produtos da indústria seja boa em si e não deva submeter-se a uma crítica e a novas orientações. Por outro lado, o erro dos “apocalípticos” é pensar que a cultura de massa seja radicalmente má, justamente por ser um fato industrial, e que hoje se possa ministrar uma cultura subtraída ao condicionamento industrial (ECO, 2006, p. 49).

É importante evidenciar a discussão em torno da indústria cultural, uma vez que demonstra que a posição de Ariel Dorfman e Armand Mattelart não é neutra e que outras análises críticas podem ser feitas em relação aos quadrinhos ou a Walt Disney, não se enveredando pelo caminho do menosprezo total, justamente por serem frutos legítimos dessa indústria.

E, no caso do Brasil, essa discussão inicia-se tardiamente, a partir apenas da década de 1960, mas encontra na necessidade histórica do período sua razão de existir como preocupação teórica, pois é na década de 60 que se consolida uma indústria cultural, que, através da publicidade, do incremento da imprensa, do nascimento da televisão, suscita tais questões⁵¹.

Segundo Vergueiro, as histórias em quadrinhos encontraram no Brasil terreno bastante fértil para seu desenvolvimento. Em 1929, o jornal paulista *A Gazeta* lança um suplemento infantil, *A Gazetinha*, sendo inicialmente publicado uma vez por semana. Chega, em pouco, a aparecer três vezes em bancas de jornal. Em seu primeiro período de publicação, de 1929 a 1930, trazia poucos quadrinhos norte-americanos, o mais importante deles *Little Nemo in Slumberland*, de Winsor McCay. Já no seu segundo período, de 1933 a 1940, muito mais produtivo, publicará *Super-Homem* em abril de 1939, somente um ano depois de sua estreia nos Estados Unidos. Além de *Super-Homem*, deve-se mencionar também as publicações *Brick*

⁵¹ A organização de Luiz Costa Lima dos textos de Adorno, Benjamin, Horkheimer, publicados em 1969 sob título *Teoria da Cultura de Massa*, além da publicação de outra organização sob a responsabilidade de Gabriel Cohn, *Comunicação e Indústria Cultural*, são os textos inaugurais dessa discussão no Brasil.

Bradford, O Fantasma (The Phantom) e *Barney Baxter* (VERGUEIRO, 2011, p. 17). Deve-se, nesse sentido, ressaltar a importância da publicação de *Super-Homem*, como o pioneiro na longa série de publicações de super-heróis em quadrinhos.

Apesar da experiência bem sucedida de *A Gazetinha*, as histórias em quadrinhos de super-heróis consolidam-se no Brasil em 1934 com o empreendimento de Adolfo Aizen, que, durante viagem aos Estados Unidos, testemunhou o sucesso que essas revistas faziam entre crianças e jovens e se convenceu da possibilidade de trazê-las para o Brasil. Porém, o início do mercado editorial de histórias em quadrinhos no Brasil não se dá facilmente. Por se tratar de uma publicação desconhecida, Aizen encontrou resistências para o financiamento desse empreendimento. Chegou a procurar Roberto Marinho com um projeto de suplementos temáticos, que foi recusado por ser “economicamente complexo”. Pouco tempo depois, Aizen, associado a João Alberto Lins de Barros, chefe da polícia de Vargas e diretor do jornal *A Nação*, lança o *Suplemento Infantil*, que logo será denominado *Suplemento Juvenil*, publicando personagens de grande sucesso nos Estados Unidos: Buck Rogers, Agente Secreto X-9, Flash Gordon e Jim das Selvas. Nos anos seguintes, é a vez de Mandrake, Brucutu, Príncipe Valente, Tarzan, Brick Bradford, Pinduca, Rei da Polícia Montada (GONÇALO JUNIOR, 2004, p. 31).

Pouco tempo depois, com o sucesso do suplemento de Aizen, Roberto Marinho entra nesse mercado com seu *Globo Juvenil*, publicando as histórias de *Ferdinando (L'il Abner)*, *Brucutu (Alley Oop)*, *Zé Mulambo (Abbie an'Slats)*, *Don Dixon*. E, em 1939, Roberto Marinho cria a revista *Gibi*, termo pelo qual as histórias em quadrinhos serão popularizadas no Brasil (VERGUEIRO, 2011, p. 21). Nesse momento, inicia a consolidação desse mercado, possuindo revistas independentes. Entram também nesse nicho Alfredo Machado, Assis Chateaubriand, Victor Civita, entre outros. Portanto, em 1960, os quadrinhos estão popularizados no Brasil de tal forma que já é possível fazer paródia de suas personagens, como demonstrou Ziraldo com seus *Zeróis*. E, como se verá, as personagens *Zeróis* serão construídas a partir das principais personagens veiculadas pelo *A Gazetinha*, *Suplemento Juvenil* e *Globo Juvenil*.

Como forma de consolidar o mercado, é assinada pelo presidente João Goulart a Lei de Reserva de Mercado⁵², que discorria sobre a obrigatoriedade das editoras em reservar parte

⁵² Pela lei, as editoras deveriam publicar, no conjunto de suas edições, histórias em quadrinhos nacionais nas seguintes proporções mínimas: 30% a partir de janeiro de 1964; 40% a partir de janeiro de 1965; e, por último,

do que publicavam para a veiculação de material nacional. Além de assegurar mercado para artistas brasileiros, a Lei intuía evitar a entrada de ideologias estrangeiras.

Segundo Gonçalo Junior, a medida alcançava também os jornais que publicavam tiras em quadrinhos, só que de modo bem mais radical. De imediato, todos deveriam obedecer à proporção de três histórias com textos e desenhos brasileiros para cada lote de sete estrangeiras. Seis meses após o começo de sua vigência, essa proporção deveria aumentar em seis tiras nacionais para quatro estrangeiras. Após o décimo segundo mês, enfim, nove tiras brasileiras e apenas uma estrangeira (GONÇALO JUNIOR, 2004, p. 365).

Esse esforço para constituir um mercado de histórias em quadrinhos nacionais pode ser entendido no sentido de resistência à “hegemonia” das histórias em quadrinhos americanas no Brasil, aqui entendida no sentido de Gramsci e que foi sintetizado por Raymond Williams, no qual se baseou esta dissertação (WILLIAMS, 1979). Segundo Williams, Gramsci estabeleceu uma distinção entre domínio e “hegemonia”, sendo o domínio expresso diretamente em formas políticas e em tempos de crise, ou seja, há nele um caráter excepcional. Já a “hegemonia”, além de ser expressa em termos diretamente políticos, abarca também a relação de forças sociais e culturais que a formam, cabendo observar que a “hegemonia”, embora por definição seja sempre dominante, jamais será total ou exclusiva (WILLIAMS, 1979, p. 116). Assim, a hegemonia

tem de ser renovada continuamente, recriada, defendida e modificada. Também sobre uma resistência continuada, limitada, alterada, desafiada por pressões que não são as suas próprias pressões. Temos então de acrescentar ao conceito de hegemonia o conceito de contra-hegemonia e hegemonia alternativa, que são elementos reais e persistentes da prática (WILLIAMS, 1979, p. 115)

Por isso a relevância de iniciativas e movimentos, como a empreendida pelos artistas gráficos em torno da Adesp, Associação dos Desenhistas de São Paulo. Em junho de 1962, foi elaborado um documento-manifesto – endereçado ao Ministério da Educação para depois passar às mãos do presidente Jânio Quadros – que continha “um minucioso estudo sobre a situação do autor de historieta no Brasil”. Participaram da elaboração deste documento, que também acrescia o projeto de nacionalização dos quadrinhos através de imposição legal,

60% a partir de janeiro de 1966. In: GONÇALO JUNIOR. **A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos – 1933-1964**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 365.

Maurício de Souza, Ely Barbosa, Messias de Melo, Júlio Shimamoto, Gedeone Malagola, entre outros (GONÇALO JUNIOR, 2004, p. 335).

Deve-se ressaltar, contudo, que, na denúncia e na crítica à hegemonia dos quadrinhos americanos, os artistas brasileiros acabaram recorrendo à estratégia de condenar moralmente os *comics* americanos e à defesa de sua censura como pressão para aplicação da lei de cotas. Chegou-se ao ponto de sugerir-se a elaboração de um código de ética a ser seguido pelos editores na edição dos quadrinhos americanos, para evitar a continuidade “dessas histórias imorais, indecentes e de cunho ideológico” (GONÇALO JUNIOR, 2004, p. 336).

O resultado esperado da lei, se implementada, seria o aumento considerável do mercado aos desenhistas brasileiros. Com o advento da ditadura, o projeto foi arquivado, restando aos desenhistas manter uma produção autóctone paralelamente à produção estrangeira que aportava no Brasil.

E, no esforço de se conseguir mercado, foram publicadas por aqui também algumas histórias em quadrinhos de super-heróis brasileiros. No entanto, essas histórias não conseguiam romper com a simples cópia dos super-heróis americanos, mostrando-se mesmo pastiches destes. A experiência com a revista *Raio Negro*, de Gedeone Malagola, parece ser a mais bem sucedida, apesar de que o argumento para as histórias seja imediatamente identificado com as aventuras de Lanterna Verde, da editora americana de quadrinhos DC Comics (VERGUEIRO, 2011, p. 102).

Longe dos enredos de super-heróis, as histórias em quadrinhos nacionais conseguiram êxitos bastante expressivos, como a *Turma da Mônica* de Maurício de Souza ou a própria *Pererê* de Ziraldo.

Ivan Lima Gomes (2010, p. 20) destaca o fato de que *Pererê* tenha sido utilizado por Ziraldo como meio de inserir-se num campo marcado por publicações estrangeiras e como experiência bem sucedida que atestava a possibilidade de produção nacional de história em quadrinhos. Assim, na edição de dois anos da revista, em 1962, Ziraldo apresenta a origem do mito do Saci Pererê nos seguintes termos nacionalistas:

A história do Saci é diferente. O Saci, meus queridos amiguinhos, é o símbolo mais perfeito do Brasil. Um símbolo perfeito. Não estou falando do meu personagem, o amigo do Tininim, o namoradinho da Boneca. Falo do Saci Pererê, que já existia antes de se instalar definitivamente nesta revista.

Ele é a figura mais popular e querida que a imaginação brasileira criou, e mais que isto: três povos criaram a figura do Saci Pererê no coração do Brasil. E a criaram no mesmo instante em que construíram o Brasil. Os dois nasceram juntos: do mesmo barro. No princípio era o índio. E o Saci se chamava Yaci Yaterê e era um indiozinho de uma perna só, de cabelos de fogo. Vovô índio o descreveu a seu neto indiozinho. Depois, chegaram os negros da África, de imaginação enorme. E o preto-velho, contando histórias a sinhazinha, ao pé do fogo, pintou o Yaci Yaterê de preto e lhe meteu um cachimbo na boca. E o Yaci virou Saci na língua arrevezada do negro escravo. E sinhazinha depois foi nossa vovó e trocou os cabelos de fogo do negrinho de uma perna só, por um barrete, português, vermelho como o barrete dos pescadores de Nazaré. E Yaterê virou Pererê. Estava pronto para habitar nossa terra de ponta a ponta, o Saci Pererê. Fruto da imaginação de três raças tristes: o português, o negro e o índio guarani, como o Brasil. Só que nem o saci nem as três raças eram tristes. Foi um poeta que fez esses versos e se enganou. O Saci Pererê é alegre, ágil, inteligente, sonhador e sagaz, matreiro, simpático, corajoso, sabe dar sempre um jeito para tudo. É o Brasil. O Saci está em cada um de nós, da favela aos cafezais, do César Lattes ao Pelé (1962, p. 34)

A origem mitológica confunde-se, como apresentado por Ziraldo, com a formação histórica do Brasil, “Fruto da imaginação de três raças tristes: o português, o negro e o índio”. Deve-se destacar a ordem em que cada uma delas aparece na narrativa de Ziraldo: primeiro, o indígena selvagem com seus cabelos de fogo; depois acrescido do elemento negro, de “imaginação enorme”, que contribui com sua “língua arrevezada”; e, por fim, a presença civilizadora do português, que substitui os cabelos de fogo, na fábula, pelo barrete português.

Essa formação foi utilizada, sobretudo, para amenizar as tensões, liquidar conflitos, pois tem no seu germe a ideia de uma constituição harmoniosa e pacífica, sendo que cada povo teria contribuído para a formação dessa “grande nação”. Se se tomarem as cinco vezes em que Ziraldo se refere ao nome do país, Brasil, nesta biografia, apreende-se seu esforço de ajudar a constituir e manter um imaginário social, que se ligava, em certa medida, ao ideário nacional-desenvolvimentista do período:

A celebração do Brasil como palco da união das três raças é explicitada nesta biografia ilustrada de Pererê, pois o Saci Pererê é alegre, ágil, inteligente, sonhador, sagaz, matreiro, simpático, corajoso, sabe dar um jeito para tudo. Presente da favela aos cafezais, do César Lattes ao Pelé, ele, em resumo, é o Brasil, o símbolo que integra a diversidade (e as contradições) do país e aponta o futuro sob os limites estritos do que imagina como nação brasileira (GOMES, 2010, p. 20)

O sociólogo José de Souza Martins sugere que se levem também em consideração aspectos econômicos, ligados sobretudo às áreas de crescimento da lavoura açucareira em São

Paulo e ao consequente convívio entre “índios administrados” e “escravos negros”, para explicar a metamorfose do Saci de ente indígena em ente africano. Segundo ele,

essa metamorfose deve ter ocorrido nas áreas mais tradicionais, nas regiões propriamente caipiras, aquelas de equilibrada convivência de índios integrados e aculturados e de negros, recém-chegados ou não, mas sobretudo crioulos. Portanto, a busca de causas econômicas deve ser feita nas áreas em que a decadência econômica geral se refletiu, aquelas propriamente caipiras e de economia de subsistência e não na área mais próspera da cana de açúcar. A busca deve ser feita nas áreas em que o empobrecimento se combinou com a exacerbação da imaginação popular [...] (MARTINS, 2007, p. 85)

Martins prossegue dizendo que a perna que falta ao Saci é a leitura dos híbridos, cativos e bastardos, do que seria a figura do branco, senhor de terra e escravos. Mas é também uma leitura que vislumbra o contrário (e contraditório) que se encerra nas relações sociais; uma leitura que propõe o imaginado como o oposto do vivido ou que, mais precisamente, interpreta o sentido do vivido pela mediação do imaginado invertido. Nela os desclassificados, ao se apossarem do símbolo e instrumento de classificação social, o cavalo (que na lenda é montado por Saci), revelam nele o uso negando nele o símbolo. E na precedência do uso sobre o símbolo revelam quem é o instrumento do que. Se verdadeira a suposição, o Saci-pererê, o Saci-peão, expressa no plano do símbolo a inversão dos significados constitutivos da sociedade colonial e é, portanto, expressão de crise da ordenação estamental (MARTINS, 2007, pp. 91-92).

Esse símbolo de transgressão, de molecagem, ao qual Martins se refere é reapropriado por Monteiro Lobato, que, ao domesticá-lo, retira dele a sua veia crítica. Esse Saci, “símbolo perfeito do Brasil”, porque amigável e cordial, será utilizado por Ziraldo para dar vida ao seu *Pererê*.

Além disso, Renato da Silva Queiroz, a partir do estudo antropológico do mito do Saci, compara-o ao *trickster*, termo empregado originalmente para nomear um restrito número de heróis trapaceiros presentes na tradição mítica de grupos indígenas norte-americanos, mas que designaria também personagens semelhantes em diversas culturas. De forma geral, ele é o herói embusteiro, cômico, pregador de peças, protagonista de façanhas que podem estar situadas, dependendo das narrativas, num passado mítico ou no tempo presente. Sua trajetória é uma sucessão de boas ou más ações, ora atuando em benefício dos homens, ora

prejudicando-os, despertando-lhes, por consequência, sentimentos de admiração e respeito, por um lado, e de indignação e temor, por outro (QUEIROZ, 1987, p. 27).

O Saci de Ziraldo atua em benefício dos homens, ou melhor, de seus amigos da Mata do Fundão. É, portanto, um herói civilizador, isto é, criador de condições indispensáveis à vida social:

Assim, o *trickster* pode proporcionar o domínio do fogo, a fertilidade, o conhecimento de práticas de cura, a introdução de cerimônias sagradas, como pode ser também o responsável por transformações ambientais que tornaram o mundo habitável pelos humanos – dando-lhes água potável, livrando-os de criaturas monstruosas etc. (QUEIROZ, 1987, p. 28)

O Saci de Ziraldo, a seu turno, assume as responsabilidades de líder e de mantenedor da ordem. Isso se evidencia nos confrontos entre o grupo de Saci e o do Rufino da Silva Pinto, que, embora invista contra Saci e seus companheiros, é um bom menino (CIRNE, 1971, p. 44).

Ao situar seu Saci “como símbolo perfeito do Brasil, figura mais popular e querida que a imaginação brasileira criou, e mais que isto: três povos criaram a figura do Saci Pererê no coração do Brasil”, Ziraldo coaduna-se com a corrente de folcloristas, entre os quais Alceu Araújo (1964, p. 416), que veem o Saci como o “mito síntese” das três raças geradoras da alma nacional. O mito como produto da fusão das diferentes contribuições que dão origem a uma nova síntese, expressão do “sentimento nacional”.

Contudo, esses autores esquecem, destaca Renato Queiroz, que, no Brasil, índios, negros e brancos jamais puderam conviver em situação de igualdade e que tampouco partilharam seus respectivos patrimônios culturais de forma desinteressada e generosa. Seria mais prudente esperar que as narrativas que tratam do Saci expressassem muito dos problemas, das ambiguidades e das contradições existentes no interior de uma sociedade hierarquizada, com um passado escravista e profundamente desigual, como a brasileira (QUEIROZ, 1987, p. 43).

Nesse sentido, a harmonia presente nas narrativas de *Pererê* é garantida no momento em que cada personagem mantém-se na posição social determinada. Ou seja, os casais são formados por indivíduos de uma mesma etnia: por exemplo, Saci namora a Boneca de Pixe, ambos negros; Tininim namora Tuiuiú, ambos indígenas. Outras passagens desta história em

quadrinhos demonstram como os lugares sociais são mantidos pelo autor, além de mantidas também as hierarquias sociais presentes, como era de se esperar numa sociedade tão desigual quanto a brasileira, para retomar o argumento de Renato Queiroz.

Essa tendência em ver as relações pessoais a partir de uma ideologia de harmonia é, segundo Renato Ortiz, característica do modelo de pensamento de Gilberto Freire, que seria um dos primeiros pensadores brasileiros a procurar compreender a realidade nacional utilizando uma série de conceitos bipolares. Casa-grande e senzala, sobrados e mucambos, nação e região. Os próprios títulos de algumas de suas obras revelam essa dimensão de polaridade, que, segundo o autor, caracterizaria a vida brasileira. No entanto, para Gilberto Freyre, diversidade significa unicamente diferenciação, o que elimina *a priori* os aspectos de antagonismos e de conflito da sociedade. As partes são distintas, mas se encontram harmonicamente unidas pelo discurso que as engloba:

Num certo sentido o pensamento de Gilberto Freyre é tomista, pois elimina qualquer possibilidade de superação; o senhor não se opõe ao escravo mas se diferencia deste. A senzala não representa um antagonismo à casa-grande, mas simplesmente impõe uma diferenciação que é muitas vezes complementar no quadro da sociedade global. Daí a ênfase de a análise recair sobre os aspectos “positivos” das culturas, ou seja, as suas contribuições (a música, a língua, a cozinha) para uma cultura sincrética. Dentro desta perspectiva os conflitos se resolvem no interior do próprio conceito de diferenciação, que pressupõe a existência de uma sociedade harmônica e equilibrada [...] A ideia de harmonia preside, porém, todo o pensamento de Gilberto Freyre, e não se resume à questão racial, ela vai se manifestar em suas análises das relações entre portugueses e árabes, cidade e campo, indústria e plantação (ORTIZ, 2006, pp. 93-94)

Evoca-se aqui a figura de Gilberto Freyre, com seus binômios, por ver-se nas histórias de Saci essa mesma configuração. Em várias histórias, a dicotomia “campo *versus* cidade” é trazida à cena. O diferencial talvez resida no fato de que em *Pererê* o campo se mostra como o local de origem da cultura brasileira, ao passo que a cidade é mostrada como um lugar de passagem, aonde se vai para as compras de Natal, como na história de 1º de dezembro de 1960, sobre como seria *uma ceia brasileira de Natal*⁵³.

⁵³ Cf.: ZIRALDO. *Pererê*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1/12/1960.

2.2 Alguns aspectos formais da revista de quadrinhos *Pererê*

Apesar da ampla disseminação de publicações estrangeiras, que monopolizaram o mercado de quadrinhos, a publicação de uma revista com autores brasileiros, num cenário adverso, é algo, por si só, digno de nota. Por isso a importância de *Pererê*, considerada a primeira revista em quadrinhos totalmente colorida produzida por autores brasileiros. O formato da revista é de 26 cm de altura por 18 cm de largura, próximo ao formato americano de revista em quadrinhos. Cada revista totalizava 36 páginas, com quatro a cinco histórias, a capa de papel *couché* e o miolo impresso em papel-jornal. Do total de páginas geralmente quatro eram utilizadas para veicular anúncios das outras revistas publicadas pela editora, como *Luluzinha* e *Pimentinha*, além de outros anúncios publicitários.

Figura 18 - Ziraldo. *Pererê*. Rio de Janeiro, Cruzeiro, 1/12/1960.

Wellington Srbek, em sua dissertação de mestrado, oferece oportunas informações quanto à forma adotada pela revista *Pererê*, analisando-a de um ponto de vista estético.

Contudo, tende a tratar a obra de Ziraldo, bem como sua trajetória profissional, em termos de realização de um sonho:

Mas foi nas páginas das revistas *O Tico-Tico* e *Gibi*, nas obras de Monteiro Lobato e nos romances de aventura que Ziraldo descobriu o universo de fantasia que seria seu companheiro nas brincadeiras de infância e nas artes de adultos. Em Caratinga, nos idos dos anos 30, ele descobriu seu sonho. Decidido, resolveu traçar seu destino. Destino que o levou, aos 16 anos, para o Rio de Janeiro – mais tarde e já famoso, ele disse que, como D’Artagnan, tinha consciência na época que só venceria na “cidade grande” (SRBEK, 1999, p. 83)

Essa tendência em tomar a obra como resultado exclusivo dos esforços e dos sonhos de seu autor tem raízes numa concepção de mundo vinculada à ideia de que alguém só não vence por falta de iniciativa. Em suma, é uma concepção liberal de mundo, do *self made man*. Obviamente, Ziraldo é um profissional profícuo, mas as condições favoráveis para sua profissão não podem ser desconsideradas no momento de se fazer uma análise dessa mesma produção.

Além disso, certo distanciamento é necessário para que se faça uma análise crítica da obra, função de um trabalho acadêmico. No entanto, Wellington Srbek oferece importantes referências da formação de Ziraldo, como consumidor de bens culturais, que mais tarde farão parte de seu repertório profissional, como, por exemplo, a referência a Monteiro Lobato, que, sem dúvida, é utilizado como modelo para a construção do seu Saci.

As estimativas demonstram uma tiragem de 90 a 120 mil exemplares. *Pererê* teve 43 edições, lançadas entre outubro de 1960 e abril de 1964, produzidas por Ziraldo e mais três profissionais: Heucy Miranda (colorista), João Barbosa (letrista) e Paulo Abreu (arte-finalista) (SAGUAR; ARAÚJO, 2007, p. 99). A foto abaixo em que aparecerem os responsáveis pela revista é utilizada constantemente em outros estudos sobre a obra de Ziraldo para ilustrar a produção da história em quadrinhos *Pererê*, remetendo-se a uma maneira diversas vezes narrada por Ziraldo. Consistia na reunião de todos os profissionais ligados àquele material publicado para que todos, no chão da redação, apreciassem o trabalho final. Segundo Ziraldo, esse era um dos momentos “mágicos” de sua profissão⁵⁴, embora, de fato, esta fotografia, por ser posada, sirva também como propaganda desse novo empreendimento gráfico:

⁵⁴ Programa *Roda Viva*.

Figura 19 - Fotografia em que aparecem os autores de *Pererê*.

A técnica empregada na edição era o *off-set* em quatro cores – que consiste na sobreposição das informações de quatro lâminas de fotolito, correspondendo cada uma delas a uma das cores básicas de impressão: preto, azul, amarelo e magenta (tonalidade avermelhada), cuja mistura ou exclusão produz as demais cores e tonalidades. Apesar dos custos com a edição, a impressão em cores é quase uma regra para as revistas destinadas ao público infantil (SRBEK, 1999, p. 83), o que se deve principalmente ao fato de que as cores criam um visual mais atraente e, portanto, mais interessante do ponto de vista mercadológico:

[...] É importante evocar o peso da criança como consumidor especializado de muitos desses produtos, encontrando-se nas páginas de revistas em quadrinhos e produções similares como forma de identificação e preservação de laços de compra. Ao mesmo tempo, ela ajudou o trabalho de educação informal assumido por boa parcela daquele setor narrativo (SILVA, 1989, p. 157)

Nesse ínterim, cabe destacar a presença de jogos educativos entre uma história e outra. Consistiam em jogos dos 7 erros, caça palavras, perguntas e respostas, no intuito de levar educação à criança por meio de práticas recreativas, no velho esquema do “aprender brincando”. Esse aspecto pedagógico não deve ser deixado de lado, uma vez que os quadrinhos, durante toda a sua existência, tiveram grande resistência por parte de intelectuais, educadores e pais, lançando mão, mais de uma vez, de possibilidades pedagógicas no intuito

de amenizar as críticas sofridas⁵⁵. Pois foram inúmeras as campanhas contra os quadrinhos desde a década de 30, intensificando-se na década de 40. Entre os argumentos para desmoralizar os quadrinhos estavam,

que os quadrinhos eram meios de desnacionalização das crianças, traziam leituras superficiais e carregadas de erros gramaticais, além de incentivadores do crime, da prostituição e do homossexualismo (GONÇALO JUNIOR, 2004, p. 343)

A qualidade do material, propiciada pelos avanços tecnológicos nas artes gráficas, rendia à revista de Ziraldo o alcance de outras faixas etárias⁵⁶. As referências ao folclore e aos temas cotidianos aproximavam um público vasto, ao mesmo tempo que sinalizam para inserção da obra de Ziraldo no universo de discussão acerca da cultura brasileira e da identidade nacional.

Ambas as questões foram exaustivamente tratadas – da cultura e da identidade nacional – em meio a um contexto de Guerra Fria e construção de uma nova ordem mundial, na qual era importante que cada nação tivesse consciência de si mesma, num mundo economicamente dividido e politicamente desestabilizado:

A questão da cultura nacional está ligada à necessidade de respondermos, para nós mesmos e para o mundo, “quem somos” e “o que queremos” para nosso país. Obviamente, as respostas a essas perguntas não podem ser únicas numa sociedade dividida, contrastante e conflituosa como a brasileira (NAPOLITANO, 2006, p. 7)

Ao se levarem em conta as críticas ao imperialismo cultural e à americanização da cultura brasileira presentes nos debates intelectuais da época, a análise da obra de Ziraldo é demonstrativa de como esses debates perpassam as várias instâncias culturais e reverberam também na publicação de histórias em quadrinhos nacionais.

⁵⁵ Sobre o caráter pedagógico das histórias em quadrinhos, ver: ROSA, Zita de Paula. **O Tico tico**: meio século de ação recreativa e pedagógica. Bragança Paulista/SP: Edusf, 2002; RAMA, Ângela; VERGUEIRO, Waldomiro (orgs.). **Como usar as histórias em quadrinhos em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2006.

⁵⁶ Vale lembrar o caráter arbitrário de tais “direcionamentos”, que são, no mais das vezes, fomentados pelas próprias editoras, na ânsia de criar mercado consumidor e de enquadrá-los no que concebem como “adequado” para determinada faixa etária. In: SRBEK, Wellington. **Quadrinho-arte**: uma leitura da revista *Pererê* de Ziraldo. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação da UFMG, Belo Horizonte, 1999, p. 84.

O fim da publicação de *Pererê*, em 1964 – curiosamente a data da última edição é 1º de abril de 1964 –, pode ser explicado, em parte, pelo esgotamento do projeto de nacionalização dos quadrinhos, que encontrou na figura do presidente João Goulart um dos principais interlocutores. Com o desgaste do governo Jango e, portanto, sem suporte institucional que garantisse as publicações de histórias em quadrinhos brasileiras, a editora *O Cruzeiro* resolve cancelar a revista.

E, apesar de ter “sofrido”, como afirma Srbek, Ziraldo não procurou outra editora para dar continuidade à série, pois aquela seria uma oportunidade de recuperar seu desenho, que “os quadrinhos tinham aprisionado”. Interessante, entretanto, é notar a dimensão que Ziraldo atribui a sua revista:

Se eu tivesse me realizado na história em quadrinhos, acho que hoje o Galileu [a onça que acompanha o Pererê em algumas de suas aventuras e que Ziraldo considera seu personagem mais bem-estruturado], com trinta e nove anos de mídia seria mais importante para o Brasil do que o Tintin é para a Bélgica ou o Mickey para os Estados Unidos (ou o mundo!) (ZIRALDO apud SRBEK, 1999, p. 81)

Mais uma vez, demonstra sua crença na determinação do indivíduo. Ou seja, desta forma o próprio Mickey Mouse, personagem de Walt Disney, é tomado, na fala de Ziraldo, exclusivamente como fruto da determinação de seu autor, esquecendo-se de que a produção de qualquer artefato na indústria cultural depende dela para realizar-se, haja vista que, de acordo com Umberto Eco, a indústria cultural surge como um

sistema de condicionamentos, aos quais todo operador de cultura deverá prestar contas, se quiser comunicar-se com seus semelhantes. [...] Colocar-se em relação dialética, ativa e consciente com os condicionamentos da indústria cultural tornou-se para o operador de cultura o único caminho para cumprir sua função (ECO, 2006, p. 14)

Desta feita, a intenção aqui foi perceber a obra de Ziraldo para além de suas intenções mais imediatas, como fruto de um sonho, de um espírito determinado, mas como resultado de condições, intenções, numa relação dialética desses elementos. Portanto, a noção de indústria cultural é utilizada nesse trabalho, não sem ressalva, como mesmo aponta Umberto Eco, pois juntar dois conceitos como cultura, “que implica um privado contato de almas”, e indústria, “que evoca linha de montagens, reprodução em série, pública circulação e comércio concreto

de objetos tornados mercadorias”, já é em si questionável. Apesar disso, outro conceito que explicaria de forma satisfatória parece não ter sido desenvolvido, uma vez que o próprio Eco utiliza-o ao longo dos seus ensaios.

2.3 *Pererê* e suas aventuras

Como mencionado inicialmente, os elementos que compõem o enredo e cenário da revista giram em torno dos elementos folclóricos, da fauna e flora brasileiras, além de festas populares. A seguir, cabe definir a estrutura tipológica, a fim de apresentar as principais personagens da revista, cujas aventuras se passam na Mata do Fundão, situada em lugar indeterminado do interior do Brasil, para o exemplificar uso que Ziraldo faz desses mesmos elementos:

PERERÊ – O personagem de Ziraldo fundamenta-se no Saci de nossa mitologia, porém apresentando características físicas e mentais próprias. Não é tão baixo quanto o outro (sua estatura é normal em se tratando de crianças), nem gosta de fazer “pequenas maldades”, ou seja: azedar o leite, quebrar a ponta das agulhas, esconder as tesourinhas de unhas, embaraçar os novelos de linha etc. Como o Saci de Monteiro Lobato, tem uma excepcional sensibilidade poética [...] Seu oponente: o mestiço Rufino [...]

TININIM – Indiozinho natural da Amazônia, brincalhão e divertido, que tem a bela índia Tuiuiú como namorada. “Craque pra jogar dominó, achar ninho de passarinhos, matar formiga, lutar boxe, comer amora (recorde absoluto da Mata do Fundão), na água é um peixe, nada muito bem [...]”

GALILEU BONIFÁCIO DA COSTA – Na área tipológica, a criação máxima da revista. Provavelmente, esta onça é o personagem mais *humano* de Ziraldo, ao lado de “Jeremias, o bom”. Sempre disposto a ajudar a todos, inclusive ao compadre Tonico, caçador de onças [...] Oponente: a onça Virgilão [...]

ALLAN VIVIANO – O macaquinho da turma, e também o mais ajuizado, segundo a sapiência do General [...] Nacionalista, em *Desfile de fantasias* (fevereiro de 1961) apresenta-se fantasiado de bandeira brasileira. Oponente: o macaco Leopoldo [...]

PEDRO VIEIRA – Um tatu que procura levar tudo a sério. Nasceu perto da Mata do Fundão. Seu maior amigo é o coelho Geraldinho [...] Oponente: Gláucio Tatuzão [...]

MOACIR FLORIANO – Jaboti é o carteiro da Mata, sendo o único que tem emprego. Usa sempre um chapéu com asinhas (“o chapéu de Mercúrio”). Como os demais, gosta de uma boa brincadeira. Oponente: o jaboti Queiroz, considerado o pior carteiro do mundo [...]

GERALDINHO ALVES – Coelhoinho avermelhado: a mascote da turma. Aspirante a cartunista, patriota, antes de mais nada é um autêntico gozador. Oponente: [o coelho] Geraldão [...]

GENERAL NOGUEIRA – A coruja mais importante da Mata; decide como enfrentar alguns dos principais problemas vividos pelo pessoal. O intelectual da série [...] Oponente: a coruja Marechal [...]

BONECA DE PICHE – A namorada de Saci, prima de Rufino (que lidera a turma composta por Flecha Firme, Virgilão, Leopoldo, Gláucio Tatução, Queiroz, Geraldão e Marechal), filho de “Seu” Nereu da Silva Pinto, grande amiga de Tuiuiú.

TUIUIÚ – Indiazinha, namorada de Tininim. Como Boneca de Piche, é muito vaidosa. Está sempre penteando os longos cabelos.

RUFINO DA SILVA PINTO – Nasceu na Guanabara; primo de Boneca, a quem admira com um carinho todo especial. Na verdade, embora – justamente com o Flecha Firme – invista contra Saci e seus companheiros, é um bom menino [...]

FLECHA-FIRME – Seu verdadeiro nome é Txu-Guaiá-Cuauà-Cuauara. Gosta de Tuiuiú e está sempre implicando com Tininim.

COMPADRE TONICO – Ou Antonio Macedo da Costa, fazendeiro e caçador de onças. Só se sentirá completamente realizado no dia em que conseguir abater Galileu. Todavia, só lhe interessa abatê-lo de forma engenhosa [...] Uma das melhores criações de Ziraldo [...]

“SEU” NENÉM – Ou Hideraldo Moreira, fazendeiro, amigo de Compadre Tonico. Partem dele algumas ideias para abater Galileu. Seu maior desejo é casar com Dona Santinha, a rica viúva da região [...] (CIRNE, 1971, pp. 40-45)

A narrativa de *Pererê* gira em torno dos conflitos gerados entre os pares antagônicos da história. *Pererê* têm em Rufino seu oponente, com quem disputa a companhia de Boneca de Piche. Flecha Firme, por sua vez, é concorrente de Tininim e disputa o amor de Tuiuiú. Além disso, há ainda as estratégias desenvolvidas por Compadre Tonico para abater a onça Galileu, a personagem “mais humana” da revista.

Selecionaram-se aqui, para análise, duas histórias que têm por mote a presença de elementos estrangeiros na cultura brasileira, uma questão capital para a intelectualidade na época, cujas reverberações são percebidas em diversos produtos culturais, entre os quais as histórias de *Pererê*.

Esse debate sobre o caráter da cultura brasileira, sobre a originalidade de suas manifestações, sobre a ideia de cópia, pastiche, macaquice do que se produz por aqui encontrou em diversos autores críticas e definições. Entre eles, Michel Debrun, que percebe uma interação entre uma cultura cosmopolita (portuguesa, francesa, anglo-saxônica) e uma cultura endógena (brasileira). Essa interação vai aos poucos sendo reafirmada, com inúmeras

modalidades de empréstimos, alianças e antagonismos. “Pode continuar também havendo interpretações recíprocas, de cada polo pelo outro — um sendo visto como residual e folclórico, o outro como artificial, fora de lugar”⁵⁷. Portanto, essas interações não se dão numa via de mão única.

Em Roberto Schwarz (2009, p. 109), tem-se um desfilar de contra-argumentos com relação às explicações do mal-estar causado pelo caráter “postiço, inautêntico, imitativo” da vida cultural brasileira. Cita a inadequação de um Papai Noel enfrentando a canícula em roupa de esquimó ou no uso da guitarra elétrica no país do samba⁵⁸.

Com efeito, o uso da guitarra elétrica na música brasileira foi motivo de debates e protestos intensos, que envolveram diferentes setores da produção cultural. No dia 18 de julho de 1967, a passeata pela MPB contra as guitarras elétricas saiu do Largo São Francisco, no Centro de São Paulo, e seguiu até o Teatro Paramount. À frente estavam Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo, o conjunto MPB-4. A passeata era, em verdade, um evento de lançamento do novo programa da TV Record, *Noite da MPB*, que deveria suceder *O Fino da Bossa*, porém acabou sendo vista como uma manifestação ideológica contra a turma do *iê-iê-iê*, o que era plausível, tendo em vista as declarações que circulavam na imprensa. Os que eram contrários ao uso da guitarra o eram por entender nele subserviência à cultura norte-americana, ao mesmo tempo que era uma crítica à Jovem Guarda e ao *iê-iê-iê*, ritmo musical considerado alienante. Caetano Veloso, por sua vez, assim se manifestou sobre esse confronto MMPB (Moderna Música Popular Brasileira) *versus* Jovem Guarda:

“[...] Na noite do primeiro, creio que a cargo de Simonal, preparou-se uma passeata, em mais uma macaqueação da militância política. Era a Frente Ampla da MPB contra o Iê-Iê-Iê, com faixas e cartazes pelas ruas de São Paulo. Eu conversara com Gil sobre a reunião [...] Ficou claro entre nós que todo aquele folclore nacionalista era um misto de solução conciliatória para o problema de Elis dentro da emissora e saída comercial para os seus donos. Que Gil aproveitasse a oportunidade para lançar as bases da grande virada que tramávamos. Mas nunca considerei aceitável que ele participasse, ao lado de Elis, Simonal, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré e outros (dizem que Chico chegaria a se aproximar por alguns minutos) dessa ridícula e perigosa jogada de marketing. Nara e eu assistimos, assombrados, de uma janela do Hotel Danúbio, à passagem da sinistra procissão. Lembro que ela comentou: ‘Isso mete até medo. Parece uma passeata do Partido Integralista’ (a versão brasileira do nazi-fascismo, um movimento católico-patriótico-nacionalista

⁵⁷ Cf.: LEBRUN, M. A identidade nacional brasileira. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 4, n. 8, Apr. 1990, p. 45. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v4n8/v4n8a04.pdf>. Acesso em 09/08/2011.

⁵⁸

de extrema direita nos anos 30, do qual alguns antigos expoentes inclusive apoiavam o governo militar)” (VELOSO, 1997, p. 161).

Uma boa chave de interpretação dos debates em torno da cultura brasileira vem da análise, feita por diversos autores, do movimento Tropicalista. O Tropicalismo, logo depois de sua “explosão” inicial, transformou-se num termo corrente da indústria cultural e da mídia. Em que pesem as polêmicas geradas inicialmente (e não foram poucas), o Tropicalismo acabou consagrado como ponto de clivagem ou ruptura, em diversos níveis: comportamental, político-ideológico, estético. Ora apresentado como a face brasileira da contracultura, ora apresentado como o ponto de convergência das vanguardas artísticas mais radicais (como a Antropofagia modernista dos anos 1920 e a Poesia Concreta dos anos 1950, passando pelos procedimentos musicais da Bossa Nova), o Tropicalismo, seus heróis e “eventos fundadores” passaram a ser amados ou odiados com a mesma intensidade⁵⁹:

A peça [O Rei da Vela] estreou no mesmo mês das apresentações do III Festival de Música Popular da TV Record, quando Caetano Veloso e Gilberto Gil concorriam com músicas consideradas inovadoras, demonstrando uma busca de maior abertura estética, em direção ao chamado “som universal” e ao universo da cultura *pop*²⁷. Por outro lado, vale lembrar que o espetáculo *O Rei da Vela* foi dedicado a Glauber Rocha, diretor de *Terra em Transe*, o filme de maior impacto artístico de 1967 entre a intelectualidade brasileira. Como num jogo de espelhos, fechava-se a trindade que mais tarde iria se transformar nos ícones máximos da ruptura tropicalista (NAPOLITANO, VILLAÇA, 1998, s/p).

As duas principais linhas teóricas que se debruçam sobre a Tropicália, nome também relacionado ao movimento, são expressas nos trabalhos de Celso Favaretto (*Tropicália – alegoria, alegria*⁶⁰) e Heloísa Buarque de Hollanda (*Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*⁶¹).

Para Celso Favaretto, que vê o tropicalismo em termos de “explosão”, a que se pode acrescentar o adjetivo “cultural”, tal movimento

⁵⁹ Cf.: NAPOLITANO, M.; VILLAÇA, M. Tropicalismo: as relíquias em debate. In: **Revista Brasileira de História**. Vol. 18, n. 35, São Paulo, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881998000100003&script=sci_arttext&tlng=es#44not. Acesso em: 10/10/2011.

⁶⁰ FAVARETTO, C. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós, 1979.

⁶¹ HOLLANDA, H. B. **Impressões de viagens: CPC, vanguarda e desbunde**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

notabilizou-se como uma forma *sui generis* de inserção histórica no processo de revisão cultural que se desenvolvia desde o início dos anos 60. Os temas básicos dessa revisão consistiam na redescoberta do Brasil, voltada às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização (FAVARETTO, 1979, p. 13)

Portanto, em Favaretto, fica sugerida a ideia de que a “explosão tropicalista” encampou um processo de abertura político-cultural para a sociedade brasileira, incorporando os temas do engajamento artístico da década de 1960, mas os superando em potencial crítico e criativo.

Em contrapartida, na análise desenvolvida por Heloísa Buarque de Hollanda (1979, p. 74), entra em cena a ideia de “implosão tropicalista”. Parte do pressuposto de que o movimento surgiu de uma crise, tanto dos projetos culturais pensados pelas esquerdas na década de 1960 (inviabilizados pelo golpe de 1964), quanto da própria crise das vanguardas históricas.

Assim, e de acordo com Marcos Napolitano e Mariana Villaça (1998, s/p), têm-se, para aquele autor, a “explosão colorida”, uma abertura cultural crítica, liderada pelo campo musical, e, para esta autora, uma “implosão” político-cultural, uma perda do referencial de atuação propositiva do artista-intelectual na construção da história.

Todavia, tal presença e sua relação são dialéticas, exercem e sofrem influência, uma vez que, em termos culturais, não se pode mais falar em aculturação, dominação. São termos utilizados naquele período, mas que hoje devem ser utilizados com cautela, sob pena de recair-se em extremismos que não ajudam a pensar criticamente os problemas enfrentados pelo país, tampouco dão conta de refletir a adoção desses elementos. Visto que aquilo que é consumido em termos culturais, também é resignificado pelo consumidor.

A história que se selecionou aqui, datada de 1º de dezembro de 1960, vem ao encontro das discussões sobre a presença de elementos culturais alienígenas no cotidiano brasileiro. Sem título próprio, pelo menos não aparentemente, essa história versa sobre os preparativos para a festa/ceia de Natal. Ziraldo aproveitava o calendário para construir histórias que tivessem ligação com o momento que o leitor estivesse vivenciando, de maneira que o tema da revista de maio é o dia das mães e o de junho é dedicado à festa de São João. Um aproveitamento temático que facilita a aceitação e o consumo da revista.

No primeiro quadro, veem-se Tininim e Pererê a caminho da cidade, que estava a 2 km; na parte superior do quadro, um grande *outdoor* anuncia que “Chegou o Natal. Aproveite nossa grande venda de VERÃO”. Está dado o mote da história, uma festa de natal em um país tropical, portanto sem neve, sem trenós. Tininim e Pererê estão a caminho da cidade para comprar os presentes de natal, pois haverá uma grande festa na casa do Compadre Tonico e foi combinado que haveria troca de presentes. No caminho, encontram Geraldinho, que finge que não os vê, para garantir a surpresa de seus presentes. É dada grande importância à compra de presentes e à sua distribuição:

Figura 20 - Ziraldo. *Pererê*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1/12/1960, p. 29.

Nesse ínterim, Pererê pergunta a Tininim quando eles abrirão os presentes, ao que este responde: “Antes da ceia, Saci. Logo que a gente chegar da missa do galo”. Pererê então comenta que já soube que o presente do General Nogueira é para ser aberto depois da ceia. No final da missa do galo, encaminham-se todos para a casa do Compadre Tonico. Antes, aparece o General Nogueira embrulhando seus pequenos presentes, satisfeito consigo mesmo por ter pensado o presente ideal para depois da ceia. No quadro em que os convidados são recebidos, destaca-se a árvore de Natal, comentada por Boneca de Piche. Ao invés de um pinheiro de Natal, havia uma palmeira de Natal. Seria esse outro elemento que daria brasilidade à festa.

E qual não foi o susto do General quando viu a ceia preparada por Compadre Tônico. “Uma ceia brasileira de natal”. Todos ficam admirados: frutas, saladas, comidas leves, nada de “amêndoas, nem nozes, nem avelãs e nem qualquer prato quente”. Nos dois quadros seguintes, aparecem os convidados aproveitando a festa, e um terceiro mostra Galileu saindo apressado com seus presentes, quando é abordado pelo Compadre Tônico, que pede para ver os embrulhos. Eram porções de bicarbonato de sódio, que deveria ser utilizado para curar os incômodos estomacais causados pela comida pesada. O General justifica-se: “Eh! Eh! Você sabe... estas ceias de natal são, geralmente, tão pesadas...” O compadre responde, incomodado: “Escute, general, o natal é uma festa muito linda”. E o General, envergonhado: “É... Muito linda!” O compadre continua a lição: todos devem dar e ganhar presentes, arrumar sua casa como quiserem, com “presepe” e árvore de Natal. O General concorda, mas afirma: “... mas sem neve e sem pinheiro europeu! O Brasil é o país do sol!”. Chegando ao consenso de que o Brasil é o país do Sol, os dois sentam-se ao luar e partilham uma cachacinha:

Figura 21 – Ziraldo. *Pererê*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1/12/1960, p. 32.

O que seria tipicamente brasileiro? Para Ziraldo, parecem ser as frutas tropicais, a fauna e a flora, com o que se concorda aqui. Nesse sentido, o argumento de Michel Debrun (1990, p. 39) – de que é relativamente fácil deslindar a “brasilidade” a partir de aspectos geográficos ou diplomáticos – é pertinente, na medida em que Ziraldo lança mão de aspectos geográficos para definir sua “brasilidade”. Mas e quando se parte para os bens culturais? Como dizer, definitivamente, que tal produto cultural é genuinamente brasileiro, ou melhor, como confirmar a relação que se tem com esses produtos num país de dimensões continentais, em que a própria diversidade natural faz com que se conheçam tais frutas, e não outras, por exemplo.

Na segunda história selecionada, *A Volta do Tarzan*, de 1º de novembro de 1961, a primeira página, em seus 6 quadros, é tomada por uma única onomatopeia, que continua na página seguinte, “constituindo-se na mais longa sonorização já apresentada nos quadrinhos” (CIRNE, 1971, p. 49). Além do domínio da linguagem dos quadrinhos, acentuado por Moacyr Cirne, Ziraldo demonstra controle da linguagem para efeitos de humor. O suspense que a primeira página causa é brutalmente desfeito com a figura rechonchuda do Tarzan caindo no lago em que estavam Pererê e Tininim – é a surpresa na representação de Tarzan que gera o riso:

Figura 22 - Ziraldo. *Pererê*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1/11/1961, p. 10

Figura 23 - Ziraldo. *Pererê*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1/11/1961, p. 11

Nas duas páginas acima, nota-se o uso do recurso, muito presente nas histórias em quadrinhos, da onomatopeia. Na realidade, a onomatopeia é um recurso bastante utilizado por Ziraldo, com grande habilidade. Esse grito de Tarzan “explode numa estesia gráfica de indiscutível funcionalidade” (CIRNE, 1971, p. 49). Uma onomatopeia que utiliza sete quadros e não perde a expressividade demonstra como Ziraldo domina a linguagem dos quadrinhos. Além de dominar a linguagem dos quadrinhos, domina também o humor, haja vista que, quando se chega ao sétimo quadro, final da onomatopeia, se é surpreendido ao se encontrar um Tarzan gordo a cair na água. O riso é suscitado por vários elementos: o deslocamento da expectativa, o sentimento de contrário da representação de um Tarzan gordo.

Tarzan alegre-se ao rever os amigos, Pererê e Tininim, os dois o convidam para sair e “bater um papo”, o que Tarzan recusa, dizendo “que com este sol, Tarzan derreter... muito calor, Tininim, muito calor”. Passam mais um tempo na água até que Tarzan sai rapidamente ao avistar jacarés. Chama imediatamente meninos, que estranham a pressa com que ele saiu da água. É quando Tininim, desapontado, pergunta: “Que é isto, seu Tarzan? Fugindo de jacaré?”. Ao que o outro responde: “Clear”. Fora da água, agora em segurança, Tarzan volta a sentir muito calor, o que de pronto é resolvido por uma “ideia” de Pererê: forrá-lo com folhas de bananeira. O tempo passa, e Tininim percebe que, ao invés de protegê-lo, as folhas se transformaram num “banho turco”. Tarzan fica nesse banho turco até que, de repente, desaparece ao ver uma onça, sem saber, é claro, de que se tratava do bondoso Galileu. Tininim e Pererê percebem que Tarzan está no rio, entre vários jacarés. Pedem que ela saia de lá imediatamente, antes que os jacarés percebam sua presença. É tarde demais. Os jacarés começam a ir atrás dele, que nada velozmente para salvar a pele. Pererê imediatamente sai ao resgate, levando consigo Tininim e Galileu. É importante destacar o fato de que Tarzan encontra-se no Brasil após ter perdido o emprego em Hollywood, devido os quilos a mais.

Vale ressaltar que, nas histórias, cabe a Pererê elaborar os planos de defesa ou de ataque⁶². Galileu, corajosamente, enfrenta os jacarés e, segundo Tininim, mata-os. Agora sim, em segurança, Tarzan sai da água e vai agradecer a Galileu, abraçando-o. É nesse momento que os meninos percebem a mudança de Tarzan: este emagreceu, entre o banho turco e a natação forçada. Magro, Tarzan poderá voltar a Hollywood, viver “uma nova vida”:

⁶² Cf.: PIMENTEL, Sidney Valadares. **Feitiço contra o feitiço**: histórias em quadrinhos e manifestação ideológica. Goiânia: Ed. da UFG, 1980, p. 46. Para o autor, a revista tem a função de aparelho ideológico do Estado populista.

Figura 24 - Ziraldo. *Pererê*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1/11/1961, p. 12.

As expressões em inglês e o português enrolado de Tarzan têm a função de reforçar o fato que essa personagem não é brasileira, embora amplamente conhecida. Já as palavras negritadas, além da própria postura de Tarzan em relação ao perigo imposto pela presença de jacarés, parecem indicar a desmistificação do herói que é Tarzan em relação àquilo que os meninos esperavam dele, a bravura. Ziraldo levará esse tema adiante, em outras personagens, como, principalmente, *Os Zeróis*, personagens-paródia de heróis da indústria cultural (como Tarzan), as quais, ao serem postas à prova nas aventuras do cotidiano, tendem cotidianamente a fracassar. O herói, nesse caso, seria o trabalhador, o homem comum, que, a despeito de não possuir superpoderes, vence os obstáculos da vida. Nada impede que os outros heróis, fragilizados, tornem-se heróis como homens comuns.

Em suma, o projeto de nacionalização dos quadrinhos, que teve em *Pererê* seu ponto alto, apesar de abortado, indica um caminho aberto, uma experiência bem sucedida de hegemonia alternativa, se se quiser usar os termos de Williams (1979, p. 114). Nesse sentido,

críticos dos quadrinhos e intelectuais saudaram *Pererê* como um exemplo sadio de “brasilidade” e de vida inteligente nos quadrinhos que deveria ser copiado por todos os editores. Mais que isso, entenderam que a revista era a demonstração clara de que a ideia de nacionalizar a produção dos gibis contava com a aceitação dos leitores (GONÇALO JUNIOR, 2004, p. 327).

A questão da expressão de “brasilidade” parece que não é de todo pacífica, ao mesmo tempo que essa discussão em torno do caráter nacional, da questão nacional, em suma, da brasilidade está longe de se esgotar. Em contrapartida, *Pererê* teria ensejado uma politização necessária aos quadrinhos, de que *Mafalda*, do argentino Quino, é outro exemplo (CIRNE, 1970, pp. 5-6), além de *Os Fradinhos* de Henfil.

Este texto procurou refletir sobre essas questões, em que pese isso exigir, obviamente, um trabalho continuado de reflexão para que se possam contemplar outras variáveis. O intuito foi o de entender o papel dos quadrinhos, um produto estrangeiro por excelência, como importante elemento de formação da cultura brasileira.

Dessa experiência com *Pererê* Ziraldo vai desenvolver ótimo domínio da linguagem dos quadrinhos, e tal domínio pode ser percebido nos cartuns e charges de *Os Zeróis*. Esses heróis, destituídos de superpoderes, evocam situações e veiculam críticas ligadas à experiência e a algumas das questões aqui abordadas.

3. CAPÍTULO 3 – *Os Zeróis*: apropriação e paródia de super-heróis americanos

3.1 – A gênese de *Os Zeróis*

Na esteira do desenho e do humor, surgem *Os Zeróis*, publicados primeiro na Revista *Fatos&Fotos*, em cores, num bom acabamento gráfico, para a edição de 24 de abril de 1967. A revista *Fatos&Fotos*, como já se disse, é publicada semanalmente em Brasília, impressa e editada por Bloch Editores S/A. E, no mesmo ano, em novembro mais precisamente, aparecem também nas páginas do *Jornal do Brasil*. *Os Zeróis* foram publicados também em *O Pasquim*, na revista *Bundas*, em *OPasquim21* e nas revistas internacionais *Penthouse*, *Planète* e *Época*. A presença dessas personagens em diferentes periódicos indica a sua força, bem como a de seu criador.

No âmbito semântico, Ziraldo, ao nomear essas personagens de *Os Zeróis*, numa junção de “zero” e “herói”, sublinha o seu caráter satírico, pois é no momento da leitura do título/nome dessas personagens que fica claro que se trata de personagens de humor. Ao passo que eles são zero em heroicidade, entendido no sentido da narrativa trivial proposta por Flávio Kothe (1987), são dez em humanidade. Assim, a expectativa criada reforça o efeito de humor causado. *Os Zeróis* desmistificam, embora seu criador afirme não desejá-lo (CIRNE, 1972, p. 20), os super-heróis norte-americanos, dotando-lhes de extrema humanidade.

Os super-heróis mais comumente parodiados são Tarzan, Super-Homem, Capitão América, Tocha Humana, sempre personagens masculinas. Na seção “Pôster dos Pobres” de *O Pasquim*, ficou célebre o cartum em que aparece Tarzan deslocando-se no ar, por meio de um cipó, acompanhado de Jane, pendurada nos seus órgãos genitais. Outro cartum antológico é do Capitão América, que, durante o dia, luta, corre, vence o inimigo para, à noite, jogar-se na cama, exausto, enquanto sua companheira olha-o, insatisfeita e cheia de amor para dar⁶³. Ziraldo consegue transformar personagens fantásticos, “invencíveis”, em pessoas comuns, passíveis de falhas, omissões e frustrações cotidianas.

Parodiando os super-heróis americanos, *Os Zeróis* acabam por levantar questões importantes da relação “homem/mulher”, sendo que as abordagens a essas questões são das mais diversas – sexualidade, divórcio, infidelidade, ligadas, portanto, às problemáticas do comportamento, as quais, naquele período histórico, eram contestadas sobremaneira, além de

⁶³ Analisar-se-á este cartum mais adiante.

questões sociais e políticas que vicejavam nessa época. A força física, ou melhor, a ausência da força física também é explorada, numa atitude extrema de ironia, uma vez que é justamente a força sobre-humana que diferencia o homem comum do super-herói dos quadrinhos.

É necessário acrescentar que a relação que *Os Zeróis* possuem com as histórias em quadrinhos e com as suas personagens é de “intertextualidade”. Os super-heróis dos quadrinhos servem como modelo para a paródia.

Intertextualidade seria a dissolução de textos diversos em um novo texto (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 224). Nesse sentido, Ziraldo toma os quadrinhos de super-heróis e produz um novo texto ou, se se preferir, novas personagens, por meio da paródia, que é uma das possibilidades intertextuais: “A determinação intertextual da obra é então dupla: por exemplo, uma paródia relaciona-se em simultâneo com a obra que a caricatura e com todas as obras parodísticas constitutivas do seu próprio gênero” (JENNY, 1979, p. 6).

Ao parodiar esses super-heróis, Ziraldo acaba desmistificando-os, tornando-os passíveis das intempéries da vida, apaixonados, apreensivos, entediados. Denuncia o reacionarismo que faz parte da estrutura de sua narrativa, uma vez que ela está, invariavelmente, ancorada na sociedade capitalista norte-americana (CIRNE, 1972, p. 51). Enfim, acaba procedendo com uma crítica ao poder. E por poder entenda-se, de acordo com Mario Stoppino, a capacidade de agir, de produzir efeito e, num sentido especificamente social, como a capacidade de agir e de produzir efeito de um homem sobre o outro (STOPPINO, 1998, p. 933). Em certo sentido, através da desmontagem da narrativa dos super-heróis dos quadrinhos, intui-se a própria desmontagem das proposições ideológicas americanas.

É na perspectiva das implicações ideológicas dos quadrinhos que Moacyr Cirne e Umberto Eco encaminham suas análises. Segundo Eco,

se examinarmos os “conteúdos” ideológicos das histórias do Superman perceberemos que, de um lado, eles se sustentam e funcionam comunicativamente graças à estrutura da série narrativa; do outro, concorrem para definir a estrutura que os exprime, como uma estrutura circular, estática, veículo de uma mensagem pedagógica substancialmente imobilista (ECO, 2006, p. 271)

Para Cirne, o mito do super-herói, e mais particularmente o do Super-homem, é o mito da classe média americana em busca da autoafirmação, identificando-se com a possibilidade de usufruir de uma dupla personalidade (CIRNE, 1972). Além disso,

com o gibi do super-herói se cobriria o espaço angustiante da culpa que tem o cidadão que possui em relação aos que não possuem: por isto os super-heróis só realizam façanhas filantrópicas, de pequeno alcance, mesquinhas, satisfazendo consciências, mas deixando intocável a propriedade privada; também se satisfaria o “eu dividido” que caracterizaria o homem médio americano: por isto o super-herói tem dupla identidade, a de cidadão aparecendo mediocrementemente, a do burguês imaginário (e imaginoso) revelando a abertura para caminhos mais favoráveis que a vida social lhe vedou (KATZ, 1973, p. 9)⁶⁴

E mais pertinente, sobre essa dupla identidade se fixar como válvula de escape das frustrações cotidianas, é o fato de que, em nenhum momento, Ziraldo utiliza da dupla identidade, já tão conhecida do leitor, como argumento dos seus *Os Zeróis*⁶⁵. A crítica, a piada, o deboche se direcionam sempre para o super-herói; é a pretensa superioridade dessas personagens o objeto de crítica de Ziraldo e que dá movimento ao seu enredo. Isso explica também a necessidade de lançar mãos de acontecimentos, situações, eventos do período, que são veiculados pelos mesmos jornais em que *Os Zeróis* são publicados. Assim, o cartum e a charge dialogam diretamente com o contexto de seu período, não por uma questão de escolha

⁶⁴ A posição de Chaim Katz, entretanto, diverge da de Eco e Cirne, pois, segundo ele, os aspectos ideológicos não explicam a totalidade dos quadrinhos: “Se se examina um outro capítulo do livro de Eco, sobre os Peanuts [trata-se do capítulo Mundo de Minduim in Apocalípticos e Integrados], notar-se-á que aquilo que insatisfazia Eco na sua compreensão da perspectiva ideológica do Super-homem – a repetição, o não-acontecimento repetitivo da ideologia – é exatamente o que ele acredita fazer o encanto da patota Charlie Brown, pois esta fala dos mitos de uma idade infantil que só se encontra depois de madura e que traz o leitor a um mundo de meditação sobre o significado da existência destruidora [...] No fundo, repetindo, sabe-se que um gibi serve a interesse x ou y lendo-o através de um pré-saber sobre a situação social e cultural onde se produz. Uma vez mais, para que ler os gibis?” (KATZ, C. S. Ideologia e centro nas histórias em quadrinhos. In.: **Revista de Cultura Vozes**, n. 7, ano 67, vol. LXVIII, setembro de 1973, p. 9). Katz encaminha a discussão, ao discordar dos pressupostos de Eco (e pode-se incluir Cirne), no que tange à tendência de explicar uma obra apenas do ponto de vista ideológico, como se a situação social explicasse na totalidade seu produto. Pode-se inserir esse debate num âmbito mais abrangente entre formalistas e externalistas na discussão sobre a aplicação de métodos para análise de imagens – quadros, esculturas ou arquitetura. Sobre esse debate consultar: BAXANDAL, M. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006; GINZBURG, Carlo. **Indagações sobre Piero**: O Batismo, o ciclo de Arezzo, a Flagelação. São Paulo: Paz e Terra, 1989; WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000; GOMBRICH, Ernst H. **Arte e Ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

⁶⁵ No nível da narrativa, segundo Sérgio Auguto, “a obsessiva preocupação do herói com o segredo de sua identidade forneceu 90% das intrigas da série. Essa porcentagem aumentou nos últimos anos quando a fonte de mitologemas secou”. In: AUGUSTO, S. É um pássaro? É um avião? É Super-Homem? Não, é Deus. **Revista de Cultura Vozes**: O mundo dos super-heróis. 2ª.ed. Petrópolis, n. 4, ano 65, vol. LXV, maio de 1971, p. 31.

simplesmente, mas pela necessidade intrínseca deste tipo de gênero narrativo, a charge sobretudo.

Exemplo da exposição do reacionarismo dos super-heróis feita por Ziraldo é esta charge de 1971, publicada no *Jornal do Brasil*. Diante de um televisor, os principais Zeróis torcem por Joe Frazier na luta contra o boxeador Cassius Clay, naquela que foi considerada a “luta do século”. Cassius Marcellus Clay, conhecido, após conversão ao Islamismo, como Muhammad Ali, foi o boxeador com o maior número de vitórias nas décadas de 60 e 70, logrando três títulos dos pesos pesados, categoria mais importante no cenário. Além disso, as suas relações com as disputas raciais americanas, o seu vínculo com a religião mulçumana, e principalmente, a sua decisão de não participar da Guerra no Vietnã fizeram dele um ícone do movimento contracultural norte-americano (STIGGER, 2010, p. 107)⁶⁶:

Figura 25 - ZIRALDO. Caderno B. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15/03/1971, p. 2

A violenta reação dos super-heróis nesta charge evidencia bem a paixão com que torcem por Joe Frazier. De fato, torcer por Joe Frazier contra Muhammad Ali, no contexto da década de 70, significava, antes de tudo, uma posição política; significava, num certo sentido, apoio à Guerra do Vietnã, às políticas segregacionistas etc.

⁶⁶ É importante destacar também o fato de que o boxe funcionava como fator de promoção social, o mesmo que o futebol desempenha no Brasil, pois o boxe nos Estados Unidos, e aqui se inclui o futebol, “permite aos jovens de bairros pobres terem a expectativa de um êxito rápido sem ter que recorrer a condutas desviadas” (FLORES JR., J. E. *A luta além dos ringues: a emocionante trajetória de Muhammad Ali*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2001, p. 35).

Do ponto de vista gráfico, essa posição também é reforçada pela forma com que são representados os super-heróis: agressivos, fanáticos e até “endiabrados”, se se atentar para os chifres do Capitão América. Aqui Ziraldo, na qualidade de torcedor de Muhammad Ali, posicionou-se claramente.

Deve-se dizer, contudo, que a partir desse mesmo material há subsídios suficientes para concluir-se que, primeiro, o humor é um lugar privilegiado para crítica, pois consegue com sutileza atingir os recônditos da sociedade que tem em mira; segundo, o tema da Guerra Fria aparece nos personagens de Ziraldo mais como tema do que como preocupação; terceiro, e no caminho do segundo ponto, tem-se que a utilização dos super-heróis das histórias em quadrinhos dá-se graças à enorme popularidade que elas encontraram por aqui, basta levar em consideração o fato de que Ziraldo mais cria personagens do que se preocupa com a sua manutenção (SILVA, 1989, p. 190).

Para finalizar esta pequena introdução à análise dos cartuns e das charges, é preciso mencionar a presença da assinatura de Ziraldo nesses trabalhos, evidenciando-se o fato de que ela passou por diversas modificações até chegar à composição gráfica que se observa na figura 28. Nos cartuns e charges publicados na *Fatos&Fotos*, Ziraldo assina com letras de forma. No *Jornal do Brasil*, a assinatura é mais pessoal, pois formada graficamente em letra cursiva, consolidando assim a identidade visual do artista:

Figura 26 - Detalhe. ZIRALDO. *Fatos&Fotos*. Brasília: Editora Bloch, 1967, p. 94.

Figura 27 - Detalhe. ZIRALDO. *Fatos&Fotos*. Brasília: Editora Bloch, 1967, p. 94.

Figura 28 - Detalhe. Príncipe submarino. ZIRALDO. Caderno B. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18/12/1967, p. 2.

3.2 *Os Zeróis* na *Fatos&Fatos*

Na esteira das suas publicações e matérias, os cartuns publicados em *Fatos&Fotos* versavam, geralmente, sobre temas do cotidiano, as relações amorosas entre os super-heróis, suas frustrações diárias. Sempre, obviamente, num tom de gozação e zombaria, típico da verve de Ziraldo.

Não se têm nesta dissertação maiores análises dessa revista, mas se pode dizer que, durante a pesquisa de *Os Zeróis*, o que se viu foi um material diverso, muitas vezes de qualidade. Matérias ricamente ilustradas com fotografias, trechos de textos clássicos da literatura, como era comum na época, alimentavam a revista. Além das fofocas, da vida dos famosos, como a de Brigitte Bardot, muitos anúncios publicitários caracterizavam a revista naquilo que Corrêa chamou “revistas de consumo” (CORRÊA, 2008, p. 208).

Os primeiros cartuns publicados na *Fatos&Fotos* zombam com o universo dos super-heróis, na medida em que usam como tema referências já pertencentes às personagens originais ou a preconceitos sociais sofridos por esse tipo de narrativa, como se verá no segundo caso.

No cartum abaixo, de 24 de abril de 1967, em dois quadros têm-se uma exuberante natureza como pano de fundo e uma Jane irritada com um fio de cabelo louro que encontrou. Incisivamente pergunta a Tarzan: “Mas de quem é este fio de cabelo louro?”. Ao que Tarzan vira-se e responde: “Ora, é do Leão”. Ziraldo utiliza aqui um argumento que vai ser recorrente nas aventuras do “zerói” Tarzan, qual seja a suspeita de uma relação homoafetiva com o Leão e os ciúmes da sua companheira Jane. Um cartum de tema despreocupado, ao mesmo tempo em que traz luz a questões que, naquele contexto histórico de revolução sexual e emancipação feminina, ajudaram a modificar a postura diante dos relacionamentos e comportamentos.

Como referido no Capítulo 1 desta dissertação, os movimentos gays e feministas ajudaram a trazer à tona essas questões, embora não se deva pensar que aqui Ziraldo tenha intenção de contribuir para essas discussões, mas tão somente utilizá-las como tema de suas histórias. No entanto, ao fazê-lo, está indiretamente levantando essa “lebre”:

Figura 29 - ZIRALDO. *Fatos&Fotos*. Brasília: Editora Bloch, 24/04/1967, p. 94.

Nas histórias em quadrinhos, a primeira aparição de Tarzan foi em 7 de janeiro de 1929. Essas histórias eram ilustradas por Harold Foster, em páginas dominicais e tiras diárias. Mais tarde, Foster passou a fazer sua própria história, *Príncipe Valente*, cuja paródia de Ziraldo se analisará mais adiante. Com a saída de Foster para a elaboração de um projeto próprio, quem vai ser o responsável gráfico de Tarzan é Burne Hogarth, que veio a ser “o mais perfeito [desenhista] do homem-macaco, na mesma época em que Johnny Weissmüller, no cinema, era o intérprete fílmico mais representativo do filho das selvas” (MOYA, 2002, p. 42). Além disso, o Tarzan de Hogarth, junto com a personagem de ficção científica Buck Rogers, escrita por Philip Nowlan e desenhada por Dick Calkins, mais o detetive Dick Tracy, de Chester Gould, produziram uma reviravolta nas histórias em quadrinhos, iniciando a chamada *Golden Age* dos *comics* nos Estados Unidos (MOYA, 2002, p. 42). No Brasil, Tarzan era publicado pela EBAL.

No cartum seguinte, tem-se uma cena de presídio cujo preso em questão é Batman. Na esteira do sucesso das histórias de Super-Homem, que, em 1939, alcançou a tiragem de 1.400.000 exemplares nos Estados Unidos (CIRNE, 2002, p. 63), surge Batman, desenhado por Bob Kane. Em abril de 1940, começaram as aventuras de Batman com Robin, o menino-prodígio (CIRNE, 2002, p. 65). O “Homem morcego” foi alvo de questionamentos quanto a sua orientação sexual. Os críticos conservadores e moralistas, como o psicólogo Fredric Wertham, acusavam as histórias em quadrinhos de serem promotoras da delinquência infanto-juvenil, do crime, da prostituição e, no caso mais específico de Batman, graças a sua fama de misógino, à homossexualidade (GONÇALO JÚNIOR, 2004, p. 343). É a partir desse argumento que Ziraldo produz o cartum abaixo. Em uma cena de presídio, aparece Batman numa cela, enquanto dois homens vistoriam a penitenciária. O motivo da prisão é dado por um deles: “Corrupção de menores...”. Esses dois homens parecem ser diretores ou responsáveis pelo presídio. Um deles, o que porta um cachimbo, é o que diz ao outro sobre o motivo da prisão, uma caricatura do próprio Comissário Gordon, personagem das histórias em quadrinhos do Batman:

Figura 30 - ZIRALDO. *Fatos&Fotos*. Brasília: Editora Bloch, 24/04/1967, p. 94.

Nesta tira de 15 de julho de 1967, dividida em quatro quadros, tem-se, no primeiro quadro, um homem que desfere um golpe (soco) contra outro. No segundo, o homem abatido profere a palavra “Shazam!”, que é o dispositivo para a ativação de poderes do Capitão Marvel, personagem das histórias em quadrinhos que, no Brasil, foi publicado pela RGE, Rio Gráfica Editora, de Roberto Marinho (VERGUEIRO, 2011, p. 26)⁶⁷:

Figura 31 - ZIRALDO. *Fatos&Fotos*. Brasília: Editora Bloch, n. 338, 15/07/1967, p. 94.

Portanto, quem foi atingido inicialmente foi Billy Batson, “identidade civil” de Capitão Marvel. Na cena, aparecem um balão de fala, direcionado sobre ele, e a palavra “Shazam!”. No universo dos super-heróis, Shazam é um sábio egípcio que já viveu na Terra. O nome é formado pelas iniciais de Salomão, Hércules, Atlas, Zeus, Aquiles e Mercúrio (CIRNE, 1972, p. 9).

No terceiro quadro, têm-se a explosão de uma onomatopéia e, no quarto e último, o encerramento da narrativa. Capitão Marvel provavelmente retribui o soco no homem, da etnia árabe, que voa para fora do quadro em que o “herói” camuflado saboreia sua vitória. E não

⁶⁷ Vergueiro chama a atenção para o fato de que a RGE continuou a publicar as histórias do Capitão Marvel, mesmo depois de a editora original *Fawcett Comics* ter interrompido as publicações nos Estados Unidos após ter sido acusada de plágio, num acordo com os editores de *Super-Homem*, de quem Capitão Marvel é nítida cópia.

por acaso Ziraldo caracteriza Capitão Marvel vestido de soldado, pois é uma clara alusão ao General Moshe Dayan (1915-1981), um dos líderes do *Haganá* (guerrilha sionista). Ele teria perdido o olho em combate, de 1941, contra a Síria.

A importância do general Moshe Dayan no contexto das guerras árabes-israelenses pode ser evidenciada na Guerra dos Seis Dias, iniciada em 5 de julho de 1967, a qual destruiu a força aérea egípcia em poucos dias. Essa guerra foi uma resposta israelense ao projeto de criação da República Árabe Unida que teve em Gamal Abdel Nasser seu idealizador (GRINBERG, 2000, p. 113). Depois da Guerra dos Seis Dias, Moshe Dayan saiu ovacionado como herói israelense.

A próxima charge, publicada na mesma página que a anterior, também cita Moshe Dayan como mote da história. A história, dividida em dois quadros, apresenta o casal Tarzan e Jane. Jane chega para Tarzan e pergunta-lhe o que ele trouxe de novidade do deserto, ao que ele responde “Tudo velho!”:

Figura 32 - ZIRALDO. *Fatos&Fotos*. Brasília: Editora Bloch, n. 338, 15/07/1967, p. 94.

Os pés de Tarzan estão machucados, sinal de que andou muito, pois estão com curativos. Esta história liga-se à anterior pelo mesmo adereço gráfico do tapa-olho, que, como

se disse, faz referência a Moshe Dayan. Não se pode deixar de perquirir, ademais, a forma como era vista, pelos israelenses, a terra ocupada pelos palestinos, quando da tomada daquela região pelos israelenses:

Aquela região era vista pelos primeiros sionistas como um deserto vazio esperando para florescer e os habitantes que, porventura, tivesse eram supostamente nômades que não possuíam nenhum direito real sobre a terra, e, portanto, nenhuma identidade cultural ou nacional (TRAUMANN, 2009, s/p)

Além disso, as charges aqui analisadas também se revestem de um caráter publicitário, uma vez que, na mesma edição da revista, constam publicados anúncios de moda, com fotografias de belas jovens portando o tapa-olho. Segundo o anúncio, o “tapa-olho do General Moshe Dayan inspira o último lançamento shoking da moda” (FATOS&FOTOS, 1967, p. 50). Continua nas legendas das fotografias das modelos a afirmar o caráter moderno desse novo acessório, pois “o que mais interessa à jovem moderna é ser bastante shoking, pois o mundo audacioso do jovem encontrou, na venda negra de Moshe Dayan, motivo para um exercício de imaginação e uma dose de charme” (1967, p. 50).

O mundo audacioso ao qual o anúncio se refere é aquele encarnado por Moshe Dayan e sua habilidade bélica, na campanha para a consolidação do Estado Judaico, que ocupou o território de milhares de árabes que viviam naquela região⁶⁸. Essas charges, ao citarem Dayan, acabaram por inserir-se num cenário quente de uma guerra que se convencionou chamar, ideologicamente, Fria. Contudo, não parece essa uma intenção clara de Ziraldo, mas sim um aproveitamento de tema, que ainda é reforçado pela presença dos anúncios publicitários, de modo que a sua produção gráfica também está pautada no que era veiculado pela revista em que trabalhava, sobretudo quando estava publicando novas personagens e precisava garantir sua consolidação junto aos editores da revista e ao seu público leitor. Um desdobramento de Ziraldo e daquelas peças publicitárias foi endossar os atos de Israel e Dayan.

⁶⁸ Com a criação do Estado de Israel, entre 700.000 e 800.000 palestinos (80%) foram expulsos de suas casas e terras; 531 cidades palestinas foram destruídas ou refeitas e rebatizadas, fazendo com que sua existência um dia fosse simplesmente varrida da História. Pouco antes da criação do estado judeu, em abril de 1948, na pequena aldeia árabe de Deir Yassin, perto de Jerusalém, comandos israelenses massacraram 254 civis, incluindo mulheres e crianças (STEFFOF, R. **Arafat**. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 41).

Os cartuns, a seguir, foram publicados ambos na revista *Fatos&Fotos*, em 1967, e têm como tema central a música, ou melhor, fazem referência ao movimento musical da Jovem Guarda. Os dois cartuns específicos apresentam as personagens Tocha Humana e Príncipe Valente cantando músicas brasileiras, conhecidas do público. As músicas cantadas pelos personagens são *Vem Quente Que Eu Estou Fervendo*, composta por Carlos Imperial e Eduardo Araújo, em 1967, e que irá alcançar grande sucesso na interpretação de Erasmo Carlos, e *Meu bem*, adaptação da música *Girl* de John Lennon e Paul McCartney, cuja versão em português é de Ronnie Von.

O Tocha Humana, parodiado por Ziraldo, era a personagem criada por Mickey Spillane (MOYA, 2002, p. 66). O argumento para o origem da personagem seria o seguinte: em 1939, o Prof. Horton cria em laboratório um homem sintético, que, ao tomar vida, descobre que basta um simples desejo seu para incender o corpo – nasce, assim, Tocha Humana. Além de Mickey Spillane, participou da criação da personagem Carl Burgos. Tocha Humana desapareceu dos quadrinhos em 1950. Tinha como companheiro de aventuras o jovem Centelha. Um dos clássicos da Era de Ouro dos super-heróis (CIRNE, 1972, p. 19). Este é o super-herói parodiado por Ziraldo, uma vez que, muito provavelmente, Ziraldo fez suas parodias a partir das leituras dos quadrinhos dos anos 40 e 50⁶⁹.

Essa personagem está no palco cantando *Vem quente que eu estou fervendo*. Esta canção e outros êxitos, como *O Bom* e *Goiabão*, projetariam Eduardo entre os ídolos da juventude, sendo ele convidado para comandar, ao lado da cantora Silvinha, com quem se casou, o programa *O Bom*, transmitido aos sábados pela TV Excelsior, na mesma linha do *Jovem Guarda*, da Record. Já Carlos Imperial, que morreu aos 57 anos, em 4 de novembro de 1992, deixou, além de *Vem quente que eu estou fervendo*, vários grandes sucessos, como *A Praça*, *Mamãe Passou Açúcar em Mim*, *Nem vem que não tem*, *O Carango* e o samba *Você Passa Eu Acho Graça*, numa parceria com Atila Alves, imortalizada na interpretação de Clara Nunes (SEVERIANO; MELO, 1998).

⁶⁹ Mais tarde, por volta de 1971, surge novamente Tocha Humana, desta feita integrando o Quarteto Fantástico de Stan Lee.

Figura 33 - ZIRALDO. *Fatos&Fotos*, Brasília: Editora Bloch, n. 341, p. 94, 12/08/1967.

No balão do cartum, elemento dos mais importantes para a identidade das histórias em quadrinhos, lê-se a frase “Pode vir quente que eu já tou fervendo...”, no que se percebe o interesse em dar um tom coloquial à frase, uma vez que se reduz o verbo “estar”, flexionado em “estou”, a simplesmente “tou”. As reticências dão ideia de continuidade da cena, ou seja, continuar-se-á cantando a canção. Os movimentos rápidos de Tocha Humana indicam uma performance agitada, que utiliza o espaço cênico para criar uma nova forma de interpretação. Algo que os jovens-guardistas irão saber aproveitar como ninguém.

De acordo com Lucia Santanella:

a Jovem Guarda crescia – junto com a indumentária, as frases e a parafernália dos instrumentos elétricos – a potencialidade que o microfone oferece para a expressividade gestual. Não apenas os jovens, mas gente de todas as idades, ainda inocentes dos anos negros que estavam apenas se iniciando, tinham seu lugar cativo na frente da telinha naquelas jovens tardes de antigos domingos (SANTAELLA apud NESTROVSKY, 2002, p. 91)

Neste cartum, não há público espectador, não se pode saber se a interpretação de Tocha Humana está agradando ou não aos ouvintes, sendo por isso algo menor para o entendimento do cartum; o importante é a “curtição” da personagem, para usar uma expressão recorrente no período:

Vem quente que eu estou fervendo, pérola do rei da pilantragem Carlos Imperial e do Bom Eduardo Araújo, gravada no calor da Jovem Guarda por Erasmo Carlos [...] abre a cronologia desse terceiro volume de *O melhor do Rock Brasil*. Ela mostra o quanto a subversão tem sido regra nesse movimento, que entra em sua quarta década ainda produzindo ídolos comprometidos com a eletricidade, que provoca faísca, que provoca explosão. Bum! (ALVES; ESSINGER, 2002, p. 5)

O segundo cartum traz o Príncipe Valente, cavaleiro medieval dos tempos do Rei Artur, criação do americano Harold Foster, cuja forma de comunicação entre as personagens, nas histórias em quadrinhos, não se dá pelo uso do balão, mas da legenda, simulando a forma de narrar própria do romance, uma das características do trabalho de Foster. Lançado em 13 de fevereiro de 1937, *Príncipe Valente nos Tempos do Rei Arthur* tem destaque pelo cuidado com que se dá a ambientação gráfica de suas histórias, com texto elaborado, “que mistura lenda, ficção e realidade em admirável balanço [...]” (MOYA, 2002, p. 60):

Figura 34 - ZIRALDO. *Fatos&Fotos*. Brasília: Editora Bloch, n. 338, p. 94, 13/05/1967.

O Príncipe Valente de Ziraldo mantém o balão de fala, em que se lê “Meu Bem...”, refrão da música, cantado numa interpretação ingênua, romântica, enquanto o público (as macacas do auditório, como se dizia) aparece numa histeria coletiva, provocada pela interpretação musical do ídolo e pela imagem própria do ídolo Príncipe Valente/Ronnie Von. A composição do cenário lembra um programa de auditório, reforçado pela figura que faz

referência clara ao animador de auditórios e apresentador Chacrinha, que, com uma buzina, dá a entender que, a qualquer momento, irá acioná-la, interrompendo assim o cantor, para desespero das jovens moças da plateia. A postura ereta, rígida de seu corpo, com a cabeça inclinada ligeiramente para a direita, dá um ar ingênuo ao cantor. Sua postura é tão estanque que chega a ser mecânica. Nesse sentido, a leitura desse cartum remete à teoria da comicidade, proposta por Henri Bérgson, para quem as “atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na medida exata em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica” (BERGSON, 1991, p. 29).

Vários elementos dos dois cartuns coadunam-se com o momento histórico pelo qual a música brasileira passava. A explosão da Jovem Guarda, estilo musical tido como ingênuo e apelativo, além de descompromissado politicamente, vai ajudar a desenvolver largamente uma indústria fonográfica no Brasil:

Há cerca de meio século, com o rock, o twist e a beatlemania, a juventude, internacionalmente, dava à sociedade ruidosos sinais de sua existência. Artistas – e os compositores entre eles – são aqueles que sabem pegar no ar sensibilidades ainda indefinidas e dar-lhes forma. Fãs da bossa-nova e do rock americano, Roberto e Erasmo Carlos, dando início a uma parceria lendária, inventaram o iê-iê-iê, um pop-rock à maneira brasileira que fazia uso das tecnologias de som então vigentes. A partir de sua estreia na Record, em setembro de 1965, a “brasa, mora” do fenômeno Jovem Guarda fez ferver a MPB. O iê-iê-iê é música rítmica, animada, mas é um rock brando, de tempero ingênuo, brincalhão, singelo. O estado de espírito que esse som encarnou passou (SANTAELLA apud NESTROVSKY, 2002, pp. 91-93)

Para a compreensão do cartum e para que o efeito de humor seja causado, é necessário lançar mão da memória. Lembrar-se do corte de cabelo que Ronnie Von usava no período é básico para a identificação da personagem. No caso do Tocha Humana/Erasmo Carlos, a identificação é mais fácil, uma vez que a canção *Vem quente que estou fervendo* entrou para a antologia da música popular brasileira, sendo regravada por diversos cantores ou grupos musicais, como Léo Jaime, João Penca e seus Miquinhos Adestrados, Barão Vermelho, entre outros.

Se os dois cartuns de Ziraldo ajudam na construção dessa memória da Jovem Guarda como um movimento musical ingênuo, romântico, brega, ajudam também a perceber diferentes formas de “ser Jovem Guarda”, um movimento musical de massas, mas nem por

isso homogêneo. No caso de *Vem quente que eu estou fervendo*, há um potencial de agressividade e libido que não se restringe àqueles estereótipos sobre a Jovem Guarda.

3.3 Os Zeróis no Jornal do Brasil

A charge abaixo é constituída por várias histórias independentes, de maneira que se analisará aqui uma a uma. Importante destacar que há um elo temático que liga cada história. Já no título da charge, *Os Zeróis na Rússia*, o artista transmite a posição geográfica de suas personagens, além de sugerir a leitura política delas. Deve-se lembrar que a opção em retratar suas personagens na Rússia é, antes de mais nada, política. Do ponto de vista formal, esta charge ocupou uma página inteira do Caderno B, do *Jornal do Brasil*, o que reforça a importância de Ziraldo e de sua produção no período:

Figura 35 - ZIRALDO. Os Zeróis na Rússia. Caderno B, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06/11/1967, p. 2.

No canto superior à direita, tem-se uma imagem em movimento, sem vinheta, apoiada apenas por uma linha que delimita o chão; Batman dirige seu “Bat-trator”, referência, ao que parece, à Rússia agrária. Deve-se atentar para o fato de que a Rússia era o último lugar em que se prognosticava a erupção de uma revolução proletária, dada a sua condição agrária.

Na parte superior à esquerda, tem-se uma história formada por três quadros. Uma população indistinta e absorta no seu cotidiano forma a cena; ao fundo, as torres do Palácio do Kremlin informam que os transeuntes estão na Praça Vermelha. A único personagem que está de frente para o espectador e consciente da sua situação é Billy Batson, “identidade civil” de Capitão Marvel. Na cena, aparecem um balão de fala, direcionado sobre ele, e a palavra “Shazam!”; ao proferir tal expressão, acionava os seus poderes extraordinários, pois sua “força vem do controle do Código da Linguagem (palavras que quando pronunciadas abrem caminho para o advento dos superpoderes)” (NEVES, 1972, p. 67). No segundo quadro, a onomatopeia “BUM” expressa uma grande explosão, evidenciada pelas nuvens no entorno. A surpresa, gatilho para o efeito cômico, vem no terceiro quadro, quando todas as personagens da cena anterior se tornam “Capitães Marvel”. É evidente a metáfora da charge: o fato de que, na sociedade comunista, todos sejam teoricamente iguais; portanto, todos são Capitães Marvel.

De acordo com Eco, em relação a Super-homem, pode-se entender a charge de Ziraldo sobre Capitão Marvel na mesma chave:

Daí porque o mundo do Superman é também o mundo dos homens de hoje. Estarão estes últimos inexoravelmente condenados a tornar-se “supermen”, e, por conseguinte, subdotados, ou poderão individuar neste mundo as linhas de força para um novo e civil colóquio? Será este mundo só para o Uebermensch, ou pode ser também um mundo para o homem? (ECO, 2006, p. 11)

À esquerda ainda, no canto inferior, tem-se um quadrinho, em formato retangular, com dois personagens: pai e filho. O pai, bastante irritado, grita ao filho: “QUE PAPAI DO CÉU O QUE, MENINO! JÁ TE FALEI QUE DEUS NÃO EXISTE!”. Enquanto isso, o filho, com os olhos fixos no céu, aponta com a mão esquerda para a Lua, encontrando-se nela incrustado o símbolo do Batman, outra metáfora à doutrina comunista, para quem Deus não existe. E mais uma vez um lugar comum, o do ateísmo comunista. Vista sob essa perspectiva, a charge

de Ziraldo é bastante ambígua, pois se se tem, de um lado, um pai que já não crê na existência de Deus, portanto, cômico da doutrina comunista, de outro tem-se um filho, ainda jovem, que crê, mas que, ao mesmo tempo, sinaliza para a dúvida, pois a sua expressão facial sugere mais dúvida do que certeza, a despeito da presença de um “Deus-Batman” no céu. O Deus que aparece nessa narrativa faz parte da imaginação dos quadrinhos – Batman.

Do lado direito, têm-se três quadros, com situações, histórias diferentes. No primeiro, três personagens dividem a cena: o Fantasma, entre dois “malfeitores”, um russo e um chinês. O herói prepara-se para deferir um golpe contra o russo e, assim, fazer justiça, mas para no momento em que este aponta para o chinês, como quem diz: “culpado é ele”. De fato, o chinês esconde um maço de notas de dinheiro, presume-se. Fantasma fica confuso e olha para o espectador como quem espera ajuda no julgamento do culpado. Mas, na charge, os dois são culpados, pois o russo também possui algo escondido às costas. Aqui, evidentemente, trata-se da ideia de uma Rússia e uma China corruptas, porque comunistas, ao passo que os Estados Unidos, armados e conscientes de seu papel, resolvem a contenda entre os dois países beligerantes e garantem a paz mundial. A forma como é desenvolvida a narrativa apresentada parece sustentar a tese da dominação norte-americana nos e “pelos” quadrinhos.

Nesse viés segue o próximo quadro. Capitão América, travestido de Capitão URSS, precedido por um sujeito que diz ao outro: “OLHA AÍ NO QUE DEU A CONVIVÊNCIA PACÍFICA...”. Cuida-se de referência à corrida espacial, dada no quinto e último quadro dessa página. No primeiro plano, aparece Super-Homem deitado sobre pedras lunares, segurando a bandeira dos Estados Unidos, enquanto, no segundo plano, dois astronautas soviéticos se apercebem que chegaram tarde demais para conquistar a Lua. Ela já foi conquistada com o mínimo de esforço pelo Super-Homem. Pode-se entrever aqui a ideia da superioridade técnico-militar dos Estados Unidos, que, durante esse período, foram uma constante na disputa ideológica com a União Soviética (FENELÓN, 1983, p. 52).

Em 13 de novembro de 1967, foram publicados outros dois cartuns e uma charge, com Super-Homem em três situações inusitadas. No primeiro cartum, em três quadros, aparece um quarto de casal – a mulher na cama, enquanto o marido supostamente “traído”, que acaba de chegar de viagem, procura pelo amante da esposa, de forma violenta, como pode ser visto na porta, cuja fechadura foi arrebentada. Quando chega ao guarda-roupa, dá de cara com Super-Homem e, diante do susto gerado pela força supra-humana do seu rival, exclama um amigável: “Puxa meu bem... você tem bom gosto, hem?”. Um cartum de tema ameno (embora

expresse um possível medo do marido traído em relação à força do rival) que, na relação com os outros três, dá a impressão de uma diversificação dos temas propostos, de sorte que não há, necessariamente, unidade temática entre os quadros da página:

Figura 36 - ZIRALDO. Os Zeróis. Caderno B, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13/11/1967, p. 2.

Nas outras duas charges, ele toca novamente nessas questões mais de cunho político-social, como nesta segunda composição. Aqui aparece levado por um “amigo”, a presença de um sujeito responsável, ao que parece, pela “Operação Justiça Fiscal”. Em fins de 1967, a Secretaria da Receita Federal lança a Operação Justiça Fiscal, com o intuito de diminuir a sonegação do imposto de renda, que chegava a taxas altíssimas: naquele ano, a união arrecadou 50% a menos em relação a 1958. No caso da contribuição das empresas, os dados também eram altos: 247 mil empresas pagaram imposto contra 250 mil em 1958. Levando em conta o crescimento industrial verificado no país daqueles anos, o governo deliberou tomar atitudes drásticas a fim de garantir a arrecadação, com fiscalização mais rigorosa e modernização do processo de declaração do imposto de renda. O escopo era, claramente, evitar a sonegação⁷⁰. Na piada de Ziraldo, uma das medidas tomadas foi chamar Super-Homem para ajudar no cerco aos sonegadores. Nesse sentido, é curiosa a escolha do Super-

⁷⁰ Cf. O cerco sem violência: até aonde vai a mão invisível do fisco? **Revista Veja**. 18/02/1970. Disponível em: http://veja.abril.com.br/arquivo_veja/capa_18021970.shtml. Acesso em: 14/09/2011.

Homem para esse trabalho, justamente por ser ele o super-herói cuja ação se dá sem o recurso da violência, pois “aparado com suas vertiginosas possibilidades operativas” (ECO, 2006, p. 10). Ao mesmo tempo, esse serviço, de garantia da máquina estatal, não poderia ser efetuado por outro senão aquele cuja missão primeira é garantir a manutenção da ordem estabelecida. Isso evidencia a boa leitura de Ziraldo, não só dessas personagens, pois ele conhece cada uma delas na sua psicologia, mas também sua capacidade de sintetizar em charges as questões políticas que se apresentavam então:

Figura 37 - ZIRALDO. Os Zeróis. Caderno B, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13/11/1967, p. 2.

No universo dos quadrinhos, Super-Homem é um mito pelo qual a classe média americana afirma sua necessidade reprimida de possuir uma dupla personalidade (KATZ, 1973, p. 9). A charge acima aposta na inversão dessa proposição, na medida em que Super-Homem ao ser utilizado pela Receita Federal acaba agindo como repressor dessa classe média, sonegadora de impostos.

O último cartum, desta página de 11 de novembro de 1967, tem numa cena de violência em seu enredo narrativo. Super-Homem é surpreendido por dois homens armados de navalha, e ele, de mãos para o alto, pensa que sabia que um dia ia chegar seu fim. A mensagem é clara: a violência no Rio de Janeiro chegou mesmo a pôr fim no mais forte dos super-heróis do universo dos quadrinhos. É preciso atentar que há indicação do lugar da emboscada – trata-se da Rua Barão da Torre, o boêmio bairro de Ipanema, Zona Sul do Rio de

Janeiro, lugar que Ziraldo frequentava e onde nascera *O Pasquim*. O local onde desenrola a cena é indicado com placa no canto direito da composição:

Figura 38 - ZIRALDO. Os Zeróis. Caderno B, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13/11/1967, p. 2.

A arma que os dois homens utilizam, além de impor vantagem em relação ao Super-Homem “desarmado”, representa simbolicamente o malandro carioca, morador das favelas do Rio de Janeiro, cuja representação na charge se dá no canto esquerdo superior. Comumente, o malandro é visto como alguém cuja esperteza se concretiza na lábia sedutora e na capacidade de aplicar contos aos “otários” ou, então, alguém que tem no samba um modo de discurso social (ROCHA, 2006, p. 122). Além disso, o uso da violência como forma de garantir o sucesso de suas empresas é característico, sendo isso representado nas navalhas afiadas portadas pelos dois jovens negros⁷¹. Há, evidentemente, nesta charge, questões de conflito de classe e de etnia.

⁷¹ Sobre a malandragem como forma de resistência, constituída como elemento heroico, cf. DA MATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. Recomenda-se também a leitura do ensaio clássico de Antonio Candido, em que analisa a figura do malandro na década de 1850 por meio da obra de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*. In: *Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias*. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 8, São Paulo, 1970, pp. 67-89.

No dia 5 de dezembro de 1968, Ziraldo publica uma história em quadrinhos, dividida em quatro quadros, três simétricos, outro não, pois menor. O título da história *Billy Batson no Vietnam* informa do que tratará. A preocupação de Ziraldo com o acabamento gráfico em seus trabalhos pode ser percebida na figura abaixo, título da história: letra trabalhada e sombreada, disposta em duas partes, sendo que, de um lado, está a expressão *Os Zeróis*, nome da série de charges e cartuns; do outro, tem-se a assinatura do artista:

Figura 39 - Detalhe. ZIRALDO. Os Zeróis: Billy Batson no Vietnam Caderno B. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05/12/1968, p. 2.

Voltando à história, tem-se, no primeiro quadro, de dois personagens, o soldado Billy Batson, armado com um fuzil, sendo surpreendido por um vietnamita, que exclama um: “A!”. Não há balão de fala, apenas um sinal gráfico que sinaliza a direção da fala, ou seja, provém do vietnamita. No segundo quadro, Billy olha para o espectador e grita “Shazam!”, a expressão que ativa seus poderes. No terceiro, a onomatopeia “BOOM”, que expressa explosão. Diferentemente da onomatopeia anterior “BUM”, cujo sentido era o mesmo, a expressão “BOOM” com dois “OO” conotaria uma onomatopeia mais americanizada que a anterior, pois sonoramente o “BUM” é mais familiar para um falante do português. Não há unidade entre as formas de expressar uma onomatopeia, mas ela depende do autor ou tradutor da obra e do efeito visual que eles desejam. No quarto quadro, mais uma vez Ziraldo lança mão da surpresa como gatilho do humor e como mote da história: quem se transforma em Capitão Marvel é o vietnamita, ou vietcongue, como se dizia durante a Guerra do Vietnã (1959-1975), do Vietnã do Norte. Com finalidade meramente didática, dividiu-se a história aqui em quatro figuras, mas é importante destacar que, na versão original, ela estava disposta em uma única tira, na vertical:

Figura 40 - ZIRALDO. Os Zeróis: Billy Batson no Vietnam. Caderno B. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05/12/1968, p.2.

Mais uma vez, tem-se a construção de uma narrativa de heróis e bandidos. O diferencial, entretanto, é o questionamento sobre o estatuto do herói. Afinal, quem é herói e quem é bandido?⁷². Apesar de que, se se analisar a composição gráfica das personagens, por exemplo, a impressão que se tem, nesta última história, é de que o herói é realmente Billy Batson. A forma rudimentar e desproporcional como é representado o vietnamita inviabiliza a identificação – mãos que parecem garras sugerem uma tendência ao maniqueísmo. Mas por que os poderes e os valores da classe média passariam para o inimigo?

⁷² Nesse sentido, não se pode deixar de citar a crise de “consciência” que se abateu sobre os super-heróis na década de 70. No texto *Os Heróis estão na fossa?*, Fernando Albagli discute o surto de consciência dos super-heróis como resultado “da grande mudança que se operou na juventude de todo o mundo, particularmente na americana, e, ao mesmo tempo, a resistência de camadas tradicionais, atadas ainda à propaganda patriótica governamental. O herói se sente meio perdido, numa época que ele mesmo, inconscientemente, ajudou a criar. Arma da propaganda, mas também recebendo seu impacto, lembra-se, com nostalgia, do tempo em que a ação – e somente ela – dominava suas aventuras, na Segunda Guerra Mundial. Numa de suas últimas aventuras de 1970 – ‘O Ferrão do Escorpião’ – o Capitão América caminha pelas ruas sombrias e quase desertas, e vai pensativo, com a amargura estampada no rosto: ‘Estou ficando anacrônico, totalmente fora desta época! Estamos na era da rebelião, e do desentendimento! Não é moderno defender o Governo... apenas dilapidá-lo! E, num mundo cheio de injustiça, fome e guerras sem fim, quem poderá dizer que os rebeldes estão errados? Mas não fui ensinado a aceitar as regras de hoje em dia! Passei a vida lutando pela Lei! Talvez fosse melhor eu ter lutado menos... e perguntado mais!’” (ALBAGLI, F. Os heróis estão na fossa? In: **Revista de Cultura Vozes** – O mundo dos super-heróis. 2ª.ed. Petrópolis, n. 4, ano 65, vol. LXV, maio de 1971, p. 39). Neste pequeno trecho, vê-se Capitão América deparado com a triste realidade que ele mesmo ajudou a construir, ao mesmo tempo que lhe custa aceitar a mudança, mas finaliza com um titubeio, pois “talvez” teria sido melhor perguntar mais.

A ruptura das expectativas, “sentimento de contrário”, proposto por Pirandello, é vista aqui como elemento gerador do riso, pois, no momento em que o vietnamita se transforma em Capitão Marvel, a expectativa de ver o eterno bom moço vencendo o inimigo mal é subvertida. Esse parece um bom exercício para relativizar mesmo a ideia de bem e mal, herói e bandido, dicotomias que, no período, como se aduziu supra, estavam em evidência na produção cultural brasileira.

Além disso, as críticas encaminhadas por Ziraldo, na charge de estreia de *Os Zeróis* no *Jornal do Brasil*, no que tange ao próprio regime comunista, estão de acordo com as dúvidas e cisões por que passava o próprio partido comunista brasileiro, devido às atrocidades e à arbitrariedade cometidas pela União Soviética e que fizeram com que inúmeros ilustres comunistas abandonassem o partido.

Ziraldo, por meio desse guarda, forte, de dedo em riste, provoca o riso justamente ao zombar da força e da repressão encarnada nos dois policiais, que, em dia de passeata, comum no período, respeitariam apenas o jornalista Clark Kent, uma personagem fictícia. Portanto, nenhum jornalista é respeitado por esses policiais em dia de passeata. E respeitam justamente por ser Clark Kent, o jornalista da ordem, que estaria, decerto, presente na passeata para registrar a “barbárie da massa em protesto”. Mesmo porque, de acordo com Eco, Clark Kent não oferecia perigo como jornalista, justamente pela caracterização da personagem, “um tipo aparentemente medroso, tímido, de medíocre inteligência, um pouco embaraçado, míope [...]” (ECO, 2006, p. 247).

Figura 41 – ZIRALDO. Os Zeróis. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 06/05/1968, p. 9.

Uma charge publicada também no *Jornal do Brasil* segue a trilha da passeata como mote da história, mas nela se tem a perspectiva dos manifestantes.

Nesta charge, de 19 de fevereiro de 1968, manifestantes organizados em fila indiana carregam cartazes que, graficamente, não dizem nada, a não ser por um “ABAIXO” no cartaz do canto esquerdo da composição, que um homem que está no mesmo plano de Super-Homem porta. Portanto, no primeiro plano da composição, estão Super-Homem e outro manifestante, sem identificação precisa. O homem diz ao super-herói que lhe deram o cartaz errado e que, por isso, saísse de fininho para evitar represálias do grupo manifestante. Duas coisas chamam a atenção nessa charge: a primeira delas é o recurso que Ziraldo utilizou para não evidenciar a mensagem de crítica dos manifestantes ao regime militar, que, do âmbito do universo simbólico representado na charge, poderia suscitar a censura desta charge no âmbito do jornal. Ou seja, por ver um conteúdo “subversivo”, o governo poderia vetar essa charge. Assim, aquele “ABAIXO” se dirigia contra o regime militar, mas Ziraldo o fazia indiretamente, e isso se torna mais latente na medida em que o cartaz de Super-Homem era pela “censura contra a cultura”. Vale ressaltar a postura feminina da perna esquerda da personagem, ruído que introduzia tensões em sua opulenta masculinidade.

Figura 42 - ZIRALDO. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 19/02/68, p. 2.

Este cartum publicado no *Jornal do Brasil* em 8 de janeiro de 1968 consiste no diálogo entre a personagem Fantasma e sua “eterna” noiva Diana. Fantasma surpreende Diana ao dizer que sentia muito, mas que havia outra em sua vida. A outra em questão é uma pigmeia. Segundo o dicionário online *Priberam*, de Língua Portuguesa, “pigmeia” “é a variante de gênero de *pigmeu*. Designa 1. Anão. 2. Homem sem importância”⁷³. Nesse sentido, a surpresa de Diana é ser trocada por uma mulher-anã, insignificante. O que causa o efeito de humor é justamente ter sido trocada por uma mulher “feia” e ao mesmo tempo passional, pois pendurada no pescoço de Fantasma. Ou seja, o riso nesse caso se basearia numa reação preconceituosa com relação à pigmeia, o que está evidenciado na forma como ela é representada, excessivamente diminuta. Ziraldo trabalha muito bem graficamente suas personagens. Na confecção do desenho, utiliza linha média, comum a quase todo tipo de desenho, principalmente à charge; qualquer que seja a sua temática, ela valoriza a composição (AGOSTINHO, 1993, p. 235):

⁷³

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em <http://www.priberam.pt/DLPO/default.aspx?pal=pigmeu>. Acesso em 9/12/2010.

Figura 43 - ZIRALDO. Caderno B. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08/01/1968, p. 2.

Neste cartum, Ziraldo parte da premissa anterior, que suscitou o riso, mas inclui outros elementos. Tira Diana de cena e acrescenta pigmeus e pigmeias, todos com uma função clara na narrativa. No primeiro plano, tem-se uma torre humana, formada por cinco pigmeias. Fantasma beija e é beijado. O esforço de agradar ao “homem amado” é reconhecido por dois pigmeus que assistem à cena, num segundo plano. O diminuto tamanho dos pigmeus é ressaltado através de alguns elementos contrastantes. No caso dos pigmeus do segundo plano, é a lança que serve de medida, uma lança desproporcionalmente grande para o tamanho do homem. No primeiro plano, a mão de Fantasma cobre, no abraço dado, praticamente todo o corpo da quarta pigmeia. A discussão em torno desses cartuns pode ser encarada na chave da relação de dominação existente entre europeus conquistadores e africanos conquistados:

Figura 44 - ZIRALDO. Caderno B. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 8/01/1968, p. 2.

Este cartum, que mostra Tarzan explicando-se a um Mister Gordon irritado, traz a discussão do poder à tona. Tarzan alega que não tinha como saber que aquele era o “nosso” tigre, sendo justificada assim a sua violência com o animal. A explicação parece não convencer Mister Gordon, talvez dado o estado em que Tarzan deixou o felino. Em termos de metáfora do poder, poder-se-ia tomar Mister Gordon como representante de interesses estrangeiros e Tarzan como aquele agente local que garantiria esses interesses. Ao ameaçar o sucesso da empresa colonial, pense-se em termos políticos, Tarzan é duramente repreendido. A forma como Ziraldo desenvolve o desenho ajuda nessa leitura; percebe-se o corpo volumoso de Tarzan prostrado diante de um corpo pequeno, mas de postura firme de Mister Gordon. Nesse sentido, o corpo do tigre estendido ao chão também reforça essa relação de poder, uma vez que Tarzan, que é menor que Mister Gordon, liquida o selvagem animal. É a civilização chegando aos confins do mundo selvagem, “civilizando-o”. Não se pode esquecer que esse desenho foi contemporâneo da campanha publicitária da Esso, que incluía o slogan “Ponha um tigre em seu carro”. Nessa perspectiva, “nosso” tigre pode ser o animal imperialista da propaganda:

Figura 45 - ZIRALDO. Fonte: Caderno B, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22/04/1968, p. 2.

Mais uma vez, Ziraldo demonstra sua preocupação com o acabamento gráfico de seus trabalhos, como neste cartum em detalhes, sombreados, cuidadosamente elaborados. A história parte de um tema bíblico, divulgado pelo trabalho de missionários religiosos, mas Ziraldo desvirtua a mensagem missionária e aí reside o efeito de humor do cartum. No balão de fala, lê-se: “JANE! Quer parar de ler esse livro que aquele missionário lhe deu”. Ele sinaliza esse desvirtuamento, pois Jane tomou os ensinamentos do missionário em benefício próprio, para seu prazer. Esse fato é realçado pela atitude de Tarzan, prostrado diante de uma pedra, exausto da aplicação que sua companheira tomou do que aprendeu com “aquele” livro. As olheiras presentes em Tarzan ajudam a sustentar essa leitura. Jane é mostrada sensualmente, e sexualmente, enquanto Tarzan é uma vítima desse desvirtuamento de expectativas. O cartum sinaliza para a revolução sexual impulsionada naqueles anos de 1960 e 1970. E, se assim for, passa de cartum a charge.

Figura 46 - ZIRALDO. Caderno B, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08/01/1968, p. 2.

E o que o cartum evidencia é justamente a transitoriedade do tempo. Envelheceram e, agora, por conta da pílula, é tarde para terem filhos. Apesar de fazer referência à pílula e ao que ela representa, Ziraldo acaba incorrendo na tendência comum que culpa a mulher pela não realização do casal, aqui expressa no fato de não possuírem filhos, como parecia ser o desejado⁷⁴. E, além disso, também representa o fim do próprio mito da imortalidade do Fantasma, pois, como se sabe, o personagem de Lee Falk não era imortal; na realidade, eram as várias gerações de um jovem nobre inglês, Sr. Christopher, que encarnavam a personagem (SOARES, 1977, p. 98). Ou seja, acabada a descendência de Fantasma, acabado o mito. Eis a morte do Fantasma.

⁷⁴ Além disso, e de acordo com Maria Rita Kehl, em que pesem as liberdades sexuais que a pílula anticoncepcional possibilitou à mulher, a revolução sexual de que ela, a pílula, fez parte nos anos 60 e 70 logo foi incorporada pelo “sistema”, tornando-se fonte de lucro vantajosíssima. Segundo a autora, “não podíamos saber que nossa revolução sexual prefigurava a ideologia que prevaleceu a seguir, da cultura do narcisismo, do individualismo, do gozo vendido a preço de banana pela indústria do entretenimento. O mercado transformou nossa resistência em mais uma mercadoria para mistificar os otários”. In: *As duas décadas do ano 70*. RISÉRIO. A. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 37.

Figura 47 - ZIRALDO. Caderno B. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29/01/1968, p. 2.

Do ponto de vista social, o desenho acima faz referência à pílula anticoncepcional, que revolucionou o papel da mulher na sociedade contemporânea, uma vez que possibilitou o planejamento familiar. Isso viabilizou ainda mais o acesso das mulheres ao mercado de trabalho, o que favoreceu a autonomia feminina e proporcionou também discussões do papel feminino na sociedade, além da crítica aos modelos e costumes da sociedade brasileira, extremamente machista, diga-se. Já do ponto de vista narrativo, essa charge traz à baila a questão do Tempo nas histórias em quadrinhos. É conhecida a tese de Eco sobre o fato de as distintas temporalidades das várias narrativas de super-heróis não se somarem, pois ao final o Super-Homem, e aqui se poderiam acrescentar os demais super-heróis, permanece. Assim, o Super-Homem só se sustenta como mito se o leitor perder o controle das relações temporais e renunciar a raciocinar com base nelas, abandonando-se, desse modo, ao fluxo incontrolável das histórias que lhe são contadas e mantendo-se na ilusão de um contínuo presente (ECO, 2006, p. 260):

Do ponto de vista formal, essa composição se caracterizaria como charge e como cartum ao mesmo tempo. Pois se de um lado faz referência à pílula anticoncepcional e,

portanto, está ancorada num contexto histórico específico, do outro referencia a imortalidade do Fantasma, uma questão própria das histórias em quadrinhos dessa personagem.

3.4 Os Zeróis em *O Pasquim*

A primeira contribuição de Ziraldo a *O Pasquim* é um cartum da série *Os Zeróis*. Trata-se de cartum em dois quadros, com uma cena, no primeiro, que narra uma situação conflituosa entre Tarzan, Jane e o Leão. O conflito é gerado pelo ciúme de Jane da relação entre Tarzan e o Leão. Ziraldo insinua a existência de uma relação homoafetiva entre ambos. Ao passo que Jane aparece exigindo uma posição, os dois aparecem muito tranquilos. Apreende-se a partir da análise gráfica do cartum que a escolha já está feita: o carinho que Tarzan faz na juba do Leão, a troca de olhares cúmplices, além da representação gráfica afeminada de Tarzan, com seus joelhos unidos, permite tal conclusão, a despeito da presença inquiridora de Jane, que poderia sugerir um triângulo amoroso ou talvez um triângulo que Jane não aceitaria. A história no segundo quadro é mais ingênua: Namor é surpreendido pela namorada, que diz saber do sentimento deste, mas que, em contrapartida, ele é muito frio. A piada expressa aqui reside no fato de que Namor, por ser uma criatura marinha, tem sangue frio, ou seja, a reclamação da moça é incoerente, e daí o riso. Ainda nesse recorte da página de *O Pasquim*, vê-se no canto superior esquerdo um ratinho, personagem recorrente. Trata-se de Sig, uma homenagem de Jaguar ao pai da psicanálise Sigmund Freud, inspirada em Hugo Leão de Castro, morador de Ipanema que levava sempre um ratinho ao ombro.

Figura 48 - Ziraldo. Os Zeróis. O Pasquim. Rio de Janeiro, 26/06/1969.

A série iconográfica *Os Zeróis* publicados em *O Pasquim*, giraram em torno basicamente das relações amorosas dos super-heróis. Como no cartum abaixo, em que uma mulher, provavelmente namorada de Super-Homem, informa que este será pai. A brincadeira de Ziraldo consiste na fala da moça, quando esta diz ter “a vaga impressão” de que ele será pai. A barriga da moça aparece graficamente avantajada, sugerindo, nesse sentido, a partenidade do “Súper”.

Figura 49 - ZIRALDO. Os Zeróis. O Pasquim. Rio de Janeiro, 14/08/1969, p. 8.

No mesmo cartum, a primeira cena inclusive, um casal de pigmeus aparece em conflito. A razão é a do conflito esta nos braços da *pigmeia*, o pequeno Fantasma, que é carregado por ela, depois que seu suposto marido, com o dedo indicador ordena que ela parta. Provavelmente, o pequeno Fantasma é fruto de uma aventura amorosa entre ela e o “Espírito que anda”. Ambos os cartuns retomam, de maneira ligeiramente alterada, os mesmos temas e abordagens de Ziraldo para com essas personagens. Percebe-se a repetição de situações e argumentos para as histórias publicados em *O Pasquim*. Isso se dá, por um lado, pelo esgotamento de argumentos, e por outro pela diversidade de personagens que Ziraldo publica nos anos de existência do semanário.

Figura 50 - ZIRALDO. Os Zeróis. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 15/10/1969, p. 6.

A partir da discussão de Eco, sobre a convivência dos super-heróis com relação a manutenção das desigualdades, uma vez que suas ações se dão sobretudo no âmbito da filantropia, não promovendo assim uma mudança estrutural – que eles facilmente poderiam concluir (ECO, 2006, p.277) – segue este cartum, em que aparece Batman oferecendo esmola a um mendigo. Este ao agradecer, profere um: “Obrigado Batman! Como você é justo.”.

Figura 51 - ZIRALDO. Os Zeróis. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 15/10/1969, p. 6.

Neste cartum, publicado na mesma página que o anterior, aparece no primeiro plano Batman lendo o jornal. As notícias de teor violento versam sobre: “Rapazinho mata protetor”; “Padre assassinado com pauladas na cabeça”; “Velho sargento assassinado” e sugerem que Batman corre perigo com a presença de Robin. Este por sua vez, sem parar de lixar as unhas, olha para Batman de maneira dissimulada. Ziraldo brinca com a relação Batman e Robin, que como falamos anteriormente, é marcada pelas polêmicas em torno da natureza dessa relação. Até mesmo as notícias apresentadas no cartum por Ziraldo reforçam essa ideia, são homens mais velhos, vítimas de crimes, no título da matéria em destaque é um “rapazinho” o autor do crime.

Figura 52 – ZIRALDO. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 22/07/1969, p. 8.

Exemplo de efeito de humor causado pela “ruptura de determinismo”, característica apontada por Freud, que descrevia o humor também como uma “ruptura de previsão” (SALIBA, 2002, p. 23), é este cartum de 1969. O esperado era que Super-Homem, ao se referir a um trabalho a realizar, fosse defender uma bela jovem em perigo, garantir o insucesso de um assalto a banco, contribuir na derrota do exército do mal, leia-se qualquer inimigo norte-americano. Ao invés disso, tem-se no quarto quadro, que na história formaria a quinta cena, a onomatopeia “PLEINN”, que representa o bater de cartão no relógio-ponto como trabalho de Super-Homem.

De fato, Ziraldo expõe aqui o que Umberto Eco conclui relativamente ao Super-Homem,

esse herói superdotado que usa das suas habilidades operativas para realizar um ideal de absoluta passividade, renunciando a todo projeto que não tenha sido previamente homologado pelos cadastros do bom senso oficial, tornando-se o exemplo de uma proba consciência ética desprovida de toda dimensão política: o *Superman* jamais estacionará seu carro em local proibido, e nunca fará uma revolução (2006, p. 10)

Aqui a humanidade do super-herói é exacerbada no fato de ele estar sentado num vaso sanitário. Isso é informado pelo desenho da caixa d'água, com a característica corda que acionava a descarga. Além da sua expressão facial, visivelmente abatida, devido à diarreia que o acometeu. E se se ponderar, de acordo com Kundera (2008, pp. 242-243), que o fato de defecar é que nos faz humanos, o Super-Homem nesse sentido é plenamente homem, submerso nas mesmas necessidades, fisiológicas até, dos demais seres viventes. Este cartum foi publicado na seção *Poster dos Pobres* de *O Pasquim* e ocupava duas páginas do semanário. Outros artistas publicaram nele também:

Figura 53 - ZIRALDO. In.: *O melhor do Pasquim* (edição especial). Rio de Janeiro, 15/07/1972, pp. 34-35.

O Anjo da Guarda, segundo Ziraldo no cartum abaixo, é ninguém menos do que o próprio Super-Homem. Ziraldo consegue com êxito transformar uma imagem canônica do

universo católico e inseri-la no universo “pagão” das histórias em quadrinhos. As imagens canônica e pagã fundiram-se perfeitamente. Aí reside a força imagética desse cartum:

Figura 54 - ZIRALDO. Os Zeróis. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 10/09/1970, p. 16 e 17.

O acabamento gráfico é primoroso, e o Super-Homem parece sair da composição envolto numa luz angelical. O traçado entre a imagem de fundo e da criança que caminha pelo penhasco é diferente da linha que é utilizada para representar graficamente o Super-homem; daí o efeito de colagem do super-herói em relação ao restante da cena. A ideia é fazer crer que a presença de Super-Homem se dê em outro plano, num plano espiritual. Além disso, ao fundo tem-se a representação do Morro da Urca no Rio de Janeiro, que contrasta com a imagem da menina que parece ter saído de ex-votos originariamente europeus. A criança destoa da imagem que teria no Rio de Janeiro sua correspondente.

O cartum abaixo, um dos mais famosos da série iconográfica aqui analisada, pois foi exposto em diferentes publicações (ZIRALDO, 1971, p. 21), tendo sido publicado originalmente em *O Pasquim* na edição de 15 de julho de 1972, traz um dia de “trabalho” do Capitão América. Seu trabalho é passar o dia liquidando os malfeitores, quando, ao final do dia, exausto, “desmaia” na cama, enquanto sua parceira olha-o, insatisfeita.

Figura 55 - Ziraldo. In.: *O melhor do Pasquim* (edição especial). Rio de Janeiro, 15/07/1972, p. 33.

A composição, do ponto de vista estético, tem grande potencial comunicativo. As onomatopeias “CRASH”, “CLANG” (1º quadro), “ZAP”, “YEP” (2º quadro), “WHOW” (3º quadro), “ZING”, “AAAA” (4º quadro), “ARGH” (5º quadro) e “ZZZ” (6º quadro) formam no branco e preto das letras uma composição visual marcada pela imprevisibilidade dos signos gráficos, isto é, pela elevada temperatura textual da informação pretendida (CIRNE, 1971, p. 48). As onomatopeias, nesse sentido, compõem a cena, enquanto Capitão América apenas age a partir delas. Esse cartum é uma releitura de outro cartum de Ziraldo, publicado na *Fatos&Fotos* em, embora o primeiro seja mais econômico, disposto num quadro apenas, utiliza também as onomatopeias como elemento narrativo. No entanto, no caso do cartum publicado em *Fatos&Fotos* é a mulher que enuncia as onomatopeias: “ZOOP! VAPT! CLANG! ZAP! CHASH! WHOW! PLAFT! ZING! HEY...” para expressar sua insatisfação, quando conclui que depois de tanta ação “o dia inteiro, é isso que dá...”, ou seja, Capitão América está estirado na cama, sem reação.

As charges e os cartuns aqui apresentados ajudam, primeiro, a pensar as teorias do humor, constituídas historicamente, na experiência humana. Várias situações geraram o riso por conta de um estranhamento, uma ruptura de expectativas. O humor aqui serviu como

estratégia de desfamiliarização, para citar Saliba. Num período em que tudo era posto em termos de aceitação imparcial de um regime, de um sistema, essa produção gráfica consegue fazer pensar, era um momento de rápido alívio das tensões, repressões e censuras sofridas no cotidiano.

Assim Ziraldo (p. 247) apresenta uma alternativa à

[...] sociedade particularmente nivelada, onde as perturbações psicológicas, as frustrações, os complexos de inferioridades estão na ordem do dia; numa sociedade industrial onde o homem se torna número no âmbito de uma organização que decide por ele, onde a força individual, se não exercitada na atividade esportiva permanece humilhada diante da força da máquina que age pelo homem e determina os movimentos mesmos do homem – numa sociedade de tal tipo, o herói passivo deve encarnar, além de todo limite pensável, as exigências de poder que o cidadão comum nutre e não pode satisfazer. (ECO, 2006, p. 246-247)

Os Zeróis, através do humor, do riso, oferecem uma alternativa às engrenagens de um sociedade que a todos condiciona, molda, direciona. Essas charges e cartuns ajudam a perceber a riqueza da criatividade humana, que, nos momentos de maiores adversidades, consegue rir. E, ao rir, pensa, critica, revolta-se. Contudo, na complexidade mesma da experiência humana, a tentação de rir do fraco, do pequeno, daquele que cai é grande. Exemplos de risos que degradam, que humilham, são muitos, inclusive na obra de Ziraldo. Falar também sobre eles é fundamental.

Publicados em diferentes periódicos, *Os Zeróis* ajudam a perceber o “jogo de cintura” que um artista precisa ter para fazer sua obra circular. Ziraldo publica em diferentes periódicos, obviamente por uma questão também de sobrevivência financeira, pois essa é sua profissão, mas, para exercê-la, como se disse, precisa lançar mão de variadas estratégias. Para isso, as histórias precisam estar de acordo também com a tendência geral do periódico. Assim, as charges da *Fatos&Fotos*, por exemplo, que demonstram uma posição crítica em relação à Jovem Guarda, estão de acordo com as reportagens e entrevistas veiculadas por esse semanário⁷⁵. Ao mesmo tempo, as charges e cartuns não ficam restritos aos interesses

⁷⁵ Matérias publicadas nesse período dão conta das polêmicas de Elias Regina e o grupo do Iê, Iê, Iê. In: **Fatos&Fotos**, Brasília, n. 341, ano VII, 12/08/1967, p. 82. Outro exemplo é a matéria de Luiz Carlos Maciel e Margarida Autran, publicado na mesma revista, que expressa o mesmo preconceito: “[...] Embora a juventude universitária aderisse imediatamente à nova música, o público da chamada classe C que consumia Angela Maria e Dalva de Oliveira permaneceu arredio. Ficou esperando uma nova música de assimilação mais fácil, menos sutil, e ela acabou vindo com o iê-iê-iê da Jovem Guarda de Roberto Carlos e companheiros”. In: **Fatos&Fotos**, Brasília, n. 406, ano VIII, 14/11/1968, p. 84.

editoriais, até porque esses interesses são cambiantes, e a expressão artística, por mais que se tente, num momento ou em outro, consegue escapar. Têm-se aí momentos de puro deleite, com risadas que libertam e fazem pensar. Outras também, que conservam e confundem leitores posteriores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lembro, de memória, minha frustração diante das histórias em quadrinhos ou dos desenhos animados de super-heróis, quando o episódio girava em torno da revelação da identidade secreta desses super-heróis. Sempre torci para que a revelação acontecesse. E, então, para minha frustração, ela nunca vinha.

Anos mais tarde, ao me deparar novamente com esse universo, embora dele nunca tivesse me apartado de todo, entendi que a necessidade de se manter o segredo é, pois, uma questão de desenvolvimento da narrativa, ao mesmo tempo que entendi o meu desejo de ver a identidade de um Super-Homem revelada, visto que, de acordo com Eco, a dupla identidade serve, por um lado, de condição para que a personagem seja inserida na vida cotidiana, criando empatia e identificação no leitor/telespectador, porém, de outro, mascara a mediocridade de um cidadão comum, que se reconhece num Clark Kent, mas que, no fundo, deseja ser Super-Homem. Era isso, portanto, que me fazia torcer pelo fim do segredo Super-Homem/Clark Kent, para assim, como Super-Homem, poder voar alto, livremente, a paragens longínquas. E eis-me, curiosamente, em São Paulo.

Chegando a São Paulo, percebi que as condições do trabalho acadêmico nem sempre são ideais, mas, depois de alguns desvios, se volta à trilha certa. Nesse sentido também, as condições para o trabalho intelectual ou artístico nunca são ideais, não o são numa democracia no molde que se tem hoje no Brasil: uma democracia condicional, limitada, parcial. Certamente, não o foram em regimes de exceção, ditaduras, como foi a brasileira de 1964-1984, cuja censura, perseguição e vigilância, se não eliminaram a possibilidade do trabalho intelectual e artístico, exerceram sobre ele forte intervenção. Artistas e intelectuais, cada um à sua maneira e dentro de suas possibilidades e convicções, confrontaram, enfrentaram ou apoiaram a ditadura. Ziraldo está entre os que a enfrentaram, mas não o fez na forma radical, ou seja, não “pegou” em armas. Contudo, da sua pena exerceu papel de crítico, inconformado, deixando assim marcada sua posição, nem sempre clara e coerente, pois se, de um lado, ele demonstra uma faceta progressista em termos políticos, na sua luta contra a ditadura, mostra-se, por outro, conservador nas relações interpessoais, na postura diante da cotidianidade. Além disso, a posição de artistas como Ziraldo fica enevoadada justamente por ela se expressar na “ambiguidade” que homens e mulheres enfrentaram nos tempos do que se caracterizou pela expressão “em compasso de espera”.

Ademais, o contexto da Guerra Fria, além de modificar as relações políticas dos Estados Unidos com o Brasil, desenvolveu uma política, no âmbito cultural, de aproximação. A criação de personagens como Zé Carioca, que recebe a visita de Pato Donald, e a ascensão da Pequena Notável – Carmem Miranda – à estrela da indústria cinematográfica ajudam a explicar a entrada dos quadrinhos americanos no Brasil, com a enxurrada de super-heróis que invadiram nossas imaginações. Fora uma questão eminentemente mercadológica. Os quadrinhos nesse período apresentavam conotações ideológicas e foram utilizados no sentido de transmitir os ideais norte-americanos para o restante da América Latina, sendo que essas personagens encontrarão na pena de Ziraldo um crítico perspicaz e eficiente.

Para perceber isso, é importante a obra de Ziraldo e como ela se insere no contexto daqueles anos, na presença, por exemplo, de *Pererê*, primeira revista em quadrinhos produzida por autores brasileiros, tomada como elemento de uma campanha pela reserva de mercado aos desenhistas nacionais. Tal projeto encontrou naquele momento histórico solo fértil para germinar, não fosse a imposição de uma ditadura. *Pererê*, como empreendimento editorial, teve fim em 1964, por razões que excedem os acontecimentos políticos desse ano, mas nessa experiência interrompida e nesse projeto abortado Ziraldo encontrará o alimento de seus *Os Zeróis*.

A investida de Ziraldo na crítica aos costumes e aos recônditos do privado se, por um lado, se justifica mediante o regime de censura imposto pela ditadura, dada a dificuldade de se expressar em outros termos, por outro se explica também pelo interesse próprio de Ziraldo em fazer peças iconográficas cujo mote não fosse outro que não o político. Isso ele deixa bem claro na entrevista concedida ao programa *Roda Viva*, em 1992.

Debruçar-se em fontes visuais é um desafio que se impõe devido a uma demanda do visual na sociedade contemporânea. E a metodologia da História, que necessariamente atende a essa demanda, não pode ficar alheia a ela, ao mesmo tempo que não pode perder-se em discussões formalistas que sugam o objeto de seu contexto histórico e social. A contribuição do historiador é, justamente, levar as problemáticas de um tempo, como constructo desse objeto, que, por ser visual, requer procedimentos e abordagens próprias. É levar ao objeto analisado sua historicidade.

Do ponto de vista formal, dividiu-se a obra *Os Zeróis* em cartuns e em charges por força da própria estrutura narrativa. Chamou-se cartum a história de um *Zerói*, quando seu argumento dirigia-se basicamente a questões internas dos quadrinhos, a exemplo do cartum em que a namorada de Namor reclama que ele é muito frio; ora, ele é uma criatura marinha,

logo, de sangue frio, mas o que importa aqui é que isso remete a algo que faz parte do universo dos quadrinhos em si (podendo fazer, todavia, referência às disparidades emocionais e de comprometimento que pudessem existir entre um casal).

Uma charge, por sua vez, buscava no exterior o mote de suas histórias. Por exemplo, quando Super-Homem é chamado para ajudar na Operação Justiça Fiscal, tem-se uma questão externa do universo dos quadrinhos. A charge é mais facilmente tratável, do ponto de vista do historiador, em razão de sua ligação direta com o período estudado. Os cartuns também se mostraram férteis elementos de análise, pois também, conquanto de maneira menos evidente, encerravam em si posturas, comportamentos e opiniões do momento em que foram produzidos.

Os Zeróis participam daquilo que se denominou riso bom; entretanto, percebe-se também em outras peças gráficas de Ziraldo a utilização do riso mau, do riso zombeteiro. Um exemplo é a charge publicada em *O Pasquim*, em que duas mulheres são representadas de forma distinta: uma de forma assexuada, pois feminista (na charge); outra de forma sensual. Isso para mostrar que um mesmo artista lança mão de diferentes abordagens para produzir sua obra e, no caso de Ziraldo, uma obra que gera o riso, o qual, às vezes, também sugere, fomenta ódios e preconceitos.

Da alternância entre um “riso bom” e um “riso mau” pode-se apreender o fato de que, dependendo do periódico em publicava, Ziraldo dosava a virulência no humor, dirigindo-o ora à crítica aos costumes (*O Pasquim*), ora a questões políticas do período (*Jornal do Brasil*). Por exemplo, nos cartuns publicados na *Fatos&Fotos*, os temas são geralmente amenos, com brincadeiras singelas, insinuações com respeito a este ou àquele aspecto de comportamento ou situação, como no cartum em que Batman está preso, acusado de “corrupção de menores”. Em se tratando de um tema polêmico no período, qual seja, a acusação das histórias em quadrinhos de meios permissivos, Ziraldo acaba elaborando um cartum leve, que desperta o riso pela situação inusitada em que Batman está, mas esse riso não é de escárnio, de zombaria. Por outro lado, nos cartuns publicados em *O Pasquim*, há uma tendência muito maior em lançar mão do riso zombeteiro. Basta lembrar, por exemplo, o cartum em que Super-Homem está sentado no vaso com diarreia. O riso nesse caso é despertado no momento em que Super-Homem é rebaixado, e muito curiosamente rebaixado, por estar numa situação completamente corriqueira.

Embora muitas vezes seja perceptível o escopo de criticar certas posturas, certos costumes da classe média urbana, a moral e os bons costumes da família brasileira, essencialmente conservadora, ele acaba incorrendo em outros preconceitos⁷⁶.

Pensamos que *Os Zeróis* precisam ser entendidos como uma crítica ao estatuto do herói, que, de acordo com Sidnei Hook, é irremediavelmente contrário aos ideais democráticos. Levando-se em conta o período ditatorial em que essas personagens surgiram, isso fica ainda mais evidente. A crítica aos super-heróis, em certo sentido, direciona-se também como crítica ao regime militar iniciado em 1964.

Os Zeróis acabam funcionando como anti-super-heróis, em conformidade com as características apontadas por Eco (2006, p. 247), Augusto (1972, p. 27), Cirne (1972, p. 47), Neves (1972, p. 73), que definem os super-heróis dos quadrinhos: ou seja, a força sobre-humana, as capacidades operativas infinitas, a liderança no desenvolvimento da narrativa. Essas características são intencionalmente delimitadas. Por outro lado, Ziraldo expõe, e assim se pode dizer que *Os Zeróis* sejam a caricatura dos super-heróis, características outras, presentes nessas personagens e que foram denunciadas pelos críticos dos quadrinhos, como a misoginia de algumas delas ou a suposta homossexualidade de outras.

Assim, a pesquisa sobre e com quadrinhos mostrou-se extremamente válida para a construção do conhecimento histórico, na medida em que as histórias necessariamente dialogam com o momento histórico em que são publicadas, fato que parece óbvio, mas é necessário ser dito. Por exemplo, na história em quadrinhos *O Ferrão do Escorpião* (1971, pp. 4-5), Capitão América questiona suas ações do passado, percebendo-se anacrônico com os valores de um novo tempo – ele foi congelado após a Segunda Guerra Mundial, sendo despertado na Guerra Fria – tempo que ele ajudou a construir. “Deveria ter perguntado mais e lutado menos”, constata. O mal-estar vivido por Capitão América é aquele causado pela Guerra Fria, cujas ações já eram abertamente criticadas e questionadas por setores cada vez mais amplos da sociedade americana.

Além disso, preocupa-nos a ascensão do mito do herói que vivenciamos na contemporaneidade⁷⁷, pois se, na década de 70 e 80, se assistiu a uma crise dos super-heróis,

⁷⁶ Ver, a título de exemplo, a análise feita com as charges de Fantasma e os pigmeus.

⁷⁷ Cabe lembrar que a adaptação de super-heróis para o cinema não é fenômeno atual, uma vez que a primeira adaptação data de 1936 com *Flash Gordon*, em 1978 foram as aventuras do *Super Homem* que invadiram as telas. No entanto, é a partir do final do século XX e início do XXI que se viu formar um novo subgênero no Cinema, qual seja, as aventuras de super-heróis. A indústria cinematográfica tem lucrado verdadeiras fortunas com essas adaptações. Por exemplo, em 2002 o filme *Homem Aranha* lucrou 15 milhões de reais apenas no

momento em que aparece um Capitão América perguntando-se se por acaso não deveria ter lutado menos e perguntado mais, tem-se hoje uma explosão de filmes cuja temática do super-herói vem reforçar aqueles estereótipos, aqueles ideais presentes durante os anos quentes da Guerra Fria:

O herói se sente meio perdido, numa época que ele mesmo, inconscientemente, ajudou a criar. Arma da propaganda, mas também recebendo seu impacto, lembra-se, com nostalgia, do tempo em que a ação – e somente ela – dominava suas aventuras, na Segunda Guerra Mundial (ALBAGLI, 1971, p. 39)

Exemplo de postura crítica vista nos anos 70 e 80 pode ser encontrada na publicação de uma revista como a *MAD*, que veiculava cartuns e charges que também parodiavam os super-heróis (MOYA, 1977, p. 76). Hoje, a paródia de filmes, como em *Todo mundo em Pânico*, parece servir mais para alimentar risadas vazias de significado do que para fazer pensar.

Além de retomada a aventura desses super-heróis pela indústria cinematográfica, tem-se o surgimento dos novos “homens-época”, como Lula, Hugo Chávez, Evo Morales, Barack Obama, que personificam as esperanças e expectativas dos grupos que representam, sinal do desgaste da democracia real, em que “homens-época” surgem para resolver os problemas que deveriam ser geridos por toda a sociedade, numa democracia ideal. Mas, de fato, e com Hook e Bobbio, sabe-se que a democracia ideal é uma utopia, mas, para que se se aproxime dela, são necessários instrumentos de fiscalização, de aprimoramento, que devem manter-se sempre ativos e eficazes. Isso, se não é suficiente, garante em parte o sucesso da democracia e a sua existência.

Na esteira da retomada dos super-heróis, foi organizada, em 2010, pelo Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro, a exposição *Zeróis: Ziraldo na tela grande*, com 44 telas em grandes dimensões executadas a partir das charges e cartuns produzidos na década de 60 e 70. Ziraldo recuperou algumas composições antigas, mas percebe-se uma mudança na abordagem desses *Zeróis* de grandes dimensões. Se na década de 60, *Os Zeróis* fomentavam a crítica aos super-heróis das histórias em quadrinhos, à sua ideologia, *Os Zeróis* dos anos 2000 surgem como homenagem a essas personagens. Na apresentação da exposição, Ziraldo fala das “más companhias” – Batman, Super-Homem, Capitão América, que, de certa forma,

primeiro final de semana de estréia no Brasil. Cf. ARANHA, G. [et al.]. Adaptações cinematográficas e literatura de entretenimento. In. **Revista Intexto**, Porto Alegre, v.1, n.20, pp. 84-101, jan-jun 2009.

atuaram na sua vida profissional (ZIRALDO, 2010, p. 17). Perdeu-se, infelizmente, o caráter crítico de *Os Zeróis* dos tempos de ditadura.

Por fim, falar de humor e do papel que ele desempenha na sociedade democrática tem-se mostrado cada vez mais necessário. Diariamente, é-se informado sobre um novo processo judicial movido contra este ou aquele humorista, que, amparado pela liberdade de expressão – pilar da democracia –, transcende em suas piadas o direito à dignidade das pessoas, quando humilha e ofende homens e mulheres. A discussão em torno da liberdade de expressão, cuja bandeira é levantada por esses humoristas, está longe de terminar, por isso a necessidade de realizar reflexão séria e sistemática sobre o assunto.

FONTES PESQUISADAS

Audiovisual – consulta na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes:

Roda Viva. Direção Marco Antônio Coelho Filho. Brasil: TV Cultura [produção], 1999. São Paulo: Videocultura [distribuição]. 90 min; col.: VHS/NTSC.

Histórias em Quadrinhos – consulta na Gibiteca Henfil do Centro Cultural São Paulo:

ZIRALDO. Apresentação. In: **Pererê**. Rio de Janeiro: Cruzeiro, outubro de 1962.

ZIRALDO. A volta do Tarzan. In: **Pererê**. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1/11/1961.

ZIRALDO. Uma ceia brasileira de Natal. In: **Pererê**. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 01/12/1960.

Livros do autor:

ZIRALDO. **A festa**. Rio de Janeiro: EBAL, 1969.

ZIRALDO. **1964-1984**: 20 anos de prontidão. Rio de Janeiro: Record, 1984.

ZIRALDO. Os Zeróis. In: **Revista de Cultura Vozes** – o mundo dos super-heróis. Petrópolis, n.4, ano 65, vol. LXV, maio de 1971.

Produção Pictórica

ZIRALDO. **Mural do Canecão**. Disponível em: <http://paniscumovum.blogspot.com/2010/05/canecao-santa-ceia-de-ziraldo.html>. Acesso em 05/09/2011.

Catálogo de Exposição

ZIRALDO. Por ele mesmo. In. CENTRO CULTURAL BRANCO DO BRASIL - CCBB. **Zeróis**: Ziraldo na tela grande. Rio de Janeiro. Catálogo.

Cartuns e charges publicados na *FATOS&FOTOS* (acervo Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro)

Figura 26 - Detalhe. ZIRALDO. *Fatos&Fotos*. Brasília: Editora Bloch, 1967, p. 94.

Figura 27 - Detalhe. ZIRALDO. *Fatos&Fotos*. Brasília: Editora Bloch, 1967, p. 94.

Figura 29 - ZIRALDO. *Fatos&Fotos*. Brasília: Editora Bloch, 24/04/1967, p. 94.

Figura 30 - ZIRALDO. *Fatos&Fotos*. Brasília: Editora Bloch, 24/04/1967, p. 94.

Figura 31 - ZIRALDO. *Fatos&Fotos*. Brasília: Editora Bloch, n. 338, 15/07/1967, p. 94.

Figura 32 - ZIRALDO. *Fatos&Fotos*. Brasília: Editora Bloch, n. 338, 15/07/1967, p. 94.

Figura 33 - ZIRALDO. *Fatos&Fotos*, Brasília: Editora Bloch, n. 341, p. 94, 12/08/1967.

Figura 34 - ZIRALDO. *Fatos&Fotos*. Brasília: Editora Bloch, n. 338, p. 94, 13/05/1967.

Cartuns e Charges publicados no *JORNAL DO BRASIL*

Disponível em: <http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC>, acesso de 12 a 20 de julho de 2010).

ZIRALDO. Os Zeróis na Rússia. Caderno B, **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 06/11/1967.

_____. Os Zeróis. Caderno B, **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 13/11/1967.

_____. Os Zeróis: 007 no Brasil. Caderno B, **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 05/12/1967.

_____. Os Zeróis. Caderno B, **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 08/01/1968.

_____. Os Zeróis. Caderno B, **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 29/01/1968.

_____. Os Zeróis. Caderno B, **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 19/02/1968.

_____. Os Zeróis. Caderno B, **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 22/04/1968.

_____. Os Zeróis. Caderno B, **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 06/05/1968.

Cartuns e Charges publicados em *O PASQUIM* (Acervo Biblioteca Florestan Fernandes – FFLCH/USP)

ZIRALDO. Os Zeróis. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 26/06/1969.

_____. Os Zeróis. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 14/08/1969, p. 8.

_____. Os Zeróis. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 15/10/1969, p. 6.

_____. Os Zeróis. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 15/10/1969, p. 6.

_____. Os Zeróis. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 22/07/1969, p. 8.

_____. Os Zeróis. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, 07/07/1969, p. 12.

_____. Os Zeróis. In.: **O melhor do Pasquim** (Edição Especial). Rio de Janeiro, 15/07/1972, pp. 34-35.

_____. Os Zeróis. **O Pasquim**. Rio de Janeiro, 10/09/1970, p. 16 e 17.

_____. Os Zeróis. In.: **O melhor do Pasquim** (edição especial). Rio de Janeiro, 15/07/1972, p. 33.

_____. O Piche. **O Pasquim**. N. 588. Rio de Janeiro, 8/08/1980, p. 8.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMO, C. **A regra do jogo: o jornalismo e a ética do marceneiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- AFONSO, E. J. **Para norte-americano ver: adidos trabalhistas e operários brasileiros (1943-1952)**. 2011. 366fls. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2011.
- AGOSTINHO, A. T. **A charge**. 330fls. Tese de Doutorado (Artes). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 1993.
- ALBERTI, V. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ALBAGLI, F. Os heróis estão na fossa? In: **Revista de Cultura Vozes** – o mundo dos super-heróis. 2^a. ed. Petrópolis, n.4, ano 65, vol. LXV, março de 1972.
- ALMEIDA, M. H. T.; WEIS, L. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, L. M. (org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ALVES, L.; ESSINGER, S. **O melhor do Rock Brasil**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002.
- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, O. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971
- ARANHA, G. [et al.]. Adaptações cinematográficas e literatura de entretenimento. In: **Revista Intexto**, Porto Alegre, v.1, n.20, pp. 84-101, jan-jun 2009.
- ARAPIRACA, J. O. **A Usaid e a educação brasileira: um estudo a partir de uma abordagem crítica da teoria do capital humano**. São Paulo: Cortez; Autores Associados, 1982.
- ARAÚJO, A. M. **Folclore nacional**. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- ARAÚJO, M. C. *O AI-5*. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>. Acesso em 18/08/2011.
- ARENDT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- AQUINO, M. A. **Censura, imprensa e estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência**. O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru: Edusc, 1999.
- AUGUSTO, J. C. **Um provinciano na corte: as aventuras de “Nhô-Quim” e a sociedade do Rio de Janeiro nos anos 1860-1870**. 2008. 147 fls. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, 2008.

AUGUSTO, S. É um pássaro? É um avião? É Super-Homem? Não, é Deus. In: **Revista de Cultura Vozes**: o mundo dos super-heróis. 2ª. ed. Petrópolis, n.4, ano 65, vol. LXV, março de 1972, pp. 27-32.

AUTRAN, M; MACIEL, L.C. Para onde a música brasileira vai caminhando. In: *FATOS&FOTOS*, Brasília: Bloch, n. 406, ano VIII, 14/11/1968.

BARBOSA, A. V. A. **Histórias em quadrinhos sobre a História do Brasil**: a narrativa dos artistas da EBAL e de outras editoras. 2006. 253 fls. Dissertação de Mestrado (Teoria e Pesquisa em Comunicação). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2006.

BARCELLOS, J. (org.). **CPC, uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BAXANDALL, M. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. (org.). **Teoria da cultura de massa**. 7ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Lisboa: Relógio D'água editores, 1991.

BLAY, E. A. Violência contra a mulher e políticas públicas. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, Dec. 2003, pp. 87-98.

BOBBIO, N. **O futuro da democracia**. 11ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BRAGA, J. L. **O Pasquim e os anos 70**. Brasília: Editora da UNB, 1991.

BUENO, D. **O desenho moderno de Saul Steinberg**: obra e contexto. 303 fls. Dissertação de Mestrado (História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2007.

CALLADO, A. **Quarup**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CAMPEDELLI, S. Y.; ABDALA JR., B. (org.) **Ziraldó**: seleção de textos, notas, estudo biográfico, história e crítico e exercícios. São Paulo: Abril, 1982. (Literatura Comentada)

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 12ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Fapesp, Ouro Sobre Azul, 2009.

_____. Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 8, São Paulo, 1970, pp. 67-89.

CAPELATO, M. H. Imprensa, uma mercadoria política. In: **História&Perspectiva**, Uberlândia, n.4., jan/jul de 1994.

_____. **Imprensa e história do Brasil**. São Paulo: Contexto/Edusp, 1994.

CHOMSKY, N. Armas estratégicas, guerra fria e Terceiro Mundo. In: THOMPSON, E [et al.] (orgs). **Exterminismo e guerra fria**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CIRNE, M. **A explosão criativa dos quadrinhos**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1970.

_____. **A linguagem dos quadrinhos**: o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Souza. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. Pequeno dicionário dos super-heróis. In: **Revista de cultura Vozes**, 2ª ed., pp. 5-20, mar. 1972.

_____. **Para ler os quadrinhos**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1972.

_____. Ideologia e desmistificação dos super-heróis. In: **Revista de cultura Vozes**, 2ª ed., pp. 47-54, mar. 1972.

_____. **História e crítica dos quadrinhos brasileiros**. Rio de Janeiro: Europa/FUNARTE, 1990.

CLAUDIUS; JAGUAR; FORTUNA. **Hay gobierno?** 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

CORRÊA, T. S. A era das revistas de consumo. In: MARTINS, A. L.; LUCA, T. R. (orgs.). **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008.

DA MATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DASSIN, L. Cultural policy and practice in the Nova República. In: **Latin American Research Review**. Vol. 24, n. 1, 1989, pp. 115-123. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2503283>. Acesso em 20/08/2011.

DELGADO, L. A. N. 1964: temporalidades e interpretações. In: REIS, D. [et.al.] (orgs.). **O golpe e a ditadura militar**: quarenta anos depois (1964-2004). Bauru: Edusc, 2004.

DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/DLPO/default.aspx?pal=pigmeu>. Acesso em 09/12/2010.

DORFMAN, A.; MATTELART, A. **Para ler o Pato Donald**: comunicação de massa e colonialismo. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FATOS&FOTOS. **Elias Regina e o grupo do Iê, Iê, Iê**. Brasília, n. 341, ano VII, 12 ago. 1967, p. 82.

_____. **Tapa-olho do Gen. Moshe Dayan**, n. 337, ano VII, Brasília: Bloch, 15/07/1967 (Publicidade).

FAVARETTO, C. **Tropicália**: alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979.

FENELÓN, D. R. **A guerra fria**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FERNANDES, L. E.; MORAIS, M. V. Os EUA no século XIX. In: KARNAL, L. [et.al.]. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. Rio de Janeiro: Contexto, 2007.

FERNANDES, M. Independência, é? Vocês me matam de rir. In: **O Pasquim**. Rio de Janeiro, num. 1, p. 9, 26/06/1969.

FERREIRA, J. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964. In: FERREIRA, J; DELGADO, L. A. N. (orgs.). **O Brasil republicano: o tempo da experiência democrática**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERREIRA, M. M.; MONTALVÃO, S. Jornal do Brasil. In: ABREU, A. A. [et.al.] (orgs.). **Dicionário Histórico-biográfico brasileiro: 1930-1983**. Vol. III. Rio de Janeiro: Editora FGV, CPDOC, 2001.

FLORES JR., J. E. **A luta além dos ringues: a emocionante trajetória de Muhammad Ali**. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2001.

FICO, C. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: REIS, D. [et.al.] (orgs.). **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru: Edusc, 2004.

FIGUEIREDO, A. C. C. **“Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada”**: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Hucitec, 1998.

FOLHETIM. Sérgio Buarque e Paulo Duarte. In: **Folha de São Paulo**. 27/06/1977.

FONSECA, J. **Caricatura: a imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FREUD, S. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GINZBURG, C. **Indagações sobre Piero: O Batismo, o ciclo de Arezzo, a Flagelação**. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

GOMBRICH, E. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. O arsenal do cartunista. In: **Meditações sobre um cavaleiro de pau – e outros ensaios sobre teoria da arte**. São Paulo: Edusp, 1999.

GOMES, I. L. **O Brasil imaginado em quadrinhos na revista Pererê (1960-1964)**. Dissertação de Mestrado (História Social). 177fls. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

GONÇALO JÚNIOR. **A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial e a censura aos quadrinhos, 1933-1964**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GRAMSCI, A. **Literatura e vida nacional**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GREEN, J. N.; JONES, A. Reinventando a história: Lincoln Gordon e as suas múltiplas versões de 1964. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.29, n. 57, pp. 67-89, julho de 2009.

_____. O Pasquim e Madame Satã. **Revista Topoi**, v. 4, n.7, pp. 201-221, jul-dez. 2003.

GRINBERG, K. O mundo árabe e as guerras árabe-israelenses. In: REIS FILHO, D. A.; FERREIRA, J.; ZENHA, C. (orgs.). **O século XX: o tempo das dúvidas – do declínio das utopias às globalizações**. V. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

HALLEWELL, L. **O livro no Brasil**. São Paulo: T. A. Queiroz; Edusp, 1985.

HOBSBAWN, E. **Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991**. 2ª ed. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HOLLANDA, H. B. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

HOOK, S. **O herói na história**. Rio de Janeiro: Zahar, 1962.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: **Poétique: revista de teoria e análise literária**. (Dossiê Intertextualidades). N. 27, Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 1979.

JORGE, W. L. Fatos e Fotos. In: ABREU, A. A. [et al.] (orgs.). **Dicionário Histórico-biográfico brasileiro: 1930-1983**. Vol. II. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2001.

LEBRUN, M. A identidade nacional brasileira. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 4. N. 8, abr. 1990. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v4n8/v4n8a04.pdf>. Acesso em 09/08/2011.

LIMA, H. **História da caricatura no Brasil**. V.4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

LUSTOSA, I. (org.). **Imprensa, humor e caricatura: as questões dos estereótipos culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

KATZ, C. S. Ideologia e centro nas histórias em quadrinhos. In: **Revista de Cultura Vozes**, n. 7, ano 67, v. LXVIII, set. de 1973.

KHLÉBNIKOV, V. Encantação pelo riso. In: SCHNAIDERMAN, B.; CAMPOS, A.; CAMPOS, H. **Poesia russa moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2001

KOSSOVICH, L. Apresentação. In: SILVA, M. A. **Prazer e poder do Amigo da Onça**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

KOTHE, F. **O herói**. São Paulo: Ática, 1987.

KEHL, M. R. As duas décadas de 70. In: RISÉRIO, A. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

KUCINSKI, B. A primeira vítima: a autocensura durante o regime militar. In.: CARNEIRO, M. L. T. **Minorias silenciadas: história da censura no Brasil**. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial do Estado, Fapesp, 2002.

KUSHNIR, B. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo, 2004.

KUNDERA, M. **A insustentável leveza do ser**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MACIEL, L. C. **Anos 60**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MARTINS, J. S. O Saci Pererê. In: **Revista Sexta-Feira**, São Paulo, n.1, maio de 1997.

MARTINS FILHO, J. R. **Movimento estudantil e ditadura militar**. Campinas: Papirus, 1987.

MAUAD, A. M.; PIMENTEL, T. A fotografia, a cantora e as imagens da boa vizinhança. In: AZEVEDO, C. [et al.] (orgs.). **Cultura política, memória e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

MEDINA, C. As múltiplas faces da censura. In: CARNEIRO, M. L. T. (org.) **Minorias silenciadas: história censura no Brasil**. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial do Estado, Fapesp, 2002.

MELO, C. H. (org.). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MENESES, U. T. B. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, n. 45, vol. 23, pp. 11-36.

MOYA, A. Era uma vez um menino amarelo... In: MOYA, A. (org.). **Shazam!** 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MOTTA, R. P. S. **Jango e o golpe de 64 no traço da caricatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. Modernizando a repressão: a Usaid e a polícia brasileira. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.30, n.59, pp. 237-266, julho de 2010.

MOURA, G. **Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MUNHOZ, S. Guerra Fria: um debate interpretativo. In: SILVA, F. T. (org.). **O século sombrio: uma história geral do século XX**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

NAPOLITANO, M. Arte engajada e seus públicos. In: **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 28, 2001, pp. 103-124. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2141/1280>. Acesso em 12/7/2011

_____. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

NAPOLITANO, M; VILLAÇA, M. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. In: **Revista Brasileira de História**. Vol. 18, n. 35. São Paulo, 1988. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003. Acesso em 10/10/2011.

NEVES, L. F. B. A dialética da origem e a ideologia da permanência dos super-heróis das histórias em quadrinhos. In: **Revista de Cultura Vozes** – o mundo dos super-heróis. 2ª ed. Petrópolis, n. 4, ano 64, vol. LXV, março de 1972, pp. 65-72.

O Ferrão do Escorpião. In: **A maior**. n. 5. Rio de Janeiro: EBAL, 1970.

OLIVEIRA, F. Ditadura militar e crescimento econômico: a redundância autoritária. In: REIS, D. [et al.] (orgs.). **O golpe e a ditadura militar**: quarenta anos depois (1964-2004). Bauru: Edusc, 2004.

OLIVEIRA, G. M. **Ângelo Agostini ou impressões de viagem da Corte à Capital Federal (1864-1919)**. 2006. 334fls. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2006.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. A Escola de Frankfurt e a questão da cultura. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 1, 1986. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_01/rbcs01_05.htm. Acesso em 28/08/2011.

PEREIRA, S. L. G. *Seleções do Reader's Digest, 1954 – 1964. Um mapa da intolerância política*. 2006. 247fls. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2006.

PERRONE-MOISES, L. A intertextualidade crítica. In: **Poétique**: revista de teoria e análise literária. (Dossiê Intertextualidades). N. 27, Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 1979.

PIMENTEL, S. V. **Feitiço contra o feiticeiro**: histórias em quadrinhos e manifestação ideológica. Goiânia: Editora da UFG, 1980.

PIRANDELLO, L. **O humorismo**. São Paulo: Experimento, 2006.

PUTZ, M. J. **Comic book culture**: fanboy and true believers. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

QUEIROZ, A. C. B. O Pasquim: um jornal que só diz a verdade quando está sem imaginação (1969-1991). In: **Revista História&Perspectiva**, Uberlândia, n. 31, jul/dez, 2004.

QUEIROZ, R. S. **Um mito bem brasileiro**: estudo antropológico sobre o Saci. São Paulo: Polis, 1987.

RAMA, A.; VERGUEIRO, W. (orgs.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2006.

REIS FILHO, D. A. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: REIS FILHO, D. A. [et al.] (orgs.). **O golpe e a ditadura militar**: quarenta anos depois (1964-2004). Bauru/SP: Edusc, 2004.

_____. Vozes silenciadas em tempo de ditadura: Brasil, anos 1960. In: CARNEIRO, M. L. T. **Minorias silenciadas**: história e censura no Brasil. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, Fapesp, 2002.

RIBEIRO, A. P. G. **Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 1950**. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

RIDENTI, M. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

ROCHA, G. Navalha não corta seda: estética e performance no vestuário do malandro. In: **Revista Tempo**, vol. 10, n. 20, Niterói, jan. 2006.

ROSA, Z. P. **O Tico-tico**: meio século de ação recreativa e pedagógica. Bragança Paulista/SP: Edusf, 2002.

SAGAR, L.; ARAÚJO, R. **Almanaque do Ziraldo**. São Paulo: Melhoramentos, 2007.

SALIBA, E. T. **Raízes do riso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTAELLA, L. Erasmo Carlos. In: NESTROVSKY, A. (org.). **Música popular brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002.

SCHNAIDERMAN, B. Paródia e o “mundo do riso”. In: **Revista Tempo Brasileiro**. Sobre a paródia, n. 62, Rio de Janeiro, jul.-set. 1980, pp. 89-96.

SCHOULTZ, L. **Estados Unidos**: poder e submissão – uma história da política norte-americana em relação à América Latina. Bauru/SP: Edusc, 2000.

SCHWARZ, R. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SEVERIANO, J.; MELO, Z. H. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, M. A. **Prazer e poder do amigo da Onça**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. A construção do saber histórico: historiadores e imagens. In: **Revista de História**. São Paulo: FFLCH/USP, n. 125-126, p. 117-134, ago/dez. 1991 a jan./jul. 1992.

_____. Cadência, decadência, recadência – O Tropicalismo e o samba-fênix. Resenha de Decadência bonita do samba, de Pedro Alexandre Sanches. In: **Revista de História**. São Paulo: FFLCH/USP, n. 157, pp. 229-236, 2/2007.

SILVA, T. F. **Audiovisual, memória e política**: os filmes *Cinco vezes favela* (1962) e *5x favela, agora por nós mesmos* (2010). 237 fls. 2011. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2011.

SKIDMORE, T. **Brasil**: de Getúlio a Castelo. 14ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

SOARES, G. A. D. A censura durante o regime militar. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 4, n. 10, jun. 1989.

SOARES, J. Os dilemas do Fantasma e do Capitão América. In: MOYA, A. **Shazam!**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SODRÉ, N. W. **História da Imprensa no Brasil**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOIHET, R. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. In: **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis, vol. 13, n. 3.

_____. Preconceitos nas charges de *O Pasquim*: mulheres e a luta pelo controle do corpo. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, jan.-jul. 2007, pp. 39-53.

SRBEK, W. **Quadrinho-arte**: uma leitura da revista Pererê de Ziraldo. 208 fls. Dissertação de Mestrado. Universidade de Minas Gerais, Faculdade de Educação, 1999.

STEFFOF, R. **Arafat**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

STIGGER, M. P. [et al.] Muhammad Ali, um outsider na sociedade americana? In: **Revista Brasileira de Ciência e Esporte**, Florianópolis, v. 32, n. 2-4, pp. 105-122, dez. 2010.

STOPPINO, M. Poder. In: BOBBIO, N. [et al.] (orgs.). **Dicionário de Política**. 11ª ed. Brasília: Ed. UNB, 1998.

TASCHNER, G. **Folhas ao vento**: análise de um conglomerado jornalístico no Brasil. Rio de Janeiro: 1992.

TOTA, A. P. **O imperialismo sedutor**: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TRAUMANN, A. P. Buscar aliados sim, contar com os outros não: a relação dúbia entre os governos árabes e o Movimento Palestino. In: **Revista Litteris**, n. 2, Maio de 2009.

VEJA. **Esquerda malabarista**. São Paulo, 29 de janeiro de 1992.

_____. **O cerco sem violência**: até onde vai a mão invisível do fisco? – 18/02/1970. Disponível em http://veja.abril.com.br/arquivo_veja/capa_18021970.shtml. Acesso em: 14/09/2011.

VELOSO, C. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Z. **1968 – o ano que não terminou**: a aventura de uma geração. 13ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VERGUEIRO, W. Os super-heróis brasileiros. In: VERGUEIRO, W; SANTOS, R. E. (orgs.). **A história em quadrinhos no Brasil**: análise, evolução e mercado. São Paulo: Laços, 2011.

VERGUEIRO, W. Desenvolvimento e tendências do mercado de quadrinhos no Brasil. In: VERGUEIRO, W; SANTOS, R. E. (orgs.). **A história em quadrinhos no Brasil**: análise, evolução e mercado. São Paulo: Laços, 2011.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WITEK, J. **Comic books as History**. Jackson: University Press of Mississippi, 1989.

WOLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais de História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.