UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

LUCIANO VIEIRA FRANCISCO

ZIRALDO:

ANÁLISE DE SUA PRODUÇÃO GRÁFICA N'*O PASQUIM* E NO *JORNAL DO BRASIL* (1969-1977)

SÃO PAULO

2010

LUCIANO VIEIRA FRANCISCO

ZIRALDO:
ANÁLISE DE SUA PRODUÇÃO GRÁFICA
N'*O PASQUIM* E NO *JORNAL DO BRASIL* (1969-1977)

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História Social

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier

SÃO PAULO

2010

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Dissertação revisada pelo Prof. Dr. Marcelo Silveira

Ficha catalográfica elaborada por Roberta Amaral Sertório Gravina e
revisada pela Prof.ª Concilia Teodósio

Francisco, Luciano Vieira

F893z Ziraldo: análise de sua produção gráfica n'O Pasquim e no Jornal do Brasil (1969-1977) / Luciano Vieira Francisco. – 2010.
152 f. : il. : 30 cm

Dissertação (mestrado) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em História Social.
Orientação: Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier.

1. Brasil - Política e Governo – 1964-1985 - Humor, sátira, etc. 2. Ziraldo, 1932 - Crítica e interpretação 3. Cartunistas - Brasil - Biografia 4. Humorismo ilustrado brasileiro - História e crítica 5. O Pasquim (Jornal) 6. Jornal do Brasil I. Contier, Arnaldo Daraya, orientador II. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas III. Título.

CDD 981.063

FOLHA DE APROVAÇÃO

Luciano Vieira Francisco

Ziraldo: análise de sua produção gráfica n'*O Pasquim* e no *Jornal do Brasil* (1969-1977)

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História Social

Aprovado em: _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier (orientador)

Instituição: Universidade de São Paulo Assinatura: _____

Prof. Dr. Elias Thomé Saliba

Instituição: Universidade de São Paulo Assinatura: _____

Prof.ª Dr.ª Paula Ester Janovitch

Instituição: Carbono 14 Editora Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Fim de tarde. Ansiedade sem motivo aparente.

Toca o telefone. Era Roberta, minha noiva:

– *Tenho duas notícias pra lhe contar.*

– *Diga a boa pra piada fazer sentido.*

– *Estou esperando uma criança!*

Depois de longo silêncio, vacilo:

– *E a ruim?*

– *Você é o pai!*

***

É a ambas, evidente, que dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Arnaldo Daraya Contier, meu orientador, pela confiança, ensinamentos, exemplo de vida, amizade e o incentivo em todos os momentos.

Aos Professores Doutores Elias Thomé Saliba, Paula Ester Janovitch, Maria Aparecida de Aquino, Marcos Francisco Napolitano de Eugênio, Antônio Joaquim Severino e Wilson do Nascimento Barbosa, cujas experiências e aulas cuidadosas estimulam a continuidade desse primeiro passo.

Aos amigos Nicolas, Dona Zélia, Paula, Wando, Claudio, Ester, Tiago, Isis, Carlos Augusto, Eli, Marquinho, Marisa, Michael, Bia, Márcia, Flávio, Dona Madalena, Maurício Sertório, Maurício Lima, Marcelo Silveira, Maíra, Babi, Andrea, Leandrinho e Adriano, por existirem e persistirem nessa carcaça que os venera.

Aos meus alunos e conviventes na sala de aula, pelas oportunidades de diálogo; pelo carinho, enfim.

À *Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas* da *Universidade de São Paulo*, pela acolhida e afeto de seus funcionários. Nesse grupo estão incluídos mais alguns amigos e agradáveis lembranças.

À paciência e solicitude dos funcionários da biblioteca *Florestan Fernandes* e do *Arquivo do Estado de São Paulo.*

À Roberta Bruxa, pelo amparo, cumplicidade, amabilidade e a inabalável mandraca durante nossas gestações – desse rebento monográfico e de outro, mais inesperado e humano que (oxalá), cedo ou tarde, virá.

E, finalmente, agradeço a Ziraldo Alves Pinto, por sua total responsabilidade pelo fato de que minhas rugas se desenvolveram justamente por onde passaram as renitentes gargalhadas, estaladas a cada desenho seu que tinha o privilégio de olhar e, de pronto, rir.

Aquele a quem oferecemos nossa imagem,

E cuja arte, sutil entre todas,

Ensina-nos a rir de nós mesmos,

Aquele, leitor, é um sábio.

Charles Baudelaire (1857)

FRANCISCO, Luciano Vieira. *Ziraldo*: análise de sua produção gráfica n'O Pasquim e no Jornal do Brasil (1969-1977). 2010. 152 f. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo.

RESUMO

A monografia recupera o humor gráfico de Ziraldo, artista tão popular, mas, curiosamente, tão pouco estudado, durante a ditadura militar brasileira. A pesquisa se baseou na descrição pré-iconográfica de seus desenhos em dois periódicos cariocas, um a cada período recortado: de junho de 1969 a junho de 1971, n'*O Pasquim*, e de agosto de 1976 a dezembro de 1977, no *Jornal do Brasil* (*JB*) para, posteriormente, realizar uma interpretação iconológica dessa produção, cotejando-a ao levantamento bibliográfico dos principais teóricos sobre o Estado autoritário e as censuras política e moral. A relevância do tema emerge quando ponderamos que, mesmo entrincheirados pela censura, os dois jornais representaram diferentes propostas temáticas, estruturas editoriais e gestão administrativa: liberalista e comercial no caso do *JB*, cogestão participativa e descompromissada n'*O Pasquim*. Observou-se que no caso d'*O Pasquim*, há preponderância de desenhos sem maiores preocupações diretamente políticas, em que Ziraldo recorreu a variações temáticas acerca da sexualidade, crítica dos costumes e expressões idiomáticas. Sem necessariamente representar um vazio no embate com o regime militar, tais alegorias nos dão sinais da restrição imposta naquela ocasião aos motes políticos, em que o senso moral da classe média passou a ser o alvo, e a censura política, o claustro. Posteriormente, no *JB*, Ziraldo assume uma postura mais ofensiva à perspectiva política, atacando contradições tanto do cenário internacional, quanto da própria conjuntura interna, seus agentes e instrumentos de cerceamento. Nesse sentido, o trabalho de Ziraldo nos serve como tese, ao evidenciar a grande soma de ataques gráficos por ele desferidos ao regime político entre os editoriais do *JB*, tendo como suporte um periódico sugestivamente inclinado às questões comerciais e empático a algumas direções econômicas e políticas dos militares. Por outro lado, a relação de seus trabalhos com temas políticos foi quase nula durante os anos duros do mais agressivo ato institucional – o 5º –; nesse caso, desenhando sobre sexualidade e costumes da classe média, denunciando justamente sua apatia, tendo como suporte um tablóide recordado como o mais resistente representante da imprensa alternativa no País, *O Pasquim*.

Palavras-chave: Ditadura militar. Ziraldo. Humor gráfico. Charges. Cartuns. Jornal do Brasil. O Pasquim.

FRANCISCO, Luciano Vieira. *Ziraldo*: analysis of your graphic production in Pasquim and in Jornal do Brasil (1969-1977). 2010. 152 l. Dissertation (Master's degree in Social History). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo.

ABSTRACT

The monograph recovers Ziraldo's graphic humor, such a popular artist, but, surprisingly, so little studied, during the Brazilian military dictatorship. The research was based on the iconography description of his drawings in two carioca newspapers, each one to each period: from June 1969 to June 1971 in *Pasquim* and from August 1976 to December 1977 in *Jornal do Brasil* (*JB*) for, later, accomplishing an iconology interpretation of such a production, comparing it to the bibliography of the main theorists in authoritarian state and the politic and moral censorships. The relevance of the theme emerges when we meditated that, even entrenched by censorship, both newspapers represented different proposed thematic, structures editorials and administration: liberal and commercial in the case of *JB*, co-administration and unworried in *Pasquim*. It was observed that in the case of the *Pasquim*, there is preponderance of drawings with no directly political concerns, in which Ziraldo fell back upon thematic variations concerning sexuality, critic of habits and idiomatic expressions. Without necessarily representing an emptiness in the collision with military dictatorship, such allegories give us signs of the restriction imposed on that occasion to the political mottos, in which moral sense of the middle class became the objective, and the political censorship the confinement. Later, in *JB*, Ziraldo assumes a more offensive posture to the political perspective, attacking both the international scenery and the very internal conjuncture contradictions, its agents and restriction instruments. In that sense, Ziraldo's work serves us as thesis when evidencing the great sum of graphic attacks he did in relation to the political regime among the editorials of *JB*, having as support a newspaper suggestively tilted to the commercial subjects, and favorable to some economical and political directions of the military. On the other hand, the relationship of his works with political themes was almost null during the hard years of the most aggressive Institutional Act – the 5th –; in that case, drawing on sexuality and habits of the middle class, denouncing justly its apathy, having as support a tabloid remembered as the most resistant representative of the alternative press in the country, *O Pasquim*.

Keywords: Military dictatorship. Ziraldo. Graphic humor. Political cartoons. Jornal do Brasil. O Pasquim.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Caricatura de Maomé 25
Figura 2 - Artigo *Aqui está Ziraldo* 46
Figura 3 - Fotografia de Ziraldo e sua equipe na revista *Turma do Pererê* 48
Figura 4 - Cartum metalinguístico, Saul Steinberg 50
Figura 5 - Cartum *Le corbeau*, André François 50
Figura 6 - Charge *O churrasco*, Augusto Bandeira 54
Figura 7 - Charge *O jogo da democracia*, Ziraldo 57
Figura 8 - Charge *Gráfico dos aumentos do salário mínimo*, Ziraldo 60
Figura 9 - Charge *Brazil made in Japan*, Ziraldo 63
Figura 10 - Charge mitológica sobre o Brasil, Ziraldo 73
Figura 11 - Charge tipográfica sobre o governo militar, Ziraldo 73
Figura 12 - Charge *Ei-las: ipas e realmente inseridas*, Ziraldo 78
Figura 13 - Anúncio das histórias da *Turma do Pererê* n'*O Pasquim*, Ziraldo 80
Figura 14 - Cartum *Falou!*, Ziraldo 82
Figura 15 - Charge *Ziraldo e o tri*, Ziraldo 83
Figura 16 - Charge *Só dói quando eu rio*, Ziraldo 85
Figura 17 - Caricaturas sobre o cárcere dos editores d'*O Pasquim*, Ziraldo 86
Figura 18 - Fotopotoca *Eu quero mocotó!!*, Jaguar 87
Figura 19 - Fotocaricatura *Onde foi o grito?*, Preto Leôncio 89
Figura 20 - Charge *Ziraldo e a moral* 92
Figura 21 - Cartum *Os Zeróis: hoje, Capitão América*, Ziraldo 93
Figura 22 - Charge *O marciano*, Ziraldo 94
Figura 23 - Cartum *Abaixo o palavrão: do you spasquinglish?*, Ziraldo 96
Figura 24 - Charge *Ziraldo apresenta sua mensagem de natal* 98
Figura 25 - Charge sobre o sucessor de Geisel*, Ziraldo* 113
Figura 26 - Charge sobre João Figueiredo como sucessor*, Ziraldo* 115
Figura 27 - Charge *Simoneta*, Ziraldo 118
Figura 28 - Charge sobre a interlocução partidária e a *BENFAM*, Ziraldo 119
Figura 29 - Charge sobre a sucessão presidencial estadunidense*, Ziraldo* 121
Figura 30 - Charge sobre o plebiscito constitucional espanhol, Ziraldo 122
Figura 31 - Charge sobre a posse de Jimmy Carter, Ziraldo 123
Figura 32 - Charge sobre os três políticos patetas, Ziraldo 124
Figura 33 - Charge sobre a Missão Portela, Ziraldo 125
Figura 34 - Charge sobre o debate pela reforma constitucional, Ziraldo 126
Figura 35 - Charge sobre a greve dos metalúrgicos no ABC, Ziraldo 127
Figura 36 - Charge *O enterro do coronel*, Ziraldo 128
Figura 37 - Fichamento do "comunista" Ziraldo pelo *SNI*, em 1978 139

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABI..... Associação Brasileira de Imprensa
ADEG..... Assessoria de Desenvolvimento e Gestão
AI-5..... Ato Institucional de Número 5
AERP..... Agência Especial de Relações Públicas
ALN..... Aliança Libertadora Nacional
ARENA..... Aliança Renovadora Nacional
ARP..... Agência de Relações Públicas
BEMFAM..... Sociedade Civil Bem-Estar Familiar do Brasil
CBD..... Confederação Brasileira de Desportos
CEME..... Central de Medicamentos
CNBB.....Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
COBAL.....Companhia Brasileira de Alimentação
CODI.....Centro de Operações de Defesa Interna
CONCLAP.....Conferência das Classes Produtoras do Brasil
DCDP..... Divisão de Censura de Diversões Públicas
DPDC.....Departamento de Propaganda e Difusão Cultural
DIP.....Departamento de Imprensa e Propaganda
DOI..... Destacamentos de Operações de Informações
DPD..... Departamento de Pesquisa e Documentação
ESG..... Escola Superior de Guerra
FAAP..... Fundação Armando Álvares Penteado
FMI.....Fundo Monetário Internacional
HQ.....História em quadrinhos
IBAD..... Instituto Brasileiro de Ação Democrática
ICM..... Imposto sobre Circulação de Mercadorias
IPM..... Inquérito Policial Militar
JB.....Jornal do Brasil
JS.....Jornal dos Sports
MDB.....Movimento Democrático Brasileiro
OAB..... Ordem dos Advogados do Brasil
OPEP.....Organização dos Países Exportadores de Petróleo
PCB..... Partido Comunista Brasileiro
PIB..... Produto Interno Bruto
PIDE.....Polícia Internacional e de Defesa do Estado [português]
SNI.....Sistema Nacional de Informações
TRE.....Tribunal Regional Eleitoral
URSS.....União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
VPR.....Vanguarda Popular Revolucionária

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

1. O CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL QUE CONCEBEU ZIRALDO EM SEUS TRABALHOS 43

2. A PRODUÇÃO GRÁFICA DE ZIRALDO N'*O PASQUIM* (1969-71) 60

3. A TRAJETÓRIA DO *JORNAL DO BRASIL* E A CONTRIBUIÇÃO DE ZIRALDO (1976-77) 101

CONSIDERAÇÕES FINAIS 131

REFERÊNCIAS 141

ANEXO A - Tabulação das recorrências tipológicas dos trabalhos gráficos de Ziraldo nos primeiros cem números do jornal *O Pasquim* 149

ANEXO B - Tabulação das recorrências tipológicas dos trabalhos gráficos de Ziraldo entre 23 ago. 1976 e 31 dez. 1977, no *JB* 150

ANEXO C - Tabulação socioprofissional dos citados por Ziraldo nos primeiros cem números do jornal *O Pasquim* 151

ANEXO D - Tabulação socioprofissional dos citados por Ziraldo entre 23 ago. 1976 e 31 dez. 1977, no *JB* 151

ANEXO E - Tabulação das recorrências temáticas dos trabalhos gráficos de Ziraldo nos primeiros cem números do jornal *O Pasquim* 152

ANEXO F - Tabulação das recorrências temáticas dos trabalhos gráficos de Ziraldo entre 23 ago. 1976 e 31 dez. 1977, no *JB* 152

INTRODUÇÃO

> A hierarquia causal a ser construída deve ser feita evitando dois perigos: o da generalização teórica abstrata desvinculada do real e o da descrição de casos singulares. O historiador deve, ao contrário, realizar um constante movimento de vaivém do factual. Sua síntese não é a simples colagem das diferentes partes apresentadas no plano compartimentado, mas a pesquisa de sistemas de causalidades.
>
> François Dosse (1987)

A citação que abre este trabalho de reflexão coloca sob juízo a própria legitimidade da proposição aqui empregada, segundo a qual todos os homens fazem sua própria história, mas, em condições circunscritas, inclusive aquelas que alguns convencionaram chamar de *história do presente* – segundo o historiador francês, substrato da Nova História. O culto ao sistema causal parece o conceito dos mais fecundos à concepção atual do estudo da história, porque está associado a fatores de objetividade social, que o epigrafado defende como supremacia do factual.

A história mostra que as finalidades desejadas individualmente ou por determinados grupos, em seus respectivos períodos, não chegam – na grande maioria dos casos – a transcender as circunstâncias nas quais estão inseridas. Tais tentativas parecem ceder a uma força que restringe seus esforços ou mesmo suas aspirações. Não por acaso, se o contexto em questão for caracterizado como uma condição intolerante a outras experiências sociais entendidas como democráticas, parece que menor tende ser a ação singular ou localizada.

Apesar disso, o que a experiência histórica também demonstra é a renitência das solidariedades contestadoras a cada momento em que o autoritarismo e seus derivados tomam de assalto a condição vigente. Nesse sentido, enquanto o passado mostra a inviabilidade da revolução particular, igualmente aponta que a ausência de ação contestadora também é um embuste. Tal paradoxo, à luz de Dosse, acena ao atilado historiador a necessidade da investigação causal no equilíbrio entre a abstração teórica e a concretude da alteridade, da singularidade de um caso.

Entendendo que essa relação não ocorre por acaso nem muito menos é operada de maneira aleatória e irresponsável, faz-se necessário recorrer a um modelo que nos sirva de ilustração.

Uma forma possível de sopesar a relação da ação singular e seu contexto pelo sistema circunstancial de um regime, pode se pautar na análise do humor gráfico, enquanto eventual ferramenta de resistência singular, ou de um grupo restrito, a um sistema político intransigente pelo qual é regido um País. Tal arquétipo é o tema que será desenvolvido neste trabalho.

Enquanto tomamos caricaturas, charges e cartuns como manifestação contestadora, no que toca o sistema político que se enquadraria em tal exercício de reflexão, a periodicidade adotada corresponde à ditadura militar brasileira, regime que eclodiu em 1964 e se estendeu até 1985.

A experiência bibliográfica que, de alguma forma, tratou esse mote tendeu a recordar o humor gráfico e seus artistas como importantes personagens que fizeram frente às arbitrariedades censoras que o regime provocou.

Cada autor, a sua maneira, fixa a consensual síntese que, entre a pretensa *Revolução Libertadora*[1] – assim denominada pelos golpistas e por parte da

---

[1] Não se tratando de um conceito autoexplicativo, é importante pautar a inadequação do emprego de *revolução* ao *golpe de 1964*. Enquanto se entende revolução por uma transformação radical e, em regra, violenta de uma estrutura política, econômica e social, orquestrada e legitimada pela soberania popular, o golpe, à luz de Gabriel Naudé, resume-se ao conjunto de ações ousadas e extraordinárias, em que o golpista se incute por conta do contexto desesperado ou difícil, indo de encontro à moral comum. Nessa dicotomia conceitual, fica clara a impropriedade do termo pelos golpistas de 1964. Essa noção sobre a caracterização do golpe denuncia a inversão moral pela licença que o golpista dá a seus próprios atos, pois, para Naudé – olhando para a contextura política do século XXVII –, no golpe o efeito precede a causa; afinal, a deposição de um presidente legítimo não poderia tentar se apoiar em outra justificativa que não a revolucionária, pois ela extrai legitimidade de si própria, já que deve emanar da vontade popular, sendo esse o roto argumento militar. Contudo, com o passar dos primeiros episódios do novo regime imposto, o paradoxo entre a ideologia revolucionária e sua prática golpista ganhava acentuado relevo. Por exemplo: como é comum em golpes, o marginalizado, sem o direito de julgamento pela inexatidão das regras estabelecidas, passou a ser punido antes mesmo de ser sentenciado, em uma depuração e repressão diferenciada hierarquicamente, conforme a patente ou a representatividade social, mas que foi operada nos quartéis, assim como fora deles, nos domínios civis. Dessa forma, não tardou para que essa legalidade pseudorrevolucionária, controlada a fim de que não houvesse a possibilidade de retorno ao Estado de direito anterior a abril de 1964, recebesse curiosas denominações, como *República sob tutela militar*, ou *Ditadura auto-limitada*. Ver: SILVA, Roberto Romano da. Gabriel Naudé e os golpes de Estado. *Ucho Info*. Disponível em: *http://www.ucho.info/colunistas/romano/gabrielnaude_golpesestado.htm.* Acesso em: 14 nov. 2007; MORAES, João Quartim de. Do golpe à ditadura: rumo ao Estado de segurança nacional. *ADUNICAMP*. Disponível em: *http://www.adunicamp.org.br/noticias/gerais/golpe.html*. Acesso em: 27 set. 2007.

sociedade civil, como a Igreja e alguns jornais da grande imprensa – e o deturpado *Estado de Segurança Nacional*[2], a ditadura militar, abriu caminho à mais truculenta forma de opressão estatal sobre a sociedade civil em sua história republicana.

Entre atos institucionais e portarias das mais impessoais e insensatas, o regime militar colocou em xeque não apenas o sistema político, que vinha de uma breve experiência democrática em sucessões presidenciais orquestradas por voto popular, como também desconsiderou esse sufrágio com variado, extenso e intensivo controle sobre os indivíduos e representatividades sociais, que se firmaram desfavoráveis a tal recrudescimento.

Esses estudos também apontam que a medida mais agravante desse claustro político se deu quatro anos após o golpe de 1964, perdurando até 1979. Tratava-se do quinto ato institucional, referendado pelo alto comando das forças armadas.

---

[2] Outra expressão que cobra apurada análise, dada sua peculiaridade nesse período. Prerrogativa fundamental do Estado moderno, *segurança nacional* conceitualmente se baseia na preservação da integridade territorial, de seus compatriotas, como dos interesses nacionais desses contra qualquer tipo de ameaça ou agressão, seja ela de origem externa ou interna. Para garantir essa atribuição, o Estado pode lançar mão de seus recursos diplomáticos, políticos, econômicos ou, ainda, de meios bélicos e uso de serviços de inteligência para evitar ou detectar espionagem às suas informações confidenciais. Entretanto, aqui o recurso das Forças Armadas se limita à guardiã da defesa civil, submetendo-se às medidas preventivas de situações emergenciais definidas pela lei vigente. Assim era a fronteira do termo no século XVII, documentada no *Tratado de Westfália*, em 1648. Após a Segunda Guerra Mundial, a concepção de segurança nacional estava enviesada pela composição da Guerra Fria, o que fez com que a influência estadunidense recaísse sobre o Brasil como Doutrina de Segurança Nacional e de Desenvolvimento, resignificada na *Escola Superior de Guerra* (*ESG*), autodenominada como *Sorbonne*. Mas, enquanto para os Estados Unidos o perigo vinha de Moscou, para os militares brasileiros a ameaça era interna, representada na subversão de grupos de oposição dentro da sociedade civil que, de forma renitente nos primeiros anos da ditadura militar, bloqueavam a formação e institucionalização de um Estado de Segurança Nacional. À guisa do estudo de Maria Helena Moreira Alves, no entendimento deducionista da *ESG*, tais opositores não apenas corrompiam os *ideais democráticos* daquele regime, como também atravancavam o desenvolvimento econômico do País. Para a *ESG*, representada na figura de Golbery de Couto e Silva, esses socialistas infiltrados – ainda que compatriotas – impediam a condição hegemônica de potência econômica do Brasil e, por isso, segundo os golpistas, deveriam ser perseguidos e expurgados. Contudo, antes houve outra subversão, praticada pelos próprios oficiais; afinal, a fórmula da segurança nacional foi subvertida pelos homens de verde, quando abandonaram a condição coadjuvante de defensores da vontade nacional, para se autopromoverem a intérpretes e locutores dos anseios civis. O princípio legal está explicitado no artigo 91 da *Emenda Constitucional de 1969*, também conhecida como a *Constituição provedora dessa doutrina distorcida*. Ver: ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989; AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, imprensa e Estado autoritário (1968-1978)*: o exercício cotidiano da dominação e da resistência, O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru, SP: EDUSC, 1999; COMBLIN, Joseph. *A ideologia da Segurança Nacional*: o poder militar na América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978; MORAES, João Quartim de. *Do golpe à ditadura*..., 2007.

Ato que conferiu ao ditador Costa e Silva e seus sucessores, Emílio Garrastazu Médici e Ernesto Geisel, poderes extensivos e diversos, como: intervenção no Congresso, Estados e Municípios; suspensões, cassações e aposentadorias automáticas aos desafetos oficiais e civis; suspensão da garantia do *habeas corpus* aos acusados de infrações contra a ordem social, o que acabou legitimando a prática da tortura como instrumento de política de Estado[3] e o exercício da censura deliberada e anônima nos meios de difusão, abrangendo as telecomunicações – rádio e televisão – e imprensa impressa – jornais e revistas.

Se esse contexto reforçou a tese da luta pela *esquerda armada*[4], multiplicando suas ações, concomitantes aos internacionais movimentos juvenis de contestação que eclodiram naquela década, por outro lado, as próprias organizações civis que saudaram a manobra de 1964 viram-se obrigadas a rever seus conceitos; afinal, em muitos casos, passaram para a condição de alvos do golpe que tinham anteriormente apoiado. Representações civis e empresariais ficaram, assim, caracterizadas em muitas dessas restrições institucionalizadas pelo AI-5 e suas derivadas normas. Iniciavam-se os *anos de chumbo*[5].

---

[3] Ainda que, no caso da censura política, indiretamente associada à autoridade constituída. A esse respeito, o cientista político Glaucio Ary Dillon Soares enfatizou: "Durante a ditadura de Garrastazu Médici, mais de 80% do conteúdo das mensagens foram classificadas na categoria de 'defesa do Estado autoritário': proibição da divulgação de notícias sobre a repressão, inclusive torturas, prisões, estouro de aparelhos, cassações, notícias sobre a própria censura, sobre a organização da comunidade de segurança, sobre as dissensões no interior do Estado, particularmente as militares, assim como sobre a oposição ao Estado autoritário, fosse ela violenta ou não". Cf. SOARES, Glaucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais.* v. 4, n. 10, p. 30, jun. 1989.

[4] *Esquerda armada* e *Guerrilha urbana* são denominações dadas aos grupos da extrema-esquerda, em grande parte, dissidentes do *Partido Comunista Brasileiro* (*PCB*) que, inspirados no *foquismo* – teoria revolucionária do filósofo francês Régis Debray – optaram pela criação de focos de luta armada contra a ditadura militar, contando com adesão das massas à violência revolucionária. Organizações guerrilheiras, como a *Ação Libertadora Nacional* (*ALN*) articulada por Carlos Marighella, ou a paulista *Vanguarda Popular Revolucionária* (*VPR*), formada por ex-sargentos cassados em 1964, desestabilizaram uma ditadura militar inicialmente despreparada para enfrentá-la. Outrossim, essas denominações também foram usadas como pretexto para maior embrutecimento de um regime que já era deveras repressivo, pois essas ações eram descritas pela mídia empática à ditadura militar como atos terroristas, praticados por bandidos e inimigos da pátria, estereotipando a esquerda e generalizando o preconceito do cidadão-médio e alheio às razões políticas desses movimentos.

[5] A expressão *anos de chumbo* (ou *tempos de chumbo*) foi inicialmente aplicada como referência à radicalização política na Europa Ocidental após o término da Segunda Guerra Mundial, ganhando relevo entre o período dos movimentos civis de 1968 e o início da década de 1980, principalmente na Alemanha (*die bleierne ZEIT*), França (*années de plomb*) e Itália (*anni di piombo*). Trata-se de um termo que também foi designado, no mesmo contexto da Guerra Fria, em algumas ditaduras militares da América do Sul. Particularmente no caso brasileiro, compreende o fim de 1968, com o AI-5 até o

Todavia, há também forte tendência em argumentar que o mesmo movimento sedicioso que teria inviabilizado os tradicionais meios de comunicação, involuntariamente, também havia provocado uma das fases mais criativas da cultura, nas mais diversas, ainda que esparsas, manifestações artísticas de resistência que este País já promoveu, inclusive após a instituição do quinto ato institucional, em 13 de dezembro de 1968[6].

Nesse prisma, entre esses artistas estariam incluídos os humoristas gráficos e, nesse grupo, certamente os provedores da maior empreitada alternativa de imprensa impressa do período: o semanário ipanemense *O Pasquim*. E, entre seus cofundadores, Ziraldo Alves Pinto, desenhista tão citado e referenciado em outras análises acadêmicas, jornalísticas ou mesmo no imaginário coletivo[7] dos memorialistas do período, mas, controversamente, tão pouco estudado, até então.

Olhando especificamente para esse artista e a sua condição paradoxal, entre a luz combativa ao regime que muitos memorialistas lhe predicaram – logo adiante exemplificados –, concomitante ao vácuo acadêmico sobre a caracterização e importância de sua obra nesse período, esta pesquisa passa a existir justamente dessa contradição, aludindo à seguinte indagação:

---

final do governo Médici, em março de 1974, momento marcado pelo endurecimento do aparato policial-militar do Estado, assim como da luta armada da extrema-esquerda.

[6] Para ilustrar um desses argumentos, invoca-se Roberto Schwarz, que, ao concluir seu ensaio sobre a intersecção da cultura e política nos idos de 1964 a 1969, assim testemunha: “O que a cada desaperto policial se viu, em escala nacional, de 64 até agora, foi a maré fantástica, da insatisfação popular; calado a força, o país está igual, onde Goulart o deixara, agitável como nunca. A mesma permanência talvez valha para a cultura, cujas molas profundas são difíceis de trocar. De fato, a curto prazo a opressão policial nada pode além de paralisar, pois não se fabrica um passado novo de um dia para o outro”. Ver: SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. In: *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. p. 90. (Col. Clássicos latino-americanos).

[7] *Imaginário coletivo*, nesta monografia, se refere ao conjunto de conceitos subjetivos ligados à memória, imaginação e juízos de valor feitos à pessoas e fatos por parte de um determinado grupo ou sociedade, válidos especificamente em seu momento. A sociabilidade desses símbolos pode reforçar os sentidos de comunidade, moral, religião e outros ideais. Ainda que pareça deveras relativo, porque supostamente pessoal e subjetivo, alguns desses ícones, uma vez compartilhados, podem ganhar força suficiente para identificar um povo, que adota tais evocações como seu patrimônio comum. Do estabelecimento religioso de outrora aos atuais meios de comunicação social, esses indícios são, comumente, registrados na oficialidade documental, como acontece com a Marselhesa, hino nacional francês e seus ideais de liberdade, igualdade e fraternidade. Mas também emerge como fonte, por exemplo, na intimidade dos diários, na imprevisibilidade fotográfica e na espontaneidade dos depoimentos. Ver: SARTRE, Jean Paul. O *imaginário*: psicologia fenomenológica da imaginação. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996. (Série Temas; v. 46); CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Trad. Cury Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. (Col. Rumos da cultura moderna; 52).

Até que ponto determinada ação de natureza singular, relacionada aos trabalhos desse artista, teria promovido significativa reflexão à percepção do leitor em relação aos fatos criticamente caricaturados? Poderíamos afirmar que o conjunto da obra de Ziraldo, naquele momento ditatorial, teria contribuído com as práticas sociais de percepção às situações, motivos e personagens ali constituídos, tanto em relação ao poder instituído, quanto à referida imaginação coletiva, em uma relação duradoura, mesmo que não imediata?

Se, de fato, os desenhos de Ziraldo integram esse grupo, e o artista detém tais predicados, sendo alguém com significativa representatividade no circuito cultural e assumindo deliberadamente um comportamento hostil ao *esprit de corps*[8], também é importante indagarmos quais teriam sido os expedientes por ele usados. Teria se emoldurado técnica e tematicamente conforme o suporte de comunicação que integrava? Se sim, será que assumiu idênticas veredas noticiosas e/ou figuras caricaturadas, para se entrincheirar contra a intensa e brutal, mas também desarmônica e desintegrada, ditadura militar brasileira?

Ou, pelo contrário, independente do veículo de seu humor gráfico, teria imposto independentes questões, recorrendo a equivalentes séries iconográficas e exageros de escalas, mantendo uma continuidade em relação aos outros canais informativos de que dispunha?

Quais, inclusive, seriam as características plásticas dessas ilustrações? Se os desenhos se tornaram inconvenientes aos militares ou a alguns seguimentos da sociedade civil, por quais motivos incomodavam?

---

[8] Entendida pelos frequentadores das casernas como *espírito da tropa*, esta expressão traz como significação o conjunto de condutas consideradas como eticamente válidas para os oficiais. Ao discutir a moral desse específico grupo, esse termo se torna intangível, pois é invocado para manter a convicção na permanente instituição atribuída às Forças Armadas e suas metas, quaisquer que sejam. Portanto, quer de modo absoluto a qualquer tempo ou lugar, quer para um grupo ou pessoa determinada, *esprit de corps* se aplica ao dogmatismo militar para com seus integrantes, que adotam suas tendências políticas e ideológicas de maneira disciplinar e sem vazão para crítica ou relativismo, particularmente em tempos de tensão e controvérsia social. Uma ilustração ao dogmatismo dessas condutas é o curta-metragem *O dia em que Dorival encarou a guarda.* Ambientando no recorte cronológico desta pesquisa, o filme narra o levante de um preso político que, proibido de tomar banho, contesta a autonomia do carcereiro, cabo, sargento e tenente, provocando-os a responder pela ordem que nenhum deles sabe de onde partiu, mas que prontamente é adotada como ideia fixa pelos quatro oficiais. Ver: *O dia em que Dorival encarou a guarda*. Dir. Jorge Furtado; José Pedro Goulart. Brasil: [S.n.], 1986. 14 min. Disponível em: *http://www.youtube.com/watch?v=XC0Db_N9Ruo*. Acesso em: 15 mar. 2009.

Interado dos efeitos nocivos da lógica de uma possível memória construída – logo, reducionista e induzida –, o concernente nesta pesquisa rememora a premissa da epígrafe de François Dosse, para chamar a atenção acerca da necessidade do redimensionamento da participação desse artista em um período autoritário – momento que, em si mesmo, já é promotor de objeções ideológicas entre testemunhas e teóricos – e, por conta de algumas dessas idiossincrasias de memória e pesquisa, determinantes de enfrentamentos dos mesmos gêneros retóricos, como comumente ocorre na atribuição de heroísmos e malevolências entre os que se lembram e os que estudam essa época. De modo que a etapa inicial do trabalho de pretensioso ensejo não é outra senão tentar compreender como o referido artista atuou, por meio dos vestígios mais evidentes: seus desenhos. Trata-se do objetivo geral desta monografia.

Ao optar por Ziraldo como foco de nossas atenções, entre tantas testemunhas possíveis, automaticamente emerge um complexo conjunto de especificidades a serem definidas e que também acabam por balizar tal esforço analítico: afinal, como entender a participação simultânea desse artista em dois periódicos aparentemente tão distintos, ideológica e administrativamente, entre si? A alusão remonta a suas colaborações simultâneas nos jornais *O Pasquim* e *JB*.

Sobre ambos, é importante frisar: mesmo que supostamente entrincheirados em um mesmo lado naqueles momentos pós-AI-5, as duas publicações ainda representavam diferentes propostas temáticas, estruturas editoriais, gestões administrativas, públicos-alvo e fins financeiros. Tais diferenças entre esses representantes da imprensa alternativa e imprensa comercial são inerentes aos seus passados, desde a fundação de cada um desses.

A criação d'*O Pasquim*, por exemplo, data do final de 1968, na informalidade de uma mesa de bar, ocupada pelo humorista gráfico Sérgio Jaguaribe (Jaguar) e os jornalistas Tarso de Castro e Sérgio Cabral. Necessário pontuar: essa ocasião não gestava um projeto inédito. Na verdade, tratava-se da adaptação ou substituição do jornal *A Carapuça,* de Sérgio Porto (ou Stanislaw Ponte Preta), que acabara de falecer, deixando o legado do periódico de humor como herança ao trio que, no ambiente boêmio, decidia seu futuro.

Se a adoção era consensual, o rebatizado do projeto jornalístico não teve a mesma sorte. Desenrolou-se desencontrada e demoradamente. *O Pasquim*, que significa jornal difamador, folheto injurioso, foi sugestão de Jaguar. Argumentara na ocasião que "terão de inventar outros nomes para nos xingar"[9], já prevendo a proposta comercialmente descompromissada do jornal e as críticas das quais poderiam se tornar alvo. Entre esse encontro e a publicação da primeira edição, em 26 de junho de 1969, outros colaboradores, como Millôr Fernandes, Prósperi, Claudius, Fortuna e Ziraldo incorporaram a redação.

De fato, a primeira impressão era de um semanário voltado à crítica dos costumes de um lugar específico da classe média carioca: Ipanema. Abordou de maneira cômica temas comportamentais, como consumo de drogas, sexo, a instituição legal do divórcio, futebol, organização do feminismo, para citar alguns exemplos de um jornal aparentemente desengajado nas pautas políticas. Em outras palavras:

> Talvez por evasão queriam elidir o desconforto do enfrentamento político e preferiam o “descompromisso” a uma atitude deliberada de fazer um jornal sério, de combate, partindo então para uma publicação humorística, de texto leve, sobre música, artistas, cinema, futebol, etc., em que só eventualmente entraria a política. Em nenhum momento os seus criadores tiveram a ilusão de algo que não fosse destinado a uma vida efêmera.[10]

Contudo, *a posteriori*, conforme o recrudescimento da ditadura militar, a censura imposta à redação, sucedida pela prisão da maioria de seus editores e as bombas plantadas pela extrema-direita, mais os impressionantes números de tiragem, *O Pasquim* passou a ser visto como o principal representante do controverso fenômeno jornalístico que foi perpetuado como *imprensa alternativa*. Controverso porque não deixa de ser importante advertir que a denominada *imprensa alternativa* ou *independente*, classificação onde se encaixa *O Pasquim*, é também – e erroneamente – tratada como *efêmera* ou *nanica*.

---

[9] O COMEÇO do Pasquim. *Jornal do Brasil*: Caderno B. Rio de Janeiro, 26 mar. 2006. Disponível em: *http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2006/03/25/jorcab20060325011.html*. Acesso em: 16 jan. 2009.

[10] BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70*: mais pra epa que pra oba. Brasília, DF: UnB, 1991. p. 9.

Para desmistificar sua suposta irregularidade e pequenez, basta lembrar que a imprensa alternativa é reconhecida como a mais importante iniciativa da comunicação impressa da década de 1970, inclusive nos números de exemplares impressos; afinal, essa tipologia tinha em seus três maiores representantes – *O Pasquim*, *Opinião* e *Movimento* – uma tiragem em torno de 70 mil exemplares semanais, quase todos vendidos em bancas de jornais. Elio Gaspari quantifica:

> Era uma circulação pouco inferior à venda avulsa das revistas *Veja* e *IstoÉ*, somadas. Podiam ser frugais, não nanicos. Deram ao debate cultural uma inédita característica renovadora. O príncipe e precursor desse fenômeno fora *O Pasquim*. Lançado em 1969 com uma tiragem de 20 mil exemplares, chegara a 200 mil em seis meses. No sétimo ano de vida, vendia 50 mil.[11]

Engajado e ideologicamente alocado, defendendo deliberadamente a posição de grupos ou entidades sociais, mas sem ficar preso ao circuito dos meios das grandes agências de notícias, esse formato de jornal poderia se organizar empresarialmente, como propriedade coletiva de jornalistas, conforme foi o caso d'*O Pasquim*, ou como sociedade anônima dos próprios grupos sociais que defendesse.

Segundo Maria Aparecida de Aquino, as finanças poderiam ser subsidiadas pela venda em bancas de jornal, assinaturas ou ainda na contribuição financeira de seus filiados. Sobre seu método jornalístico, a imprensa alternativa buscava uma postura opinativa, conjugando juízos de fato e valor. A autora acrescenta:

> Como alternativa à imprensa convencional, de uma maneira geral, seu esquema de produção de informações busca recuperar a figura do jornalista/repórter que constrói pela pesquisa a matéria a ser veiculada, tentando fugir da homogeneização da informação que ocorre nas empresas dos países economicamente mais poderosos ou dos grandes grupos jornalísticos nacionais.[12]

---

[11] GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Cultura em trânsito 70/80*: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 23-24.

[12] AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, imprensa e Estado autoritário...,* 1999. p. 122-123. Para um estudo mais aprofundado sobre as especificidades da imprensa alternativa e o engajamento ideológico de seus jornalistas, veja também: KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

Em contrapeso, o *JB* representa, desde sua publicação inaugural, em sete de abril de 1891, princípios que dentro da sociedade brasileira visaram assegurar a liberdade empresarial no campo da política, economia, moral e religião.

Ideólogo da noção liberal presente em John Locke[13], enquanto liberdade de gerência pelos indivíduos ou dos meios civis instituídos para tal, o *JB* saudou a falaciosa *Revolução* de 1964, assim como outros jornais comerciais de equivalente porte – *O Estado de São Paulo*, da família Mesquita é outro forte exemplo. Como a *elite orgânica* brasileira, acreditou que os *renovadores* fariam breve frente àquele presságio de golpe continuísta do governo João Goulart, o que, depois de quatro anos de regime militar e decisões *manu militari*, ficou claro não ter acontecido[14].

Desse modo, quanto mais evidenciado o *corpus* do exame comparativo, mais específicos se tornam os questionamentos, à feição de mais dúvidas: que abordagens teriam sido recorridas por Ziraldo nesses dois veículos? Quais séries iconográficas foram traçadas e quem seriam os agentes sociais envolvidos? Mais ainda: os exageros de escala – principal característica do humor gráfico – consistiam tratamentos equivalentes para a imprensa alternativa e grande

---

[13] John Locke (1632-1704) foi filho de um advogado do oeste da Inglaterra que lutou com os parlamentares contra o rei na Guerra Civil inglesa. Talvez esse fato ajude a explicar sua posterior associação à figura do supremo liberal. Embora não tenha sido o primeiro empirista na história da filosofia, Locke é considerado o pai fundador do empirismo e tudo o que dele decorre. Sua principal contribuição incluiu uma clara formulação dos princípios sociais e políticos que emergiriam da turbulência inglesa no séc. XVII e um estudo sobre o conhecimento humano. Acreditando que todo conhecimento advinha da experiência, delegava aos homens – originários do estado natural – a autoridade coletiva no pacto social. A *consciência civilista* de cada indivíduo o faria crer que o trabalho por ele dedicado daria direito à propriedade, em transações voluntárias e colaboracionistas entre os envolvidos, sem a subserviência a um poder soberano.

[14] Que o golpe se fundamentou em um movimento civil-militar é fato. Trata-se de uma ideia presente do organicismo empresarial do brasilianista René Armand Dreifuss à superficialidade teórica do jornalista Elio Gaspari. Contudo, a dialética se manifesta no protagonismo do atentado ao poder. Enquanto Dreifuss defende a tese de que o golpe foi orquestrado pela *elite orgânica brasileira*, comandada pelo *Instituto de Pesquisa e Ações Sociais* e o *Instituto Brasileiro de Ação Democrática*, proeminentes interessados nas finanças industriais em nível multinacional, Gaspari dá relevo a articulação do aparelho militar-burocrático, enviesado pelos depoimentos de Golbery do Couto e Silva e Ernesto Geisel, além do acesso exclusivo aos arquivos pessoais desses. A respeito de qual grupo teria conspirado e sido auxiliado por quem, constata-se que, se as causas eram também econômicas, logo com matizes civis, a deflagração foi, de fato, verde-oliva, assim como – e principalmente – seus desdobramentos. Os atos institucionais, o estabelecimento do aparato repressivo, da censura prévia, embrutecimento da polícia política, sucessiva rarefação dos cargos civis nas agências governamentais, mais os constantes intervencionismos e estatizações são motivos emblemáticos do estranhamento militar tanto aos dogmas da cartilha liberal, quanto de sua própria brevidade. Ver: FICO, Carlos. *Além do golpe*: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 32-43, 71-76.

imprensa consolidada? Ou divergiam entre si? Se sim, quais teriam sido as rupturas temáticas e plásticas, ou técnicas, entre as publicações?

Um conjunto de dúvidas, se na pesquisa respondidas, ainda que parcialmente, será útil como mapeamento de uma específica e pouco discutida faceta do humor gráfico nesse período: a que pode ter ido além do confronto direto ao poder vigente, porque teria questionado o próprio comportamento de seus leitores e das instituições que, na dinâmica social, definiu seus estabelecimentos, suas sociabilidades, ações e, o mais importante nesse momento, suas omissões.

Pois, como Pirandello, o mais humorista entre os teóricos do riso, já havia examinado[15] e Ziraldo desenhado – conforme veremos nos capítulos seguintes –, poderia se tratar da busca de um humor esclarecedor, que transcendesse o distanciamento típico do cômico, sendo forte o suficiente para manifestar reflexão, ainda que essa se manifestasse como um *sentimento do contrário*. Contrário este, empregado como a inesperada tomada de consciência de que a harmonia e previsibilidade das coisas e pessoas não são mais que impessoais e rasas representações. Ver humoristicamente é aqui enxergar as avessas do *statu quo ante*, na catarse de um leitor que, mesmo depois do autômato riso, ao perceber o

[15] De fato, o dramaturgo siciliano Luigi Pirandello (1867-1936) foi, até então, um dos raros comediógrafos a pensar teoricamente sobre sua prática, ou seja, as estruturas do riso e seus derivados cômicos e humorísticos. Pirandello assinou o ensaio *O humorismo,* onde desenvolveu as especificidades do cômico e humor: o cômico como *sentido do contrário*, onde algo que sai da normalidade vira motivo de riso pela sua transgressão, porque é tratado como impessoal e inferior em relação a quem ri; mas podendo se tornar o humor, transformando-se em *sentimento do contrário*, onde quem ri, ao tentar compreender o objeto do riso e seu estado de ânimo, abstém-se do distanciamento e superioridade para se colocar no lugar e entender quem provoca o riso. A própria passionalidade de Pirandello é o melhor exemplo de sua teoria, pois dela era deveras próximo. Afinal, os demais nomes que delegaram significativa contribuição teórica a história do riso não parecem, em suas biografias, tão cômicos ou humoristas assim. Umberto Eco que o diga: “Todos que escreveram sobre o cômico não eram escritores cômicos. Não escreveram sobre o cômico Aristófanes, Molière, Luciano, Groucho Marx e Rabelais. Vejamos quem escreveu: a) um pensador sério como Aristóteles, e justamente como explicação final de um estudo seu sobre o trágico. Por um acidente, a parte da Poética sobre o Cômico perdeu-se. Teria sido por acaso? Permitamo-nos umas hipóteses ‘humorísticas’ sobre quem a teria ‘perdido’: a) Aristóteles era bastante lúcido para decidir perder um texto em que não tivesse conseguido ser lúcido como de costume; b) um austero pietista como Kant; c) outro filósofo, tão austero quanto ele – mas inclinado ao sarcasmo – como Hegel; d) um poeta romântico tardio e melancólico como Baudelaire; e) um pensador com pouca alegria e existencialmente preocupado como Kierkegaard; f) um psicólogo não muito brincalhão como Lipps; g) de todos os filósofos franceses contemporâneos não o arguto e afável Alain, mas um Bergson metafísico e um Lalo sociólogo; h) e por fim Freud, o que nos revelou nossos impulsos de morte”. ECO, Umberto. Pirandello ridens. In: *Sobre espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 251.

sentido do contrário de sua hilaridade, questiona *por que* aquilo que o faz rir é, estranhamente, daquela forma e não de qualquer outro contorno.

Esse sentimento não se manifesta, se o humor não mostrar como o contrário deveria, de fato, ser. Para tal exercício imaginativo, essa sensibilidade há de destituir quem ri de qualquer superioridade e distanciamento em troca da empatia e piedade, repensando sua própria condição social relacionada àquele fenômeno, não mais mecanicamente cômico, mas agora humanamente humorístico.

Nada obstante, sem desvencilhar a concretude metodológica preconizada na epígrafe por Dosse à suposta subjetividade que a teoria acima pode supor, acreditamos que tais idas e vindas entre os desenhos ziraldianos e a conjuntura que o inspirou, ainda que aqui se sugira como escopo pesquisável, também podem apresentar consideráveis limitações.

A primeira seria tentar crer que o humor gráfico teria a mera função ilustrativa da ideologia editorial do suporte noticioso que o abriga, como poderia ter acontecido com esse artista no *JB*, ao ter como espaço regular de publicação a página opinativa dos editoriais desse diário.

Ora, a memória visual é muito poderosa. Embora o conjunto de símbolos gráficos não reproduza integralmente a ideia de signos alfabéticos, sabe-se que o contrário também acontece. Ou seja, uma imagem é independente do discurso oral ou redigido que tenta explicá-la, justamente pela liberdade e capacidade técnica que o desenhista tem, não apenas em escolher o assunto, mas também no ângulo e na parcialidade que lhe convêm; de modo que ele – o humor gráfico –, só pelas suas especificidades decodificadoras, costuma alcançar um plano de inferência que um editorial textual não conseguiria apreender, porque, considerando seu suporte gráfico, diz respeito a outro patamar de significados. Trata-se de um separado editorial[16].

Para a análise do trabalho gráfico de Ziraldo, esse detalhe passa a ser importante como desmistificação de uma suposta devoção desse artista aos

[16] BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70...*, 1991. p. 159.

interesses de quaisquer que sejam os jornais, enquanto assimilação – ou seria sujeição? – gráfica das ideias dos demais colaboradores, representadas em suas manchetes estampadas a cada primeira página.

Um segundo aspecto que poderia ameaçar essa proposta é a alta ambivalência que o humor gráfico pode suscitar conforme a leitura, trazendo consigo interpretações diversas pelo receptor da mensagem. É natural concebermos pré-noções ao que está desenhado[17], contudo não podemos nos dar ao ócio de cristalizar esses pré-conceitos sobre o que foi suposto na primeira leitura do desenho, muito menos em relação à pessoa que o desenhou.

Ou seja, o humor gráfico nem sempre será agitador na mão de um revolucionário ou conservador sob o pincel daquele favorável à preservação da situação vigente, opondo-se às reformas radicais. Poderá ser ambos, pois está sujeito às *perspectivas individuais e coletivas* dadas à peça gráfica e sua conjuntura.

Pontos de vista interpretativos que talvez confluam teoricamente à lembrança da heteroglossia bakhtiniana[18], pois, diferente de um e rebuscado texto – mesmo um editorial –, o humor gráfico tem como público-alvo os mais diferentes perfis e, junto deles, suas respectivas elucidações, recalcadas em suas

---

[17] Para Erwin Panofsky, o termo é *descrição pré-iconográfica*, que é a relação de nossa experiência prática no reconhecimento prévio dos motivos, personagens e eventos da imagem em questão. Todavia, tanto para Panofsky quanto para o parágrafo que sustenta esta nota, a descrição pré-iconográfica é importante para uma primeira leitura visual, mas em si mesma não nos aproxima da exatidão investigativa de conceitos, contextos e alegorias subjacentes àquele desenho. PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte na Renascença. In: PANOFSKY, Erwin; DURER, Albrecht. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese; Jacó Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 55.

[18] Para o filólogo russo Mikhail Bakhtin, *heteroglossia* conceitua as múltiplas perspectivas a partir das interações sociais do autor e a leitura de seu escrito, incorrendo na aleatoriedade da sua linguagem em uma mobilidade de palavras que, carregadas de intenções, distinguem-se na medida em que são lidas, ouvidas ou emudecidas, pelos mais diferentes leitores e sua heterogênea bagagem cultural, fator que influi em cada interpretação. Ainda que se trate de uma locução própria da linguística, não se pode desconsiderar que o filósofo da linguagem aplica o termo no estudo da carnavalização – outro termo seu – medieval e renascentista, presentes na literatura de Rabelais – pontualmente humorística, inclusive. De modo que especular, a proximidade dessa aleatoriedade interpretativa ao escopo deste trabalho não nos parece a pior das heresias. Ver: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. 2. ed. São Paulo; Brasília, DF: EDUnB, 1993.

experiências e aspirações, o que pode incorrer nas mais imprevisíveis consequências.

Isso significa dizer que o artista, ao recorrer a jargões e clichês dos costumes celebrados por determinado grupo, pode tanto exagerar algumas situações – como a caricatura faz com os traços fisionômicos e da personalidade de seu eleito –, como também amenizar consequências causais de um episódio equivalente. Esse argumento serve para fixar que o humor também é empregado para legitimar – ou denegrir – outros interesses que não apenas a efemeridade do riso. Noutras palavras, ainda que passe uma mensagem, costuma ser árdua a tarefa interpretativa em garimpar o devido recado, entre tantos possíveis.

Nessa advertência, a recepção pública de uma caricatura ou charge não pode ser também preconizada conforme os anseios de seu provedor, pois apenas seremos risonhos se a mensagem inserida na pilhéria for por nós compartilhada. Caso contrário, não haverá o súbito necessário para o riso[19].

Essa menção é deveras importante, quando atentamos ao fato de que a maioria das personagens, supostamente fictícias, recorridas por qualquer humorista gráfico, representa, muitas vezes, o arquétipo de seu próprio leitor, em uma situação avessa à que acredita ser normal, sugerindo a catarse desse ledor

---

[19] Uma ilustração recente se faz necessária e, ainda que possa supor digressão ao *corpus*, parece bastante conveniente para mensurar o alcance que essa diversidade interpretativa do humor gráfico pode custar: recentemente o diário dinamarquês *Jyllands Posten*, frente à dificuldade de encontrar profissionais dispostos a retratarem a iconografia de Maomé para compor a capa de sua biografia, decidiu convocar quarenta artistas para que esses apresentassem ilustrações do profeta, escolhendo doze caricaturas para a edição de 30 de setembro de 2005. Entre as mais corrosivas, o profeta figura com um turbante no formato de bomba-relógio (Figura 1), em uma clara analogia à associação da fé que mobiliza o islâmico, seu fiel, a preceitos terroristas, conforme foi assimilado mundo afora como arquétipo jocoso do muçulmano. Entendendo que a representação visual de Maomé pode eventualmente ser proibida e considerada insultuosa, pois o islã, semelhante ao judaísmo e diferente do catolicismo, é uma religião alicerçada pelas palavras e não em imagens, o que seu viu foi uma escalada de protestos que foi ganhando força e violência com o passar das semanas, como registra a edição de um jornal da época: "A Síria e a Arábia Saudita chamaram os seus embaixadores em Copenhagen e a Líbia fechou a sua missão diplomática. Os protestos de rua disseminaram-se pelos países muçulmanos. Em Gaza, homens armados, alegadamente da Fatah e da Jihad Islâmica, cercaram os escritórios da União Européia exigindo um pedido de desculpas. Horas depois, um alemão era seqüestrado de um hotel em Nablus, acabando por ser libertado. Perante a tensão, a representação norueguesa na Cisjordânia fechou as portas". JYLLANDS-POSTEN. Caricatura de Maomé: In: SANTOS, Ademar. Somos todos dinamarqueses... *Abnoxio2* [blog], Portugal, 2 fev. 2006. Disponível em: *http://abnoxio2.blogs.sapo.pt/ arquivo/2006_02.html*. Acesso em: 5 mar. 2007.

(Figura 1)

ao lhe mostrar que tudo poderia ser o contrário do que é. Esse *sentimento do contrário*[20] resulta, então, no exercício reflexivo sobre o lúdico desenho, etapa seguinte à passional deflagração do riso.

Relacionadas às duas ressalvas anteriores, uma terceira limitação há de ser mencionada: a da própria sistematização do regime militar censor nesse período ditatorial. Mesmo não sendo o foco deste esforço mapear o que fora vetado pela censura, sabe-se que, durante os anos que contemplaram a submissão do País ao autoritarismo militar, a operacionalidade da censura não se deu de maneira uniforme, nem foi integralmente gerida pela cúpula de Estado, muito menos harmônica aos diferentes regionais e pessoais interesses[21].

Não ter contato com o original vetado pode interferir em nossa interpretação sobre o artista em relação àquela conjuntura, pois nos restam como parâmetros, em muitos casos, desenhos substitutivos às primeiras ideias impedidas por ligações, bilhetes, circulares, remessas de material a Brasília, enfim, pedaços esparsos da reconstituição nas negativas censoras em relação ao conteúdo repreendido, em que, de fato, o artista pretendia colocar seu ponto de vista em relação àquela circunstância como mote para seu julgamento e, consequentemente, de seus leitores.

A noção dessas limitações, contudo, não deve ser vista como desestímulo à pesquisa, mas, sim, como incitação para, uma vez superado esse primeiro ponto de vista, oferecer condições para a exploração de novas possibilidades investigativas às lacunas que forem aparecendo ao longo do exame inicial. Fosse diferente, a pesquisa seria mero artifício administrativo e não um procedimento contínuo de percepção ao que foi inicialmente proposto como objeto de estudo. Sugere, portanto, longo, reativo e evolutivo processo de inteligibilidade.

---

[20] PIRANDELLO, Luigi. O humorismo. In: *Do teatro ao teatro*. Trad. Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

[21] Ao menos foi essa a conclusão do levantamento de Ari Dillon sobre a dinâmica da censura. Uma afirmação que talvez soe de maneira estranha ao leitor habituado à associação da cúpula militar aos vetos infligidos, mas que faz todo o sentido, quando passamos a ponderar que “o Estado, particularmente o Estado contemporâneo, é fragmentado em instituições que têm interesses próprios, e que o grau de consistência ideológica entre eles e as instituições dominantes da sociedade civil é extremamente variável, [o que] faz do conflito ‘interno’ e da inconsistência um fenômeno esperado e não uma anomalia”. SOARES, Glaucio Ary Dillon. *A censura durante...*, 1989. p. 42.

A possibilidade dessa operação não se dá sem o emprego de determinados métodos, embasados por anteriores teorias. Ambos são os motivos de atenção nos parágrafos seguintes.

O método recorrido para o levantamento e coleta das fontes que constituem a base de dados desta pesquisa se deu pela revisão documental e bibliográfica. Entendendo que não há melhor forma de analisar a produção gráfica de Ziraldo que visitando *in loco* suas publicações primárias, foram examinadas todas as edições dos periódicos selecionados nos períodos cronologicamente recortados.

No que diz respeito ao semanário *O Pasquim*, as edições consultadas estão disponíveis na biblioteca *Florestan Fernandes*, da *Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas* (*FFLCH*) *da Universidade de São Paulo* (*USP*)[22]. Organizadas em encadernações que as segregam pelo ano da publicação, encontram-se em ótimo estado de conservação e na totalidade de suas edições desde seu primeiro número, em junho de 1969, até o ano de 1973, a partir daí com irregularidades de edições encadernadas até 1975, muito embora esta pesquisa se atenha da primeira a centésima edição desse periódico, em junho de 1971.

Cabe aqui a justificativa do recorte escolhido no estudo d'*O Pasquim.* Afinal, por que examinar as cem primeiras edições, quando talvez fosse mais interessante pesquisá-lo em outro recorte de tempo?

O intervalo que compreende esses números se desdobra entre 26 de junho de 1969 e 9 de junho de 1971, período subsequente à imposição do AI-5, mas que, engendrando-se no governo de Emílio Garrastazu Médici, subdivide-se em duas fases do jornal: antes e depois do Decreto-Lei n.º 1.077, que estabeleceu a censura prévia, datado em 22 de janeiro de 1970, e da consequente imposição censora n'*O Pasquim*, iniciada em março de 1970, estendo-se até março de 1975. Cotejar os matizes plásticos e temáticos dessas duas fases, pré e pós censura,

[22] A biblioteca está instalada na Avenida Professor Lineu Prestes, travessa 12, n.° 350 (CEP: 05508-900), no Campus Capital da *USP*, também conhecido como *Cidade Universitária*, no bairro do Butantã, zona oeste da Cidade. Seu horário de funcionamento é de segunda a sexta, das 9h às 22h. Nos sábados, atende entre 9h e 13h. O acesso com veículo próprio é diversificado, seja pela Marginal Pinheiros, Avenida Rebouças, entre outros acessos. O Campus também é bem acessível fazendo uso do transporte público, com ônibus que partem desde a zona norte, centro e zona sul. Há uma estação de trem chamada *Cidade Universitária* e a construção de uma estação do Metrô nas proximidades. Seu endereço na *internet* é *www.sbd.fflch.usp.br*.

ambos os momentos sob a sombra do quinto ato institucional, são duas razões que pesaram pela escolha desses exemplares e não de números posteriores.

No contato com esses documentos, foram registradas as referências de número, data e página de cada aparição gráfica de Ziraldo, além de ser providenciada a própria reprodução digital desse material. Houve também o cuidado em consultar paralelamente jornais comerciais da época, como a *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e o próprio *JB*, para melhor compreender algumas referências factuais que, eventualmente, eram tratadas pelos pincéis de Ziraldo n'*O Pasquim*.

Nesse levantamento, dada a heterogênea participação gráfica e textual de Ziraldo, mesmo que esse assinasse crônicas, contos e pequenas notas na parte de correspondência com os leitores, optou-se por considerar apenas seus desenhos, como objeto de estudo, pois é esse o suporte que nos serve de ponte entre suas colaborações em ambos os periódicos selecionados.

A pesquisa realizada dos trabalhos de Ziraldo no *JB*, embora recorrendo à mesma metodologia no levantamento das fontes, tem algumas peculiaridades.

A primeira diz respeito à própria periodicidade do jornal: enquanto *O Pasquim*, nos cem primeiros números, era distribuído semanalmente nas adjacências de Ipanema, o *JB* era vendido diariamente em todo o País, o que não só aumentou a quantidade de desenhos de Ziraldo, como também melhor pontuou cronologicamente os motes de suas charges, além de abstrair os temas, envolvendo um campo maior de compreensão.

Aliás, esse alcance geográfico em nível nacional do *JB* não é, necessariamente, uma constância que se estende ao longo de sua existência. Muito pelo contrário, a estendida distribuição era, na época em questão, um atributo recente. Somente depois da reforma logística e editorial, no início da década de 1960, é que o diário passou a contar com uma estrutura de distribuição aérea, inédita até então, favorecendo-o elevar seu alcance comercial.

Sobre a reforma editorial, orquestrada pelo então recém-contratado Alberto Dines, mais os jornalistas Jânio de Freitas, Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim, o

JB padronizou tematicamente seus cadernos, engendrando-os em uma plasticidade que se preocupou com a diagramação, a família de tipos de letras, com o uso de fios que separavam as colunas de textos. A ênfase pela estética do texto transformou um jornal predominantemente de classificados em um diário mais informativo, o que influiu profundamente na renovação de toda a imprensa brasileira. Tal reforma "o lançou na modernidade editorial, técnica e industrial"[23].

Essa era a razão pela qual a participação de Ziraldo estava sempre alocada em um espaço específico do *JB* – a página número dez do primeiro e principal caderno –, onde também figurava o conjunto de editoriais, a opinião do jornal, embora eventualmente também contribuísse no bloco de cultura, denominado *Caderno B*.

Alternando sua participação diária com Lan, outro humorista gráfico, já naquele momento de reconhecida experiência, a produção de Ziraldo, mesmo que aqui em uma quantidade de meses inferior ao recorte d'*O Pasquim*, teve uma proporção de trabalhos bem maior em relação ao semanário ipanemense, levando, como consequência, maior tempo para ser catalogado e indexado.

O período escolhido para sua participação no *JB* não é contemporâneo ao de seus trabalhos n'*O Pasquim*, havendo uma razão para tal escolha. Naquela ideia há pouco desenvolvida sobre a tênue linha entre a mitificação de alguns personagens e instituições sociais de tão imediato passado, há ainda alguma tendência em acreditar que, sendo o período do governo Médici considerado o mais violento da ditadura militar, esse também teria sido o mais censor. Sabe-se, contudo, que não se trata de uma ideia unívoca, muito menos na própria unicidade e harmonia entre as censuras política e moral durante o regime militar.

Apoiado em quantidades de vetos documentados em específicos momentos ditatoriais, há quem discorde de tal afirmação. Para esses pesquisadores[24], houve

---

[23] NAVA, Rosa. Censura mudou jornalismo brasileiro. *UFSC*. Disponível em: *http://www.ufsc.br/redealcar/cd4/midiologia/rosanava.doc*. Acesso em: 5 jan. 2008. p. 2-3.

[24] Leiam-se os estudos de Glaucio Ary Dillon Soares e Paolo Marconi. Entre as pesquisas recentes, destacam-se as desenvolvidas por Maria Aparecida de Aquino e Carlos Fico. Sobre esse último, em um de seus artigos, há uma passagem desmistificadora quanto à operacionalidade da censura moral no governo Geisel. Deixemos que ele diga: "Esta especificidade pode ser quantificada. Não foi durante o período admitido como o de auge da repressão (governos da Junta Militar e de Emílio Médici) que houve

durante o governo Geisel uma censura muito mais organizada e operante que em seu antecessor, motivo pelo qual há aqui o interesse em ver como Ziraldo percorreu tematicamente o regime no ínterim do governo Geisel, especialmente entre junho de 1976 e dezembro de 1977, momento em que as espessas canetas *Pilot* vetavam muitos materiais culturais e informativos.

As edições consultadas do *JB* estão disponíveis no *Arquivo do Estado de São Paulo*[25]. Acondicionadas em invólucros, em satisfatório estado de conservação e ordenamento, correspondem à seguinte sequência de códigos: 24/081 a 24/113.

O tratamento dado às fontes remete a dois níveis metodológicos: a *descrição pré-iconográfica* e a *interpretação iconológica* desses desenhos, ambas pautadas nas demarcações teóricas do historiador alemão Erwin Panofsky[26].

A *descrição pré-iconográfica* se relaciona, essencialmente, com o exame do argumento e motivo. Contudo, aqui foi ressignificada também ao procedimento quantitativo na tabulação dos desenhos que constituem o *corpus* deste trabalho, reagrupando-os em algumas categorias que melhor os evidenciam, como *personagens criados* e *citados*, *atuações sócio-profissionais* desses aludidos, *temas principais* e a *proporção de páginas* atribuídas aos trabalhos de Ziraldo;

---

mais censura. A maior porcentagem de peças teatrais censuradas, por exemplo, dentre as submetidas à análise da DCDP, foi registrada em 1978 (quase 3%). Quanto aos filmes, o maior índice verificou-se em 1980 (quase 1,5%), após a posse do governo da 'abertura política' de Ernesto Geisel, adentrando o de João Figueiredo". FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar*: quarenta anos depois (1964-2004). Bauru, SP: EDUSC, 2004. p. 270-271. (Col. História).

[25] A função do *Arquivo do Estado de São Paulo* é recolher, tratar e disponibilizar ao público todo material de caráter histórico produzido pelo Poder Executivo Paulista e, eventualmente, de outros Estados, como é o caso dos jornais, como o *JB*. Criado em 1721, é a repartição mais antiga de São Paulo. Atualmente o *Arquivo do Estado* está localizado na Rua Voluntários da Pátria, n.º 596, no bairro de Santana, próximo à estação Portuguesa-Tietê do Metrô. O horário de atendimento é de terça a sábado, das 9h às 17h. Seu endereço na *internet* é *www.arquivodoestado.sp.gov.br*.

[26] Erwin Panofsky (1892-1968), crítico e historiador da arte. Especializou-se no estudo da cultura visual medieval e do Renascimento, estudando profundamente esse último período. Dessas pesquisas, ajudou a formular o método iconológico, tornando-se um de seus principais representantes. Define três momentos inseparáveis do ato interpretativo em sua globalidade: a leitura no sentido fenomênico da imagem; a interpretação de seu significado iconográfico; e a penetração de seu conteúdo essencial como expressão de valores sociais. Ainda que voltado ao medievalismo e renascimento, a teoria iconológica de Panofsky influenciou a maioria dos estudos que abordam de alguma forma a cultura visual, contribuindo, inclusive, em trabalhos que versam sobre a visualidade contemporânea, como este.

este último critério presente apenas n'*O Pasquim*, pois a autonomia espacial nos dá alguns indícios sobre as próprias escolhas temáticas dos colaboradores desse jornal. Não no *JB*, porque sua padronização editorial reservou a contribuição de Ziraldo em um espaço regular ao longo de suas edições.

Se a coleta e reordenação seguem parâmetros metodológicos aferíveis, a exposição literária da pesquisa se envereda por linhas mais intangíveis.

A adoção da *interpretação iconológica* representa o pretexto em transcender os *motivos*[27], buscando nos desenhos a síntese do significado sugerido, analisado por meio dos arquétipos, estórias, costumes cotidianos e, claro, o contexto, para tentar compreender as representações simbólicas dos desenhos. Esse último – o contexto – atua como reminiscência embasada tanto na fugacidade das manchetes jornalísticas, quanto na constância dialética da literatura acadêmica acerca dos mesmos motes factuais.

Importante dizer: não se trata de recorrer a um modelo ideal – weberiano – das participações de Ziraldo e seus personagens, ou o mero cotejamento da bibliografia sobre o regime militar ao que o levantamento empírico possa evidenciar. Muito pelo contrário, a invocação das premissas analíticas de Panofsky aqui é o ensejo em encontrar novos matizes tanto para futuras narrativas acerca desses domínios, quanto sugerir novas lentes para a observação à produção ziraldiana.

Não há também a inocência anacrônica em trazer para a atualidade, pura e simplesmente, uma teoria que se propunha analisar a arte renascentista. Entretanto, ainda que localizada cronologicamente, a proposição teórica desse historiador da arte sobre a possibilidade de interpretar as obras em sua totalidade iconológica deve ser creditada, principalmente por algumas características conceituais que permanecem apropriadas aos estudos atuais, inclusive na tipologia humorística dessas representações.

---

[27] Entenda-se *motivo* por ornatos, personagens ou lugares característicos, isolados ou repetidos, que aparecem exclusivamente naquela charge, caricatura ou cartum, a fim de reforçar a mensagem subjacente.

O empreendimento intelectual para tal ajustamento cobra não apenas um embasamento com os teóricos contemporâneos do humor gráfico[28], como também a semelhança das próprias regularidades que servem de ponte à realidade artística teorizada por Panofsky às características plásticas atuais do desenho humorístico. E essas paridades não são poucas.

A diversidade de características que denotam algumas regularidades desse gênero artístico, nas mais diversas culturas, embasa a atualidade dos costumes cotidianos presentes nesses desenhos, dando relevo às alegorias caricatas nas representações simbólicas presentes no humor gráfico. Note-se, por exemplo, como é recorrente, seja qual for o artista e sua obra, a heterogeneidade de símbolos, metáforas, transferências que nos provocam a ir além do plano mais modesto de entendimento, atraindo-nos a uma percepção do desenho que não se restrinja às suas formas e motivos puros, qualquer que seja a charge, caricatura ou cartum.

Observe, rememore ou veja, nos exemplos dos capítulos seguintes, (a) como o contraste plástico entre a luz e a escuridão remete, quase que involuntariamente, a uma antiga dicotomia entre o bem e o mal, o belo e o feio, o saudável e o doente, (b) o exagero de escala, conotando níveis de superioridade e inferioridade e (c) as associações antropomórficas enaltecendo um patrimônio cultural comum, a inversão de significados, criando e destruindo estereótipos, condensando um universo de ideias e significados em um único e instantâneo desenho. Recorrências usuais que acabam por categorizar a natureza humorística e cômica desse tipo de arte. Contudo, esse tipo de impressão ou reação, interpretativa ou fisionômica, não dá a aptidão necessária ao pleno entendimento da mensagem subjacente aos traços.

Ainda que tenha o objetivo latente de apontar o contrário de uma época, o desenho humorístico fatalmente desbota os sentidos de suas analogias, caricaturas e sátiras implícitas para a maioria dos porvindouros e despreparados

[28] Ainda que seja possível recorrer a uma legião deles, parece-nos imperativo destacar os contemporâneos trabalhos de Ernst Hans Gombrich e Elias Thomé Saliba. Sincrônicos à premissa da contextualização dos motivos plásticos do desenho autoral, enriquecem ao atualizar a perspectiva de Panofsky, restrita à arte renascentista, quanto à fixação da historicidade do humor pelo jugo desse à sociedade que lhe proveu conteúdo, concomitante ao câmbio cultural que o humor devolve a essa mesma coletividade, principalmente na reconfiguração de seus mitos, estereótipos e linguagem.

leitores, que não viveram os pormenores daquela circunstância, a fim de lustrar o entendimento de um grande circuito de sentidos. Nessas situações, as reações fisionômicas de quem as vê tendem a se resumir na emotividade do que se afere resumir uma piada, mas não condensar uma situação.

Daí a atualidade da interpretação iconológica de Panofsky, que, devidamente revisada e auxiliada por estudos recentes, pode contribuir para melhor entendimento do objetivo iconológico da equação entre receptor e mensagem. No caso específico dessa pesquisa e o período correspondente, urge entender a época que albergou os desenhos de Ziraldo, recorrendo à maior quantidade de perspectivas possíveis, seus meandros, paradoxos e rupturas que o momento disseminava como matéria-prima. O endereço? A literatura teórica e a produção gráfica ziraldiana da – e sobre a – época ditatorial-militar.

O edifício teórico que alicerça essa pretensão investigativa não poderia deixar de se apoiar em inúmeros pilares contributivos, entre as concepções ambivalentes do uso social do riso, passando pela conjectura pouco risonha do cenário asfixiado da ditadura militar e seus instrumentos de perseguição e legitimação, desencadeando na incisiva apreciação da figura de Ziraldo e os dois jornais que serviram de suportes à sua visão socioeconômica, cultural e, principalmente, política do período em questão.

Algumas dessas bases teóricas são tão importantes para os trabalhos que se seguiram que é imprescindível a apresentação desse balanço, ao menos, para fixar seus fundamentais créditos.

Primeiramente, faz-se importante mencionar alguns esforços na tentativa de entendimento dos mecanismos do riso, inclusive em sua faceta gráfica.

O conjunto de ensaios de Henri Bergson, agrupados em um livro chamado *O riso*, tem por grande objetivo evidenciar a significação dessa ação aparentemente introspectiva, mas de grande significação social, porque não se refere, ou não se dirige, a uma pessoa em particular, mas às pessoas em geral. Defendendo a ideia de que o riso tem função de patrulha nas solidariedades sociais, punindo condutas transgressoras, Bergson desvela um personagem social

que não se sente equivalente ao objeto de seu riso, tornando toda situação de alteridade cômica em um exercício de racionalidade distanciada, impessoal e superiorizada, porque torna títere quem é motivo do riso.

Mas o cômico também pode se tornar humor. E o humor pode tornar empático quem ri ao que lhe faz rir, porque, mais que divertir, tem o poder lúdico de decompor, desconcertar a circunstância, fazendo-o perceber mais que o visível. Essa é a tese de Luigi Pirandello, no ensaio *O humorismo.* Entendendo que o cômico é uma manifestação universal, Pirandello dilata os próprios limites mecânicos do riso, quando afirma que esse é deveras ambivalente, porque não há algo que seja universalmente engraçado. Há, sim, possibilidades, inclusive a que permite a quem ri que também passe a pensar, caso haja desejo e abertura para tal, quais razões o levaram àquele súbito e, principalmente, refletir em como fazer com que seja diferente o que lhe manifesta o riso.

Remontar essas duas retóricas no contexto ditatorial ajuda entender o humor gráfico de Ziraldo, principalmente o que recai sobre a crítica dos costumes, porque o torna manifesto da urgência ora *impessoal*, ora *compadecida*. Impessoal, visto que denuncia a apatia de diferentes instituições e segmentos sociais aos desmandos oficiais, manifestando essa falta de ação na escala de exagero em suas charges; enquanto que empático, porque abre também a possibilidade de um riso comiserado, que destitui impessoalidade e superioridade de quem ri, promovendo sua catarse acerca das situações e circunstâncias experimentadas pelo objeto de seu riso, colocando-se em seu lugar, inclusive.

Somado ao modelo sociológico de Bergson e à exposição reflexiva de Pirandello, Elias Thomé Saliba, no livro *Raízes do riso*, invoca o humor brasileiro entre o final do século XIX e a década de 1940, para argumentar que o riso não deve ser visto apenas como reação de alteridade ou empatia, mas também como invenção histórica, pois não pode ser dissociado da época que o caracteriza.

Recorre, para tanto, a uma miscelânea de circuitos de difusão informativa e de entretenimento do período para apontar como o humor criticou e influenciou na linguagem jornalística daquele momento, justamente porque estava emaranhado naquele contexto. Humor que também contribuiu no uso da linguagem,

familiarizando a escrita de nuance rebuscada à informalidade da tradição oral, em uma modernização que despontava com a busca de uma brasilidade.

Ademais, interessante é notar que desde a *Belle Époque* à Era do Rádio, recorte cronológico do estudo de Saliba, alguns dos matizes do riso desse período e suas desconstruções sofreram rupturas plásticas, técnicas e de suporte, mas se mantiveram enquanto conceitos, mesmo com o passar das décadas. A inovação da linguagem jornalística, por exemplo, também se fez presente no regime militar, principalmente n'*O Pasquim,* tendo como provedores dessa comunicação mais trivial e espontânea nomes como o de Millôr Fernandes, Henfil, Jaguar e Ziraldo.

Ainda sobre Elias Saliba, vale lembrar um catálogo de uma exposição da *Fundação Armando Álvares Penteado* (*FAAP*), em que o tema era justamente o humor gráfico nacional. Nesse volume, há um artigo desse autor que discorre sobre o *humor mau* – ou *humor negro*. Faceta degradante do humor gráfico, o humor mau pode ser associado à comicidade empregnada de elementos mórbidos ou macabros e que tem longa história e diversificados provedores no caso brasileiro, como acontece nos *Fradinhos*, de Henfil, ou no *Amigo da Onça*, de Péricles.

Ainda que o conjunto dos desenhos de Ziraldo possa sugerir alguma discrepância dessa tipologia, conhecer os elementos dessa abordagem é importante para tentar situar seu trabalho em outra categoria. Embora essa divisão em Ziraldo não pareça ser pontuada de maneira tão óbvia, diferente dos dois desenhistas acima mencionados, é interessante notar como esses elementos sádicos são invocados em alguns de seus trabalhos, usando argumentos e motivos muito próprios em ambos os jornais, conforme veremos nos capítulos seguintes.

No que toca a versão gráfica do humor, o historiador Erwin Panofsky, no livro *Significado nas artes visuais*, ao analisar as artes plásticas da Renascença, adverte sobre as grandes fronteiras conceituais e metodológicas entre iconografia e iconologia, enquanto competência descritiva dos motivos – exame dos objetos, formas e composições plásticas – para a primeira, e síntese interpretativa de valores sociais, concernentes à segunda expressão.

Perceber tal distinção credita o interessado a apreender os complexos, porque heterogêneos, recursos intencionais que estão *nas entrelinhas* – ou entre traços – de um trabalho artístico de natureza gráfica, mesmo os contemporâneos. Tal entendimento, para Panofsky, opera tanto nos detalhes e qualidades expressivas da plasticidade da figura, quanto em suas representações culturais.

Aspectos da vida coletiva *saltam para dentro do papel* com os modelos sociais que inspiraram as intenções do artista que, por sua vez, faz esses valores *ressaltarem* para fora do desenho, agora enriquecidos por sua ótica autoral, com posições figurativas e opinativas para essas causalidades.

Em *Meditações sobre um cavalinho de pau*, Ernst Hans Gombrich, em um ilustrado e diversificado discurso pela urgência do humor gráfico como fonte histórica de pesquisa, apresenta o vasto arsenal alegórico-metafórico que o humorista gráfico tem a seu favor tanto para a condensação na caricaturalização de antigas metáforas mitológicas, quanto para os chistes de patrimônios específicos.

Seu manifesto pela universalidade desse gênero documental, nesse livro, apropria-se das mais diferentes noções práticas em díspares momentos históricos. Tudo isso para tentar sistematizar os mais recorrentes, porque universais, expedientes técnicos e plásticos do humorista gráfico.

Além da análise do riso e da forma gráfica de exercê-lo, outro flanco que cobrou maior atenção foi o próprio contexto ditatorial-militar brasileiro, a partir do seu sistema repressivo e censor. Para tanto, foram pinçadas algumas contribuições que parecem ser indispensáveis para melhor compreensão desse período.

A historiadora Maria Aparecida de Aquino, no livro *Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-1978)*, compara os estratagemas de resistência manifestados por dois jornais à censura sofrida, um da grande imprensa – *O Estado de S. Paulo* – e o outro da imprensa alternativa - *Movimento*. Seu interesse investigativo se debruçou em levantar, veto a veto, quais teriam sido os conteúdos

suspensos, por quais materiais foram substituídos e como sucederam as denúncias aos leitores.

Graças a seu estudo, sabe-se que mesmo os periódicos empáticos com o atentado ao poder de 1964 sofreram, no recrudescimento dos anos seguintes, diferentes categorias de censura: desde telefonemas, bilhetes, até mesmo a presença *in loco* do censor na redação, processo que teria incorrido na própria autocensura de alguns desses veículos, acometendo certo vazio cultural que cerceou a produção cultural e informativa de muitos meios de comunicação, inclusive das publicações entusiastas à manobra golpista de 1964.

A censura política na imprensa brasileira (1968-1978), de Paolo Marconi, diferente do estudo comparado de Aquino, faz um mapeamento de todo processo censor imputado aos meios impressos de comunicação. Ademais, seu objeto de estudo é mais característico: trata-se dos bilhetes e telefonemas sigilosamente enviados às redações dos meios de comunicação em questão.

Embasando tais ordens com algumas entrevistas coletadas, Marconi sugere um discernimento entre as formas da censura aplicada ao ponderar a diferenciação dos alvos. Além da tese, essa obra é fundamental pela exposição da coletânea de bilhetes, cronologicamente ordenados, referenciados pelo autor com os principais acontecimentos daquele momento.

Outra publicação, essa narrada a partir de uma visão crítica e objetiva do golpe de Estado por meio do qual o poder central do Brasil passou às mãos de uma coalizão civil-militar, em 1964, é *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Fruto da pesquisa de Maria Helena Moreira Alves sobre os eventos históricos ocorridos no período de 1964 a 1984, por meio da análise da relação dialética entre o Estado e a oposição, a autora segue detalhadamente o processo de formação e institucionalização do Estado de Segurança Nacional no Brasil, mostrando como a Doutrina de Segurança Nacional e de Desenvolvimento, conduzida na Escola Superior de Guerra, cumpriu o papel ideológico determinante no desenrolar desse período.

A tese aludida por Alves conflui na ideia de como, apesar do grupo que assumiu o poder em 1964 ter baseado seu discurso nos conceitos da Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento, a institucionalização desse Estado de Segurança Nacional foi bloqueada pela ação de grupos de oposição dentro da sociedade civil de maneira renitente, inclusive em manifestações artísticas.

Dois livros de Carlos Fico também são importantes balizas para os interessados nesse período, embora sustentados em duas frentes.

Reinventando o otimismo é um exaustivo trabalho sobre a propaganda militar veiculada pelas agências oficiais de relações públicas. Segundo o autor, tais repartições se apoiaram no imaginário social como tentativa de legitimação do regime nas ideias de um otimismo que determinaria ao Brasil o *status* de grande potência, tentando encobrir o pessimismo repulsivo das perseguições e restrições da ditadura militar, que não conseguia sair da impessoalidade em relação às representações civis.

Já na obra *Além do golpe*, Fico rememora as versões mais recorrentes desse período militar justamente para desvelar inúmeras controvérsias que vêm a reboque de cada discurso, desde os acontecimentos de 1964. Aqui cabem discussões sobre imprecisões acerca da transitoriedade ditatorial defendida por Castelo Branco, ao discurso desejado pelo *esprit de corps* e suas efetivas ações corruptoras, chegando a versar sobre as permanências, rupturas e irregularidades da censura. Além disso, Fico reproduz alguns decretos, atos institucionais e portarias, documentos dos mais significativos para a compreensão das arbitrariedades do autoritarismo verde oliva.

O artigo *A censura durante o regime autoritário*, de Glaucio Ary Dillon Soares, é a exceção à regra tipológica em mencionar apenas livros neste balanço. Seu mérito reside no fato de que conseguiu não apenas mapear boa parte do sistema operacional censor, transformando tais dados em estatísticas, gráficos e levantamentos, como também traçou a cronologia da própria censura, as fontes para o estudo desses cerceamentos, os vieses que a censura manifestou e, mais importante, a originalidade das informações publicadas ainda no final da década de 1980. Junto ao estudo de Paolo Marconi, Soares é pioneiro na análise sobre a

estrutura restringida que o Estado de segurança nacional lançou mão para se resguardar das diretas criticas.

Em relação a Ziraldo e suas bibliografias primária e secundária, pinçadas nesta pesquisa, não há necessidade de sair do contexto autoritário por, basicamente, dois motivos: a vasta publicação do próprio humorista gráfico e, controversamente, a escassa produção sobre os dois jornais em questão.

Em relação à biografia e à incontável produção de Ziraldo, o próprio nos provê de magnífico leque de opções, formatadas em antologias.

Uma significativa parte de seus trabalhos veiculados no *JB*, entre julho de 1972 e junho de 1975, está disponível no livro *A última do brasileiro*. Pauta-se tematicamente tanto no contexto político nacional quanto no quadro global daquele período, principalmente no cenário político estadunidense.

N'*O Pasquim*, destacam-se os dois volumes publicados no início e fim da década de 1970, intitulados *Almanaque do Ziraldo*. São, na verdade, duas compilações do material que originalmente foi publicado nas edições do semanário. O segundo volume, de 1979, comemora seus dez anos n'*O Pasquim*.

Em abril de 1984, Ziraldo publicou uma retrospectiva de todo o regime militar, intitulada *1964-1984: 20 anos de prontidão*. Sem ordenação cronológica, temática, ou, em alguns casos, a indicação da publicação original, há um foco político bem definido contra a ditadura militar, desenvolvida em séries de caricaturas de diversas figuras políticas da época. Contudo, o entendimento do período fica comprometido por se tratar de uma reconstituição bem diluída desses vinte anos, considerando a quantidade e aleatoriedade das ilustrações pinçadas pelo desenhista, que as escolheu entre mais de cinco mil desenhos publicados, entre 1964 e 1984.

Além da bibliografia organizada, Ziraldo é referência obrigatória em qualquer catálogo, coletânea ou antologia histórica do humor gráfico que se preze. Da compilação mais clássica – *História da caricatura no Brasil*, estudo de Herman Lima – às mais recentes – *Caricaturistas brasileiros: 1836-2001*, compilada por Pedro Corrêa do Lago, lá está a menção à Ziraldo e seus desenhos.

O tratamento dado a Ziraldo nessas coletâneas, contudo, não foi além de uma superficial biografia e seleção aleatória de uma reduzidíssima parcela do que publicou, qualquer que fosse a obra, inclusive as organizadas pelo próprio humorista gráfico. Academicamente – talvez fosse apropriado dizer –, Ziraldo foi tão pouco analisado quanto os jornais aos quais forneceu seus desenhos. Entretanto, há uma excessão recente a essa regra.

Em 2006, ano anterior ao que Ziraldo completou 75 anos, os artistas gráficos Luis Saguar e Rose Araújo se propuseram a comemorar essa ocasião, produzindo um livro-homenagem ao desenhista. Com acesso ao estúdio e arquivo pessoal de Ziraldo, compilaram lembranças de sua vida, em fotos, frases, desenhos, publicações e depoimentos desse artista para, com esse material, publicarem a mais rica, ilustrativa e informativa referência de que dispomos, intitulado *Almanaque do Ziraldo.*

Apesar dessa diversidade bibliográfica sobre o desenhista, a literatura sobre os jornais em questão não parece ter recebido proporcional tratamento, principalmente o *JB*, ainda que resguardadas algumas excessões.

Rosa Nava, no artigo *A censura mudou jornalismo brasileiro*, resgata a história do *Departamento de Pesquisa e Documentação* do *JB*, responsável pela introdução do jornalismo interpretativo no Brasil. Mesmo que a questão da censura não seja o foco principal desse texto, o artigo figura como fonte por discorrer sobre a relação entre os editores do jornal e a inicial censura *in loco*, passando a posterior autocensura por significativa parte dos jornalistas do diário.

Há ainda uma edição especial, organizada pelo próprio *JB*, comemorativa dos cem anos do Jornal, publicada em 7 de abril de 1991. Nela constam interessantes, embora politicamente contestáveis, informações sobre a historicidade do *JB*, inclusive no período militar.

O Pasquim, a contrapelo, tem sua mais profunda análise acadêmica no estudo *O Pasquim e os anos 70*, de José Luiz Braga. No livro, originalmente apresentado como tese de doutorado, o autor traça a história do jornal pelo que foi nele publicado e o contexto histórico desse conteúdo, em uma relação

interdependente entre as análises locais e globais da década que Braga tornou como cíclica na existência do tablóide, conforme o momento que atravessava.

Além da monografia mencionada, Sérgio Augusto e Jaguar republicaram, em 2006, uma versão sintetizada das matérias, capas, entrevistas e desenhos mais populares da história d'*O Pasquim*. Atualmente, no segundo volume, a coleção serve para aplacar a nostalgia de antigos leitores, mas, como fonte de pesquisa histórica, deixa a desejar pela seletividade do conteúdo escolhido, desconsiderando maciça porcentagem de material em relação ao que foi publicado nessas antologias, o que é totalmente compreensível, dada a proposta e as limitações espaciais da publicação.

Apresentado um parcial balanço sobre o que já foi publicado, resta dizer que o *corpus* deste trabalho está interligado por três capítulos.

O primeiro capítulo aborda o contexto sócio-cultural que concebeu Ziraldo em seus trabalhos. Trata-se de uma breve apresentação biográfica de Ziraldo, as especificidades plásticas e temáticas de seu traço, além da própria conjuntura histórica que o levou ao contexto deste estudo.

A seriação iconográfica dos desenhos de Ziraldo nas primeiras cem edições d'*O Pasquim* é o assunto do segundo capítulo.

Publicação rememorada como preconização de um jornalismo humorístico de despretensão política, porém, pelos mesmos olhos, conforme as forças das circunstâncias censoras, desdobrado à condição de maior representante da chamada *imprensa alternativa*, no enfrentamento político em sutis provocações metafóricas e ironias alegóricas. Essas significações podem ser agrupadas ciclicamente, ao considerar os períodos pré e pós-prisões de onze integrantes do corpo editorial – incluindo Ziraldo –, em novembro de 1970, quando, então, emergiria uma segunda fase, quando *O Pasquim* deixaria atributos mais efêmeros e descompromissados da caricatura de costumes para se postar politicamente na resistência artística.

Com estrutura similar ao tópico anterior, o terceiro capítulo é composto pelo traço de Ziraldo nas páginas de editoriais do *JB* na segunda metade de 1976 e todo ano de 1977.

Importantes acontecimentos se desenrolaram nesse ínterim: os falecimentos dos presidentes Juscelino Kubitschek e João Goulart, a eleição de Jimmy Carter e a corrida na sucessão presidencial brasileira são alguns exemplos. Também foi um período de ininterrupta atividade censora aos meios impressos de comunicação. Favorável ao movimento de 1964, os acontecimentos de 1968 e posteriores a ele redirecionaram, ainda que parcialmente, a visão do jornal em relação ao regime.

Sem colocar sob juízo questões econômicas do jornal, o *JB* – enérgico promotor do liberalismo coorporativo – ostentou a bandeira do pensamento civilista contra o sistema de censura imputado ao seu diário. Contudo, foi, mais de uma vez, empático à cartilha ditatorial por interesses políticos, empresariais e, novamente, econômicos. Nessas divergências censoras e convergências político-econômicas, os desenhos de Ziraldo apresentaram um peculiar olhar sobre tal conjuntura em suas manifestações, citações e personagens.

Por sua vez, as Considerações Finais são constituídas por algumas exposições na comparação da contribuição de Ziraldo em ambos periódicos e as especificidades plásticas e temáticas de seus trabalhos, na tentativa de identificar a quem seus desenhos incomodavam e por que aborreciam. A incumbência aqui é tentar compreender quais recursos humorísticos foram adotados para enfrentar o *statu quo ante* censor a partir de temas, circunstâncias, personagens e citações.

Talvez esse cotejamento pressuponha uma reflexão capaz de desvelar as relações de quem não apenas aceitou o regime imposto, bem como o próprio conjunto de ideias do meio de comunicação que o veiculou, tampouco o conflito a todo preço, mas satirizou as ambivalências da condição e função social de seus leitores. É o que aparentam os desenhos adiante descritos e examinados, assim como a própria ação de seu autor.

1. O CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL QUE CONCEBEU ZIRALDO EM SEUS TRABALHOS

– Esta charge derrubou um governo.

– É mesmo? - indaga o jovem.

– E qual governo?

Pensativo, responde o humorista gráfico:

– Esqueci...

Angeli (2001)

Há, na biografia de Ziraldo Alves Pinto, dois aspectos que inicialmente chamam a atenção: o primeiro diz respeito ao conturbado período histórico do qual foi testemunha e em que se desenvolveu profissionalmente. Um prólogo necessário para melhor entendimento dos processos de transferência iconográfica que recorreu em tempos de ditadura militar.

Ziraldo, que é a mistura dos nomes de seus pais, *Zizinha* Alves Pinto e *Geraldo* Alves Moreira Pinto, é o primogênito de sete irmãos. Nasceu no mineiro município de Caratinga, em 24 de outubro de 1932, durante os últimos momentos da *Guerra Paulista*[29]*.* Esse evento e, principalmente, suas consequências censoras influenciaram decisivamente seu traço, levando-o a desenhar sobre as trivialidades

[29] A *Revolução Constitucionalista de 1932*, como oficialmente é conhecida, foi um movimento armado ocorrido entre julho e outubro de 1932, quando o Estado de São Paulo empunhou armas contra o governo provisório de Getúlio Vargas, visando à sua derrubada e, consequentemente, a promulgação de uma nova Constituição. Tratava-se da tentativa de retaliação à *Revolução de 1930*, a qual acabou com a autonomia que os Estados gozavam durante a vigência da Constituição de 1891. O movimento que levou Vargas ao poder quebrou a alternância na Presidência da República entre políticos dos dois Estados mais populosos e ricos do País. Favorecidos no acelerado processo de industrialização, que era subsidiado pelos altos lucros do plantio de café, São Paulo e Minas Gerais vinham desenvolvendo uma articulação política que preteriu os demais Estados ao poder executivo, desde 1898, com Campos Salles. Isso até Washington Luis nomear outro paulista, Júlio Prestes à presidência, rompendo a política do *café com leite*, fazendo com que Minas Gerais, junto à Paraíba e Rio Grande do Sul formassem a *Aliança Liberal,* lançando Vargas à Presidência, em 1929. Episódios internacionais, como a *Grande depressão de 1929,* e internos, como o assassinato de seu vice, João Pessoa, foram alguns dos motivos da insurreição que impediu a posse do governador de São Paulo, Júlio Prestes, na presidência da República e derrubou do poder o então presidente Washington Luís, que fora governador de São Paulo de 1920 a 1924. Estava, portanto, deflagrada a revolta paulista contra Vargas e não tardou para que uma marcha constitucionalista se formasse e, com ela, o movimento armado. Contudo, o levante paulista foi sucumbido pela falta de apoio dos outros Estados, frustrando o plano de promulgação da nova Constituição. Compondo as forças governistas, tiveram relevo os Estados do Rio Grande do Sul e Minas Gerais, que foram obrigados por Vargas a se manterem do lado legalista, fazendo com que a publicidade de pretensão paulista se visse sozinha, com o apoio apenas de algumas tropas mato-grossenses.

sociais, exercendo a crítica dos costumes, ainda que essa vereda não tenha advindo de uma espontânea escolha, afinal, o cenário político não permitia tal autonomia.

Dois anos após o levante paulista, receoso de uma nova propaganda promovida pelo mesmo movimento separatista, Getúlio Vargas instituiu o *Departamento de Propaganda e Difusão Cultural* (*DPDC*), em 1934.

Vargas visava centralizar e controlar a informação proveniente dos formadores da opinião pública – jornalistas, sindicalistas e artistas –, designando ao censor, que atentava, até então, com a conivência de grande parcela da sociedade civil, o nível moral desses meios de comunicação e entretenimento. Contudo, o *DPDC* não atingiu o poder de penetração na sociedade brasileira que queria o governo, conseguindo-o mais tarde, com o departamento que o sucedeu.

Com a deflagração do Estado Novo, em 1937, a inobediência dos movimentos civilistas contra a recém-ditadura e a postura cada vez mais autoritária de Getúlio Vargas, este criou, em 1939, o *Departamento de Imprensa e Propaganda* (*DIP*), administrado pelo jornalista Lourival Fontes.

Muito diferente de seu antecessor, o *DIP* teve um excessivo e rigoroso alcance sobre a sociedade, abrangendo tanto a distorção da História brasileira em prol da mitificação do Estado Novo[30], ao mesmo tempo em que exercia pesado domínio sobre informações acerca das manifestações culturais brasileiras. Seus agentes passaram à condição de patrulha ideológico-partidária, recebendo superpoderes para tanto, concomitante à propaganda política inspirada nas ditaduras mundiais daquela década, centralizada no culto personalista da figura do caudilho.

O *DIP* intensificou o controle sobre as mais diversas manifestações culturais e jornalísticas que demonstrassem intenção em ir contra o regime ditatorial. Sem fazer distinção entre os censurados, a ação desse departamento de controle reprimiu

[30] Os artifícios recorridos não foram poucos. Na educação, sob o Ministério de Gustavo Capanema, foi imputado o Decreto-Lei de 8 de março de 1940, que padronizou o ensino básico, editando cartilhas e instituindo a obrigatoriedade da disciplina *Educação moral e cívica*. Os alunos também passaram a participar de manifestações patrióticas, como paradas e desfiles, em datas cívicas. Tais ocasiões sempre traziam retratos do caudilho, também presentes em estabelecimentos comerciais das mais diversas naturezas. Nomes aquilatados como Oscar Niemeyer, Candido Portinari, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade foram contratados pela União. Some-se a tudo isso a *Hora do Brasil,* programa radiofônico oficial transmitido diariamente em horário nobre, antes das radionovelas. A radiodifusão obrigada por lei era acompanhada por grande parcela da classe média e alta. Mais ainda: o Estado Novo instituiu o dia 19 de abril como o *Dia do Presidente*, pois nessa data nasceu Getúlio Vargas.

praticamente toda a imprensa radiofônica e impressa adversa a Vargas e, com ela, a maioria dos humoristas que se postaram de forma desfavorável à figura do ditador.

Na lista de proibições, significativos nomes do teatro, radiodifusão, literatura, esporte, cinema e, claro, do humor gráfico foram estampados. Especificamente no humor gráfico, J. Carlos, responsável por cruéis séries iconográficas ao nacionalismo estrangeiro, sobretudo durante a *Segunda Guerra Mundial*, foi impedido pela censura do Estado Novo[31]. Outros renomes, como Raul Pederneiras e K. Lixto, também foram severamente censurados pelo *DIP*. As grandes revistas ilustradas nas quais publicavam seus trabalhos estavam representadas eram *O Malho*, *Careta* e, a partir dos anos 1930, *O Cruzeiro*, com tiragens sempre regulares e significativas, mesmo sob a censura do *DIP* e ausência de abordagens políticas por seus artistas.

Desse modo, o efeito repressor nesse período fez retrair toda uma geração de humoristas gráficos que tinham como grande mote de seus desenhos o cenário político nacional e seus personagens, preservando o legado de Ângelo Agostini e seus corrosivos desenhos contra o clero e as elites escravocratas paulistas. Ziraldo, ao longo do Estado Novo, precocemente começava a disseminar seus desenhos em importantes publicações, conforme documenta sua primeira publicação no jornal *Folha de Minas*, com apenas seis anos de idade. Aos doze anos, desenhava suas próprias histórias em quadrinhos, protagonizadas pelo *Capitão Tex* e suas aventuras espaciais.

Ziraldo conta[32] que conheceu o desenho de humor em 1945, quando viu no *Diário de Notícias* uma caricatura do, então presidente, Eurico Gaspar Dutra, desenhada por Théo. Disse ao pai, que já sabia da sua habilidade com o lápis, que era esse tipo de desenho que queria fazer.

Simbolizando, então, uma nova geração de desenhistas, descolados do processo político nacional – porque impossibilitados –, Ziraldo ascendeu à

---

[31] No caso de J. Carlos, diga-se que controversamente foi restringido, pois, ainda que opositor a qualquer forma de autoritarismo, inclusive o Estado Novo, não se furtou a publicar, eventualmente, inofensivas charges acerca da política varguista e tributárias caricaturas de seu chefe de Estado. Sobre esse artista o leitor poderá acompanhar sua relação com o nacionalismo e o caudilhismo em dois estudos do historiador e humorista gráfico Cássio Loredano: *Lábaro estrelado*: nação e pátria em J. Carlos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000. & *O bonde e a linha*: um perfil de J. Carlos. São Paulo: Capivara, 2002.

[32] SAGUAR, Luis; ARAUJO, Rose. *Almanaque do Ziraldo.* São Paulo: Melhoramentos, 2007. p. 18.

popularidade em nível nacional ao acumular contribuições no jornal *Folha de Minas* (em 1954), nas revistas *A Cigarra* (1957) e *O Cruzeiro* (a partir de 1958), no *JB* (desde 1963) e, finalmente, n'*O Pasquim* (já na sua criação, em 1969). Nessas publicações, já era entrevistado e apresentado como desenhista de futuro promissor, conforme se constata na apresentação de Ziraldo, então com 21 anos, pelo jornalista Wilson Figueiredo, no jornal *Folha de Minas*, em 16 de maio de 1954 (Figura 2)[33]:

AQUI ESTÁ ZIRALDO

Esta pagina vale como um cartão de visita de Ziraldo Alves Pinto, que hoje inicia sua vida na imprensa, lançado por FOLHA DE MINAS. Muito jovem ainda (Ziraldo conta apenas 21 anos), não obstante mostra segura vocação para a caricatura, senhor de um traço pessoal e moderno. Ziraldo é mineiro de Caratinga, estuda Direito é já trabalhou no Rio, fazendo desenhos comerciais e iniciando-se na charge. Mas, como ele mesmo diz, sua "tara" é a caricatura.

FOLHA DE MINAS tem o prazer de apresentar mais este jovem artista mineiro para ocupar o lugar deixado por Borjalo, que se iniciou na imprensa há séte anos com a mesma idade de Ziraldo substituindo por sua vez o grande chargista esportivo que é Mangabeira, que tambem começara jovem nas paginas deste jornal.

Temos certeza de que em breve os bonecos de Ziraldo se tornarão personagens normais na vida mineira. Para isto, serão suficientes alguma experiencia dele e o passar da vida, materia prima de qualquer artista.

Julgue o leitor o traço de Ziraldo, livre de qualquer apresentação, por menos pretenziosa que seja. Será melhor do que continuar nesta cronica séria de uma pagina alegre.

(Figura 2)

Já havia publicado em importantes revistas, como *O Malho,* na qual colaborou desde os dezesseis anos. Foi também nesse período que Ziraldo conheceu quem afirma ser seu grande mentor: Millôr Fernandes. Ziraldo enviava cartas para a coluna d'*O Cruzeiro*, chamada *Vão Gogo*, quando ainda estava em Caratinga, encontrando-o pessoalmente na redação dessa revista, no começo da década de 1950, quando residiu no bairro carioca da Lapa.

[33] FIGUEIREDO, Wilson. Aqui está Ziraldo. *Folha de Minas,* 16 maio 1954. Também disponível em: SAGUAR, Luis; ARAUJO, Rose. *Almanaque do Ziraldo...*, 2007. p. 23.

Ainda sobre 1954, considerando que o ano coincide com o fim do segundo governo Vargas – após o Estado Novo, nesse momento eleito democraticamente –, é importante fixar que, se até então Ziraldo representou seu humor na crítica dos costumes pela clausura censora do regime anterior, paradoxalmente, foi essa vereda que aumentou cada vez mais seu sucesso, justamente nesse período.

Autenticando tal ambivalência, no quarto volume de seu exaustivo estudo sobre a história do humor gráfico brasileiro, Herman Lima assim caracteriza o jovem Ziraldo:

> Ziraldo Alves Pinto pertence ao grupo de humoristas que vem sucedendo, na imprensa ilustrada do Brasil, os caricaturistas políticos ou mesmo os atores de portraits-charges, desde que a caricatura política, por força das restrições do DIP, no Estado Novo, perdeu definitivamente entre nós o ímpeto de tantos anos.[34]

A segunda particularidade remete aos múltiplos campos de ação que esse se envolveu e, dado seu sucesso na maioria deles, por Ziraldo foram influenciados.

Além de advogado – formou-se pela *Universidade Federal de Minas Gerais*, em 1957 –, Ziraldo, ao longo de sua trajetória, também exerceu os ofícios de publicitário, jornalista, dramaturgo, escritor de literatura infantil, pintor, apresentador de TV, ator, cartazista, desenhista – lembrando a distinção entre cartunista, caricaturista e chargista, embora tenha passeado por esses gêneros do humor gráfico – e editor.

Sobre esse último atributo, embora mesclado aos demais predicados, notabilizou-se novamente por lançar, em 1960, a primeira revista em quadrinhos brasileira feita por um só autor.

Ainda que contasse com a arte-final de Paulo Abreu, letras de João Barbosa e coloração de Heucy Miranda, era Ziraldo quem assinava o argumento e o desenho da revista (Figura 3)[35].

---

[34] LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. v. 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p. 1607-609.

[35] SRBEK, Wellington. Ziraldo, o pai da Pererê. *Mais quadrinhos*: quadrinhos, animação, cinema e tevê [blog]. 1 dez. 2007. Disponível em: *http://maisquadrinhos.blogspot.com/2008/10/ziraldo-o-pai-da-perer.html*. Acesso em: 7 mar. 2009.

Inicialmente como cartum nas páginas da revista *O Cruzeiro*, em 1959, os primeiros desenhos dessa história eram protagonizados por uma das mais populares entidades fantásticas do Brasil, o Saci Pererê. Dada a favorável repercussão dos leitores e o risco de uma República Sindical de João Goulart, *O Cruzeiro* se adiantou à ideia da nacionalização dos quadrinhos, subsidiando revistas que primassem por personagens brasileiros. Os esparsos cartuns do saci viraram, então, uma publicação de periodicidade mensal, com a primeira edição datada em outubro de 1960.

(Figura 3)

A *Turma do Pererê* trazia nas páginas integralmente coloridas[36] as aventuras da Turma da Mata do Fundão. A revista abordou temas sobre cidadania, ecologia, primazia pelos valores familiares, recorrendo a uma narrativa que evitava velhos chavões, como a dicotomia entre heróis e vilões, mas que enaltecia o sincretismo da vida no campo à modernidade metropolitana e todas as aventuras que daí germinava:

> Cultura popular e ficção científica, humor e aventura, cartum e literatura são alguns dos ingredientes de uma mistura de sucesso, uma série em quadrinhos na qual a diversão anda de mãos dadas com a arte. Mostrando um Brasil cheio de vida e orgulho de si próprio, habitado por índios e gente-de-faz-de-conta, animais falantes e heróis camaradas, a revista Pererê acabou no dia da mentira, em 1° de abril de 1964. Começava então uma outra época, triste e sombria, chamada Ditadura Militar, na qual era proibido dizer ou escrever tudo o que se pensava. Amigo da festa e da alegria, o

[36] Um feito inédito para uma revista de história em quadrinhos publicada nessa época, outra proeza foi chegar à marca de 120 mil exemplares vendidos, em mais de uma ocasião, ao longo da década de 1960.

> esperto Saci de Ziraldo já não podia viajar livremente, montado em seu fiel redemoinho de vento.[37]

Pioneiro do paradigma dos quadrinhos nacionais, Ziraldo teve à sua altura – embora mais tarde – apenas Maurício de Sousa, então repórter policial do jornal *Folha da Manhã* e que ainda começava a desenvolver as primeiras tiras da *Turma da Mônica*. Atualmente, Ziraldo e Maurício de Sousa são reconhecidos como os dois grandes provedores da história do quadrinho nacional[38].

É com a *Turma do Pererê* que Ziraldo firma seu estilo artístico, com traços fortes, linhas geométricas, emprego de expressões idiomáticas, engenho de neologismos e vivacidade de cores, características que figuram como assinaturas, inferidas em qualquer esboço seu.

Não obstante, a plasticidade de Ziraldo não é pura imanência, pois esse humorista gráfico está historicamente inserido em uma geração internacional que foi importante para o desenvolvimento de sua prática, à qual Pedro Lago classificou como a quarta geração da história do humor gráfico. Nela há referências imprescindíveis para o traço ziraldiano. Deixemos que ele diga:

> O pós-guerra é dominado pela descoberta da arte de cartunistas americanos e franceses, sobretudo Saul Steinberg e André François, e por um grupo de desenhistas brasileiros liderado por Millôr Fernandes. Esses artistas têm importância determinante para orientar o estilo do cartum brasileiro nos anos 1950 e 60, que tem sua expressão mais acabada, ainda que tardia, nos melhores momentos do Pasquim.[39]

Corroborando a classificação de Pedro Lago, Ziraldo, para atingir as especificidades plásticas de seus desenhos, dialogou intensivamente com outros desenhistas nacionais e internacionais. Entre eles, ganham relevo os nomes dos dois mais expressivos cartunistas atuantes na segunda metade do século XX.

---

[37] SRBEK, Wellington. Pererê, uma aventura brasileira. *Mais quadrinhos*: quadrinhos, animação, cinema e tevê [blog]. 7 nov. 2007. Disponível em: *http://maisquadrinhos.blogspot.com/2007/11/perer-uma-aventura-brasileira.html*. Acesso em: 7 mar. 2009.

[38] Como exemplo teórico dessas relevâncias, lembremos o estudo comparativo de Moacy Cirne entre os dois artistas: *A linguagem dos quadrinhos*: o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971. (Col. vozes do mundo moderno; 5).

[39] LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas brasileiros*: 1836-2001. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001. p. 15.

(Figura 4)

Não se trata afirmar que não houve outros artistas – brasileiros, inclusive – que tenham motivado Ziraldo a desenvolver as particularidades gráficas que são tão recorrentes em seus trabalhos. Todavia, nas páginas do jornal estadunidense *The New Yorker*, da revista britânica *Punch* e francesa *Le Rire*, ao longo da década de 1950, há uma plasticidade e adereços convizinhos aos empregados por Ziraldo. Percebemos esses sinais advindos dos cartuns de Saul Steinberg[40], um dos renomados artistas que Ziraldo fez questão de conhecer em 1957, quando embarcou pela primeira vez rumo à Europa, em uma viagem comemorativa de sua formatura.

(Figura 5)

Similaridade que se manifesta nos traços, fortes e geométricos, na metalinguagem que sobrevém nos personagens em relação a sua própria forma e adereços que transcendem o desenho em si (Figura 4)[41].

Outra forte característica é a erotização como processo de transferência de outros valores (Figura 5)[42], expressividade tão característica em André François[43]. Ziraldo bem o sabia, porque nesses delineamentos queria

[40] O romeno naturalizado estadunidense, Saul Steinberg (1914-1999), publicou a maioria de seus cartuns no jornal *The New Yorker.* Existe uma fundação promovida e sustentada pelos fãs de Steinberg com a missão de preservar e divulgar sua produção. No *site*, o interessado poderá se interar a respeito de mais detalhes sobre sua a vida e obra. Ver: *http://www.saulsteinbergfoundation.org*. Acesso em: 25 jul. 2007.

[41] STEINBERG, Saul. Gravura (1941). Disponível em: *http://blowg.pixelzine.com/2007/02*. Acesso em: 25 jul. 2007.

[42] FRANÇOIS, André. Le corbeau. Disponível em: *http://www.artknowledgenews.com/?q=recent11*. Acesso em: 25 jul. 2007.

[43] Outro romeno, André Farkas (1915-2005), artista judeu e esquerdista, escondeu-se dos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial em uma fazenda, para, posteriormente, refugiar-se na França. Em Paris, foi naturalizado e se rebatizou como André François, atuando como pintor e ilustrador. Mas ganhou a reputação com o trabalho humorístico, registrando a sátira da comédia humana em seus cartuns, influenciando uma geração de desenhistas. Entre suas contribuições, injetou o humor sexualizado, ou *pornocartum*, uma nova linha livre, solta e sem nenhum preconceito ou moralismo, quebrando vários tabus. Seu traço era ágil, comumente em preto e branco, embora tenha recorrido a vivas cores em alguns casos. Em 2002, um incêndio devastou seu estúdio, destruindo quase tudo o que lá estava. Após esse episódio, nos últimos anos de vida, tentou produzir uma inédita perspectiva como conjunto de seus novos trabalhos.

se pautar:

> Eu vinha da publicidade. Trabalhava com anúncios e *layouts*. E assinava o *Graphis*. E conhecia o Steinberg, todos os cartazistas europeus do metrô de Paris, Herbert Leupin, o Hervé Morvan, o Piatti, o Raymond Savignac. Tanto que eu achava HQ uma arte menor em todos os aspectos. Sabia que fazia aquilo bem feito, mas achava fácil. Eu queria era desenhar que nem o Steinberg, o Ronald Searle, o André François. Tanto que quando a *Editora Cruzeiro* decidiu parar o *Pererê* eu sofri muito, mas não insisti em procurar outra editora porque queria recuperar meu desenho, que a HQ tinha aprisionado. Tive que sair correndo atrás do Jeremias com seus pés de ferro-elétrico e suas pernas de gafanhoto, suas mãos gigantescas, para voltar a ser um desenhista de humor, tão bom como o Jaguar, o Fortuna e o Millôr.[44]

Voltando ao contexto brasileiro de Ziraldo, vimos que o início da década de 1960 foi um momento significativo por motivos que foram além do êxito editorial da *Turma do Pererê*. Concomitantemente à publicação infantil, no Planalto Central, Brasília era inaugurada como a nova Capital Federal do Brasil.

Contando com a mobilização de mão de obra de migrantes nordestinos – chamados candangos –, Juscelino Kubistchek, assessorado pelo arquiteto Oscar Niemeyer e pelo urbanista Lúcio Costa, inaugurou no feriado de Tiradentes, em 1960, a cidade que passaria a alojar a alta administração do País e, com ela, um crônico problema nas finanças pelos gastos excessivos.

Com um *deficit* de 39,5% do PIB, troca de Ministro da Fazenda e revisão do plano econômico, o programa de estabilização preconizado por Kubistchek dependia do acordo com o *Fundo Monetário Internacional* (*FMI*), para o arrimo de um empréstimo de aproximadamente trezentos milhões de dólares e, junto a ele, uma inflação contínua e ascendente. Somada à nova capital, foram as duas maiores heranças de seu mandato. Nesse ínterim, Ziraldo continuou desenhando a *Turma do Pererê* e a crítica dos costumes n'*O Cruzeiro,* com poucas incursões nas questões políticas.

---

[44] SRBEK, Wellington. Ziraldo, o pai da Pererê. *Mais quadrinhos...*, 1 dez. 2007. Disponível em: *http://maisquadrinhos.blogspot.com/2008/10/ziraldo-o-pai-da-perer.html*. Acesso em: 7 mar. 2009.

A fugacidade do desgoverno de Jânio Quadros, somada às suas medidas econômicas de superestabilização à dívida externa, mas com forte desestabilização da moeda nacional e consequente alta inflacionária, junto das polêmicas atitudes administrativas que tomava[45], não apenas fermentaram o cenário político pelo coletivo assombro na ocasião de sua renúncia e da posse de seu vice João Goulart – eleito por voto direto –, como também facilitaram a vida dos humoristas gráficos, que caricaturaram o presidente e seus desmandos. Ziraldo ingressava nesse grupo.

Se o período Quadros foi, em si, uma abundância de comicidade política pautada em situações reais, o governo Jango trazia consigo o paradoxo entre a manutenção da ordem constitucional, essa que garantia a posse do então vice-presidente, no caso de destituição, renúncia ou ausência do titular, ou a imputação de um *impeachment* inconstitucional, porque apriorístico, ou seja, perpetrando a deposição de Jango antes de sua própria investidura ao cargo executivo.

A oposição se fez valer dos subterfúgios de impedimentos relativos, culminando no momento parlamentarista, que empossava Jango com poderes reduzidos. Regime superado no plebiscito em que Goulart recuperou a integridade de seu mandato, articulando planos econômicos para tentar combater a inflação, ao mesmo tempo em que, requerido pelas camadas populares, proferia o desejo de implantar as reformas de base. Essa última medida seria a mais grave aresta de João Goulart com conservadores e reacionários, militares e civis.

Herdeiro político de Getúlio Vargas e porta-voz do trabalhismo, Jango simbolizava a tradição trabalhista que tanto incomodava o atrofiamento hierárquico das Forças Armadas, como também o empresariado conspiratório. Tal circunstância era o indício de que a ascensão do governo Jango, com a vitória no plebiscito de 6 de janeiro de 1963, já prenunciava sua iminente derrocada. Era precisamente o ano em que Ziraldo passou a desenhar para o *JB,* publicação que, junto a outras de caráter liberalista, alimentava e noticiava acrescida desafeição ao governo.

Tal periódico foi de encontro às aspirações trabalhistas de Goulart, principalmente porque este se aproximava dos correligionários do *Partido Comunista*

---

[45] Conforme os quatro exemplos de episódios controversos que repercutiram desfavoravelmente na imprensa comercial da época: a proibição ao lança-perfume, as brigas de galo e aos biquínis; além da condecoração de Ernesto *Che* Guevara com a *Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul,* a maior insígnia honorífica do País.

Brasileiro (*PCB*). As manchetes e os editoriais do *JB* se queixavam do potencial perigo que representava a política de Jango, que passou a recorrer aos comícios junto à classe trabalhadora para anunciar decretos ligados às reformas de base.

O humor gráfico se dividia e também bipartia a imagem caricatural e governamental de Jango, sugerindo que as feições de sua personagem desenhada denotavam a doutrina e caráter do governo, conforme a intenção de quem as desenhava e o momento em que as criava[46].

As publicações esquerdistas eram favoráveis a sua conduta e aprovação das reformas, como o jornal *Última Hora*, concebendo uma caricatura bonachona e gentil em um desenho quase que tributário à figura do presidente. Em contrapelo, desenhistas liberais, publicando em jornais idem – a *Folha de S. Paulo*, por exemplo –, esboçavam um governo indeciso, influenciável e instável, suscetível ao dogma comunista e inclinado à invocação de um regime sindicalista, ou ainda, de uma doutrina socialista em vias de efetivação. Isso no prenúncio da intervenção militar, porque em episódios anteriores chegaram a apoiá-lo. Jornais como o *JB* e o *Correio da Manhã* são emblemas dessa sazonalidade.

Ambos periódicos advogaram pela posse do então vice-presidente, quando os golpistas queriam afastá-lo da Presidência, na ocasião da renúncia de Jânio Quadros, em 1961. Ainda que estivessem preconizando o potencial sucessor na eleição de 1965, esses jornais exerceram importante papel no plebiscito que restituiu o presidencialismo, com Jango à frente do poder executivo. Na charge de Augusto Bandeira, pinçada como exemplo (Figura 6)[47], fica evidente o nível empático do jornal à reintegração de João Goulart, perceptível nos atributos fisionômicos do presidente e alegoria da circunstância transcorrida.

---

[46] O interessado no humor gráfico aplicado nesse período, voltado especificamente a esse presidente, conta com a recente publicação da tese de doutorado de Rodrigo Motta sobre a imagem de Jango e os acontecimentos de 1964 segundo os humoristas gráficos. Ver: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o golpe de 64 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

[47] LIMA, Herman. *História da caricatura...*, 1963. p. 1291.

(Figura 6)

Publicada no jornal *Correio da Manhã*, em 10 de julho de 1962, portanto, seis meses antes do plebiscito de 6 de janeiro de 1963, a charge de Augusto Bandeira *profetizava* o fim do parlamentarismo ao colocá-lo na *grelha* como churrasco do gaúcho João Goulart. A publicação que a veiculava estava, então, empática à recuperação dos poderes presidenciais de um Jango que,

> Além da falta de cabelos, era retratado com os olhos fechados ou voltados para o chão, que ressaltavam um certo retraimento e timidez, características do ex-presidente. Legítimo herdeiro do populismo de Getúlio Vargas, ele era, na ótica conservadora, um demagogo, autoritário e protetor dos comunistas. Para a esquerda, ao contrário, Jango era considerado um político sensível às causas populares.[48]

Contraditoriamente, o assentimento desses jornais – *JB* e *Jornal da Manhã –,* que até apoiaram alguns projetos reformistas, se findou aí. O epílogo desse episódio foi uma oposição cada vez mais ofensiva, desencadeada nos famosos editoriais do *Jornal da Manhã: Basta!, Fora!,* e *Basta! e Fora!*[49].

---

[48] BRASIL, Ubiratan. Traços do golpe. *O Estado de São Paulo*: Caderno 2. v. 26, n. 1353, p. 1, 1 out. 2006.

[49] Publicadas, respectivamente, em 31 de março, 1 e 2 de abril de 1964. O *JB*, no 1º de abril de 1964, estampou em seu editorial: "Desde ontem se instalou no País a verdadeira legalidade. Legalidade que o caudilho não quis preservar. A legalidade está conosco e não com o caudilho aliado dos comunistas".

Articulações direitistas anteriores a esses três editoriais, estimuladas pela conjuntura de caos social de uma expressiva parcela da sociedade que temia o descontrole inflacionário, da radicalização de movimentos sociais, inclusive no campo, da interrupção dos serviços públicos e, principalmente, do eventual alinhamento do Presidente à Moscou, convergiram com os militares, a fim de que eles, pela medida de força, deflagrassem a quartelada[50].

Carentes de dispositivos legais que amparassem os abruptos protocolos recorridos, os juristas Carlos Medeiros e Francisco Campos redigiram o primeiro ato institucional, em 9 de abril, que, além de transverter o golpe em revolução, deu à cúpula militar todo o respaldo de que precisavam, sob o pretexto da restauração da ordem e da defesa da democracia. Intitulado *À nação*, o AI-1 tinha estas como as primeiras linhas:

> É indispensável fixar o conceito de movimento civil e militar que acaba de abrir ao Brasil uma nova perspectiva sobre o seu futuro. O que houve e continuará a haver neste momento, não só no espírito e no comportamento das classes armadas, como na opinião pública nacional, é uma autêntica revolução.
>
> A revolução se distingue de outros movimentos armados pelo fato de que nela se traduz, não o interesse e a vontade de um grupo, mas o interesse e a vontade da Nação.
>
> A revolução vitoriosa se investe no exercício do Poder Constituinte. Este se manifesta pela eleição popular ou pela revolução. Esta é a forma mais expressiva e mais radical do Poder Constituinte. Assim, a revolução vitoriosa, como Poder Constituinte, se legitima por si mesma.[51]

A *tradução* do interesse coletivo se dava a conhecer tal qual deveria ser no próprio documento, mais precisamente no artigo 7º: “Ficam suspensas, por 6 (seis) meses, as garantias constitucionais ou legais de vitaliciedade e estabilidade”.[52]

---

[50] MOTTA, Rodrigo Patto Sá. João Goulart e a crise de 1964 no traço da caricatura. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar*: quarenta anos depois (1964-2004). Bauru, SP: EDUSC, 2004. p. 179-180. (Col. História).

[51] BRASIL. Ato institucional [AI-1], de 9 de abril de 1964. Dispõe sobre os processos constitucionais do novo governo e dá outras providências. In: FICO, Carlos. *Além do golpe...*, 2004. p. 339-342.

[52] Ibid., p. 341.

Em verdade, os oficiais alteraram completamente as regras da vida política brasileira. Paulatinamente, os instrumentos de claustro opinativo começaram a atingir as principais manifestações culturais do País. Influenciada pelos acontecimentos políticos, a economia brasileira se atrofiou ainda mais, sucedendo consecutivas crises, a ponto de a cúpula militar, autodenominada revolucionária, ter entre suas primeiras medidas a criação da *Assessoria de Desenvolvimento e Gestão* (*ADEG*), discursando preocupação em estancar a alta dívida externa e inflação, advindas do desenvolvimentismo de Juscelino Kubistchek.

Tal instabilidade econômica também atingiu Ziraldo, pois, mesmo tendo assegurado o sucesso da revista *Turma do Pererê* com paradigmáticas tiragens, esta foi cancelada em 1964, logo após o início da ditadura militar no Brasil. Antes de censura ou qualquer outro tipo de proibição, a revista em quadrinhos sucumbiu por entraves econômicos, que Ziraldo, seu produtor, não pode contornar. Ainda que a editora *Abril* tivesse relançado a revista no início da década de 1970 e o próprio Ziraldo tentado veicular as histórias da turma da mata em outras publicações, como *O Pasquim*, o sucesso não foi o mesmo da primeira experiência editorial.

À medida que isso acontecia, Ziraldo atuava em dois flancos: enquanto, nos periódicos conservadores, voltava a dedicar significativo espaço à troça das questões circunscritas aos costumes, não declinou de todo à contextura política, manifestando sua opinião em publicações que se esquivassem do estabelecimento favorável ao golpe, provocando, do ponto de vista moral, a ditadura, seus agentes e os comportamentos repressivos.

Sobre a primeira frente, houve contribuições regulares no *JB* durante os primeiros anos da ditadura militar. A politização de seu humor teve aportes em menor recorrência em outros periódicos, como os suplementos *Cartum JS* (por ele criado no *Jornal dos Sports*), *Manequinho* (*Correio da Manhã*) e *Pif-Paf*, publicação de Millôr Fernandes que pouco se desdobrou, pelo ácido teor das suas piadas.

Trata-se de um tabloide alternativo que, pautado no humor, sugeriu uma nova forma de tratar o cotidiano, seus valores culturais, além de criticar de maneira paródica o regime ditatorial que, naqueles idos, já patrulhava boa parte da manifestação cultural das grandes metrópoles.

Foi nesses primeiros meses de golpe que, colaborando na revista *Pif-Paf,* Ziraldo desenhou o truncado e ácido *Jogo da democracia* (Figura 7)[53], onde quem arrisca, entre saltos e tropeços no agitar dos dados, sempre perde e *sai do jogo democrático*. Basicamente porque, como a própria apresentação da paródia alude, "este Jôgo da democracia é um jôgo eminentemente nacional. Não há Jôgo da democracia como este em nenhum outro País"[54], principalmente porque aqui, "em geral as pessoas que entram no Jôgo da democracia preferem jogar sozinhas"[55], inclusive as que foram caricaturadas ao longo das casas desse tabuleiro.

(Figura 7)

[53] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. O jogo da democracia. *Pif-Paf.* Rio de Janeiro, n. 2, ago. 1964.

[54] Ibid.

[55] Ibid.

Uma alusão picante contra os golpistas. Um sinal de que, à vontade desses, a revista não duraria muito tempo. A *Pif-Paf*, apreendida na oitava edição, não foi mais publicada. Ademais, abriu caminho a outras, entre as quais *O Pasquim.*

De fato, a vereda política do traço ziraldiano foi desbravada concomitantemente ao golpe militar de 1964, mas foi específica conforme a publicação que a divulgaria. Igualmente, o motivo que levou o desenhista a empregar regularidade a esse tipo de humor, concomitante à paralisação da *Turma do Pererê,* foi outra carência experimentada, agora relacionada à sua própria ausência em uma antologia de chargistas, pela falta de repertório que deu matiz a essa publicação, tal qual narram Luis Saguar e Rose Araujo, seus biógrafos:

> Revolveu intensificar as charges políticas depois do lançamento, ainda em 1964, de *¿Hay gobierno?*, livro de Jaguar, Claudius e Fortuna publicado pela editora Civilização Brasileira. Os três, além de Ziraldo, eram discípulos de Millôr Fernandes. Como até então Ziraldo não tinha um trabalho expressivo com charges, foi deixado de fora do livro. Isso foi o suficiente para que ele enveredasse por esse caminho também.[56]

Estava constituída, então, a tessitura que levou Ziraldo a integrar as histórias d'*O Pasquim* e *JB*, ao longo dos 21 anos de ditadura militar brasileira e, claro, o registro que deixaria sobre esse período, inclusive de sua opinião e atuação a respeito.

Dedicando uma refinada atenção nos capítulos seguintes aos desenhos de Ziraldo e aos recortes cronológicos de sua produção nessas duas publicações, assaz importante é concluir esta etapa biográfica e contextual com uma informação recente e pertinente, porque polêmica.

Passados 24 anos da redemocratização do País, mais precisamente em cinco de abril de 2008, Ziraldo e mais vinte jornalistas que foram perseguidos durante os anos mais repressivos da ditadura militar, tiveram seus processos de anistia aprovados pela *Comissão de Anistia* do *Ministério da Justiça*.

---

[56] SAGUAR, Luis; ARAUJO, Rose. *Almanaque do Ziraldo...*, 2007. p. 35.

Além da tardia absolvição – 23 anos após o fim do regime autoritário –, outro dado chama a atenção para esse episódio: Ziraldo e Jaguar – humorista gráfico e cofundador d'*O Pasquim* – foram indenizados em, aproximadamente, um milhão de reais. Tratava-se da compensação pelos prejuízos que sofreram com a perseguição política e a censura, ressarcimento relacionado aos confiscos de exemplares, prisões e perda de anunciantes, conforme noticia um jornal da época:

> Já Ziraldo, escritor e chargista de sucesso, e o cartunista Jaguar, trabalhavam no *Pasquim* quando o semanário sofreu forte repressão por ser considerado ofensivo pela ditadura. Os dois receberão pensão mensal de cerca de R$ 4 mil. Jaguar e Ziraldo receberão ainda R$ 1.000.253,24. O montante, que será pago em parcelas, é retroativo a 1990, antes da criação da Comissão de Anistia, em 2001, porque os jornalistas já haviam feito o pedido, por meio da ABI, ao Ministério do Trabalho em 1990.[57]

Esse fato se torna importante por ser um entre os saldos, no comportamento desses artistas, em relação àquele período. Contudo, as causas que os levaram a se postar de forma particular ao poder instituído vão além de questões monetárias e da conveniência, ou não, da reparação financeira. Para explicá-las, necessita-se melhor compreendê-las.

No que diz respeito a Ziraldo, tal ponderação acaba por se tornar as missões dos capítulos seguintes.

---

[57] RODRIGUES, Alexandre; THOMÉ, Clarissa. Ziraldo e Jaguar serão indenizados por período militar. *Jornal O Estado de São Paulo*. 4 abr. 2008. Disponível em: *http://www.estadao.com.br.nacional.not_ nac151420,0.htm*. Acesso em: 1 maio 2008.

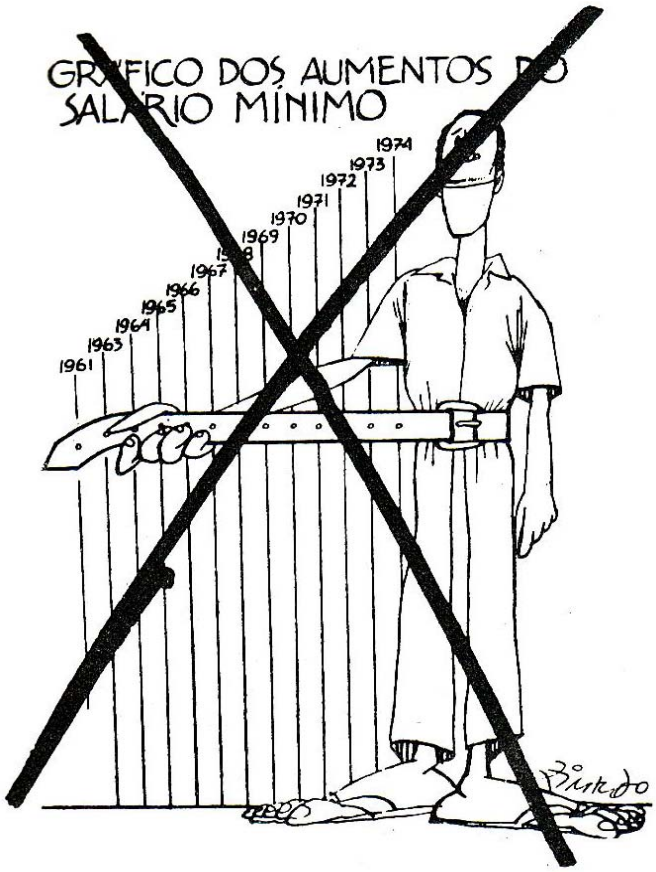
2. A PRODUÇÃO GRÁFICA DE ZIRALDO N'*O PASQUIM* (1969-1971)

A História passa enquanto os chargistas ladram.

Jaguar (1999)

Sendo uma atitude apócrifa falar sobre Ziraldo há tantas páginas sem devidamente examinar sua produção nos recortes recorridos, parece-nos inadiável recorrer aos seus desenhos publicados n'*O Pasquim* já neste princípio, na historicidade da *ditadura militar brasileira*.

Há uma charge (Figura 8)[58] que, por forças censoras, não foi veiculada na ocasião de sua concepção. O referido desenho se destaca dos demais porque emblema o adágio que pretendemos desenvolver quanto à análise da contribuição gráfica de Ziraldo, naquele que foi, por muitos teóricos[59], elevado à condição de manifestação mais expressiva e duradoura da imprensa alternativa em tempos de regime militar: o semanário carioca *O Pasquim.*



(Figura 8)

[58] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. *1964-1984: 20 anos de prontidão.* 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.

[59] Mesmo tendo optado analisar o semanário alternativo *Movimento*, Maria Aparecida de Aquino enumera similaridades entre esse jornal e *O Pasquim*, seja na periodização censora – já nasceu censurado –, cogestão administrativa ou ainda na resistência de sua periodicidade, além da extinção da repressão. Por sua vez, Zuenir Ventura outorga ao *Pasquim* o pioneirismo da resistência artística pelos recursos da linguagem debochada, até então, inexistente em qualquer outro periódico da imprensa alternativa ou do segmento comercial. Ver: AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, imprensa e Estado autoritário...,* 1999.; VENTURA, Zuenir. Impasses da criação (1971-1973): o vazio cultural; a falta de ar; Começar de novo: da ilusão do poder a uma nova esperança. In: GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Cultura em trânsito 70/80...,* 2000. p. 40-113.

A charge em questão evidencia em primeiro plano a figura de um homem, *a priori*, extremamente magro e de feição humilde, sem sinal algum de alegria ou otimismo. Em pé e estático, sua esguia fisionomia é denunciada no cinto que, pela força empregada pelo próprio personagem, aperta-lhe ao limite, não da cintura do homem, mas da própria tira. Não bastasse a posição sobre-humana de aperto que esse adorno causa ao desenhado, vestido em roupas surradas, outros signos iconográficos conduzem o leitor à ampla compreensão iconológica da crítica social de trejeitos cômicos.

Como dito, a própria personagem se cinge ao limite do graficamente possível. O cinto, posicionado em riste à esquerda do homem, tem em cada um de seus buracos uma linha vertical, legendada com o conjunto de anos anteriores ao desenho – entre 1961 e 1974 –, e, junto aos anos, a suposta ideia de ascendência dos aumentos do salário mínimo. Suposta porque a ascensão das colunas verticais sugeridas no gráfico declina na personagem sufocada pela tira que, representando a linha horizontal do mencionado diagrama, mais o aperta conforme a escalada dos anos, em uma sutil reviravolta reflexiva do mote sobre a insuficiência salarial, cotejada agora ao degradante custo de vida.

Sem restar dúvidas quanto à denúncia dessa gravura, produzida no final de 1974, o *gráfico humano* vetado pelo espesso X – grafia do censor sobre a charge de Ziraldo – retroage a um alvitre que o artista reitera em cada um desses *orifícios anuais* presentes no cinto, o malogrado *milagre econômico*.

O chamado milagre aconteceu entre 1968 e 1973, quando nossa economia cresceu em média 11% ao ano, em sua maior parte com o governo Médici (1969 a 1974). Tal crescimento econômico se deu pelo aumento do Produto Interno Bruto (a soma de tudo quanto um País produz), estabilizando a inflação que advinha desde o governo Kubistchek, mantendo-a abaixo dos 20%, o que elevou a produção industrial e melhorou a quantidade de empregos, principalmente da indústria automobilística. O plano era aumentar as exportações, ao mesmo tempo em que se tentava atrair investimentos externos, mediante a promessa de bons lucros.

Mas, para o povo, personificado no sujeito da charge em questão, o milagre se manifestou como mau presságio; afinal, a inserção do capital externo arrochou a faixa salarial, acentuando a acumulação de dinheiro aos investidores, concentrando ainda mais a renda em suas mãos, enquanto os assalariados, falsamente mais bem remunerados, empobreciam.

Com juros baixos no mercado internacional, as multinacionais se sentiram atraídas a *investir* no País, fomentando gigantescas construções estatais e a consequente e igualmente desmedida dívida externa, pública e privada, fragilizando, além do trabalhador, o próprio Estado; de modo que, revelada no fim do governo Médici como um agouro do espectro desenvolvimentismo nacional, a cartilha econômica sucumbiu à crise do petróleo, dando a vista um País que era deveras consumista e dependente do combustível internacional.

Até que emergisse essa fragilidade, o discurso do então ministro da fazenda, Delfim Neto, recorria à metáfora de um *bolo financeiro* que primeiro necessitava crescer, para, então, ser repartido entre as classes mais carentes da população brasileira. Esse último grupo, representado no modelo subnutrido do diagrama que Ziraldo compôs, não soube do sabor desse bolo levedado com fermento estrangeiro, quando muito se, de fato, ele existiu.

Mas Ziraldo já alertava em seus desenhos a inconsequência do modelo de desenvolvimento econômico adotado antes mesmo do auge do *milagre brasileiro*, mostrando alguns dos motivos e efeitos colaterais de sua irreversível ruína. Assim foi na visita do preeminente futurologista econômico Hermann Khan, em novembro de 1969, ao País.

Causando na ocasião um grande frisson entre a *intelligentsia* econômica e os meios de comunicação, Kahn, que preconizava o Japão como a grande potência econômica das décadas seguintes, *prognosticou* que, para o Brasil se elevar à grandeza econômica que desejava, deveria seguir o modelo nipônico.

Entre a impessoalidade do interlocutor estrangeiro aos problemas nacionais e as alegorias cômicas que poderiam ser extraídas dessa superficial comparação,

Ziraldo não hesitou em disparar o lápis em um desenho que escapou do veto, publicado n'*O Pasquim:*

(Figura 9)

O contraste entre a corpulência de Kahn e a mirra dos personagens à direita dá o tom do desenho (Figura 9)[60]: bem vestido e asseado *versus* maltrapilhos descalços e calejados; olhar fixo e disposto contra um conjunto de olhos fundos e vagos; obesidade contrastando com desnutrição e moléstia estomacal são as dicotomias mais evidentes, embora não as únicas.

Ademais, a comicidade dessa denúncia é apresentada na coloração que o desenho não tinge literalmente, mas que está culturalmente – na cultura brasileira –, sintetizando os motivos, personagens e contexto. Por exemplo: em outra charge, a amarelidão que acentua o estado de palidez e designa a total petição dos miseráveis, que bem poderiam ter sido *retirados* de uma famosa tela de Portinari, é sugerida como equivalência à melanina culturalmente estereotipada como típica dos orientais, inclusive dos japoneses que, segundo a declaração economicista de Kahn, era o parâmetro a ser seguido.

[60] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. Ziraldo apresenta Hermann Khan: Brazil made in Japan. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 22, p. 4, 20-26 nov. 1969.

Ainda que não houvesse nem a condescendência ou esclarecimento das classes menos favorecidas ao entendimento e acompanhamento da economia regulada por seus déspotas, o desencadeamento, não apenas econômico, também não era previamente planejado, nem mesmo entre seus gestores, quanto mais consultores.

De fato, o regime autoritário, em seu próprio núcleo tático de gestão e camadas subalternas, não foi coerente ou harmônico entre os motivos que deflagraram aquele primeiro de abril de 1964 e os eventos desdobrados nos anos posteriores em características que vão além da agenda econômica adotada.

Inicialmente, como provisório adjetivo, arriscamos dizer que o regime militar, da deposição de um presidente legitimamente eleito, desprezando, portanto, o sufrágio universal do Estado de direito, ao alargar seus domínios da original e constitucional função de *defesa da pátria* ao papel de provedor da vontade da nação, foi *contraditório* em mais de um momento.

Afirmação sem muito ineditismo, seguramente, mas o tratamento interpretativo desarmônico dado por testemunhas e teóricos da ditadura militar é indubitável. Boris Fausto[61], para invocar o primeiro de alguns exemplos, alertou sobre a necessidade de se distinguirem as especificidades da ditadura militar brasileira em relação às demais detonadas em nosso Continente.

Pensar em uma análise conjuntural do regime, para Fausto, é considerar que, no caso brasileiro, além da inexistência de uma guerra civil, houve características que, de forma aparente – ao menos – simularam a continuidade dos preceitos democráticos de uma República.

Para o autor, os exemplos seriam: o andar dos trabalhos de um Congresso que, mesmo em irregular rotina, continuou aberto; o bipartidarismo – MDB e ARENA; rotatividade, em eleições fechadas, de figuras presidenciais, que teoricamente dariam continuidade ao processo de mandatos; além de focos de efervescência cultural providos pela oposição. Sobre esse último aspecto, houve, inclusive, um grupo de teóricos que assimila esse efeito colateral como

[61] FAUSTO, Boris. Direita, volver. *Cult*. São Paulo, v. 6, n. 78, p. 12, mar. 2004.

consequência específica no caso brasileiro, justamente por conta dessas supostas fissuras, próprias desse regime. Ou seja, dentro da tessitura autoritária, certas manifestações culturais não teriam tido o devido espaço e reconhecimento, caso não tivessem se aproveitado das contradições particulares da gestão militar no Brasil, o que não teria acontecido em todas as ditaduras latino-americanas daquela época.

Nesse grupo, além de Boris Fausto, consta a teoria da *hegemonia cultural*: efervescência artística provida pela esquerda, remetida ao período anterior ao quinto ato institucional e os decretos derivados desse ato. Tal olhar foi formulado por Roberto Schwarz, amparado na teoria gramsciana, de que, por sua vez, *O Pasquim* e seus colaboradores seriam agentes que teriam se aproveitado de tais fissuras.

Nesse sentido, pensar a ditadura militar brasileira enquanto modelo doutrinário comparado a outros regimes autoritários no contexto latino-americano, com certeza, é vê-la de forma singularizada. Diferentemente do que ocorreu na Argentina, onde o aparelho da cúpula militar firmou regular e ostensivo domínio sobre o poder de imprensa, controlando-a de modo que não levasse as manchetes deliberadas – ou subliminares – de suas violências durante todo o período ditatorial, o caso brasileiro, entre poemas lusitanos, piadas e outros chistes, é muito irregular.

De fato, olhando todo o período ditatorial, a ditadura militar no Brasil foi mais sazonal que as ditaduras argentina, paraguaia e chilena, certamente. Um exemplo é o fato de que tivemos, desde o início do regime, sucessivas tentativas de publicações alternativas à imprensa comercial. Mesmo não tendo, na maioria dos casos, longa periodicidade, tais publicações foram articuladas de baixo para cima, ou mesmo de fora para dentro do sistema comercial de informação, possuindo, portanto, uma constante afinidade com as questões populares, assim como o truncado cenário político.

Todavia, a análise distanciada dos pormenores, proposta por Boris Fausto, incorre a outros reducionismos. O principal deles é que o movimento militar entre 31 de março e primeiro de abril de 1964 não tinha apenas deposto um presidente

e afastado seus aliados da cena política. Havia também, ao longo dos anos seguintes – principalmente após a imputação do AI-5, em novembro de 1968 –, se apropriado de uma prerrogativa da manutenção das liberdades relativas – cuja preservação lhe havia servido de pretexto para derrubar o governo eleito – e para, contraditoriamente, abrir caminho à mais nefasta forma de opressão estatal que a sociedade brasileira conheceu.

Nada obstante, ainda que tenha sido tão truculenta quanto foram as ditaduras dos países vizinhos, a do Brasil não se tratou de um projeto pré-estabelecido, muito menos sincronizado entre seus deflagradores e mandatários. O autoritarismo militar brasileiro, inclusive seus tentáculos censores, longe de qualquer consolidação imediata ou projeto preconizado, foi armado conforme os ventos das circunstâncias autoritárias.

Desse modo, ao lembrarmos que *O Pasquim* foi criado nos meses posteriores ao mais sedicioso ato institucional e notarmos que sucedeu um tabloide de comicidade política tão ácida e direta, como foi o *Pif Paf*, e que, também, a censura ainda estava em *evolução degenerescente*[62]*,* não será difícil sugerir qual teria sido a postura crítica adotada por essa publicação, nesse ínterim*.*

Contudo, seja no cotejamento da produção de seus colaboradores, seja no próprio mosaico de significados, atribuídos *a posteriori*, que os desenhistas deram às suas proles, o olhar d'*O Pasquim* sobre a ditadura militar não parece ter sido tão unívoco quanto se supunha até o parágrafo anterior.

Revolvida a memória dos editores desse tabloide, a cada entrevista concedida, mais se acentuam as contradições. Ao passo que os depoentes

---

[62] Leia-se degeneração aqui como desenvolvimento dos métodos de restrição às informações e grupos contra o regime estabelecido, portanto ainda por definir um parâmetro de ação censora. Afinal, a legitimidade do movimento sedicioso que derrubou o governo está ligada à própria crise da qual ele – o regime – nasceu. Bipartida em *linha-dura* e *moderados,* ou os autodenominados da *Sorbonne*, as duas principais alas militares – embora não as únicas – tinham divergentes concepções de gestão militar. Com teorias, respectivamente, de recrudescimento e distensão, não é difícil apontar os atritos e presidentes representantes das duas dissidências. Contudo, é ingenuidade pensar apenas em arestas na relação entre duros ou moderados, pois o segundo grupo, nos fundamentos *geopolíticos* e *filosofia militar da história*, conferiram um estatuto teórico às ideias sobre a concepção tecnocrática da *política da segurança nacional*, presentes no art. 91 da Emenda Constitucional de 1969 – a carta magna da *linha-dura*. Ver: SILVA, Golbery de Couto e. *Geopolítica do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. 266 p.

defendem a despreocupação que circunscreveu a filosofia editorial do jornal, desde sua criação, perpassando pela escolha de seu autossatírico título à total improvisação das pautas; quase que concomitantemente, os entrevistadores induzem seus depoentes a remontarem o contexto das censuras, perseguições, prisões ou mesmo o pesado terrorismo empregado por uma dissidência extremista de militares à falência da proposta irrisória d'*O Pasquim*.[63]

Desse modo, a heterogeneidade político-ideológica rememorada pelos integrantes se evidencia a cada depoimento, em que a própria editoração do jornal era exemplificada como um sistema *vaidoso* e *feudal*, delimitando-se a atribuição de páginas para um desagregado processo de criação dos componentes do semanário[64].

Disjunção tamanha a ponto de Millôr Fernandes e o próprio Ziraldo confidenciarem, entre essas entrevistas, que, enquanto unidade editorial, *O Pasquim* passou a ser energeticamente laureado numa mitologia de engajamento ideológico que estaria além do que fora preconizado por seus participantes à sua época[65].

Assim, essa própria dicotomia gera alguma polêmica acerca dos papéis atribuídos a esse jornal e seus colaboradores frente ao sistema ditatorial imposto, além da discussão em torno do próprio instrumental repressivo que a ditadura militar dispunha e efetivamente aplicou n'*O Pasquim*.

Não são poucos os testemunhos e outros teóricos que se referem ao *Pasquim* com certo tom reacionário ao *statu quo ante*. Afinal, esse grupo acredita que o relevo desse semanário só foi possível graças ao ultraje moral da subordinação repressiva dos militares.

---

[63] Os títulos dos documentários – referenciados na bibliografia – são, nesse sentido, emblematicamente veementes: *Pasquim*: a revolução pelo cartum e *O Pasquim*: a subversão do humor.

[64] Segundo Marta Alencar, que compôs a redação d'*O Pasquim* em seus primeiros números. Ver: *O Pasquim*: a subversão do humor. Dir. Roberto Stefanelli. Brasília, DF: TV Câmara, 1999. 44 min.

[65] *Pasquim*: a revolução pelo cartum. Dir. Louis Chilson. São Paulo: TV SENAC, 1999. 50 min.

Esses argumentam que, sendo conquista do tabloide ter perdurado desde seu lançamento por todo período ditatorial, haveria em sua proposta – como jornal de humor, mesmo que em uma linguagem prosaica, descompromissada e efêmera – o combustível reivindicativo que outros veículos de tipologia alternativa – no quesito administrativo – não conseguiam oferecer aos seus leitores[66].

Trata-se de um grupo que defende a ideia de resistência aos desmandos militares pelo viés satírico[67], enquanto projeção dos sentidos contrários sugeridos nas piadas assinadas pelos colaboradores d'*O Pasquim* à realidade autoritária que, de fato, acontecia, estando, nessa inversão de valores, o cerne da graça e compromisso com as circunstâncias sociais. Há, inclusive, quem os reconheça como partidários de uma pitoresca esquerda brasileira, referenciada como *festiva* – porque debochada, jocosa e irrisória[68].

Concomitante aos que advogam a ideia de resistência d'*O Pasquim*, também existem seus discordantes, localizados dentro da própria redação, defensores de uma corrente vinculada diretamente ao argumento do excesso de

---

[66] Somam-se aos depoentes já citados em parágrafos anteriores, outros humoristas gráficos – como Laerte e Angeli, entrevistados em: *Pasquim...*, 1999. –, mais alguns autores de outros estudos que, em algum momento, convergiram suas análises à trajetória d'*O Pasquim.* Ver: PIRES, Maria da Conceição Francisca. Preparar, apontar... humor neles! *Nossa História*. São Paulo, v. 2, n. 20, p. 56-60, jun. 2005; SILVERMAN, Malcolm. *A moderna sátira brasileira*. Trad. Richard Goodwin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987; KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários...*, 2003. Além, claro, da massiva referência cristalizada em grande parcela de memorialistas que tiveram acesso aos exemplares d'*O Pasquim*, naquela época.

[67] Conforme James Sutherland, a sátira, entre vários adjetivos, possui um motivo constante: sendo o satirista extremamente sensível entre os domínios da condição real e ideal, está sempre chamando a atenção para as distorções que percebe em seu entorno, tais quais certas pessoas que, ao verem um quadro em posição torta na parede, sentem uma espécie de compulsão natural a endireitá-lo. Lançando mão dos recursos que possui, o humorista faria de seus desenhos mensagens inteligíveis – às vezes codificadas – entre a situação como está e, na sua concepção, como deveria ser, incitando um sentido contrário às coisas como acontecem; logo, convidando o leitor à reflexão a partir dessa inversão proposital. Ver: SUTHERLAND, James Runcieman. *English satire*. Cambridge: University Press, 1958.

[68] Nesse sentido, pode-se exemplificar a figura de Sérgio Cabral, cofundador e editor de texto d'*O Pasquim.* Em entrevista, Cabral afirmou lhe agradar a ideia de verem *O Pasquim* como convergência de correntes político-ideológicas díspares, entre liberais e esquerdistas, por exemplo, que também promoviam, em algum sentido, valores de contracultura, motivo pelo qual lhes rotularam, então, o estigma de uma *esquerda festiva*. Ver: *Pasquim...*, 1999.

comedimento ou mesmo desbunde[69] de considerável parcela dos autores desse periódico, o que teria comprometido o engajamento de seus trabalhos.

A justificativa seria que a efemeridade humorística adotada pelo jornal o teria isentado da discussão sobre o cenário político, blindando-o à crítica dos costumes, dando trivialidade aos temas abordados, ainda que passíveis de abordagem engajada, do que enveredar a uma crítica direta e cáustica ao regime militar[70]. Mesmo Ziraldo evidencia certa banalidade e distanciamento político entre o conteúdo de seus desenhos, na ocasião da imposição do AI-5, injustificando os motivos que levaram a sua primeira prisão – em um total de três IPMs (Inquérito Policial Militar) e respectivas detenções:

> Na noite do AI-5, eu estava no bar Veloso, quando de repente alguém chegou com a notícia: "Deram o golpe!" E aí foi aquele corre-corre para esconder gente. Passei a noite inteira escondendo amigos. Eles é que precisavam se esconder. Eu não. No dia seguinte, os homens invadiram minha casa. Eu estava em casa, desenhando, quando chegaram. Fui levado ao Forte de Copacabana. De longe me parece tudo tão ridículo. Agora imaginem: me prenderam como elemento perigoso. Realmente, eu não podia levar tudo aquilo a sério. Eu sei que foi, mas não consigo levar muito a sério o que está acontecendo comigo. Sempre acho que não é comigo. A tragédia, então, não é comigo! [71]

---

[69] Segundo os dicionários lexicológicos, o substantivo *desbunde,* equivalente ao francês *débauche* – só que em uma acepção mais jocosa – significa *perder o autodomínio, enlouquecer, loucura, desvario* ou outros atributos que se assemelhariam a algo alienante. No início dos anos 1970, *desbunde* teve uma conotação de diferente perspectiva. Foi empregada para explicar algo muito belo, muito chique ou muito especial. Há, no *site* de Gal Costa – *http://www.galcosta.com.br* –, a referência a 1972 como o *verão do desbunde*, remetendo a um sentido estético. Contudo, no caso d'*O Pasquim,* recorrida inúmeras vezes em suas matérias e entrevistas*,* desbunde sugere a ideia análoga a covardia, no conceito de trocar abruptamente de lado, fraqueza de ânimo ou sujeição à traição. Portanto, aqui a expressão está mais consoante à realidade da autocensura do que qualquer predicado estético ou de delírio, conforme é sugerido pelos dicionários atuais ou modismos circunscritos.

[70] Em outro documentário, Jaguar defenderia, na ocasião do depoimento, uma condição inerte dos cartunistas, cujos *galhardos* gráficos n'*O Pasquim*, mesmo que intentassem a denúncia, não teriam sido suficientes para se alterar o *statu quo ante* a que as piadas visaram como alvo. Parafraseando-o, "a História passa enquanto os chargistas ladram". Ver: *Pasquim...*, 1999. Outrossim*,* foi o próprio Jaguar que na direção d'*O Pasquim* acastelou a estampa de um jornal mais moleque, enquanto Ziraldo lideraria, na década de 1980, um posicionamento assumidamente partidário vendo a possibilidade da redemocratização que, naquela ocasião, ganhava contornos mais nítidos. Ver: *Humor com gosto de Pasquim*. Dir. Louis Chilson. São Paulo: TV SENAC, 1999. 60 min.; BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70*: mais pra epa que pra oba. Brasília, DF: UnB, 1991.

[71] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. *Ziraldo*. Comp. Samira Youssef Campedelli; Benjamin Abdala Júnior. São Paulo: Abril, 1982.

De qualquer modo, resumir a trajetória d'*O Pasquim* a uma presumida bipartição de eventuais condutas ideológicas pode acometer quem o faz ao pecado da generalização, quando supõe cristalizar uma ou duas facetas a um veículo de comunicação que sobreviveu durante décadas, em diferentes dinâmicas restritivas da ditadura militar e com colaborações tão heterogêneas.

Consideremos que o tempo de vida d'*O Pasquim* frente às condições repressivas desses diferentes períodos se desdobra a um espaço de tempo considerável e de raro êxito, em comparação aos demais representantes da imprensa alternativa. Contudo, a quantidade de edições foi suficiente para, além de levar ao leitor entretenimento, sopesar valiosos quilates de informação que fosse tolerável ou engenhosa o bastante para escorregar entre os dedos censores. Não bastasse esse entreposto censor, fato é que *O Pasquim* ainda tinha de ir ao encontro dos próprios anseios dos anunciantes, pois dependia financeiramente de anúncios de empresas das mais diversas naturezas, associações, filiações, mas, principalmente, vendas em bancas de jornal e assinaturas.

Perguntamo-nos, então, sobre a intencionalidade de seus colaboradores e o arsenal gráfico recorrido por Ziraldo, ao integrar um grupo extremamente heterogêneo e de pautas indutivas, como foi a, autodenominada, *patota editorial*[72].

Ao que o desenhista que intitula este trabalho se propôs a responder, ele o fez reunindo parte de sua produção em antologias, tendo como "obsessiva preocupação o intelectual em permanente estado de alerta contra todas as formas de autoritarismo e restrição mental"[73]. No entanto, o mosaico dos trabalhos em si, sem os referenciais cronológicos e circunstâncias desses desenhos, não nos torna

---

[72] Kucinski pontua *patota* como opção pela informalidade em detrimento à burocracia e hierarquia jornalística. Já Braga enriquece essa acepção ao formular *patota* como a contraposição *d'O Pasquim* às premissas de *eficiência* e *produção,* ideias que os ditadores queriam forjar como sínteses do País naquele momento. Se não havia rigor editorial, nem empreendedorismo, a *patota* teve a relação pessoal mais horizontalizada e heterogênea que se podia conceber na imprensa brasileira. Não por coincidência, essa forma "específica e original de organização de pauta" fez do tabloide um jornal diferenciado, porque criativo. Ver: KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários...*, 2003. p. 207-208.; BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70...*, 1991.

[73] ZIRALDO. *1964-1984...*, 1984.

unívoca a memória daqueles anos, entre 1969 e 1971 – período de grande recrudescimento da ditadura –, o que nos provoca a revisitar a rotina da redação desse jornal e da produção ziraldiana, acerca das seguintes dúvidas:

Pode-se afirmar, em depoimentos ou publicações, que há críticas efetivas de Ziraldo nesse momento? Se sim, estariam remetidas e incomodando a quem? Ou melhor, como o próprio contexto poderia ser representado na seriação iconográfica e interpretação iconológica de seu humor gráfico?

Antes de qualquer vislumbre investigativo, faz-se necessário atentar que as particularidades das indagações não remetem à superficial ideia em se tentar promover uma *história das imagens de Ziraldo.* Muito pelo contrário. A própria historicidade da produção desse artista é aqui vista como pontilhões que permitem uma peculiar ótica, entre muitas possíveis, desvelando momentos específicos daquela conjuntura à qual se habituou nomear como *os anos de chumbo* da ditadura militar brasileira.

E, certamente, material não faltou aos lápis, pincéis e tintas de Ziraldo.

Os referidos *anos de chumbo*, que compreendem da assinatura do AI-5 ao fim do governo Emílio Garrastazu Médici, 1968-1974, foram *ricos* em notícias – se é que nos é possível recorrer ao infame trocadilho –, não apenas pelo recrudescimento militar e os, cada vez mais frequentes, choques localizados com a guerrilha urbana. Foi também nesse recorte temporal que a propaganda militar se aparelhou em uma agência específica para veicular sua publicidade política.

Criada em 1968 com objetivos legislativamente estabelecidos, pelo Decreto n.º 62.119, de 15 de janeiro, a *Agência Especial de Relações Públicas* (*AERP*) orquestrou a Idea síntese de uma forjada tradição de anseios e projeções sobre a grandeza brasileira na propaganda do *Brasil Potência*[74].

Desenhos que criticassem as diferentes tentativas de legitimação militar junto às camadas médias – grupos interessados, inclusive, na comunhão do

[74] FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo*: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997. p. 86.

desenvolvimento e segurança – estariam circunscrevendo, ou mesmo denunciando, mais uma contradição da ditadura militar: a propaganda otimista do regime, propagandeando um fantasioso *congraçamento entre povo e governo,* ou entre civis e militares, contrastando com a realidade da nula aparição pública e efetiva dos oficiais chancelados como integrantes daquele governo Médici.

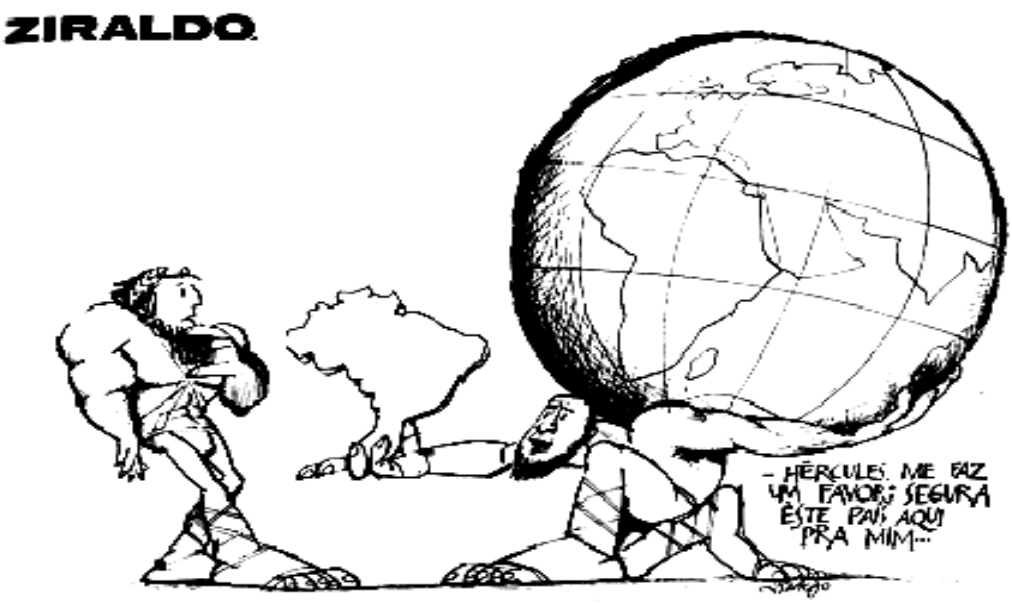
Tal *marketing* militar se emoldurava imageticamente por meio das faraônicas obras – a ponte Rio-Niterói, construída em quatro anos e inaugurada em 1974, para citarmos um exemplo – ou os frágeis e autômatos índices econômicos – a *décima maior economia mundial* e *oitava entre as nações ocidentais*, conforme o já ilustrado arquétipo no adágio do *milagre econômico*.

No que cabia ao formador de opinião alheio a esse sistema de propaganda, segundo a confusa cartilha dos censores, se quisesse se manifestar a respeito, haveria de endossar o jargão do prenunciado desenvolvimentismo do *Brasil potência,* desse *País que vai pra frente* e outros jargões forjados pela *AERP*. O que a história conta é que muitos o fizeram comicamente, às avessas, sofrendo, em seguida, as penas das retaliações censoras, das mais diversas formas.

Contudo, sem renegar sua natureza, o humor gráfico não apenas tinha a arma da sátira do que era artificialmente apregoado como imagem favorável do regime, como, em certa medida, poderia alardear também o que não se via.

O *não visto*, nesse caso, fica emblemático tanto na total ausência caricatural do presidente Médici quanto de outras lideranças políticas da época. Estas porque inexistiam expressivamente no cenário político nacional, aquela porque severamente se reservou da condição caricatural de retratado – ao menos em traços de banda desenhada. Apesar disso, se não foi vista a caricatura de Médici, o ditador foi *lembrado* por seus desfeitos políticos.

Ainda que pela inventividade em um jogo de transferência que projeta a crítica política à alegoria mitológica, o humor gráfico colocou à prova o atilamento censor do regime autoritário.



(Figura 10)

Ziraldo usa tal recurso n'*O Pasquim* esboçando a ditadura ora à imagem de um País denso (Figura 10)[75], digno de um *trabalho de Hércules*, porque *pesado demais* para o amparo de um titã do porte de *Atlas*, ora o caricaturando tipograficamente como um governo impessoal (Figura 11)[76]. É incaracterístico porque destituído de fisionomia humana, mas bem assinalado como malévolo – na dicotomia bem *versus* mal –, pois se torna objeto de aversão instantânea para quem o vê/lê, inclusive no sentido implícito inferido nas *entrelinhas* expressas na comicidade da renitência na oposição a oposição ao governo.

(Figura 11)

A renitência de alguns temas, como também a extinção de outros, só faz corroborar o entendimento de que o humor gráfico é também provido de biografia, enquanto trajetória, caráter histórico e, principalmente, circuito de emissão editorial e recepção, conforme o perfil do leitor.

---

[75] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 65, p. 21, 16-22 set. 1970.

[76] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]; CAULOS [COUTINHO, Luis Carlos]. Aprenda a ler nas entrelinhas. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 46, p. 24, 7-13 jun. 1970.

Perceber essas fontes visuais como suportes de visualidade, no sentido de elevado interesse cognitivo, evita a falsa crença de que esses objetos se esgotaram em si, quando, na verdade, apresentam-se como podem efetivamente ser: suportes de *uma problemática histórica* a ser estudada; logo, como ponto de discussão referenciado a sua época e sociedade.

Consoante as propostas cautelares dos estudos visuais[77], é importante salientar os caminhos que pareceram mais indicados e possíveis para, em etapas:

a) averiguar e analisar os elementos representativos de ação e/ou evasão das abordagens de Ziraldo aos modelos convencionados por *hegemonia*[78] e *vazio cultural*[79] inseridos nas teorias da relação entre a cultura e a política nesses dois diferentes momentos da ditadura militar; e

---

[77] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultural visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

[78] Antonio Gramsci descreveu *hegemonia cultural* como um tipo de dominação ideológica de uma classe social sobre outra, particularmente da burguesia sobre o proletariado. Segundo o pensador comunista sardo, o Estado laico não é mero instrumento de força a serviço da classe dominante, mas de poder revestido de consenso, coerção acompanhada de hegemonia. Tal *Estado ampliado* estaria sustentado no equilíbrio e na coerção do grupo dominante sobre a classe trabalhadora, desde que essa identificasse seus próprios interesses particulares com aqueles da burguesia, legitimando-os e ajudando a manter o *statu quo ante*. Tal condicionamento seria garantido por meio da formação e manutenção de aparelhos privados de hegemonia, como as igrejas, escolas, universidades, imprensa e associações, que tornam muito mais difícil uma abrupta tomada do poder político pelo proletariado. Daí que a classe trabalhadora precisa desenvolver uma cultura *contra-hegemônica*, para demonstrar que os valores da burguesia não representavam os princípios "inevitáveis" de uma sociedade moderna e para expressar politicamente seus próprios interesses, que, se não hegemônicos, eram numericamente majoritários, já que a classe trabalhadora forma a maioria da população de um País. Gramsci ilumina essa tese no décimo dos *Cadernos do cárcere*, durante o diálogo com Benedetto Croce, grande representante do liberalismo italiano, ao examinar o modelo stalinista. Segundo ele, a URSS demonstrava inúmeros indícios de *estatolatria*, a hipertrofia do Estado, que nada mais é que a representação de uma ditadura destituída de hegemonia, porque detinha a força do poder político, mas não conseguia se legitimar em outras instâncias e mediações da sociedade civil. Gramsci não só opera uma clara distinção entre Nação e Estado, mas a atribui à Nação uma consistência e um valor constitutivos da dimensão estatal. No caso ditatorial brasileiro, sua teoria foi desdobrada à ideia de que a presença cultural da esquerda não teria sido liquidada pelos ditadores militares. Pelo contrário, teria ascendido pelas próprias adversidades políticas. A qualidade da produção ideológica da esquerda brasileira – no engajamento de jornalistas, intelectuais, artistas, estudantes e alguns setores do clero – seria notável o suficiente para se tornar dominante. Haveria no Brasil, então, sob a luz da interpretação de Roberto Schwarz, uma ditadura militar política da direita, concomitante a uma *hegemonia cultural* da esquerda. Efervescência cultural constatada na arquitetura e urbanismo, nas pesquisas concretistas na poesia, na musica tropicalista, no teatro, com o *Grupo de Arena*, no *Cinema Novo*, enfim. Ver: GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*: introdução ao estudo da filosofia, a filosofia de Benedetto Croce. v. 1. 2. ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho; Luiz Sérgio Henrique. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.; SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. p. 61-93. (Col. Clássicos latino-americanos).

[79] Entre 1969-1973, passou-se a falar em um *vazio cultural*, que teria acabado com a liberdade de produção artística, das mais diferentes áreas. Tal expressão foi cristalizada no antológico artigo publicado

b) a partir desse diálogo, examinar quais foram as manifestações artísticas de Ziraldo em (ou eventualmente de) encontro ao discurso entoado pelas proposições de resistência artístico-cultural em seus, respectivamente, anseios hegemônicos e repulsas marginalizáveis, no campo das repressões militares.

Das bases de dados utilizadas, destacaram-se trabalhos da Sociologia, História Social e Artes, totalizando poucas dezenas de abordagens que variavam de artigos de periódicos acadêmicos a livros exclusivamente pautados na problemática da resistência cultural na ditadura militar, fosse ela hegemônica ou de crise. Todavia, obras da História Social se destacaram numericamente, o que evidencia o atual interesse desses estudos versados pelo prisma historiográfico.

Nesse grupo de referências, alguns desenvolvimentos sobre a censura nas artes plásticas tocavam, em planos coadjuvantes, na proposta de discussão da condição iconográfica. Outros estudos focavam na discussão ramificada pela função sociorrelacional dos artistas censurados e apenas algumas das obras encontradas vinham ao encontro de nossa compilação de gêneros iconográficos associados ao objeto satírico.

Entre eles, o livro *O Pasquim e os anos 70*, exaustivo estudo de José Luiz Braga, que faz uma profunda análise da trajetória d'*O Pasquim* em sua primeira década.

---

na revista *Visão,* em julho de 1971. Assinado por Zuenir Ventura, o texto faz um exame dos setores culturais frente às, cada vez mais implacáveis, fiscalizações a cientistas, professores universitários e artistas em geral, justificando tais perseguições políticas como a razão do exílio e/ou silêncio desses provedores culturais; eles foram testemunhas daquele momento que puderam manifestar suas opiniões ao longo do artigo de Ventura, tornando-o paradigmático no entendimento dessa fase, também conhecida como *linguagem de fresta*. Nada unívoca, a maioria dessas figuras, como Glauber Rocha, Frederico de Moraes, Antonio Candido de Mello e Souza atribui, de fato, ao AI-5 e à perseguição ditatorial certa paralisação cultural no País. Argumentam, junto de Zuenir Ventura, que houve diminuição e retraimento nas produções mais críticas à realidade social e política, sem falar em várias interdições, tanto de peças, quanto de livros, filmes, imprensa periódica e, em nosso caso, do humor gráfico por parte da Censura Federal, o que teria acometido outro tipo de bloqueio, a autocensura. Já outros, como Augusto Boal e o próprio Ziraldo, colocam sob juízo o vazio, a suposta improdutividade e autocensura, apontando para a quantidade considerável de obras produzidas e engavetadas pelos censores de Brasília. Passados tantos anos da publicação desse artigo, vemos que a polêmica dessa expressão centra-se nas suas eventuais generalizações. Afinal, é sabido que houve grandes nomes que conseguiram, mesmo de forma estreita e tímida, manter a comunicação engajada com o público, enquanto outros se enclausuraram na criação do que poderia ser liberado, mesmo que a obra final ficasse qualitativamente – e criticamente – aquém da ideia original. A reprodução do artigo pode ser lida em: VENTURA, Zuenir. *Impasses...*, 2000. p. 40-113.

Em outro trabalho, Ziraldo é estudado em um viés educacional por Wellington Srbek, que analisa a revista *Turma do Pererê*, ao longo dos anos 1960, para mencionar dois exemplos das publicações encontradas.

Especificamente sobre a das edições disponíveis do jornal *O Pasquim*, foram visitadas as bibliotecas do *Instituto de Estudos Brasileiros* da *Universidade de São Paulo*, da *Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas* da *Universidade de São Paulo* e o *Arquivo do Estado de São Paulo*, para a pesquisa de mais algumas antologias das contribuições de Ziraldo nesse jornal[80].

Menciona-se como categoria adicional de fonte o próprio *site* pessoal de Ziraldo, onde figuram, à escolha do artista e juntamente com outras personagens suas, uma seletiva de trabalhos publicados n'*O Pasquim*.

Por fim, citamos como endosso que, nas consultas na Biblioteca da *Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*, tivemos contato com uma entrevista concedida ao programa *Roda Viva,* da *TV Cultura,* em que Ziraldo discute com seus entrevistadores diversos temas, entre os quais o erotismo, sua participação política e aspectos de brasilidade em seus trabalhos gráficos; dois documentários produzidos pela *TV SENAC* sobre as memórias dos integrantes editoriais e colaboradores do jornal; e um terceiro programa produzido pela *TV Câmara*, com proposta similar aos dois anteriores, que mensuram o levantamento iconográfico sobre o humor gráfico de Ziraldo.

Por conseguinte, nesse cotejamento obra-artista-veículo-circuito, buscaram-se os traços de um posicionamento ideológico que faz alusão ao contexto político vivido naquele momento. Trocando palavras, pensamos que seja possível identificar elementos nos trabalhos de Ziraldo que, por ventura, contribuíram para a construção de crítica à resistência de valores políticos ou de costumes a partir

[80] A primeira organizada por Sérgio Augusto e Jaguar, com material do próprio acervo construído pelo tablóide que evidencia satisfatoriamente - mesmo que de forma irregular, como qualquer outra antologia - grande parte da trajetória do jornal, com aproximadamente trinta peças satíricas de Ziraldo. Outros dois álbuns organizados pelo próprio artista com a comicidade pautada na primeira década de contribuições n'*O Pasquim* – 1969-79 – e na prontidão durante vinte anos – 1964-84 – de regime militar brasileiro, mais o almanaque organizado por Luis Saguar e Rose Araujo que dá destacada importância da produção de Ziraldo n'*O Pasquim.*

da apreciação interpretativa, nas técnicas de observação da obra gráfica, assim como nos processos de produção, circulação e consumo/consumidor.

Partimos da premissa de que o grande dilema da cultura ao *golpe dentro do golpe*[81] foi ter que se definir como funcionalmente *chocante* ou *comunicativa*, ou ainda, se de *insumo* para a indústria cultural ou *resistência* deliberada. Cremos que, uma vez inteirados das divergências e contradições históricas referentes àquele momento, seja possível encontrar indícios de posicionamento do artista em sua sociedade na análise de suas obras, considerando a esfera de produção e os circuitos mediadores da divulgação de suas ideias constituídas em seus trabalhos, seja em um veículo da imprensa alternativa, seja em outro da grande imprensa.

No caso d'*O Pasquim,* estamos nos referindo a uma parcela da sociedade brasileira influenciada a partir de um arquétipo geográfico (Ipanema, RJ) e também cultural, enquanto decodificação de informação independente, mesmo que, pelas circunstâncias censoras, independência relativizada à paródia de uma camada social apática e *valorativamente kitsch*[82].

Expostos os caminhos procedidos para o levantamento das fontes bibliográficas e iconográficas, assim como as premissas contextuais no exame desses materiais, enumeraremos alguns aspectos iconográficos e interpretações iconológicas. Trata-se de explicações mais contributivas que cabais, tomando por precaução o potencial fator heurístico que acomete todo pesquisador que adentra o perímetro da interpretação iconológica de imagens imbuídas de convenções cronologicamente situadas.

---

[81] Referência ao *Estado de Segurança Nacional*, ratificado na promulgação do AI-5, em dezembro de 1968, em relação ao golpe de Estado bem-sucedido de 1964.

[82] *Kitsch* é um termo de origem alemã (*verkitschen*). É empregado para categorizar determinado objeto ou comportamento de valor estético – como brega – ou ético – distorcido e/ou exagerado –, que é considerado inferior à sua cópia existente. São frequentemente associados à predileção do gosto mediano e pela pretensão de, fazendo uso de estereótipos e chavões que não são autênticos, tomar para si valores de uma tradição cultural privilegiada. Na acepção do texto, *kitsch* remonta o *princípio de conforto*, no sentido de apatia: o determinado grupo social que não cria problemas, agrada; enche-se a vida da sociedade de consumo, de sensações, emoções e pequenos prazeres cotidianos.

Das, totalizadas, 120 aparições de Ziraldo (Anexo A), que compreendem os cem primeiros números d'*O Pasquim*[83], as personagens por ele desenhadas estão, em sua maioria, a fazer a chamada *crítica dos costumes*.

Trata-se de temas que diziam respeito ao comportamento e reação do cidadão-médio a processos ligados tanto ao período ditatorial e suas instituições sociais, quanto a fenômenos que transcendiam essas esferas. A emancipação feminina foi um desses fenômenos, retratada nas páginas d'*O Pasquim* (Figura 12)[84].

Batizando-as como *Ipas*, diminutivo de ipanemenses, Ziraldo caricatura algumas das novas feminilidades que socialmente se tornaram existentes entre inúmeras na relação de gêneros, com o processo de emancipação feminina, desdobrado ao longo das últimas décadas.

A abreviação negritada nas legendas de cada um dos desenhos se mescla, em trocadilho, ao chavão que batiza a caricatura acima ilustrada. Daí que a *antec**ipa**da* é associada à

(Figura 12)

[83] Nessa contagem foram suprimidas as notas na seção *Dicas*, por se considerar, inicialmente, que essas pequenas notações não vão ao encontro da proposta sugerida nesta pesquisa.

[84] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. Ei-las: ipas e realmente inseridas. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 94, p. 12, 22-28 abr. 1971.

usuária de alucinógenos, como no caso do desenho, a maconha, com traje e fisionomia remissiva a um grupo específico. Tal qual a *estereot**ipa**da*, que na calça *boca de sino* com enorme fivela também se faz aludir a um grupo social. A *const**ipa**da*, que nada mais é que o trocadilho visual de uma determinada geração que se adequou a minimizar o tamanho dos *shorts* e saias para, controversamente, aumentar a temperatura da sexualidade aflorada nesses ousados modelos. E, sobretudo, *partic**ipa**nte*, de voz ativa e ouvida nas mais diversas contendas, comunicando-se de forma mais espontânea ao se adentrar em campos, assuntos e comportamentos historicamente masculinos, mudando os matizes dos polos enervados do sexismo.

Exemplo da recorrência temática de Ziraldo n'*O Pasquim*, a charge enveredada para a sexualidade enquanto inclui as relações de gênero, também evidencia uma mulher que vai se adaptando à cultura e espaços masculinos, entre indumentária, gostos e espaços. Afinal, *vôco* e *jacô* são nada mais que sínteses – inventadas por Ziraldo –, às expressões *vou comer* e *já comi*. Na charge, saem das bocas daquelas que se referem ao rapaz que por elas passa, dando a entender que *comida* é aqui empregada com acepção ao ato sexual, vocabulário que culturalmente não seria atípico ao repertório masculino. Mas, o contrário, por isso cômico, é constatar que exclamações tipicamente masculinas são pronunciadas por essas mulheres, *inseridas*, tão sólidas, como a historicidade e atualidade nos ratificam.

Contudo, o mesmo não vale para os homens em relação ao universo feminino, havendo aí outro preconceito: o da inacessibilidade masculina ao intercâmbio dos valores opostos.

O homem desenhado por Ziraldo é comumente a alegoria dessa caricatura atrofiada aos dogmas masculinizantes, ditados pelos símbolos e modelos que são necessários para os padrões de identidade social, mas soterrando outras identidades e individualidades. A comicidade de Ziraldo acerca dos costumes presentes em seus desenhos evidencia que a identidade social sobrepõe à identidade psíquica, incluindo o estabelecimento da sexualidade, comportamento

que se alastra às suas próprias instituições educadoras: família, igreja, trabalho e escola.

O parâmetro para ilustrar a relação pitoresca de seus desenhos se assemelha ao modelo de cultura regionalista da boemia e dos tipos sociais de Ipanema, mas também estava inculcado naqueles que se riam das mensagens satiricamente veiculadas. Porque, além da peça humorística destoada pela sensação de uma percepção avessa à normalidade, enxergavam alguma empatia no resgate dos motivos cômicos à sua própria realidade.

Adotando como tipologia recorrente de seus trabalhos os formatos de *cartuns* e *charges* (Anexo A), Ziraldo veiculou poucas histórias em quadrinhos, restringindo-se, em 1971, a três meses de republicações das histórias da *Turma do Pererê* (Figura 13)[85], originalmente publicadas na revista homônima.

(Figura 13)

Tais republicações versaram sobre poluição, meio ambiente, futebol, carnaval, heróis nacionais, temas entremeados aos enredos internos da Turma da Mata do Fundão, como a eterna perseguição do Compadre Tonico à onça Galileu.

[85] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. De volta a turma do Pererê. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 81, p. 25, 21-27 jan. 1971.

Quanto à ausência das caricaturas de políticos em relação a outras tipologias gráficas, ocorrem-nos duas possíveis razões: a primeira sugere um afastamento de grande parte da opinião pública ao *establishment* político daqueles três anos – 1969-71 –, diferente da época anterior à ditadura militar, quando se conhecia um amplo conjunto de personagens políticos tanto da oposição quanto da formação dos governos Kubitschek, Quadros e Goulart. Nesse sentido, a figura do presidente Médici resumia todo o *esprit de corps* que compunha seu governo, assim como a impopularidade desses e o grande desconhecimento da oposição política representada em seus mais notórios partidários.

> Era importante resistir, incomodar. Lancei as Fotopotocas[86], que se acabaram porque chegou o momento em que ninguém conhecia as caras caricaturáveis. O fechamento político foi tão grande que só se conhecia a cara do ditador. Não tinha o Tancredo, o Magalhães Pinto, o Lula ou o Maluf, não tinha a transa política que faz a personagem.[87]

A segunda razão, conforme já mencionada, refere-se à própria figura de Médici e a impossibilidade censora de sua caricatura, assim como dos demais integrantes do governo militar, o que teria inibido, decorrido o *vazio cultural*, ou melhor, *caricatural* desse artista, que também corrobora essa premissa:

> Nos anos duros, não consegui fazer charge do Médici. Só insinuava. Quando veio a "abertura" do Figueiredo, tive que reaprender a fazer caricatura pessoal. Estou, assim, sempre começando.[88]

Desse modo, os representados nos trabalhos de Ziraldo são, majoritariamente, personagens sociais – crianças, moralistas, casais, esportistas –, tratando quase sempre de temas considerados, para aquela ocasião, como triviais. Dentro desse conjunto temático social, a *sexualidade* é um

---

[86] *Fotopotoca* é um termo próprio da área da Comunicação Social e está muito próximo da ideia de *charge* ou *cartum fotográfico*. Tecnicamente se trata do aproveitamento de fotos – já publicadas ou não pela imprensa – ou de gravuras antigas, em outro contexto, para a inserção de balões ou legendas com diálogos humorísticos. Esse gênero de humor foi lançado com o nome de *fotofofocas*, em 1963, na revista *O Cruzeiro*, e passou a *fotopotocas* – denominação que se consagrou –, quando começou a ser publicado em revistas especiais, organizadas por Ziraldo. Teve um curto período de circulação, porque, segundo Ziraldo, fora fadada pelo desconhecimento das grandes personalidades políticas daquele momento.

[87] ZIRALDO. *Ziraldo...,* 1982. p. 10.

[88] Ibid., p. 11.

recorrente mote[89], desde situações de infidelidade, ao culto da fisiologia feminina ou mesmo a erotização de termos e expressões cunhadas pelo próprio Ziraldo, ou ainda desdobradas nas variações idiomáticas (Anexo E), conforme se vê na Figura 14[90]. Expressões populares e banais em nosso cotidiano que, sob o lápis de Ziraldo, ganham uma leitura imagética que passeia do ato da erotização pelo amoralismo da nudez, literalidade das prendas domésticas às circunstâncias fantásticas, típicas das fábulas.

(Figura 14)

Por conseguinte, as *charges*, enquanto material considerado cronicamente inteligível por seus leitores, nesse biênio – dos dois primeiros anos d'*O Pasquim* – também versaram sobre assuntos aparentemente transitórios e sem relação entre si, mas de forte repercussão – ou comoção coletiva – nas respectivas ocasiões.

Em maio de 1970, Ziraldo ilustrou a discussão da reforma ortográfica; desenhou sobre o projeto *Apolo 13,* com o envio de homens à Lua; nesses dois anos satirizou a questão dos excedentes[91] nos vestibulares e caricaturou festejos do calendário, como carnaval e natal; além, claro, dos acontecimentos esportivos.

---

[89] Trabalhos que direta ou indiretamente abordaram questões sobre sexualidade, incluindo sexismo, adultério, homossexualidade ou alusões linguísticas à prática sexual, segundo o levantamento iconográfico disponível no Anexo E, tiveram aproximadamente o triplo de recorrências aos temas considerados mais politizáveis, como a censura e seus desdobramentos – censura prévia, censura das diversões públicas, registradas em apenas oito menções. Referências ao episódio das prisões, que foi a ação mais truculenta e direta da ditadura ao *Pasquim,* não ultrapassaram o período do mês subsequente à soltura de Ziraldo.

[90] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. Falou!. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 93, p. 23, 15-21 abr. 1971.

[91] *Excedente* ou *aprovado sem vaga* era a denominação dada ao vestibulando desse período que conseguia a aprovação na seleção por atingir a nota mínima da prova, mas, pela limitação de vagas

O milésimo gol de Pelé, em 1969, e a Copa do Mundo de 1970, em que a seleção brasileira de futebol se sagrou tricampeã (Figura 15)[92] são exemplos dessas epifanias futebolísticas.

(Figura 15)

Recorrência na maioria dos desenhos sobre os episódios acima elencados, o súbito estado de arrebatamento que cinge a fisionomia dos personagens dá o tom da alegria e efemeridade desses aos acontecimentos vividos, principalmente o evento esportivo que dá tema a esta charge.

---

oferecidas, ficava à margem do índice de matrículas. Problema antigo na história da educação brasileira, o excesso de candidatos aprovados e não matriculados advinha desde a República Velha, com a obrigatoriedade ao ensino superior condicionada à chancela do *Colégio Pedro II*. Contudo, acirrou-se no período ditatorial com a reforma do ensino superior de 1968, que, entre outras medidas, instituiu o vestibular unificado e classificatório, esse último remetendo diretamente ao problema dos excedentes.

[92] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. Ziraldo e o tri. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 53, p. 6, 25 jun.-1 jul. 1970.

Não sabemos ao certo se a figurada indagação do personagem ao centro se refere em especial à alegria incontida do casal de homens que se beija à sua frente ou se transcende esse detalhe à aglomeração exultante, cada qual a seu modo (lascivo, inclusive), pelo título esportivo conquistado. O catártico "*Que qui é isso?!"* não nos isenta da sugestão interpretativa sobre a eventual alienação desses festejadores, em relação aos projetos políticos do Brasil. Ainda que em regozijo nesse momento, esses que comemoram constituíam uma população imersa em um totalitarismo, no momento em que o regime foi mais recrudescido.

A falta de consciência dos problemas políticos e sociais subentendida na pergunta acima desenhada não parece uma explicação inapropriada às abordagens de Ziraldo n'*O Pasquim.* Ao contrário. Figuram mais como características recorrentes na seriação desses personagens sociais, sugerindo processos de transferência da crítica política para a crítica dos costumes. De certa forma, colocando sob juízo a própria apatia e vulgaridade desses. Se se trata de uma seriação, é porque essa construção não está isolada, já que é evocada mais de uma vez, tal qual se vê nos desenhos aqui compilados.

Tal qual outra charge, geminada a esta acima exposta na mesma edição e página, sobre o mesmo acontecimento. Nela protagoniza uma pessoa, maltrapilha, ajoelhada em um chão de terra batida e rachada. Em um plano aberto, a personagem aparece ladeada por cactos e caveiras bovinas – motivos típicos no humor gráfico que habitualmente alude ao sertão. Firmada com as mãos em posição de prece e cabeça içada ao céu, no alargado sorriso de contentamento, exclama: "Eu não mereço tanta felicidade!"[93].

A menção ao tricampeonato de futebol vencido evidencia o sentimento do contrário da construção cômica no chiste entre a alienação do agradecimento de um titulo esportivo por um torcedor que, da forma que é caracterizado pelo desenho, esperava-se manifestar equivalente gratidão a qualquer ação amenizadora ao estado de miserabilidade que a charge lhe constrói.

---

[93] Ibid.

No que – e onde – toca a situação política nacional, até sua prisão em novembro de 1970 – que não havia sido a primeira –, o espaço que Ziraldo dedicou à crítica aos ditadores militares esteve integralmente ligada ao seu ofício, ou seja, parodiando a censura. Embora não tenha sido o mote que monopolizou seus trabalhos, a sátira aos censores foi deflagrada tardiamente – apenas a partir do número 35, em fevereiro de 1970, a um mês do início da censura prévia n'*O Pasquim*.

Se se tratava de separadas censuras – política e moral –, Ziraldo não poupou nenhuma das duas.

Encampou poucas, mas importantes charges contra a censura política n'*O Pasquim*. Na mais emblemática, publicada como *pôster dos pobres*[94], em janeiro de 1971 (Figura 16)[95], estampou em duas páginas um sujeito com olhos fundos que, apoiando-se no próprio quadrinho negro e, por escuro, tenebroso, ainda assim exibia todos os dentes e graúda língua em um sorriso fadigado, mas não menos sarcástico, para bradar em escrita garrafal: "Só dói quando eu rio".

(Figura 16)

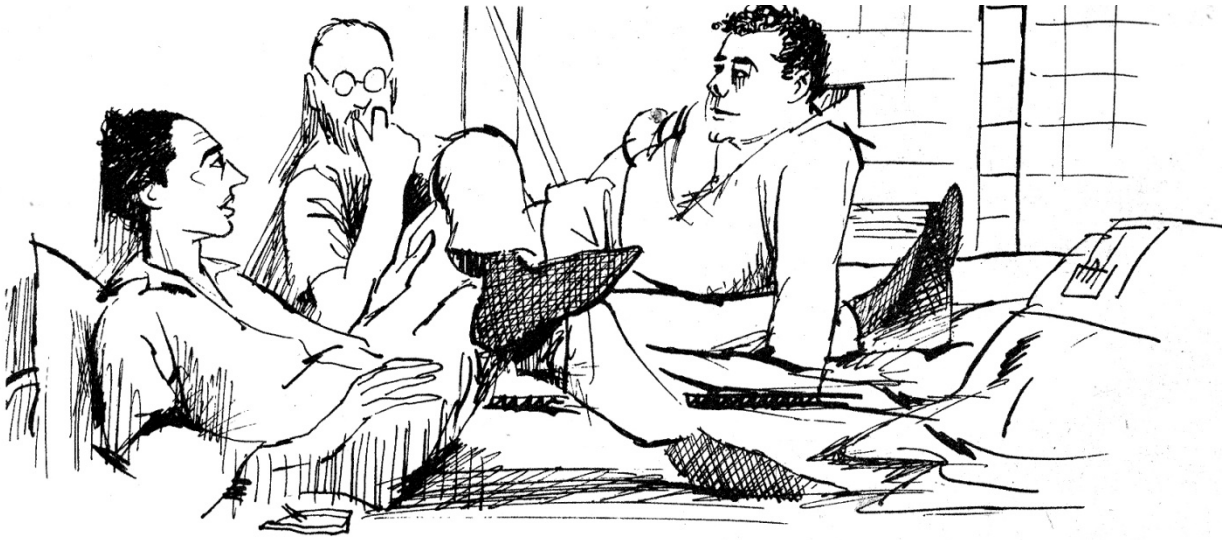
Vê-se que no desenho há uma lâmina comprida lhe atravessando o corpo, das costas à barriga, na altura do estômago que, se contraído pelo riso, aplicava-lhe a dor do riso. Ornato típico do poder militar, a espada simboliza o recrudescimento da censura política aplicada *in loco* ao humor avesso à ditadura militar. Contudo, o

[94] *Pôster dos pobres* era uma série d'*O Pasquim* onde, aleatoriamente, desenhistas publicavam cartazes de tamanho reduzido, ocupando as duas páginas do miolo do tabloide, com ilustrações das mais diversas temáticas. Ziraldo assinou muitos desses desenhos, ilustrando, por exemplo, a chegada dos estadunidenses à Lua, paródias com os super-heróis – que intitulava *Os zeróis* – e charges sobre outras abordagens, como a exposta acima.

[95] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. Pôster dos pobres. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 80, p. 16-17, 14-20 jan. 1971.

mais interessante desse desenho é a ocasião de sua publicação, pois foi o primeiro que Ziraldo imprimiu n'*O Pasquim* após os três meses de sua terceira prisão, essa na *Vila Militar* em Marechal Hermes (RJ), junto com outros integrantes do jornal.

Nesse sentido, ainda que essa charge nos pareça bastante impactante – dadas as circunstâncias de sua publicação –, a figura 17[96] talvez represente a ilustração mais direta da tensão entre Ziraldo e o regime autoritário.



(Figura 17)

Descarregada, em si, da aparente carga irrisória presente nos demais desenhos, Ziraldo retratou uma cena do cárcere que dividiu na *Vila Militar* com – da esquerda para a direita – Fortuna, Jaguar e Sérgio Cabral, colegas d'*O Pasquim.*

A caricatura em questão ilustra uma extensa matéria – com seis páginas – que narra as memórias desse cárcere vivenciado pela maioria dos editores d'*O Pasquim*, entre os quais Ziraldo, que chegou a acreditar que seria enviado para a Argélia, em uma troca pelo embaixador suíço sequestrado, Giovanni Enrico Bucher, conforme descrevem seus biógrafos:

> Chegou a fazer exame de corpo de delito. Os companheiros do Pasquim haviam sido todos isolados. Passou a noite escrevendo. Foram 44 cartas para a esposa, filhos e amigos. As cartas foram entregues ao carcereiro, com

[96] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves] et al. Se não me falha a memória. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 80, p. 6, 14-20 jan. 1971.

> quem a essa altura já havia feito amizade, para que pudessem chegar ao seu destino. No dia seguinte, um oficial comunicou-lhe que a troca não seria realizada, e Ziraldo reescreveu todas as cartas.
> Nos períodos em que esteve preso, para variar, desenhou muito. Não chegou a ser torturado fisicamente, mas sofreu diversos tipos de humilhação.[97]

Ainda que *O Pasquim* já colecionasse desafetos dentro do aparelho ditatorial, a razão oficial que levou nove de seus editores ao cárcere, segundo quem os prendeu, foi *detonada* quando o humorista gráfico Jaguar – que aparece ao centro da caricatura há pouco exposta –, na iminência de um feriado patriótico, publicou uma *fotopotoca* – colagem humorística sobre uma imagem popular – que fazia uma releitura do quadro *Independência ou morte* (1888), de Pedro Américo, onde D. Pedro I manifestava outro ensejo que não o da Independência do Brasil (Figura 18)[98]:

(Figura 18)

A *corrosiva* montagem faz alusão à música *Eu quero mocotó*, composta por Jorge Ben que estava ligada à moda, que havia, literalmente, descoberto a perna feminina. Desde o início da década de 1960, as saias já estavam bem acima dos

---

[97] SAGUAR, Luis; ARAUJO, Rose. *Almanaque do Ziraldo...,* 2007. p. 43.

[98] JAGUAR [JAGUARIBE, Sérgio]. “Eu quero mocotó!!”. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 72, p. 14, 4-10 nov. 1970.

joelhos[99] e, enquanto a minissaia escandalizava e fazia sucesso, a coxa feminina tinha ganhado um apelido: *mocotó*.

Considerando que D. Pedro I marcou época no imaginário coletivo como um imperador cuja vida pessoal fez tanta história quanto seus feitos políticos[100], somado às brincadeiras de Jorge, Fritz, Nereu e Joãozinho – os três últimos batizados musicalmente como *Trio Mocotó* – e a nova gíria comentando os belos *mocotós* das transeuntes cariocas, a analogia de Jaguar, publicada em ocasião cívica, associava ao protagonista do processo de Independência *vícios* privados na pintura histórica.

Entendendo que a representação visual de D. Pedro I n'*O Pasquim* foi considerada insultuosa pelo governo, esse que ostentava os *heróis nacionais* em caráter pedagógico – pautada, inclusive, na existência de uma disciplina escolar tão ortodoxa como a *Educação Moral e Cívica* –, o que seu viu foi a prisão de Jaguar – o autor da montagem –, Sérgio Cabral, Fortuna – os três ilustrados por Ziraldo –, entre outros editores d'*O Pasquim*, no dia seguinte à publicação da fotopotoca.

O desdobramento dessa crise entre os provedores do humor pasquiniano e o Estado autoritário ilumina o desengano desses humoristas com o regime imposto, o que motivou, nas edições seguintes, uma sucessão de deboches aos ícones patrióticos e aos donos do poder.

Sopesando esse episódio – o motivo paródico que os levou à detenção –, esses parecem não se diferir muito dos humoristas atuantes na imprensa do início do século XX, que representavam, ainda que em outras formas, talvez mais comedidas, o estranhamento da tradição brasileira tal qual era apresentada,

---

[99] Ou mesmo antes da década de 1960, já que o próprio humor gráfico sugeria certa historicidade desse provocante adereço. Vide a personagem *Melindrosa*, de J. Carlos, que já na década de 1920 simbolizava a mulher elegante e urbana que surgia com a modernidade do século XX.

[100] A quantidade de filhos gerados na diversidade de relacionamentos amorosos foram aspectos de sua vida pessoal lustrados em demasia. Conheceu Dona Domitila de Castro Canto e Melo – a futura Marquesa de Santos –, com quem teve cinco de seus dezoito filhos; sete com a princesa Leopoldina; um com a princesa Amélia Augusta; um com a francesa Noemi Thierry; um com a brasileira Maria Bendita Bonfiffi, irmã da Marquesa de Santos e que viria a se tornar Baronesa de Sorocaba; uma criança natimorta com a uruguaia Maria del Carmen Garcia; um com a francesa Clemence Saisset e um com a monja portuguesa Ana Augusta.

apontando suas idealizações aberrantes, mas também emoldurando outros arquétipos tão avessos quanto.

Por exemplo: enquanto na *belle époque* paulista de 1908 se satirizou o grito de Pedro I pela percepção contrária representada no narrador dessa epopéia[101], n'*O Pasquim* é a própria invenção do grito que teria sido proclamado pelo imperador que destrói a ação heroica. Desdobrando ambas as temporalidades, perceba que,

> Tanto foi assim que para renovar seu estoque cômico, muitos humoristas serão forçados a submeter as referidas simplificações a um intenso processo de desmistificação, destruição, reciclagem e criação de novos estereótipos. Assim, conduzidas pelas próprias características intrínsecas de concisão, condensação e simultaneidade, as representações humorísticas participaram ativamente desse processo de invenção da imaginação nacional, construindo tipos, visuais ou verbais, e fomentando estereótipos.[102]

Dito isto, cabe-nos acrescentar que, conforme o Anexo C, o campo socioprofissional dos demais 32 citados, além dos nomes acima ilustrados no desenho do cárcere, representa, em sua maioria, o grupo artístico e literário do cenário nacional daquela época, e anterior a ela. Significa dizer, então, que não há referências diretas e caricaturais a políticos ou líderes de movimentos sociais, salvo raras citações religiosas – de personagens de outros momentos históricos que não aquele.

---

[101] A comparação remete a uma reportagem fotográfica irreverente – denominada por Paula Ester Janovitch como *fotocaricatura* – que foi publicada no semanário *A Ronda,* em 7 de setembro de 1908. Nela, Preto Leôncio, um escravo liberto, hostil aos imigrantes italianos, admirador da Princesa Isabel e, então, repórter andarilho, recebia a incumbência de investigar a autenticidade do local e legenda do grito de D. Pedro I (Figura 19). A analogia da comicidade estereotipada desse episódio à fotopotoca de Jaguar publicada n'*O Pasquim* reside no fato de que a fotocaricatura "partia de um ponto de vista totalmente dessacralizador, inseria na investigação da legenda nacional personagens e técnicas próprias da atualidade, empreendendo, por meio do momento, uma outra abordagem histórica, na qual, pelo anacronismo dos fatos e pela condição do repórter fotográfico, um escravo andarilho colocava o leitor em contato com um duplo artificialismo de representações: tanto as luzes do 'magnésio' noticioso quanto à veracidade da legenda histórica". JANOVITCH, Paula Ester. *Preso por trocadilho*: a imprensa de narrativa irreverente paulistana de 1900 a 1911. São Paulo: Alameda, 2006. p. 236-239.

(Figura 19)

[102] SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso...,* 2002. p. 32.

A atuação socioprofissional dos citados por Ziraldo nas primeiras cem edições d'*O Pasquim* tacitamente emblema que o humor brasileiro do início da década de 1970 não poderia se pautar em um enfrentamento caricatural, portanto direto, aos ditadores. Tal abordagem havia se tornado uma desventura, fundamentalmente porque,

> Com seu apego à hierarquia, o sistema militar avaliava como perigoso o uso da caricatura. Ao deformar fisionomias, dissecando e expondo os traços críticos da personalidade, a caricatura individualiza o ataque, abrindo o flanco a retaliações diretas.[103]

A saída para tal adversidade? Redirecionar o arsenal humorístico a perspectivas mais tangenciadas do oficialato, estereotipando-o em concisões que lhe impregnassem mitificações grotescas, em charges idem, mas sem nominá-lo deliberadamente:

> Desde o começo, os humoristas evitaram a caricatura; recorreram muito mais à charge para a qual não faltavam os ingredientes essenciais: os tipos e as situações genéricas que o público podia identificar facilmente, generais sobrecarregados de medalhas, agentes truculentos da polícia, os coronéis neurotizados pelo anticomunismo dirigindo Inquéritos Policiais Militares, que inspiravam mais riso do que temor. Tratava-se, nesse início, de um regime ambíguo, ainda indefinido entre uma corrente civil liberal-conservadora e outra militar-autoritária. Havia um discurso 'democrático' e uma prática repressiva.[104]

Remeter a direção do lápis a outros traços que não caricaturais não foi estratégia adotada apenas por Ziraldo, mas pela maioria dos desenhistas nos primeiros números d'*O Pasquim.*

Nessas charges e cartuns de Ziraldo, também não há a nominação de economistas ou censores específicos. Embora a figura do censor apareça de maneira recorrente em seus desenhos, Ziraldo o faz interatuar com figuras sociais, destituindo da personalidade caricatural aquele que aprova ou veta.

---

[103] KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários*..., 2003. p. 45.

[104] Ibid., p. 44-45.

Importante também frisar o final da citação de Kucinski, o qual nos adverte sobre a empatia da corrente civil conservadora que auferiu ao golpe o *status* de revolução, na tentativa de legitimá-lo. Trata-se das mesmas pessoas que, inseridas em um grupo maior, também praticavam outras formas de censura, direcionadas às diversões públicas. Tais pessoas foram representadas por Ziraldo, novamente, por cidadãos-médios, sem nome ou alusão a citação de alguém em específico.

Concomitantemente à censura política, mal-justificada como *revolucionária,* dada sua inconstitucionalidade, nesses idos se aplicava também o controle de conduta moral. Diferente do domínio sobre as ideias contrárias ao Estado autoritário e seus desmandos políticos e econômicos, ainda que a linha fronteiriça entre a aplicação entre as duas tenha sido tênue, a *censura das diversões públicas* tinha longo período de existência. Operante desde 1946, era oficializada e se tratava de uma fiscalização exercida especificamente sobre as atividades culturais, independentemente do gênero artístico ou seu alcance. Além disso, era exercida por pessoas que realmente acreditavam exercer a vontade da maioria da população.

Se da maioria, não se sabe, mas certo é que significativa parcela da sociedade brasileira declarava energética empatia a esse tipo de patrulha, manifestada em cartas e na colaboração fiscalizadora, principalmente da camada mais conservadora da sociedade. Fosse à magnitude de uma produção cinematográfica, ou mesmo na informalidade de uma apresentação musical em um restaurante ou churrascaria, lá estaria um censor da *Divisão de Censura das Diversões Públicas* (*DCDP*), ou ainda um civil se voluntariando a delatar qualquer manifestação que agredisse a *moral e os bons costumes*[105].

---

[105] Das singularidades entre as censuras e as tensões de suas coexistências durante a ditadura militar, Fico adverte: "fixe-se que a censura 'moral' existia havia muito tempo, sendo um equívoco historiográfico associá-la, estritamente, à ditadura militar. Ainda assim, seria incongruente não identificar as especificidades de tal censura durante o período. A mais flagrante já foi mencionada acima: quando a linha dura definitivamente assumiu o poder, com o AI-5, a censura moral das diversões públicas também passou a se preocupar, de maneira mais enfática, com a política. Doravante, não apenas os palavrões ou as cenas de nudez estavam sob a mira da DCDP, mas também os filmes políticos, as mensagens de protesto, as peças engajadas. Mas a especificidade da Divisão no trato com a moral e os costumes pesava e tornava difícil, para os técnicos da censura de diversões públicas, a prática da censura política". FICO, Carlos. *A pluralidade das censuras*..., 2004. p. 270.

Como não poderia deixar de ser, a prática da censura moral foi matizada por Ziraldo com colorações erotizadas, parodiando a ventura quixotesca das *patrulhas* diligenciadas pelos censores do *DCDP* e pelo extrato da sociedade autodenominado moralista. Tal caricatura de Ziraldo sobre o conservadorismo civil e militar é representada nas cem primeiras edições d'*O Pasquim* uma dezena de vezes.

Aqui cabem dois exemplos: Ziraldo constrói uma alegoria cômica ao esboçar uma senhora colérica que aponta aos censores sua indignação na alusão erótica – da suposta ideia de cópula – dada ao objeto da brincadeira infantil, enquanto que os críticos tentam justificar – e entender – como aquele tipo de atividade pueril, mas frívola para os adultos dali, não estava ainda sob a jurisprudência de proibição na cartilha censora (Figura 20)[106].

(Figura 20)

Em outra charge, Ziraldo provoca a inteligência de um censor ao obrigá-lo a perguntar ao colega, cada qual sentado em sua mesa empilhada de papéis *suspeitos*, se *pudibundo* seria um palavrão[107]. Aqui o cômico reside no chiste que Ziraldo construiu na suposta insinuação erótica que essa pitoresca expressão foneticamente sugere possuir.

Além disso, *pudibundo*, segundo os dicionários lexicológicos, também ilustra a própria condição de dúvida que paira, como uma nuvem negra, sobre a consciência do censor no desenho: de quem se encontra pudente, embora tenha o pudor como costume autômato – portanto, sem autonomia reflexiva –, para repetir, a cada espesso xis manuscrito, o que classifica mecanicamente não ser pudico o

[106] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. Ziraldo e a moral. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 35, p. 23, 19-25 fev. 1970.

[107] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 36, p. 9, 26 fev.- 4 mar. 1970.

suficiente para ser veiculado, ainda que na charge não saiba o significado do que proíbe.

Vê-se, então, que a crítica à repressão censora presente nos, proporcionalmente, poucos trabalhos de Ziraldo que versaram sobre as duas censuras – política e moral (Anexo E) – recorreram a diferentes táticas. Sobre os impedimentos políticos, criticou a tessitura autoritária estereotipando a figura de um oficialato arraigado ao cultivo de mitificações na tradição criada à sua imagem e deflagrador de uma violência cada vez mais recrudescente. Nas abordagens sobre as fronteiras dos bons costumes, satirizou o paradigma moralizante ao enaltecer a condição erótica de seus personagens e os automatismos que o atrofiamento comportamental de quem proibia deixava se mostrar.

A aleatoriedade com que convocou personagens a figurarem em seus trabalhos também merece nossa atenção.

Nas sete primeiras edições, Ziraldo lançou mão de uma série de desenhos originalmente produzida para o *JB*. Intitulada *Os Zerói*s, tais cartuns parodiaram super-heróis dos quadrinhos estadunidenses ao projetá-los na rotina sexual e profissional, em situações próximas ao costume do cidadão-médio, inclusive dos leitores d'*O Pasquim*.

Em uma das ilustrações dessa série, figura o guerreiro-símbolo da saga do herói estadunidense, Capitão América, que, após um movimentado *dia de trabalho* – representado na interação figurativa entre onomatopeias e a luta contra o crime por elas ilustrada –, volta ao

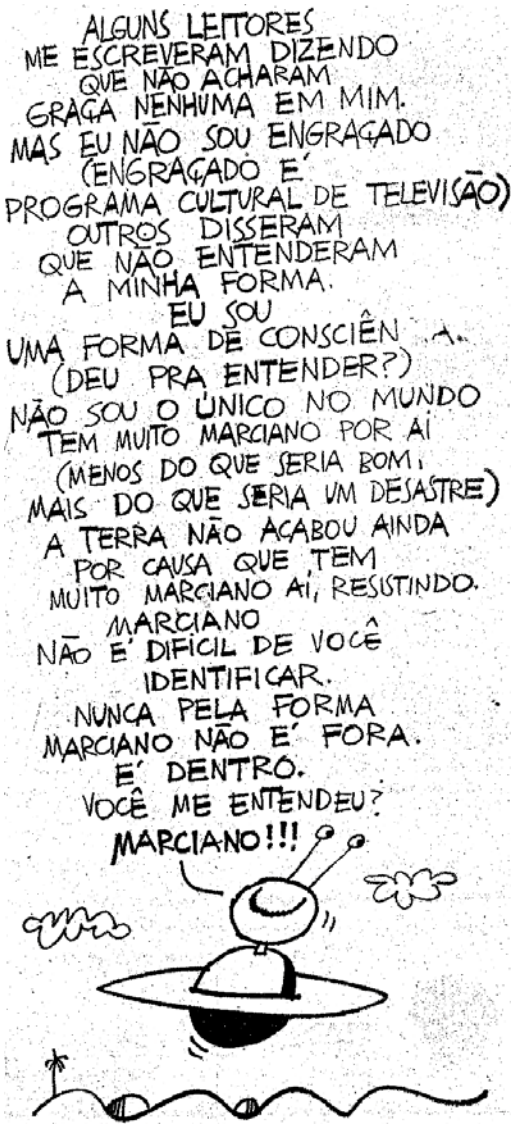
(Figura 21)

seio familiar para se entregar às delícias do... sono, para desconsolo da personagem que parece ser, na história, sua companheira (Figura 21)[108].

Foi essa a tônica dos demais desenhos dessa série, sempre enaltecendo os costumes, associando-os às figuras mitológicas do quadrinho norte-americano, com o humor pautado justamente nas limitações fisiológicas do homem comum. Em outro desenho, Ziraldo emblema em duas páginas, no *Pôster dos pobres*, ninguém menos que o Super-Homem, com um olhar fixo, melancólico, estaticamente sentado... em uma privada. Um enquadramento inédito do *Homem de aço*, certamente.

No tabloide, Ziraldo só tentou novamente emplacar a consecução humorística de um mesmo protagonista gráfico oito meses depois d'*Os Zeróis*, no número quarenta d'*O Pasquim*. Nessa edição estreou *O marciano*, personagem que foi, nos primeiros cem números do tabloide, a única tentativa seriada de criação exclusiva de Ziraldo, que parodicamente tecia comentários sobre as incoerências do Estado autoritário. Arbitrariedades extremamente gritantes para passarem despercebidas ao olhar estrangeiro.

Refletindo de maneira hermética sobre, segundo o alienígena, o regime *extraterreno* que estávamos vivendo, *O marciano* com seu alto teor introspectivo – talvez pela preocupação no grau de sutileza das possíveis alusões ao sistema político – alfinetava o ledor sobre seu esclarecimento às proibições e



(Figura 22)

[108] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. Os zeróis: hoje, Capitão América. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 5, p. 4, 24-30 jul. 1969.

recrudescimento dos militares, mas, principalmente, provocava justamente as ações de quem o lia contra o *statu quo ante*.

Talvez por isso, *O marciano* não foi muito bem compreendido por significativa parcela dos leitores. Consequência desse mal-entendimento, Ziraldo fez com que esse personagem, em um desenho, promovesse uma verdadeira *leitura metalinguística* para tentar explicar seu humor ao grupo de leitores que, por meio de cartas, manifestaram seu julgamento desacorde às investidas de Ziraldo em prol da resistência, por sua vez imprimidas por seu *alter ego* extraterreno (Figura 22)[109]. Os *marcianos resistentes* a que o personagem se refere, entre outros revolucionários, são os integrantes do minoritário e perseguido grupo de jornalistas e artistas que se impuseram contra o autoritarismo militar, buscando outros circuitos que não apenas a hegemônica imprensa comercial, pautada eticamente no poder e influência do capital[110].

Anteriores personagens de reconhecida fama e que se pré-suporia que estivessem nas páginas d'*O Pasquim* não foram vistos, ao menos com a frequência e ação imaginada, quando apareceram, ou o fizeram discretamente e para outros fins que não um eventual enfrentamento paródico aos ditadores. Foi o caso de *Jeremias, o bom*, que teve seis aparições, cinco das quais foram para divulgar sua antologia, assim como o livro infantil *Flicts*.

Outra criação evocada naquele recorte cronológico que já era reconhecida como famosa, mas que figurou tardiamente no semanário, é a *Turma do Pererê*, debutando n'*O Pasquim* apenas a partir do número 81.

A *turma da Mata do Fundão* figurou n'*O Pasquim* regularmente nas sete edições seguintes. Nesse ínterim, a *Turma do Pererê* ocupou a média de quatro páginas em cada número – leia-se um oitavo de cada edição, a maior participação

---

[109] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 47, p. 7, 14-20 maio. 1970.

[110] Paolo Marconi assim define as desventuras desses *forasteiros* ao condicionamento censor: "os órgãos de comunicação que ousaram se rebelar contra as vergonhosas proibições escritas e telefônicas tiveram de suportar, por longo tempo, a indesejável presença de policiais-censores, a lerem, nas redações ou oficinas gráficas, todos os originais reproduzidos por esses jornalistas". E em seguida Marconi os elenca: "a Tribuna da Imprensa, de Hélio Fernandes, esteve por quase 10 anos debaixo de ininterrupta censura, assim como outros jornais, diários e semanários, alguns mais, outros menos: a Notícia (diário de Manaus), Correio (semanário de Itajaí, Santa Catarina), Pasquim, Opinião, Polítika, Movimento e O São Paulo (da Arquidiocese paulista)". Ver: *A censura política na imprensa...,* 1980. p. 60-61.

em páginas que Ziraldo já teve n'*O Pasquim*. Usou esse espaço no desenvolvimento temático dos costumes sociais, só que agora em uma linguagem infantil. A *Turma do Pererê*, ademais, também não emergiu quantificadas ou deliberadas questões ligadas diretamente à restrição das liberdades civis vividas naquele momento, mesmo que esses quadrinhos tivessem sido veiculados na chamada *segunda fase do Pasquim*[111], ou seja, após a prisão dos editores do semanário, em novembro de 1970.

Há uma especial atenção de Ziraldo pelas variações gráficas de expressões idiomáticas, em que reduções de recorridas e populares expressões, principalmente obscenas, ganham entonação tanto na disposição sintetizada do vocabulário utilizado, quanto na gestualidade de seus intérpretes. A revolução paradigmática, que habitualmente se conta que *O Pasquim* promoveu na linguagem jornalística, passa também pela fórmula de uso abreviado e fundido de palavrões de Ziraldo.

Promovendo modismos linguísticos n'*O Pasquim*, Ziraldo "lançou expressões que caíram na boca do povo, como sifu, duca e mifu, entre outras"[112]. Representou esses neologismos graficamente, seja na tipografia adotada, aludindo às logomarcas e outros sentidos ao que a família das formas de letras empregadas sugere – como acontece com a logomarca automobilística *Ford,* que, no desenho ao lado, ganha conotação pejorativa – servindo como chiste de um impronunciável palavrão, seja na emotividade das

(Figura 23)

[111] A condição cíclica é lastro do resgate histórico do semanário, desenvolvido José Luiz Braga, em sua tese *O Pasquim e os anos 70...*, 1991.

[112] SAGUAR, Luis; ARAUJO, Rose. *Almanaque do Ziraldo...*, 2007. p. 81.

abreviações, predicada pelos personagens que as imputam novas significações e uma pronta empatia junto ao leitor, de que a Figura 23[113] é um entre inúmeros exemplos.

Nessas variações idiomáticas, é manifesto o processo contínuo de transferência que Ziraldo aplica em seus desenhos, condensando seu julgamento político à crítica dos costumes e vice-versa. Tentava, dessa maneira, corresponder à necessidade de exteriorizar seu juízo de valor, ao passo que camuflava a crítica ao *statu quo ante* das pressões econômicas, administrativas e, principalmente, políticas, tangenciando seu humor político nas veredas episódicas da rotina do cidadão-médio.

Ainda assim, tacitamente lá estavam os virtuais senhores da Nação. Não apareciam nomeadamente ou tinham suas fisionomias caricaturadas, mas, de forma renitente, Ziraldo os trazia à baila na inferência da responsabilidade a cada crônica desenhada, de maneira tão cômica, principalmente porque não espelhava uma realidade tão avessa assim da vivenciada de fato, mesmo quando o mote não sugerisse, *a priori*, riso algum.

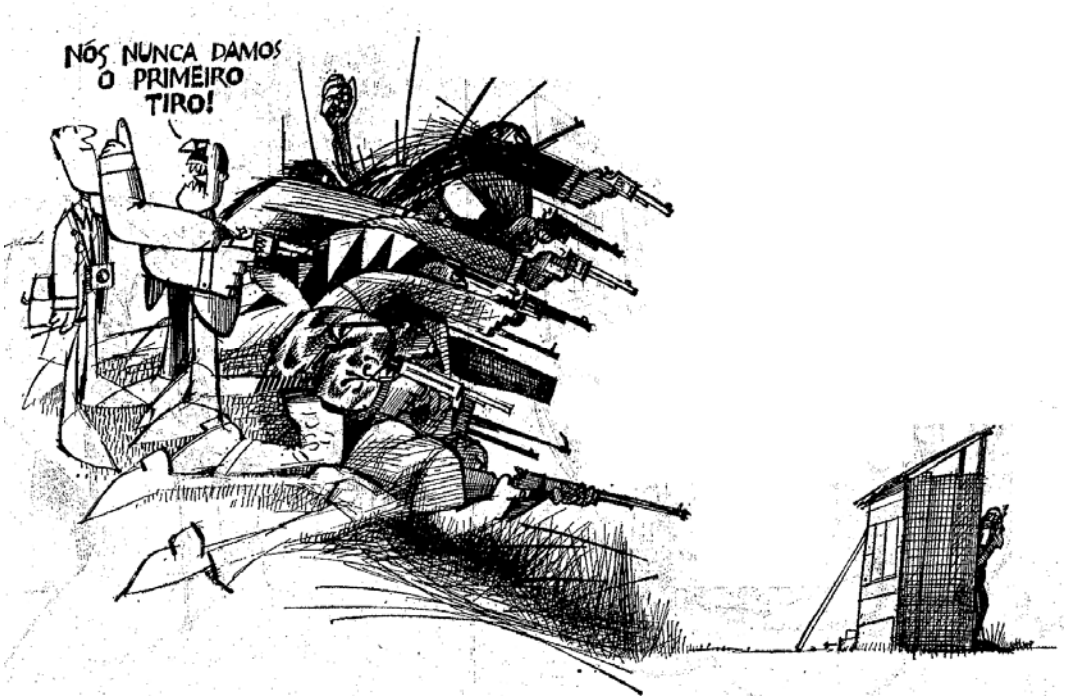
Tal alusão se manifesta na estampa dos infortúnios sociais, ainda que externados ou já existentes à periodicidade do autoritarismo militar, como acontece com a irremediável criminalidade. Nesse caso, a condensação construída diz respeito aos esquadrões da morte que, nas festividades do fim do ano de 1969, Ziraldo ironizou como transmissores de mensagens *otimistas* do Natal (Figura 24)[114], nos votos de prosperidade, esperança e paz, tipicamente esperados nessa época do ano.

No detalhe pinçado, entre um conjunto de charges que ocupou duas páginas d'*O Pasquim* sobre esse tema, vê-se na direita, em segundo plano, escondido atrás de um barraco feito em madeira, um homem negro, ou enegrecido pela sombra do barraco, empunhando um revólver. Esse olha para o grupo à

---

[113] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. Abaixo o palavrão: do you spasquinglish?. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 29, p. 4-5, 8-14 jan. 1970.

[114] Id. Ziraldo apresenta sua mensagem de natal. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 27, p. 16, 25-31 dez. 1969.



(Figura 24)

esquerda, em primeiro plano, cada qual empunhando armas de grande poder de fogo.

Agrupados da forma que estão, fazem referência antropomórfica a uma cabeça grotesca, de olhar raivoso, dentes serrilhados e de uma tenebrosidade que, na universal dicotomia entre escuridão malévola e claridade benévola, nos faz crer se tratar de terrível criatura.

Apenas sobressalta a essa quimera outros dois personagens à extrema esquerda: um ouvinte, que, pelos adereços, parece se tratar de um jornalista, e o outro, com braços cruzados entre uma arma voltada ao alvo no barraco e um dedo em riste, imperativo, a declamar uma índole que argumenta lhe diferenciar eticamente do marginalizado: “nós nunca damos o primeiro tiro!”

Pois bem, ali estava retratada a imagem dos *homens de bem*, zeladores de nossa tranquilidade. Nada mais falso que essa definição.

As quadrilhas de extermínio, organizações ressurgidas[115] no final da década de 1960 se autojustificavam como reação à crescente criminalidade, mas, na

[115] *Ressurgidos* porque essas organizações não foram inventadas pelo detetive Mariel Moryscötte de Mattos – um dos chamados *homens de ouro da polícia carioca*, em tempos de ditadura militar –, já que tais *legiões* existiam desde períodos monárquicos. Pode-se remeter a esses esquadrões a descendência de grupos paramilitares, originalmente criados pelo governo de D. João VI, a fim de

verdade, representaram mais uma truculenta forma de opressão contra a reacionária luta armada urbana e qualquer manifestação que fosse taxada pelos ditadores como subversiva. Integradas, em geral, por policiais civis e militares, tinham vínculo extralegal com os interesses coercivos do desfigurado *Estado de Segurança Nacional*. Exterminadores que, em um oficio atroz, empregavam meios tão peculiares para desempenhar os predicados esperados de um *homem de bem.*

Poderíamos dizer que ser *homem de bem*, antes de qualquer análise filosófica sobre metafísica ou ética, era, para os afeitos à ditadura sediciosa, apropriar-se de um tipo de discurso que buscava, mesmo que muitas vezes sem sucesso, fazer dessa alocução suas práticas rotineiras. Carregados de valores retrógrados, esses discursos eram "apoiados no indivíduo, na unidade familiar e em suas tradições"[116].

Tal sistema de ideias funcionaria, então, como uma espécie de filtro, denominado por Roberto Schwarz[117] como simbiose entre o moderno e o antigo, emergindo em momentos de crise e, a partir dela, a tentativa de injunção de ideias sociais, políticas e econômicas. Ou seja, arcaísmos do grupo detentor do poder em autoprojeção imposta a segmentos intelectuais, provedores dos meios de comunicação de massa e até mesmo às chamadas minorias resistentes, que tendem sempre a apresentar características inversas às *qualidades* buscadas pelo patrulhamento conservador.

A finalidade não é outra senão a de garantir que a opressão, em si, seja legitimada como a face moderna do que, para Schwarz, não vai além da manutenção dos valores enraizados à interação retrógrada que já praticávamos. Nessa minoria coagida, censurada e pressionada, estão inseridos pesquisadores, lideranças sociais e artistas, inclusive os comercialmente considerados

---

assassinar negros que não respeitassem o toque de recolher no Rio de Janeiro imperial. Tal acepção e localização histórica redirecionam o cerne da questão dessa violência para outros problemas que não apenas políticos, mas também de segregação étnica e classista. Mais de 150 anos depois, são pontos recidivos, representados na charge de Ziraldo, inclusive: respectivamente, na negritude de quem se esconde atrás do barraco e na própria miserabilidade da moradia que lhe serve de proteção.

[116] SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política...*, 2000. p. 73.

[117] Ibid. loc. cit.

hegemônicos, embora politicamente marginalizados, como e principalmente, Ziraldo. Afinal, entre os acima caracterizados, poucos são os que conseguem captar o instantâneo dos opressores e oprimidos com o decisivo intuito de lhes – e nos – arrancar simultâneas risadas e calafrios pela própria deformidade que nos é apresentada. Reflexo pouco distorcido ou exagerado deles e de nós mesmos.

Dos desmandos econômicos que fazem mais e mais apertar o cinto do financeiramente marginalizado (Figura 8), como sobrepeso que chega a fazer com que um titã peça ajuda a um semideus (Figura 10), na aversão governamental inferida da oposição explicita das entrelinhas (Figura 11), ou mesmo na espada que açoita aquele que por razões proibitivas ainda ri (Figura 16), entre tantos outros exemplos, lá está Ziraldo condensando de inúmeras maneiras e escapes possíveis ambas as esferas: dos civis e do oficialato, denunciando o algoz às vítimas, mas sem nominá-lo, alertando que nem toda autoanunciada vitima é admoestada, sem saber quem a violenta e de quais maneiras o faz.

Ponderando o material iconográfico integralmente tabulado nos anexos e aqui analisado na parcialidade escolhida, essa hipótese parece ser a matriz do humor de Ziraldo n'*O Pasquim* nessas cem primeiras edições. Nos momentos em que se instrumentou das rotinas e personas de civis comuns, não se furtou em fazer discreta – porque necessária – projeção desse despojamento como ponto de partida para reflexões de outras ordens: morais, econômicas, inclusive políticas, sem, contudo, dar-se ao enfrentamento direto na caricatura dos ditadores.

Embora os personagens de Ziraldo não façam a crítica política direta aos políticos à frente desse Estado autoritário, com seu criticismo humorístico, pautado na condensação de trivialidades aos problemas sociais, Ziraldo denuncia, ou melhor, *ladra*[118] contra a ditadura militar e a monstruosidade estrutural dessa caravana.

---

[118] Remontando esta analogia apresentada como epígrafe deste capítulo, tal tratamento remete a celebre, embora melancólica, declaração de Jaguar: "A História passa enquanto os chargistas ladram". Ver: *Pasquim...*, 1999.

3. A TRAJETÓRIA DO *JORNAL DO BRASIL* E A CONTRIBUIÇÃO DE ZIRALDO (1976-77)

> Democracia é eu mandar em você.
> Ditadura é você mandar em mim.
>
> Millôr Fernandes (1994)

Nas leituras que remetem ao *JB*, é comum a associação desse periódico a múltiplas características, que se sucederam ao longo de sua existência: uma mutabilidade técnica e de orientação liberal que não cabe a todos os jornais que compuseram a história da impressa brasileira. Apesar disso, nem todas as peculiaridades remetidas a esse diário segue uma reminiscência linear. Tal inconstância tem existência desde sua fundação, em 1891, por Rodolfo Epifânio de Sousa Dantas, com intenção original de defender a monarquia recém-derrubada; tendência política essa que se justificou por conta de sua própria composição editorial.

O *JB*, em seus primeiros anos, era perfilado por aquilatados nomes para a época, como o educador José Veríssimo, Aristides Spínola – advogado abolicionista – e os historiadores José Maria da Silva Paranhos Júnior, Joaquim Nabuco e Oliveira Lima, além de Eça de Queirós, que colaborou no jornal como correspondente estrangeiro.

Sucessivamente investindo e sendo atacado pelos republicanos, o *JB* desse primeiro período chegou a ser fechado pelo presidente Floriano Peixoto durante um ano e meio, decretando também a caça de Rui Barbosa, que havia assumido o diário em 1893, tornando-se, como redator-chefe, ferrenho adversário de Peixoto. Obrigado a se asilar no Chile e, posteriormente, na Argentina, Rui Barbosa privilegiava um jornalismo que se autodenominava constitucionalista, acima de qualquer regime ou quem o representasse. Foi com esse roteiro político que deu prioridade jornalística às coberturas que denunciassem os abusos do poder constituído. Aconteceu, por exemplo, com o extenso trabalho de reportagem realizado sobre a *Revolta da armada* – estopim para a intimação de Floriano

Peixoto –, ou seus editoriais que, além de acalorados, davam indícios do que discursava ser o *JB* daquela época:

> Este jornal, pois, não é uma oficina de agitação e ameaça, de subversão e guerra; é um instrumento de doutrina e organização, de estudo e resistência, de transação política e intransigência legal. Intransigência legal; porque contra a lei toda transação é cumplicidade. Transação política; porque a política é a ciência das transações inteligentes e honestas, sob a cláusula do respeito aos cânones constitucionais. Os especuladores e os cínicos transigem sempre. Os sistemáticos e os loucos não transigem nunca. Os homens de Estado transigem, onde é lícito, oportunamente.
> Não somos, portanto, profissionalmente oposicionistas, nem governistas. Somos legalistas acima de tudo e a despeito de tudo. O Governo, ou a oposição, não tem para nós senão a cor da lei, que envolve o procedimento de um ou as pretensões da outra. Fora do terreno jurídico nossa inspiração procurará beber sempre na ciência, nos exemplos liberais, no respeito às boas praxes antigas, na simpatia pelas inovações benfazejas, conciliando, quando possível, o gênio da tradição inteligente com a prática do progresso cauteloso. Poderemos acrescentar que o anonimato do insulto, da calúnia e da insinuação irresponsável não terá lugar nestas colunas.[58]

Ainda que a advocacia civilista de Rui Barbosa não tenha destoado tanto de suas ações, enquanto esteve vinculada ao *JB,* a publicação, em contrapartida, passou a se portar favorável, conforme os ares, tanto aos preceitos republicanos quanto a alguns de seus líderes, além de dar significativa atenção a outras esferas, dedicando em suas edições cada vez mais espaço para as reivindicações populares.

Daí que, se havia um espírito conversador e monárquico nos primeiros anos do jornal, o que marcou a história do *JB* foi cada uma das mudanças por que passou, apregoando ao diário tal característica cíclica, basicamente em duas frentes: o primeiro ligado a constante inovação estrutural. Inclui-se aqui desde o, cada vez maior, parque gráfico, assim como o longo alcance na distribuição da notícia, tal qual na sua própria captação, dada a multiplicidade de colaboradores estrangeiros.

---

[58] BARBOSA, Rui. Traços de um roteiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 maio 1983. Também disponível em: *http://jbonline.terra.com.br/destaques/110anosjb/110anosjb_impr_C2_18.html*. Acesso em: 5 fev. 2008.

O segundo aspecto cristalizado à imagem do *JB* é o desenvolvimento de uma filosofia cada vez mais liberal e autônoma em relação ao poder instituído, ainda que, em alguns momentos, momentaneamente a favor deste, por mais contraditório que essa relação pudesse parecer. Assim aconteceu, por exemplo, na *Era Vargas*.

Com a reorganização do capitalismo e as consequências políticas e econômicas que desaguaram no *Movimento de 1930*, o diário carioca auferiu legitimidade à *Aliança Liberal.* A razão lógica dessa anuência seria a confluência de sua ideologia liberalista às premissas econômicas de Getúlio Vargas no tocante aos interesses pela exportação das principais matérias-primas brasileiras, como o café, quanto pelas reformas sociais que acenava realizar, requeridas também pelo diário, desde sua conversão republicana.

Nesse sentido, no início da relação entre o poder caudilho e o *JB*, havia relativa empatia, principalmente no que diz respeito à política econômica adotada por Vargas. Afinal, o nacional desenvolvimentismo buscou a acrobática equivalência entre a preservação dos meios de produção aos grupos dominantes, basicamente cafeicultores, concomitante a uma significativa mudança na estrutura de sua produção por meio da irremediável industrialização, marcada, principalmente, pela intensidade do deslocamento demográfico dos campos para as cidades, generalizando as relações urbanas de trabalho.

Desse modo, não se pode perder de vista o acalanto que tal programa econômico apeteceu às aspirações liberais do *JB*, pois, mesmo na ditadura que viria em 1937, os empreendimentos liberais não estavam comprometidos às instabilidades sociais. Na verdade, passaram a ficar protegidos aqueles que se postaram favoráveis à política ditatorial do Estado Novo e que, mais tarde, no governo do general Eurico Gaspar Dutra, viram o amplo alinhamento do Brasil com os Estados Unidos em, praticamente, todos os setores da economia.

Tal estreitamento abriu as fronteiras da irrefreável importação, responsável pela perda de divisas nacionais, o que prejudicou a participação do complexo industrial brasileiro em seu mercado interno, assim como desencadeou o

rompimento econômico e político com a União Soviética, lançando à ilegalidade qualquer representação política de cunho comunista no País.

Contudo, Dutra, que assumiu um governo saudado na alegria do restabelecimento das liberdades democráticas, também se denotou pela articulação de uma plataforma favorável ao desenvolvimento, principalmente na estrutura que dava suporte à industrialização que, mesmo sob forte concorrência da indústria estadunidense, abria perspectiva de significativo crescimento[59].

Em outubro de 1950, Dutra devolveu a presidência ao, agora democraticamente eleito, Getúlio Vargas. Durante esse governo, na reforma ministerial de 1953, nomeou-se João Goulart como Ministro do Trabalho e, com ele, o estopim que desencadearia a derradeira crise política de seu segundo governo.

Tratava-se da proposta de aumento de 100% do salário mínimo, síntese da tentativa de se aproximar ainda mais das classes populares, tal qual o intento em readquirir o vigor da doutrina nacionalista que havia norteado seu primeiro governo. Contudo, agora tal ensejo sofria colérico asco, tanto de seus declarados opositores, representados na figura de Carlos Lacerda, personificação da *União Democrática Nacional*, quanto do próprio Eurico Gaspar Dutra, aquele que foi seu Ministro da Guerra, candidato de Vargas a substituí-lo, em 1946, e eleito presidente pelo *Partido Social Democrático,* organização criada pelo próprio Vargas.

São matizes que se tornam intrigantes a partir do momento em que são remetidos aos personagens envolvidos. Mais estranhos ainda quando se inclui a reação editorial, em linhas homéricas, que o *JB* dá ao episódio que marca o fim do

---

[59] A conclusão da *Companhia Siderúrgica Nacional*, ampliação dos portos de Santos e Rio, eletrificação de significativa parte da malha ferroviária brasileira e construção de casas populares – as chamadas vilas operárias – são exemplos dessas ações provedoras da estrutura que a indústria brasileira, a passos largos, ia requerendo. Concomitantemente, também foi sob sua caneta que a *Escola Superior de Guerra* (*ESG*) foi criada. Inspirada nos *war colleges* estadunidenses, essa instituição militar já nasceu orientada à ortodoxia da *Doutrina de segurança nacional e desenvolvimento*. Avessa a qualquer preceito de caráter comunista, a *ESG* foi a repartição de inteligência de, praticamente, todas as tentativas de golpes militares dos governos seguintes, associados a organizações de representação civil, conforme aconteceu no golpe de 1964. Ver: ARBEX Júnior, José; SOUZA, Hamilton Octavio de (Orgs). *A ditadura militar no Brasil*: antecedentes do golpe, suicídio de Getúlio. v. 2. São Paulo: Caros Amigos, 2007.

intento nacionalista trajado em reformas trabalhistas, no crepúsculo do segundo governo Vargas (1950-4), ocasião de seu suicídio:

> Sentindo todo o peso da incompreensão, o chefe do governo teve necessidade de ir buscar fora do léxico o argumento capaz de abrir os ouvidos e aclarar as consciências. Selou com o sacrifício de sua própria vida o drama com que vinha lutando nos últimos dias, deixando, conforme acreditava, "o legado de sua morte", para que se pudesse fazer ao morto uma parte da justiça que o povo reclamou. Todos clamavam por justiça, mas o clima propício à justiça cada vez se tornava mais conturbado. Tragédia atrai tragédia e, nesta hora melancólica que soa para o seu destino, o povo, sem forças para opinar, pela surpresa do último lance, desfila diante do Chefe morto e, sem se recuperar do espanto, curva-se frente à mágoa que o atingiu nos últimos dias e que fez estalar o seu coração no sacrifício supremo.[60]

Povo esse que, mais tarde, elegeu Juscelino Kubitschek e, com ele, o desejo pela adoção de uma organização pública favorável à tolerância política e submissão à Constituição. O ex-prefeito de Belo Horizonte e ex-governador de Minas Gerais assim o fez: consolidou a democracia de massas, orientada por uma Constituição liberal, ostentada por um Congresso respeitado, representado pluripartidariamente e escolhido em eleições livres, noticiadas pelas liberdades de imprensa, as quais o *JB* também gozava.

Organizando-se em um plano de metas que preconizava a aceleração na educação, transporte e indústria de base de *50 anos em 5*, além da edificação do moderno distrito federal, Kubitschek deu um novo tom discursivo para o então paradigmático desenvolvimentismo de Vargas.

Pragmático, Kubitschek adequou o populismo de uma figuração carismática à conveniência do otimismo econômico posterior à Segunda Guerra Mundial, tomando proveito das portas que o capitalismo internacional abria aos investimentos nacionais. O governo atraiu o investimento de indústrias estrangeiras aos grandes centros urbanos do País e, com elas, a massiva migração do Norte-Nordeste, como mão-de-obra em busca da crescente oferta de trabalho na região que o frisson daquela ocasião batizou de *sul maravilha*.

---

[60] DRAMÁTICO Desfecho. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 ago. 1954. Também disponível em: *http://www1.uol.com.br/rionosjornais/rj44.htm*. Acesso em: 18 fev. 2008.

As novidades, contudo, não se limitaram ao que era produzido, muito menos noticiavam abastamento, apenas. Junto do *american way of life* que se manifestava a cada produto importado e lastro cultural introjetado, silenciosamente também ganhava espaço o crescente ajuntamento de iletrados, tão assustador quanto o irrefreável valor da dívida externa: gritantes faltas desse governo que, mais adiante, foram somadas à consequente inflação e denúncias de corrupção envolvendo o favorecimento de empreiteiras na construção de Brasília.

De qualquer modo, não parece de todo risco afirmar que o presidente civil que conseguiu iniciar e terminar o mandato no prazo definido pelo pleito popular teve seu governo predicado como um dos mais estáveis que se viu na história republicana do País.

Tal clima também mexeu com os empreendimentos nacionais. No caso do *JB*, a publicação sentiu a necessidade em rever seus conceitos editoriais. Afinal, é no início da década de 1960 que as revistas em geral se multiplicaram nas bancas com o advento do fotojornalismo, em que a tecnologia e acessibilidade fotográfica nos meios impressos de comunicação se sobressaíram à própria notícia textualizada, criando um novo padrão de leitura e encanto aos olhos dos leitores.

Encabeçadas pelas revistas *Manchete* e *Fatos & Fotos,* essas novas publicações tinham como grande influência a experiência da revista *O Cruzeiro*, criada em 1928 por Assis Chateaubriand, mas que, na década de 1960, assim como o *JB*, carecia de radical reformulação, a fim de evitar a derrocada frente a essas novas publicações ricas em visualidade fotográfica.

Enquanto *O Cruzeiro* entrou em declínio por cair no desuso de suas fórmulas, dando seu último suspiro editorial em julho de 1975, o *JB* ressignificou seus conceitos jornalísticos, buscando em modelos estadunidenses, mais especificamente no *new journalism* norte-americano[61], as características literárias que dariam o tom de suas notícias.

---

[61] *New journalism* é um gênero jornalístico que surgiu na imprensa estadunidense durante a década de 1960, tem como principais expoentes Tom Wolfe, Gay Talese, Norman Mailer e Truman Capote. Classificado como romance de não ficção, sua principal característica é misturar a narrativa jornalística com a estilística literária, dando ao fato noticiado uma refinada carga interpretativa, por conseguinte

O *JB* também desenvolveu um novo parâmetro visual e editorial para o conteúdo que veiculava dia após dia em suas páginas. O ano dessa reformulação era 1962, o responsável foi o jornalista recém-contratado Alberto Dines, enquanto que a divisão criada para tal fim foi o *Departamento de Pesquisa e Documentação* (*DPD*), que mais tarde seria referência nas redações dos melhores jornais brasileiros.

Nesse momento, Ziraldo contribuía para outros periódicos, estando a um ano de ser convidado a integrar esse time de par avançados que Dines estava montando. Seu primeiro desenho no *JB* remete ao dia 24 de novembro de 1963, na coluna *JZ*, divisão que criou no *Caderno B*. No *JB*, estreou importantes personagens, como *The Supermãe, Jeremias, o bom* e *Os Zeróis*, além de dedicar o espaço *JZ* para a publicação de cartuns, charges e passatempos.

Por sua vez, o País estava às voltas com a legitimidade do governo Jango, debatendo a conveniência do parlamentarismo, o pitoresco regime que foi instaurado para cercear os poderes do sucessor de Jânio Quadros, esse que renunciou a chefia do poder executivo.

Suscitando inúmeras manifestações ao longo do País, o plebiscito que recuperou o sistema presidencialista era apenas uma das preocupações do *JB*. Outras apreensões não estavam necessariamente publicadas no jornal, ora pelo melindre de seu engajamento ideológico em um momento inoportuno – João Goulart havia sido reconduzido ao poder pelo voto popular –, ora pela própria escassez do papel que serviria de suporte ao discurso. A *crise do papel*, que eclodiu em 1963, colocou sob juízo a própria autonomia empresarial da imprensa impressa.

Ao passo que aumentava a influência norte-americana sobre os formadores de opinião no Brasil e, com essa tendência, a fobia pela caça aos comunistas e seus empáticos, mais a figura do presidente passou a se desgastar junto à opinião pública. Ocasião em que os meios de comunicação se enveredavam – ou eram

---

opinativa. Uma das publicações que popularizaram esse estilo foi *The New Yorker*, em que também figuraram desenhos de Saul Steinberg, artista com quem Ziraldo tem uma profunda afinidade estética.

enveredados – para uma deliberada insatisfação ao pano de fundo que compôs o cenário político nacional.

Como reboque de todos esses receios, sobressaltava nos editoriais do *JB* a acusação da ascendente empatia de Jango aos ensejos comunistas, conforme se apregoava na opinião pública liberal em relação à sua afinidade com políticos ligados ao *PCB*.

O prenúncio dessa antagônica combinação se deu pela tenacidade do governo na promulgação das reformas de base. Tratava-se do conjunto de mudanças à Constituição de 1946 que, se aprovadas pelo Congresso, trariam substanciais mudanças em diversas esferas sociais, principalmente nas relações trabalhistas. Uma vez aprovadas, as reformas de base poderiam desestabilizar o *statu quo ante* dos setores mais afortunados e conservadores do País, principalmente na efetividade da reforma agrária, que garantiria ampla distribuição de terra aos que nela trabalhavam.

Tal esforço de Jango ia de encontro a todo arcabouço ideológico que tanto o conservadorismo coronelístico quanto o liberalismo lockeano advogavam e que era aferradamente defendido pelas classes abastadas e maioria das instituições sociais, inclusive a imprensa comercial, mesmo o *JB.*

Enquanto Goulart pregava as reformas em grandes comícios, não tardava a retaliação liberal: rechaço deflagrado principalmente pela truculenta intervenção militar, destituindo o Estado de direito em abril de 1964. Mas, essa tomada de poder à força não foi uma ação exclusivamente operada a partir das casernas. A instituição militar já marchava junto com a Igreja Católica em passeatas contra tal posicionamento do governo. Associados a esses segmentos direitistas da sociedade brasileira, o *JB*, nessa ocasião, não mediu esforços retóricos na acusação desses alardes, afinal era a sua própria soberania liberal que estava em xeque. Seus editoriais denunciavam a iminência de um golpe continuísta, como já havia acontecido em 1937, só que agora em colorações rubras, comunistas.

A reação à postura esquerdista de Jango veio violenta, trajando uniforme verde oliva.

No entanto, o militarismo consequente ao prólogo do primeiro de abril de 1964 não se encerrou à queda do governo legalmente instituído. Tomando o poder executivo ao trote de seus soldados, as Forças Armadas se mantiveram nos quatro anos ulteriores como a própria causa resultante do súbito acontecimento, coexistindo, ainda que caoticamente, com os interesses civilistas, até mesmo dos meios de comunicação que tinham provido aos oficiais a logística noticiosa necessária para tal.

Passados esses quatro anos iniciais da ditadura militar e sua omissão parcial à primeira premissa restritiva do manual de qualquer sistema autoritário que a História nos enumera, a conjuntura social brasileira se tornou inquietante o suficiente – graças principalmente às agitações estudantis no Brasil, inspiradas pelos movimentos mundo afora –, para que o sedicioso regime implantasse a inflexível, embora tentacular, censura à imprensa.

A recorrência ao quinto Ato Institucional, baixado no dia seguinte à negativa do Congresso em suspender as imunidades do deputado Márcio Moreira Alves, acabou não apenas colocando em clausura o poder legislativo brasileiro, mas, no mesmo embuste censor, também acabou lesionando os valores lockeanos defendidos pelos meios de comunicação que auferiam com desagradável frequência a vitória da ditadura militar; autocracia essa que, enfim, abandonava sua aparência *envergonhada*[62].

Escancarada[63], a ditadura militar promoveu a mais repressiva experiência que o Brasil sofreu durante seu período republicano. Ainda que não contasse com a eficiência investigativa do *DIP*, o *Sistema Nacional de Informações* (*SNI*) – criado pela Lei n.º 4.341, em 13 de junho de 1964 –, não se tornou apenas responsável pela averiguação de informação em grampos telefônicos (as *sangrias de linhas*), pela censura postal e investigações diversas. Por meio de contatos com a CIA, também articulou com ditaduras em países vizinhos, intervenções de caça e tortura, como aconteceu com a internacional *Operação Condor*.

---

[62] GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

[63] Id. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

Outros tentáculos repressivos também foram alçados. Caso da *Operação Bandeirante* (*OBAN*), que coordenou e integrou as ações dos órgãos de combate às organizações armadas de esquerda e, dentro da *OBAN*, os *Destacamentos de Operações de Informações* (*DOI*) subordinados ao *Centro de Operações de Defesa Interna* (*CODI*), que era seu órgão central. Hierarquicamente participante sobre todos esses departamentos, em que havia figurado como chefe na maioria desses, o então general Garrastazu Médici seria o terceiro presidente da ditadura militar que, já nesse momento, era quem instrumentava todo aparato repressor.

Tal sistema, complexo, não tardou por desabonar as pretensões civilistas do *JB* que, assim como outros jornais de semelhante doutrina, passaram em suas matérias de cunho interpretativo e opinativo para a sazonalidade entre a denúncia, castigo ditatorial e a autocensura. Quadro esse que, mais adiante, na política de distensão *lenta, gradual e segura* discursada por Ernesto Geisel, sucessor de Médici, aparentava se desmanchar. Contudo, a censura ainda existia e, não bastasse continuar a existir, tornou-se mais operante, porque eficaz. E é nesse ponto que há a intersecção entre a trajetória do *JB* e o olhar de Ziraldo por meio dos desenhos que constituem o *corpus* deste estudo.

Para a realização desta segunda etapa da pesquisa, o *Arquivo do Estado de São Paulo* foi fundamental e a ele esta monografia dedica algumas linhas, quiçá, como sugestões de percurso a futuros e similares estudos.

Localizado ao lado da estação Tietê, do metrô paulistano, essa instituição oferece um variado leque entre publicações que vai além dos próprios limites estaduais, que seriam, oficialmente, responsabilidade desse Arquivo. No caso desse estudo, a seriação do *JB* estava elencada em um catálogo específico às publicações de outros Estados.

Os exemplares, devidamente acondicionados em invólucros de papelão, correspondiam do código 24/081 ao 24/113. Em satisfatório estado de conservação, os jornais foram folheados com o intuito de inventariar os trabalhos de Ziraldo, já os indexando, na maioria dos casos, às notícias correspondentes, fossem em suas páginas opinativas – a folha de editoriais do jornal –, fossem nas reportagens específicas.

Ponderando a efemeridade do gênero da charge e a periodicidade diária do jornal, essa coligação informativa foi deveras importante. Não apenas para melhor mapear a situação factual ali caricaturada, reconhecendo seus personagens e outros motivos empregados, mas também para constatar a própria seriação do tema e os recursos visuais empregados – circunstâncias desenhadas tanto pela lente interpretativa do *JB*, quanto pela leitura de Ziraldo.

Sem ousar imaginar que um ponto de vista iria, necessariamente, de encontro ao outro – fosse isso não haveria condições de trabalho para Ziraldo –, a verdade é que detalhes no tratamento do fato podem sugerir a atenção do leitor a especificidades da charge que a manchete, reportagem ou editorial, em seus suportes redacionais, não contemplariam.

Quanto ao estabelecimento gráfico do *JB*, é preciso dizer que esse jornal comercial muito se diferenciava dos arranjos improvisados d'*O Pasquim*, mas não tão somente. Havia ainda, na metade da década de 1970, um vanguardismo gráfico desse diário, que a maioria dos demais só conseguiria equiparar, outros poucos ultrapassar, apenas no início dos anos 1990.

Sobre esses diferenciais, a primeira característica que chama a atenção é a quantidade regular de páginas, ou ainda, de cadernos. Enquanto jornais da imprensa alternativa – até por conta da sua limitação financeira – se restringiam a duas ou três dezenas de páginas, o *JB* apresentava diariamente a média de cinquenta páginas em seu primeiro e principal caderno.

Nesse eram bem demarcadas as divisões de política e governo; política internacional, apoiada não apenas nas grandes agências estrangeiras de notícias, mas também em uma vasta rede de correspondentes no exterior; cidade (carioca); educação; notícias nacionais; saúde; economia; esporte – com duas ou três páginas reservadas ao turfe; e, naturalmente, a primeira página e outras duas de opinião, com uma dezena de editoriais versando sobre assuntos diversos – pertinentes ao contexto noticioso de cada edição –, mais os desenhos diários, no período desta pesquisa, alternados entre Ziraldo e Lan.

Não sendo o único, o primeiro caderno era acompanhado por semanários, que, figurando em dias específicos, apresentavam assuntos particulares, demandando dentro do grande público leitor, segmentos especiais. A referência serve para o *Suplemento serviço* – com dicas para o lazer carioca, com 16 páginas; *Caderno de quadrinhos*, com oito páginas; *Caderno B* sobre cultura erudita, popular e de massa, com doze páginas. Neste caderno havia ainda a colaboração de outros humoristas gráficos: os cartuns metalinguísticos de Caulos; as ácidas e diretas tiras da *Turma do Zeferino,* de Henfil, e, mais tarde, as tiras metafísicas *As cobras,* de Luís Fernando Veríssimo, somados a mais alguns humoristas gráficos estrangeiros com temas idem.

Esporadicamente figurava também o *Caderno Especial*, que era a janela impressa de materiais especiais produzidos pelo *DPD* do *JB*, conforme o curso dos acontecimentos. Entre as edições mais importantes constam as que trataram da vida e obra de Juscelino Kubistchek, Mao Tse Tung – esta última rendendo grandes problemas à redação do jornal junto à censura – e sobre Ernesto Geisel, então presidente, no número 158 de 1977, ocasião do acaloramento das discussões sobre seu sucessor.

Em relação à participação de Ziraldo nesses cadernos, o levantamento documental mostrou que seus desenhos ficaram concentrados na folha de editoriais – página dez do primeiro caderno. Sobre as raras exceções, ao longo dos dois anos estudados, teve menos de uma dezena de incursões da *Turma do Pererê* no *Caderno de quadrinhos* e apenas duas participações no *Caderno B*, os dois fascículos onde maior seria a probabilidade de sua contribuição gráfica além das páginas de editoriais.

Seguindo, então, a mesma metodologia de coleta de dados usada para o levantamento iconográfico de sua produção n'*O Pasquim*, registrou-se desenho a desenho sua referência iconográfica, providenciando também a reprodução dessas imagens em suporte digital. O material foi indexado em tabulações similares à adotadas para *O Pasquim.*

Uma vez ordenadas em classes, a análise iconológica das fontes também tentou seguir o mesmo parâmetro do outro periódico. Ou seja, depois de examiná-

las enquanto tema, ambiente, personagens criados ou citações relevantes e motivos, experimentamos encadeá-las ao contexto ditatorial, intentando evidenciar as continuidades e rupturas recorridas por Ziraldo no recorte serial nesse diário.

Acreditando na viabilidade desse método – mas também atilado sobre suas limitações –, algumas informações foram levantadas e ofereceram os seguintes elementos: considerando os dezessete meses recortados no levantamento iconográfico, foram inventariados 263 trabalhos de Ziraldo (Anexo B). Nesse total, há unanimidade pela charge como gênero recorrido, perfilhando 252 desenhos (Anexo B).

Entende-se a recorrência desse formato de humor gráfico, porque a charge normalmente se constitui pela caricatura de um indivíduo verídico – embora referenciado de maneira alegórico-metafórica – em um contexto por seu todo cômico. Nesse caso, a veracidade risível, ou criticamente satirizada, apresenta-se em meio a copersonagens e circunstâncias aparentemente fictícias – adicionando, às vezes, referências não humanas, como objetos, animais, ou lugares fantásticos, mas de alguma forma aludindo a um episódio concreto.

Um exemplo dessa tipologia recorrida por Ziraldo no *JB* é charge publicada em 20 de dezembro de 1977 (Figura 25), que parodia o processo de sucessão presidencial, caricaturando dois personagens muito comentados no cenário político daquele momento: o presidente Ernesto Geisel e seu senador pela ARENA, José de Magalhães Pinto.

Em uma *metamorfose* digna das histórias de Kafka, de uma renitência típica do inseto que dá forma a Magalhães Pinto, infere-se a obstinação deste em chamar a atenção de Geisel, a fim de conseguir a recomendação de seu nome na sucessão

(Figura 25)

presidencial. Leia-se *obstinação* como o esforço deliberado do senador mineiro para obter maioria dos votos na convenção da *Arena* para sua própria indicação.

Daí que *estar na mente* do presidente é, no desenho, zunir literalmente pela cabeça que lhe serve de passagem, *atravessando-a* pelas orelhas. Ao passo que o ditador, no desenho e contexto político, parece ter outros planos para o preterido senador – intento no desenho condensado à imagem do aerossol, no contexto significada por sua predileção ao general João Baptista Figueiredo, a quem Geisel indicaria como seu sucessor.

Tal escolha, entretanto, trouxe ao ditador problemas políticos tanto no meio civil quanto no militar, a serem resolvidos para consolidar essa preferência. Além da cruzada de Magalhães Pinto junto aos correligionários arenistas, no início de janeiro de 1978, o general Hugo Abreu entregou ao presidente um documento criticando duramente o grupo que articulava a candidatura do chefe do *SNI*. Para Abreu, Figueiredo seria inábil em unir o Exército, até então, pluripartido.

O argumento do general Abreu se embasava em uma lista de oito nomes apresentados como potenciais sucessores de Geisel. Nela Figueiredo ocupava o último lugar, precedido, pela ordem decrescente, dos generais Bethlem, Samuel Alves Correia, Dilermando Monteiro, Reinaldo Melo de Almeida, Euler Bentes Monteiro, do ex-governador do Paraná, Nei Braga, e do governador de Minas Gerais, Aureliano Chaves[64].

Mas, segundo a primeira página do *JB* do dia 4 de janeiro de 1978, o presidente criticou o relatório, reafirmando sua escolha pela da chapa Figueiredo-Aureliano Chaves. O general Hugo Abreu, ampliando suas críticas ao grupo pró-Figueiredo – entre os quais estava o ministro Golberi –, pediu demissão do *Gabinete Militar*.

Para ratificar essa indicação, Geisel, lançando mão da autoridade que lhe era característica, providenciou para que o *Alto Comando do Exército* incluísse o nome de Figueiredo em primeiro lugar na lista de generais de divisão, para que

---

[64] GOVERNO Ernesto Geisel: novos passos da política externa pragmática. *Portal São Francisco.* Disponível em: *http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/governo-ernesto-geisel/governo-ernesto-geisel.php*. Acesso em: 17 maio 2009.

este pudesse receber a quarta estrela, em março de 1978. Mais que mera circunstância honorífica, a patente era condição indispensável para aumentar o respaldo militar e acesso à presidência da República. Figueiredo ocupava, então, o quinto lugar na ordem normal de promoções ao posto máximo da hierarquia.

Vitorioso por seis votos contra quatro, o ditador promoveu Figueiredo a general-de-exército em 31 de março, exatamente na data do 14º aniversário do golpe de 1964. Pouco depois, Magalhães Pinto desistiu de concorrer à indicação na convenção da Arena, que homologou no dia 8 de abril as candidaturas indicadas pelo palácio do Planalto. O curioso é que essa seleção de Geisel já havia sido traçada pelo lápis de Ziraldo meses antes da consolidação do fato.

Ainda que Geisel fosse renitente em afirmar que não anunciaria seu sucessor antes de 1978, já se especulava sua preferência pelo nome do chefe do *SNI*. Personagem político que, na Figura 26[65], é caricaturado como precursor de outras expectativas proféticas, no rio Jordão, pregando uma aspiração a favor da abertura política que se esperava vir mais tarde de um *messias* civil, apontado em pleito direto pelos *cordeirinhos.* Até lá, tratava-se de um João Baptista interado da vivência do palácio do Planalto, do contato ininterrupto com os últimos dois chefes do governo e com atribuições ligadas à segurança do regime autoritário, o que agradava boa parte dos ditadores. Daí a evidência de seu nome e a reverberação midiática, como no desenho em questão, o que faz da charge tão profética quanto sua condensação caricata.

(Figura 26)

[65] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 87, n. 105, p. 10, 22 jul. 1977.

Com o pretexto de reformar o sistema judiciário, Geisel decretou recesso no Congresso para outorgar um conjunto de medidas, como o *pacote de abril*, que, entre outras providências, determinou a eleição por via indireta de um terço do Senado, instituindo a figura do *senador biônico*. O objetivo era evitar que se repetisse o insucesso eleitoral de 1974 e assegurar, aos *cordeirinhos,* uma composição favorável ao governo para a posse de Figueiredo.

Tais exemplos evidenciam a preocupação de Ziraldo pelo resgate da caricatura política, outrora impossibilitada de veiculação. Tal recurso também sugere que esse tipo de desenho, em alguns casos, chegava a um alcance de assimilação e repercussão tão grande quanto os próprios editoriais do *JB*. Isso porque vemos que em cada uma das charges havia presente a experiência histórica da qual o artista e seus leitores participaram; historicidade combinada à carga opinativa de seu autor, fazendo com que ela fosse, por si, um editorial mais acessível, envolvendo um maior universo de leitores, principalmente – mas não somente – àqueles familiarizados às suas referências factuais.

Assim, sobre sua ausência na fase pinçada d'*O Pasquim* e renitência nesse intervalo do *JB,* vemos que não é à toa, então, que, entre as tipologias de humor gráfico, a charge é a mais temida pelos governantes. Fascistas, ditadores, ou ainda em qualquer outro regime que promova a repreensão da liberdade de expressão, costumam fazer da charge um dos primeiros alvos de suas censuras.

Ademais, pode-se dizer que a charge, em uma análise terminológica, possui o mesmo apelo conceitual da caricatura, sendo, mesmo, um desdobramento do próprio étimo latino *carregar* – *caricare*[66] – para a língua francesa. Também carrega plasticamente o retrato da celebridade social no campo artístico, político – como os dois desenhos anteriores –, esportivo, religioso, entre outros, a partir de indícios comportamentais considerados socialmente como anômalos, tanto quanto a constituição física dos retratados.

---

[66] O que entendemos hoje como humor gráfico, representado na tipologia charge, caricatura e cartum, está diretamente ligado, na genealogia vocabular, ao marco *caricare*. *Caricare* para os renascentistas italianos da região de Bolonha, historicamente considerados pioneiros nessa técnica e representados na figura de Annibale Carracci (1560-1609), significava carregar, sobrecarregar, carregar no lápis, isto é, exagerar nos traços os defeitos mais evidentes de alguém. Com o passar do tempo, "a caricatura passa à condição de deformadora com a preconcebida ideia de desproporção, no afã de provocar riso fácil, pelo evidente ridículo à flor da pele, para chegar até nós, por seu caráter de intencional subjetivismo". Ver: NOGUEIRA, André de Araújo. *Humor e populismo*..., 2005. p. 110.

Ainda assim, a adoção de Ziraldo pela charge se justifica na própria periodicidade da publicação que abrigou seus desenhos no *JB*. Afinal, considerando que o espaço reservado tinha como entorno os textos opinativos do diário – portanto, sobre assuntos imediatos –, a linguagem gráfica tendia a seguir a mesma função de mescla entre o noticioso carregado de opinião; nada menos que a confluência gráfica ao estilo do *new journalism* que Dines havia preconizado e operado ao texto do *JB*. Inferir das entrelinhas a opinião, como apropriação de elementos noticiados, era congruente tanto nos desenhos de Ziraldo como nos textos de Carlos Castello Branco, por exemplo. Ainda que suas opiniões pudessem ser extremamente contrárias ao assunto em questão, elas estavam emaranhadas à notícia.

Nesse ínterim, considerando a periodicidade diária do jornal e a alternância entre as representações de Ziraldo e Lan, houve dois meses em que a condição probabilística de quinze contribuições mensais não correspondeu aos números finais, por serem superiores à média, janeiro e agosto de 1977 (Anexo B). Nesses meses, Ziraldo substituiu Lan na grande maioria das edições do *JB* e, ao fazê-lo, proporcionou uma regularidade opinativa sobre curiosos acontecimentos desses momentos, o que também evidencia como representou algumas figuras públicas e instituições daquele momento.

Um exemplo. Em janeiro de 1977, dedicou seis charges à comicidade do decreto que obrigava os motoristas a aderirem ao depósito compulsório aplicado sobre a gasolina no valor de Cr$ 200, retido por dois anos e sem correção monetária na restituição.

A reação da imprensa veio numa miscelânea de julgamentos sobre o tema. Desde o destrato da *contribuição* apelidada por Ziraldo de *Simoneta* – em referência batismal ao seu ministro Mário Henrique Simonsen – às corrosivas críticas das manchetes editoriais, rendendo, inclusive, uma extensa reportagem crítica em um caderno especial do *JB*[67], além da sucessão de charges de Ziraldo sobre os efeitos dessa medida, em abordagens tão originais das possibilidades bufas de uma imposição, em sua realidade já caricata.

[67] Caderno especial publicado em: 16 jan. 1977.

Em uma dessas charges, figura, no primeiro plano, o próprio Ziraldo com outros dois personagens sociais indefinidos. O trio discute a função e consequente nominação que o carnê deveria ter a partir de outras designações que o recolhimento poderia ter, todas com o mesmo sentido, chegando ao cristalizado, porque popularizado, apelido de *Simoneta*. Enquanto que ao fundo se vê um conjunto de situações triviais em que outros personagens sociais recorrem à comicidade do chiste ao substituir a menção do *Cruzeiro* por *Simoneta*, como unidade monetária no pagamento de corridas de táxi, mendicância ou mesmo na trivialidade da aquisição de produtos alimentícios em uma feira-livre (Figura 27)[68].

(Figura 27)

O ataque à política econômica teve uma regularidade imperativa nas charges de Ziraldo. Na charge anterior à publicação da Figura 27, um motorista, da janela de seu fusca e pasmado de surpresa, pergunta ao frentista: “MAS... DOIS ANOS SEM JUROS E SEM CORREÇÃO MONETÁRIA???” No que o gasolineiro, com a mangueira da bomba na mão e um sorriso escancarado, responde: “QUEM DÁ AO GOVERNO DÁ A DEUS!”[69] A corruptela entre o divino ou despedida do dinheiro dá o tom da comicidade empregada por Ziraldo sobre a medida econômica.

---

[68] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 86, n. 280, p. 10, 16 jan. 1977.

[69] Id. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 86, n. 279, p. 10, 15 jan. 1977.

Em agosto do mesmo ano, a renitência do lápis de Ziraldo recaiu sobre outro episódio e personagens políticos.

Tratava-se da *estéril* interlocução partidária entre emedebistas e arenistas nos debates sobre a organização constituinte e acertos pelo Estado de direito no processo de sucessão presidencial que, pelo discurso de Geisel, poderia ser mais dialogado entre essas representatividades. Contudo, tratou-se de uma negociação infértil justamente porque a abertura tendia a ser demasiadamente *lenta, segura e controlada*, conforme contam os livros de História e também pelo fato de a contracepção ser um chiste que aludia nesse momento a outra polêmica: o controle de natalidade patrulhado pela *Sociedade Civil do Bem-Estar Familiar do Brasil* (*BENFAM*).

A distribuição de anovulatórios orais correspondia à desconformidade demográfica brasileira que, segundo o *IBGE*, demonstrava que quanto menor o poder aquisitivo, maior tendia ser a quantidade de filhos, em uma média de cinco crianças para cada família economicamente mais desamparada, aumentando ainda mais a faixa de pobreza.

Em uma dessas charges (Figura 28)[70], Ziraldo faz dessa situação uma alegórica metáfora. Nela um casal de mesmo gênero, masculino, mas correligionários dos únicos partidos – *MDB* e *ARENA* –, esperam em uma fila feminina pela esterilização. Ao serem questionados sobre suas presenças naquela situação

(Figura 28)

[70] Id. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 87, n. 117, p. 10, 3 ago. 1977.

inusitada, usam justamente suas filiações como justificativas pela improficuidade da relação, projeção à intricada interlocução partidária.

A preocupação temática de Ziraldo com o cenário político nacional vai além desses recortes factuais. Tomando como base os personagens criados e referenciados pelo desenhista, a figura do político, seja correligionário da *ARENA* ou *MDB*, é recorrente em suas charges, representando nove por cento dos personagens mencionados.

Caso esse número venha a sugerir uma proporção irrisória ao leitor, vale dizer que a quantidade de personagens criados ou referenciados – em representações fictícias – foi de cento e quatro, enquanto que quatrocentos foi o total desses personagens imaginários.

Quando remetemos nossas atenções a citações de figuras verídicas, a proporção quase não muda: entre 45 citados em 92 menções, os políticos novamente se sobressaem, tanto relacionados à política nacional, quanto no quadro exterior daquele momento. Os então candidatos à presidência da República estadunidense, Gerald Ford e Jimmy Carter somaram treze recorrências, havendo mais sete ao eleito Carter, registradas durante o mandato. Juntas, essas charges atingem a proporção de 21,7% do total de referências verídicas citadas.

O Ford desenhado por Ziraldo muito se assemelha ao monstro da novela de Mary Shelley: um candidato destituído de autonomia discursiva, mais semelhante a um autômato grotesco, produzido em laboratório, até mesmo pela caricatura das feições retas, robustas, monstruosas, análogas à criatura do doutor Frankenstein, inclusive nos parafusos acoplados em sua cabeça.

A contrapelo, a caricatura do Jimmy Carter é bonachona, com robustos lábios, esboçando uma fisionomia jovial e um tatuado sorriso, estampado em todas as caricaturas desse político, em qualquer situação, inclusive as que não sugeriam risos de Carter, mas sem jogá-lo no artificialismo ou na tragédia, como Victor Hugo fez com Gwynplaine, *O homem que ri*.

Ziraldo, ao desenhá-los dessa forma, na Figura 29[71], diz algo. Primeiro sobre as correlações dos candidatos estadunidenses aos interesses e interessados brasileiros. Sobre esse fator, o desenhista faz associações em uma das charges a respeito desse episódio, colocando no palanque do debate os concorrentes estadunidenses, ou melhor, suas máscaras, adotadas por quem fazia votos pela vitória de seus disfarces: o senador arenista Petrônio Portela representando Ford e o emedebista Franco Montoro fazendo as vezes de Carter.

(Figura 29)

Segundo, a camuflagem alegórica da charge denuncia outra especificidade que aparta os dois processos sucessórios: no caso norte-americano, a propaganda política aberta, a possibilidade do debate, enfim, o exercício da liberdade de expressão, exibição intensa na mídia brasileira, talvez, pelo alcance que aquela escolha traria à política desse lado do Continente. Prerrogativa de manifestação partidária que o ministro Armando Falcão não permitiu aos políticos brasileiros, mas, contraditoriamente, unilateralmente era exercida nas exibições noticiosas da preleção de Geisel por um ou outro presidenciável da ARENA.

De fato, a eleição à presidência dos EUA não era menos importante que o processo sucessório brasileiro. Afinal, caberia ao eleito a forte influência na permanência ou ruptura das próprias ditaduras sul-americanas, inclusive a brasileira.

É o que defende Elio Gaspari, ao afirmar que esse foi fator determinante para o fim da ditadura militar no Brasil. Pois concomitante à remobilização da sociedade brasileira pelo Estado de direito civil, externamente teria sido “pela decisão do governo dos Estados Unidos por dissociar-se dela e de todas as suas

[71] Id. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 86, n. 188, p. 10, 13 out. 1976.

similares. Isso aconteceu com a posse do democrata Jimmy Carter na Casa Branca, em janeiro de 1977”[72].

Ainda no cotejamento entre as conjunturas externas e o cenário político interno, na Figura 30[73] Ziraldo desenha outras referências politicamente ambivalentes. Por exemplo, enquanto sugere na figura de um toureiro e na expressão que esse profere em alusão ao plebiscito constitucional que trouxe a normalidade civil à Espanha, os dois comentaristas à direita são personificações dos brasileiros que observam na exclamação do espanhol a invocação da *sagrada* evocação. A crônica ilustrada do caso ditatorial brasileiro é revelada na melancolia dos comentaristas, dado seu distanciamento ao chamado democrático.

(Figura 30)

Outro exemplo: na Figura 31[74], o imperativo comparado entre a votação estadunidense e o impedimento ao sufrágio brasileiro se manifesta no que o garoto vê na televisão. Os anglicismos da charge legendam fragmentos do discurso da posse de Jimmy Carter à presidência dos EUA e, com ele, o projeto de democracia e humanitarismo em seu País.

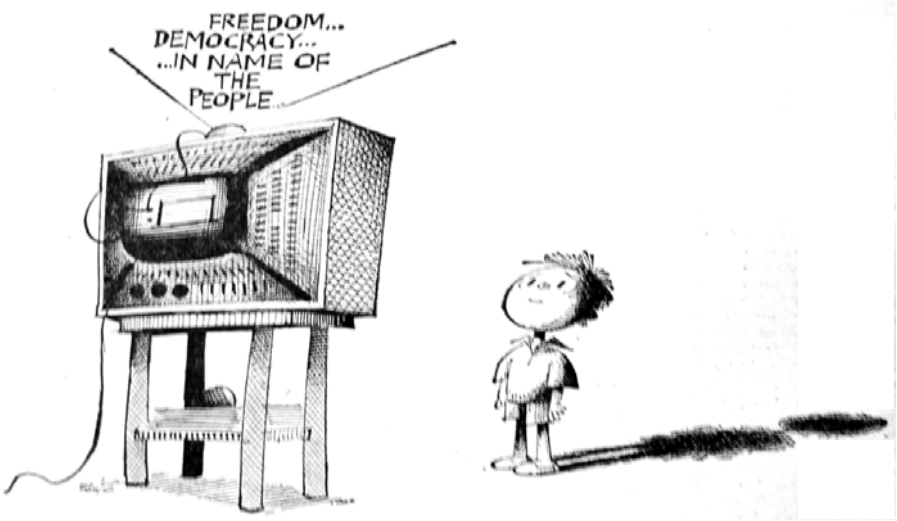
---

[72] GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Cultura em trânsito*..., 2000. p. 14-15.

[73] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 86, n. 253, p. 10, 17 dez. 1976.

[74] Id. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, n. 285, p. 10, 21 jan. 1977.

Não apenas pela alteridade entre a situação política da sucessão presidencial nos dois países, o brilho televisivo que incide sobre a criança também reflete a promessa das missões diplomáticas as quais Carter viria encampar na América do Sul. Na fixação do garoto à imagem da televisão, há, certamente, um anseio mais abrangente por mudanças em relação ao autoritarismo aqui vivido. Essa vontade coletivizada, no que diz respeito à crônica ilustrada de Ziraldo, está encadeada em diferentes charges, como a estampada aqui, na Figura 29, em que envolve ilustres correligionários dos dois partidos brasileiros.



(Figura 31)

Se no cenário internacional há metáforas ao caso brasileiro, no que toca à política nacional, no *JB* as referências não foram indiretas, muito menos discretas. Ou seja, os políticos nacionais não foram esquecidos ou evitados por Ziraldo. Do prefeito carioca Marcos Tamoio ao presidente Ernesto Geisel, passando por Petrônio Portela, Mario Henrique Simonsen e José de Magalhães Pinto, a caricatura das figuras políticas foram invocadas em diversos desenhos.

Para mencionar tal renitência temática, recorremos ao Anexo D, que tabula os citados pela sua ação socioprofissional, considerando a área em que a sociedade brasileira lhes rendeu mais prestígio. Nesse quadro, evidencia-se a grande desproporção, em que os políticos, sejam brasileiros ou estrangeiros, juntos representam 75,8% das citações – respectivamente 31,2% para políticos estrangeiros e 44,6% para nacionais. Os 24,2% restantes dos citados se diluem entre artistas, esportistas, intelectuais e religiosos (Anexo D).

Criticando a conduta arenista no processo de sucessão presidencial mais o episódio de expulsão de trinta estudantes manifestantes da *Universidade de*

Brasília (*UnB*), Ziraldo associa os três personagens políticos dessa trama – Marcos Tamoio, prefeito do Rio de Janeiro, José Carlos de Almeida Azevedo, reitor da UnB e Petrônio Portela Nunes, presidente do Senado – aos *Três patetas*, personagens humorísticos que, difusos entre si, cometiam hilariantes trapalhadas para deleite dos telespectadores. Contudo, no caso dos arenistas, ao associar às suas figuras o manuseio de brinquedos, a charge acaba por sugerir uma regressão ao ego infantil quanto à maturidade requerida dos três na condução dos problemas noticiados nas edições do *JB* (Figura 32)[75].

(Figura 32)

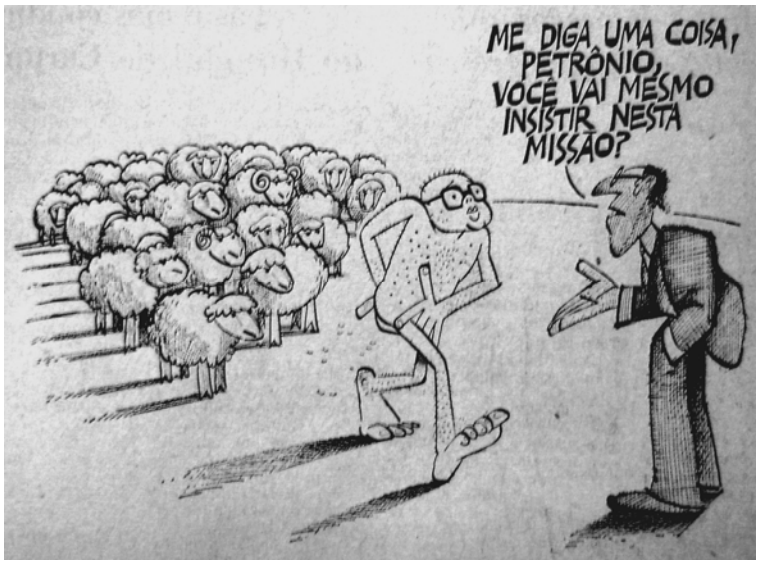
A lembrança caricatural de Petrônio Portela nesta e em outras charges de Ziraldo no *JB* merece um parágrafo à parte.

Em discurso pronunciado para as principais lideranças da *ARENA* no dia 1º de dezembro de 1977, quatro meses depois da charge acima, Geisel reafirmou a continuidade do seu projeto político, admitindo a substituição dos mecanismos excepcionais do AI-5 por *salvaguardas constitucionais*, que seriam, segundo o discurso do ditador, capazes de garantir a segurança do Estado.

[75] Id. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 87, n. 140, p. 10, 26 ago. 1977.

Na ocasião, o presidente oficializou a chamada *Missão Portela*, encarregando Petrônio Portela de negociar com setores representativos da sociedade a adoção de reformas político-institucionais no sentido da liberalização do regime.

Com esse objetivo o presidente do Senado deveria estabelecer entendimentos inicialmente com a *CNBB*, a *OAB*, a *ABI* e entidades sindicais de empregados e empregadores para, mais tarde, negociar com o *MDB*. O que, a charge denuncia parece não ter acontecido plenamente (Figura 33)[76].



(Figura 33)

Essas informações mostram que, se a maioria dos citados, assim como dos personagens criados por Ziraldo (Anexo D), é de políticos, é necessário saber em quais temas eles atuam. Nas fontes visuais pinçadas se constata uma predileção pelos temas políticos de enfoque nacional (40,2%), com destaques também para a economia nacional (13,5%), política internacional (13,5%) e temas sociais (13,8%) em 332 recorrências temáticas de Ziraldo no período recortado nesta pesquisa.

Mesmo que os personagens em questão não fossem necessariamente políticos, a tenacidade desse tema se fazia presente, como se vê na pilhéria da famosa cena da fábula de *Chapeuzinho Vermelho* (Figura 34)[77], que, quando encontra o Lobo, indaga sobre suas exageradas feições, enquanto acredita estar conversando com a carola vovozinha.

---

[76] Id. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 87, n. 222, p. 10, 16 nov. 1977.

[77] Id. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 87, n. 152, p. 10, 7 set. 1977.

(Figura 34)

Não obstante, as referências ao que é desproporcional se voltam às expressões que reconduziriam o País a seus trilhos democráticos e, nessa paródia, o lobo civilista se posta à empatia do leitor não como malvado, mas como representante antropomórfico dos ensejos da maioria da população naquela ocasião. Parodiando a célebre frase de Thomas Hobbes – agora com outra acepção: *o lobo é o homem-civil-lobo*.

Nessa edição, a manchete do *JB* estampava as deficiências da *Missão Portela*, sugerindo, em um de seus editoriais, o resgate do espírito civilista na interlocução partidária no debate pela reforma constitucional, visando o pluripartidarismo e a redemocratização. A data da publicação dessa edição: o patriótico 7 de setembro de 1977.

De fato, o governo Geisel enfrentava o crescimento da luta pela anistia, apoiada por importantes setores da sociedade, entre os quais o movimento operário, que dava os primeiros sinais de reanimação depois de uma paralisia de muitos anos. Em setembro de 1977, os metalúrgicos de São Bernardo do Campo (SP) realizaram com êxito a primeira greve dessa categoria desde 1964, projetando o presidente do seu sindicato, Luís Inácio da Silva, o Lula, como uma nova liderança no cenário nacional.

A esse respeito, Ziraldo, no *JB*, assim imprimia a contenda entre operariado e patronato e a disparidade de força nesse embate (Figura 35)[78]:

(Figura 35)

Thémis, a protetora da justiça é caricaturada na charge como a deusa das aparências, da vingança, emblema, vingando-se sem se preocupar com vestígios ou tendências. Mutável, sua aparência remissiva à antiguidade não é a mesma creditada pelo desenhista. Em meio aos interesses de quem Thémis aparta, segundo Ziraldo, a Justiça não é a vingança da classe proletária, muito menos a ilusão de igualdade com a classe dominante.

Deboches dessa envergadura aos ícones mitológicos e ocasiões patrióticas foram recorrentes nas charges de Ziraldo no *JB.*

Comumente, tais alegorias foram apresentadas de modo bem paródico, denunciando os abusos de uma doutrinação que se estendia da tessitura política aos dogmas morais. Tal qual a fotopotoca de Jaguar n'*O Pasquim*, Ziraldo também incomodou – e muito – os donos do poder quando, em mais de um momento, criou, fundiu e condensou estereótipos análogos a figuras históricas e

[78] Id. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 87, n. 168, p. 10, 23 set. 1977.

datas de significação nacional, minando principalmente na história política do País. Ainda que o “humorista não atirasse para matar”[79], esse humorismo ziraldiano não se omitiu, em determinados momentos, de preceitos do que se entende por *humor negro*[80].

Com o título *A morte do coronel* (Figura 36)[81], a charge publicada no *JB*, em 16 de novembro de 1974, sugere o colapso da influência arenista nas cadeiras do poder legislativo. Era a grande surpresa do governo, ao serem abertas as urnas das eleições parlamentares – realizadas na véspera da publicação da charge –, com a constatação da vitória do *MDB* em muitas regiões do País. A figura do *coronel* na vida política e social de certas áreas rurais do Brasil sugeria ser desgastada com aqueles resultados.

A charge em questão, que não contém nada que coloque em dúvida a associação da *ARENA* à prática do coronelismo, é apresentada em diferentes planos. No primeiro se vê um caixão preto, adornado com uma coroa de flores e uma faixa que tem escrito *15 nov. 74, descanse em paz*, carregado por um cortejo que, sem a presença do caixão como símbolo mórbido, não aparentaria ser fúnebre, considerando a feição de satisfação estampada nos rostos dos que carregam o morto.

(Figura 36)

[79] Rememorando a antológica frase de Millôr Fernandes.

[80] Segundo o filósofo Urbano Zilles, *humor negro* pode ser associado à comicidade empregada de elementos mórbidos e/ou macabros. Ver: ZILLES, Urbano. O significado do humor. *Revista Famecos*. Porto Alegre, n. 22, p. 83-89, dez. 2003.

[81] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. A morte do coronel. In: *A última do brasileiro*: quatro anos de história nas charges do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1975.

Trajando roupas típicas das cidades interioranas, percebe-se também que se trata de um pequeno município rural pela caracterização urbana vista ao longe: a Igreja central, os montes escondendo o sol que se põe e as singelas edificações no entorno.

Dividindo os planos da charge, figura um diálogo, em que o desinformado personagem da esquerda pede esclarecimento sobre o acontecimento para um dos indivíduos que acompanham o cortejo e, então, faz-se entender o que acontece, de quem se trata e, principalmente – considerando a data do *óbito* – o que justifica a grande quantidade de participantes no cortejo e o significado da satisfação estampada em cada rosto.

Ao abstrair o contexto e as consequências punitivas sobre Ziraldo quanto à publicação da charge, Carlos Castello Branco, então colunista do *JB*, narra:

> Destacada personalidade do governo interessada em resguardar o equilíbrio dos órgãos de comunicação para melhor trânsito da política de distensão não escondeu suas apreensões no dia em que, abrindo o "Jornal do Brasil", deu com a charge do Ziraldo - A morte do "coronel". O desenho era de um enterro rural com uma multidão de caboclos carregando ou acompanhando o caixão. O defunto era o tradicional "coronel" político, enterrado, segundo a emoção do primeiro momento, pelos resultados da eleição de 15 de novembro de 1974. No entanto, a evidente ambigüidade, na qual residia a força da charge, preocupou o ministro que, durante uma semana, ficou na expectativa de reclamações e pressões que gerariam dificuldades. As pressões não vieram e o episódio passou.[82]

Verifica-se que, atuando como acusador de mazelas, o humor gráfico de Ziraldo também se faz presente, utilizando expedientes como escárnios da realidade vivida, desconstruindo alguns mitos nacionais, fomentando outros. Com os dois incidentes que aqui se exemplificaram, é possível averiguar que o riso não representa uma condição unívoca. Efêmero e ambíguo, oferece vestígios de uma função vital em um mosaico de ícones se apartando em cada sociedade e

---

[82] ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. *A última...,* 1975. A "destacada personalidade do governo" era o Ministro da Justiça, Armando Falcão, que com o resultado das eleições passou a limitar – ainda mais – o acesso dos candidatos ao rádio e à televisão, no que ficou conhecido como a *Lei Falcão*, n.º 6.339, de 1º de julho de 1976.

temporalidade, que moralmente convenciona o discernimento entre o *bom* e o *mau* humor.

Todavia, ainda que não possamos compreender o humor integralmente, pois não o aceitamos como atemporal o suficiente para enquadrá-lo em um modelo específico, voltamo-nos ao resgate de seus efeitos no imaginário social, na representação política, prática econômica, expoente cultural, enfim, da multiplicidade possível em direção ao seu *momento histórico*. E talvez seja apenas na própria historicidade que conflua a múltipla e heterogênea teoria sobre o riso, suas técnicas deflagradoras e seus cognomes, fortificando ainda mais sua importância histórica e conveniência investigativa, pelas premissas da História Cultural em suas diferentes manifestações, entre as quais a forma gráfica de expressá-la.

Por outro lado, se, pelas quantidades e proporções apresentadas, parece clara a supremacia do interesse de Ziraldo no *JB* pelas questões políticas e seus agentes, resta saber qual respaldo lhe deu condições para tanto: se se tratava de uma conjuntura politicamente mais favorável ou se Ziraldo contava com o amparo de um grande jornal. Na eventual afirmativa desta última opção, teria imputado sua opinião àquelas páginas opinativas ou apenas ilustrando temas, valores e ideais liberais do diário? As considerações sobre essas interrogações e a bifurcação com sua postura opinativa n'*O Pasquim* se darão no próximo capítulo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em determinado momento desta pesquisa, o Professor Elias Thomé Saliba me travou com a incisiva e figurativa *chave de braço*: “o humor do Ziraldo é imanente ou respeitoso a uma doutrina?” Ou seja, do que foi visto no banco de dados deste estudo e aqui problematizado, “é a alegria comedida dentro de um triste contexto? Ou se trata de um humor engajado?”

Na ocasião, não tive segurança argumentativa para me posicionar, solidez que talvez ainda não possua. Contudo, depois de tantos meses, desenhos, leituras e ideias redigidas, não me parece de todo engano crer que Ziraldo está mais próximo à imagem de um humorista natural do que um engajado de ocasião.

Olhando para o próprio Ziraldo, ele não enveredou pelo arquétipo extremado da mera brincadeira, como tão bem se mostrava Harpo – caricatura que ganhava vida no corpo de seu próprio autor –, na caracterização de seu personagem mudo, manifestando-se senão por meio de seus desvairados, imprevisíveis e exagerados movimentos e objetos a tiracolo[58]; mas também não se detendo na retidão séria e cáustica de um J. Carlos[59] – agora o autor sério e taciturno, totalmente desigual de seus alegres personagens.

Diferente dessas extremidades, Ziraldo parece ter transitado na constante alteridade entre a *normalidade* convencionada – como vemos a realidade ser e se dar – e como humoristicamente poderia se tornar, despindo aquilo que acreditamos existir efetivamente de suas mais adornadas ou grotescas

---

[58] Arthur foi o segundo filho entre os irmãos Marx. Adotou o nome artístico de Harpo Marx por uma característica sem igual de seu personagem: comunicava-se apenas pela melodia de sua harpa ou pelos estridentes assovios. Além disso, seu humor era composto por uma infinidade de gestos, expressões corporais e fisionômicas. Mais que pertencente ao modo chaplinesco, a influência de Harpo vinha da figura do palhaço e das tradições de pantomima. Ver: HARPO MARX [MARX, Adolph]; BARBER, Rowland. *Harpo fala... de Nova York*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

[59] Loredano, seu biógrafo, escreve que, quando J. Carlos estreou na imprensa, o estereótipo do humorista gráfico era o do homem boêmio, de vida desregrada, que consumia o que ganhava, nas mesas dos bares, que estetizava a própria vida a partir da vocação. Mesmo na maneira de se vestir, o artista procurava se distinguir dos seres comuns. Seus colegas Raul e Kalixto usaram até o final da vida – em meados da década de 50 – roupas extravagantes, colarinhos enormes, fraques coloridos e imensos chapéus. J. Carlos, ao contrário, foi sempre homem sóbrio e sisudo, inaugurando um novo modelo de profissional de imprensa no Brasil. Pai de família exemplar, era de uma pontualidade incomum para os padrões brasileiros, cumprindo rigorosamente os horários das redações que dirigiu. Foi um homem simples e sem grandes paixões, seriedade bastante destoante da alegria que desenhava. Ver: LOREDANO, Cássio. *O bonde e a linha...*, 2002.

contradições, sempre de forma incisiva e reveladora, sem comodismo, pessimismo ou derrotismo. Assim, direcionou seus desenhos, tal qual sua conduta.

Exemplo de que a condição *nua*, mas não tão *crua*, que se subtende acima é apropriada para falar de seus desenhos, é a representatividade idealizada na recorrência erótica, mote renitentemente perseguido pelo humorista gráfico, principalmente em sua contribuição n'*O Pasquim*, porque, além de confluir com a própria temática do jornal alternativo, também denotava um Ziraldo franco, sem formalidades e atilado para as entrelinhas da malha política que, se estava inacessível de abordagens diretas, nada poderia impedir que fosse versada pela tangência do comportamento social e sua moralidade. Foi o que Ziraldo fez.

Nesse periódico existencialista[60], principalmente nas cem primeiras edições, Ziraldo mostrou aos leitores a sexualidade e seus derivados masculinizantes, chegando à homofobia em alguns casos, como um refinamento estereotipado do papel de cidadão médio convivente nas grandes metrópoles. Comumente, predicou-o com valores não tão morais assim, alteando e fazendo protagonizar a figura do astucioso, imponderado e bem aventurado libidinoso, na caracterizada diversidade e potencialidade de situações relacionadas ao coito.

Se com esse tipo de abordagem esse desenhista tinha a empatia e fidelização de um extenso número de leitores, principalmente do sexo masculino, por outro cultivava um consenso de repulsa entre grupos sociais pretensamente autodefinidos como moralmente conservadores. Era o caso, por exemplo, das organizações religiosas, que visavam coibir abordagens midiáticas, tanto fosse pela imprensa telematizada ou impressa, ligadas à sexualidade cada vez mais laica, aos métodos de contracepção, ou ainda ao consumo de entorpecentes. Não

---

[60] O rótulo é lembrado por Bernardo Kucinski, mas não foi dele o batismo, mas de Millôr Fernandes. Millôr, que Ziraldo chamou de mentor do humorismo n'*O Pasquim*: "seu humor ia além dos marcos da crítica social da maioria dos humoristas da época, atingindo o âmbito da filosofia de vida. Mas, depois do golpe militar, que coincidiu com a ruptura nos Diários Associados, tornou-se engajado. Não à moda das esquerdas, a partir de uma ideologia, e sim ao estilo do existencialismo sartreano, cuja pedra angular, conforme Luís Carlos Maricel, era a liberdade total da existência humana. A tese de que a existência precede a essência, negando-se o valor de toda idéia ou norme preconcebida. 'Somos livres para fazer qualquer coisa, mas nossos atos criam um conteúdo a posteriori, o que estabelece a exigência ética. Se somos radicalmente livres, isso significa apenas que somos totalmente responsáveis por tudo o que fizermos, inclusive as obras de arte'". KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários*..., 2003. p. 47.

foram poucas as vezes que tais temas aborreceram profundamente esses defensores da *moral e bons costumes*, porque eram recorrentemente estampados nas concisões cômicas desenhadas por Ziraldo.

Nessa intriga civil de juízos de valor moral, a linguagem gráfica de Ziraldo trouxe, em sua aparente fugacidade, novos pontos de vista sobre as atitudes moralmente glorificadas pela banda conservadora da sociedade, pois, sob seus traços, tais grupos foram caricaturados como persistências ideológicas em um tempo inadequado aos seus julgamentos imperativos. Os exemplos seriam os sentimentos avessos ao caricaturado, o que tornaria sua conduta, quanto mais impositiva e forçada, um tanto mais artificial e jocosa. O pudor, comedimento, proveniência, cordialidade e altivez eram valores tacitamente cotejados às suas aversões repudiadas, mas, ainda assim, comicamente desgastadas de tanto uso em seus desenhos, como o adultério, luxúria, violência, machismo, hipocrisias, visíveis em alguns exemplos pinçados nesta monografia.

Aparentemente esses trejeitos, alegoricamente introjetados nos personagens das charges e cartuns, tinham por objetivo, além do instintivo divertimento – pedra fundamental de qualquer desenho humorístico –, evidenciar o sentido avesso dos ditos glorificados, com seus comportamentos discursivamente praticados, principalmente às franjas de um autoritarismo que denegria politicamente os próprios princípios que moralmente censurava.

Porém, curioso é constatar, em seu resgate biográfico, que esse tipo de temática não é conatural à ditadura militar e seus claustros. Trata-se de uma abordagem antiga ao golpe militar, muito anterior à *linguagem de fresta* que restou aos enfrentadores da censura política instrumentada pelo autoritarismo militar.

Daí que o estado de questão que abre essas considerações finais nos faz aventurar que essa incursão temática de Ziraldo, principalmente n'*O Pasquim*, teve como influência características discursivas e plásticas que já usava em momentos e publicações anteriores; logo, em outros contextos. Mas, uma vez imbricada com a tessitura ditatorial, tais temáticas transcenderam o cronicamente efêmero, tão típico no humor gráfico, criando modismos de linguagem – como vimos, por exemplo, nas condensações dos palavrões que se cristalizaram no

vocabulário popular –, paradigmáticas técnicas do desenho cômico e, principalmente, humorístico. Esta última, à luz de Pirandello – explicado por Eco[61] –, mais voltada à reflexão do leitor ao mote caricaturado, ainda que, nos primeiros cem *Pasquins*, Ziraldo tenha tecido seus personagens às tramas dos costumes e aos domínios do privado, sem incursões diretas e aferíveis ao autoritarismo militar e sua cúpula (Anexo E).

Nesse panorama, remetendo ao recorte d'*O Pasquim*, Ziraldo pautou seu humor em algumas séries iconográficas que demonstram certa regularidade temática: a preponderância dos cartuns humorísticos. Ou seja, desenhos sem maiores demarcações cronológicas e denotações episódicas, que ilustram um humor atemporal com a aleatoriedade de personagens sociais; recorrência de arcaísmos e outras variações empregadas na verbalidade, tanto na concisão de expressões populares quanto nos neologismos perfilhados, principalmente sobre trivialidades, como sexualidade ou futebol, família, trabalho.

É na conjunção entre a exclamação e a expressão idiomática do desenho que Ziraldo exagera a escala de seu humor, reforçando a comicidade e o sentido humorístico da peça, pois são desenhados de tal forma que, mesmo sem o suporte sonoro dos diferentes tons da fala, tais gestos e expressividades acabam por avivar o sentido do que foi dito pelo personagem, transcendendo as próprias possibilidades visuais da inteligibilidade ao que está preso ao suporte do papel, em um adaptado jogo paralinguístico.

Paralinguagem imaginável tanto na escolha da disposição das letras, assim como do vocabulário utilizado, quanto da, já mencionada, gestualidade de seus traçados interlocutores, dando a entender ao leitor o grau de incoerência e descontrole do autoritarismo introjetado.

Pois bem, com poucas causalidades políticas ao recorrer à independência que naquele início de década era possível se exercer, era majoritariamente esse o arsenal do humorista Ziraldo. Sem necessariamente representar um vazio no embate com o regime, tais abordagens nos dão sinais da restrição artística

---

[61] ECO, Umberto. Pirandello ridens. In: *Sobre espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 250-259.

imposta naquela ocasião, quando o senso moral da classe média urbanizada passa a ser o alvo e, por consequência, a maior patrulha de seus trabalhos, representada na figura da censura moral, ainda que envergada pela vara política.

Mas, não se engane quem, eventualmente, acreditar que a imanência e engajamento creditados a Ziraldo, há alguns parágrafos, são predicados distintos, valores totalmente apartados, pois o próprio Ziraldo nos provou o contrário. Afinal, o Brasil da década de 1970 foi o da triste herança do AI-5, da Lei da imprensa, da cassação de direitos políticos, da repressão, do modelo econômico dependente dos Países desenvolvidos e credores de uma vultosa dívida externa. Concomitantemente, também foi o País do futebol mundialmente tricampeão, das altas taxas de expansão da atividade econômica, da produção de bens de consumo e da consolidação de uma classe média, tal qual das grandes – faraônicas – obras inauguradas. Inconstâncias que reverberaram na própria temática ou estratégia do desenhista ao longo dessa década.

Daí que os desenhos embasam que, mesmo na faceta dos costumes, tal humor também teve efeito político, porque ajudou a desmontar o discursado otimismo militar, o *ethos* da moral ditatorial.

Posteriormente no *JB*, Ziraldo, entre os editoriais do jornal, assume uma postura mais ofensiva ao contexto político, atacando deliberada e exaustivamente contradições tanto do cenário político internacional, basicamente representado na figura de Jimmy Carter, então eleito presidente estadunidense, e sua política externa, quanto da nossa própria contextura ditatorial, nominando seus agentes e instrumentos de cerceamento civil, como o AI-5 e a Lei de Imprensa.

Diferente do período d'*O Pasquim* no governo Médici, o humorista caricaturou de maneira renitente a figura do Ditador-Presidente Ernesto Geisel e sua cúpula governamental. Leia-se *cúpula governamental* tanto seus ministros quanto os mais repercutidos nomes da *ARENA*, que também foi desgastada nas piadas traçadas por Ziraldo no *JB,* principalmente nas articulações continuístas no processo sucessório do poder executivo.

Nessa ocasião, mesmo que ainda estivesse sob o estigma da censura – e, de fato, ela se fazia existir[62] –, agora ela era, para Ziraldo, de fardagens abertamente políticas. Outrossim, o humor de Ziraldo estava amparado por um suporte bem estruturado comercialmente e que, a partir de determinado momento, fez oposição a alguns aspectos, principalmente econômicos, da ditadura militar, embora outrora tenha se relacionado com subserviência, na ambição de adquirir benefícios do regime, como a concessão de dois canais de televisão.

Significa dizer que a liberdade outorgada aos temas recorridos por Ziraldo, como a liberdade, crença na organização social em prol de um Estado de direito, a figura idealizada do cidadão solidário e colaborativo que aparece em suas charges, tributário de pragmatismo pelo desenvolvimento geral, enfim, do Estado civilista institucional e na organização social, não chegava ser dissonante, pois representava o – ia ao encontro do – discurso editorial do diário, das próprias crenças e posições políticas do periódico[63].

Ademais, frise-se que essas eram circunstâncias muito próprias de 1976 e 77, porque nem sempre foi assim. Tal sincronia entre Ziraldo e a cúpula do *JB* não tinha longa data. Alberto Dines, demitido do *JB* em 1973, que o diga:

> Outro assunto que me atritou muito com a direção do jornal foi o fato deles quererem demitir, pela ordem, Castello Branco, Araujo Neto e Ziraldo Alves Pinto - as pessoas que mais incomodavam a direção. Eu sempre dizia: “olha, se quiserem demitir, vocês demitam como fizeram com o D'Alembert que alguém foi à Brasília demiti-lo. Mas se vocês querem que eu demita só por razões profissionais, devo dizer que eles são os melhores profissionais da casa”. A motivação era evidentemente política, porque o Castello é o mais brilhante colunista político brasileiro. O Araujo Neto ainda é um grande correspondente e o Ziraldo era e é um grande chargista. E eles queriam que eu os tirasse.[64]

---

[62] A frequência com que as proibições foram feitas é apresentada por Gláucio Ary Dillon Soares. Especificamente sobre a administração de Geisel, Soares apresenta uma desaceleração no número de vetos, mas não sua extinção: “o período 1975-78 foi típico do mandato de Geisel: uso moderado de um recurso ditatorial, sem compromisso com a sua extinção. Na hora da verdade, Geisel preferiu governar com os instrumentos da ditadura e não com os da democracia”. SOARES, Glaucio Ary Dillon. *A censura durante...*, 1989. p. 27.

[63] AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura...*, 1999. p. 98.

[64] MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa...*, 1980. p. 185.

No tocante às razões que apartariam censura moral e política, bastaria dizer que essa diferenciação teria como baliza caracterizações legais e sua própria historicidade. Separação que, em tese, estaria bem demarcada nos dois jornais em questão, considerando a recorrência da erotização presente nos trabalhos d'*O Pasquim* e as citações diretas aos *homens de verde* e seus agregados nas páginas do *JB*. Porém, esse discernimento político e moral nas canetadas dos censores não parece ter respeitado tais fronteiras criteriosas, pelo que se vê no material carimbado com o grande X e no que serviu de substituto ao vetado.

> A censura realizada diretamente pelo censor evita a tentação de se crer na neutralidade e objetividade a que as ordens enviadas a distância podem conduzir. A mão do censor ao vetar mostra a diferença entre a ordem recebida e a prática vivenciada, sofrendo a dupla influência: o texto a ser lido pode não conter exatamente o que a instrução diz e também exerce influência o ponto de vista do sujeito (censor) em face do material a ser vetado.[65]

Se há aqui o pré-suposto de um riso ambivalente, o humor proposto por Ziraldo não deixa de ser também de outra natureza: energeticamente corretivo. Um riso que diverte ao passo que também denuncia e desmistifica. Corretivo, porque, sob a luz teórica de Bergson[66], evidencia comportamentos pudoradamente autômatos.

Ou seja, as contribuições de Ziraldo colocam sob juízo tal autoridade moralista, afinal, inverte os papéis de juízes e julgados pela falta de veracidade na construção de comportamentos moralmente rígidos e ideologicamente patrulhados pelos grupos sociais inertes ou afeitos ao sedicioso Estado autoritário.

Metáforas da alienação de considerável parcela civil no Estado autoritário e a carnavalização dos valores sociais são aspectos centrais do discurso *ziraldiano*, que manifesta regularmente tais processos de transferência, simbolizando suas reservas ao injetar originalidade nos preceitos mais incontroversos:

---

[65] AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura...*, 1999. p. 98.

[66] BERGSON, Henri. *O riso...*, 2004.

> Sempre desconfiei de todas as verdades que me eram impostas. Isso, segundo Millôr Fernandes, é o primeiro passo pra você saber se é humorista. O humorista é aquele que tem uma visão original das coisas. Isto aqui, por exemplo, todo mundo sabe que é um cinzeiro. Mas podia muito bem ser um penico de mulher anã, com celulite.[67]

Em Ziraldo, originalidade diz respeito à volta às origens, onde o artista dá perspectivas próprias, até então desapercebidas, ao assunto esboçado[68]. Ao expor o contrário das coisas, circunstâncias e pessoas, Ziraldo acaba por lançar novas luzes não apenas à caricatura, charge ou cartum, mas também dilata o olhar dos que apreciam o desenho.

Nada obstante, a censura não condescendeu ao seu discurso gráfico, implicando-o a consecutivos inquéritos, sucedidos por prisões, além de imaginosos fichamentos pelo *SNI*, inclusive em momentos posteriores ao pesquisado, quando a censura parecia, vagarosamente, abrandar.

Em um Estado autoritário que, no período deste estudo, tinha considerável conivência da Igreja Católica, somada à massiva parcela da burguesia, do empresariado e dos agrupamentos mais conservadores da sociedade brasileira, os vetos aplicados sobre Ziraldo não foram isentados da própria intolerância de alguns civis, escorados na insensatez militar em inventar detecções e agentes comunistas em todos os campos sociais e manifestações culturais possíveis. O propalado medo político e a aversão às condutas mais despojadas tiveram uma demarcação muito tênue nesses momentos[69].

No que toca a Ziraldo, tal ilusória baliza foi o conjunto de desenhos que colocaram em xeque a moral e os bons costumes da *família brasileira*, mas também do *statu quo ante* político. Ainda assim, nada mais falsa foi cada uma das justificativas de suas incriminações, quanto mais as identificações simplistas dadas a Ziraldo, como no exemplo abaixo ilustrado, em que foi taxado de comunista.

---

[67] Entrevista concedida a Fernando Sabino, publicada no *Caderno B*, do *JB*, em 23 nov. 1973. Posteriormente foi compilada por Sabino no livro *Gente*. v. 1. Rio de Janeiro: Record, 1975. p. 104-109.

[68] SEVERINO Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico.* 22. ed. São Paulo: Cortez, 2002. p. 148

[69] MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa...*, 1980. p. 16-18.

CONFIDENCIAL

MINISTÉRIO DO EXÉRCITO
I EXÉRCITO

Rio, RJ, 12 MAI 1978

1. ASSUNTO : CONTRATAÇÃO DE COMUNISTA PELA PREFEITURA DE NITERÓI/RJ
2. ORIGEM : CENIMAR
3. CLASSIFICAÇÃO : -
4. DIFUSÃO : 2ª Bda Inf - DPPS/RJ - ARQ.
5. DIF DESDE ORIGEM : SNI/AC -CI/DPF -DSI/MJ -CISA -I Ex
6. ANEXO : 01 (uma) fl de Cópia de trecho do DO do Estado do Rio de Janeiro
7. REFERÊNCIA : -

DPPS GABINETE RESERVADO Nº 485 1978 LIVRO 09 Fls 17

INFORMAÇÃO Nº 1571-C/78

1. O cartunista ZIRALDO ALVES PINTO - Editor do "PASQUIM" e colaborador de vários jornais e revistas - é bastante conhecido por suas "charges" políticas em que procura satirizar o Governo e a Revolução, realizando um eficiente trabalho de desgaste do regime.

2. A Prefeitura do Município de NITERÓI contratou o citado jornalista, em Nov 77, para a execução de trabalhos de criação e elaboração de marca símbolo da Prefeitura e execução do projeto geral de sua aplicação, conforme consta do DO do Estado do RIO DE JANEIRO nº 676 de 21 Nov 77 (anexo).

-/-/-/-/-/-/-/-/-/-

À DPPS para do recebe o as S. Seis. 12/5/78

ANTONIO MALFITANO
CHEFE DO DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

PROTOCOLO
S. B. E.

PROTOCOLO

S.S.P. — D.G.I.P. — RJ
DARQ — 81/9604 SD.

(Figura 37)

Por essa razão, no início de cada um dos dois capítulos, tentei apresentar uma síntese do trajeto histórico do País e dos jornais que publicaram seu humor gráfico, a fim de situar o leitor ao próprio espaço e importância de Ziraldo em cada um deles. Além disso, no exame de cada um de seus desenhos, além de tentar concatená-los a tessitura política do momento, também busquei recuperar a reação do próprio periódico, resgatando algumas histórias da redação dessas publicações, como na ocasião em que foram presos quase todos os editores d'*O Pasquim*, ou como a direção do *JB* via Ziraldo.

Depois da pesquisa, exame dos desenhos e redação da monografia, parece-me que o grande exagero de escala de Ziraldo está na linguagem que coloca na boca de seus personagens. Não se trata de um narrador onisciente, porque a verbalização está bem caracterizada nas personagens que as exclamam. Também não acho que o erotismo seja uma marca própria de Ziraldo, ou mesmo uma regressão à crítica política, já que *O Pasquim*, como um todo, também o era, o que não lhe aconteceu no *JB*, onde as abordagens foram muito mais pudicas, embora extremamente politizadas.

Se há, então, um exagero recorrente que marque o traço de Ziraldo, controversamente, está no vocabulário criado em interessantes e famosos neologismos, ou resgatados, em expressões desusadas que ganham novas nuances nos balões sobre os desenhos que sugerem essas inéditas significações. Ademais, não se trata em diminuir sua competência gráfica, que é de um acabamento primoroso. Mas, ao menos nos dois jornais estudados, especificamente nos respectivos períodos, a pitoresca linguagem se sobressaiu – porque reforçou – as demais formas.

Decisivamente, muito mais que hilaridade erótica ou engajada, por si deveras envolvente, a comicidade de Ziraldo em relação a tal conduta moral, especificamente desse período, diz muito, mesmo que enveredando por inusitadas estratégias gráficas, inclusive em seus – lembrando Jaguar – raivosos ladros, lascivos assovios e enigmáticos silêncios.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível*: na história do pensamento. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, imprensa e Estado autoritário (1968-1978)*: o exercício cotidiano da dominação e da resistência, O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru, SP: EDUSC, 1999. 270 p.

ARBEX Júnior, José; SOUZA, Hamilton Octavio de (Orgs.). *A ditadura militar no Brasil*. 12 v. São Paulo: Caros Amigos, 2007. 384 p.

AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR [JAGUARIBE, Sérgio] (Orgs.). *O melhor do Pasquim*: antologia, 1969-1971 (número 1 ao 150). v. 1. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006. 352 p.

_____. *O melhor do Pasquim*: antologia, 1972-1973 (número 151 ao 200). v. 2. Rio de Janeiro: Desiderata, 2007. 367 p.

BARBOSA, Rui. Traços de um roteiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 maio 1983. Também disponível em: *http://jbonline.terra.com.br/destaques/110anosjb /110anosjb_impr_C2_18.html*. Acesso em: 5 fev. 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. 2. ed. São Paulo; Brasília, DF: EDUnB, 1993.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Trad. Bento Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 398 p. (Col. tópicos).

_____. *O riso*: ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 152 p.

BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70*: mais pra epa que pra oba. Brasília, DF: EDUnB, 1991.

BRASIL, Ubiratan. Traços do golpe. *O Estado de São Paulo.* Caderno 2. v. 26, n. 1353, p. 1, 1 out. 2006.

BURKE, Peter. História como alegoria. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 9, n. 25, p. 197-212, set./dez. 1995.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Trad. Cury Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. (Col. Rumos da cultura moderna; 52).

COMBLIN, Joseph. *A ideologia da segurança nacional*: o poder militar na América Latina. Trad. A. Veiga Vialho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

O COMEÇO do Pasquim. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 26 mar. 2006. Disponível em: *http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2006/03/25/jorcab20060325011.html*. Acesso em: 16 jan. 2009.

CIRNE, Moacy. *A linguagem dos quadrinhos*: o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971. 81 p. (Col. vozes do mundo moderno; 5).

DRAMÁTICO desfecho. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 ago. 1954. Também disponível em: *http://www1.uol.com.br/rionosjornais/rj44.htm*. Acesso em: 18 fev. 2008.

DURKHEIM, Emile. *O suicídio.* São Paulo: Martin Claret, 2004.

ECO, Umberto. Pirandello ridens. In: *Sobre espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 250-259.

FAUSTO, Boris. Direita, volver. *Cult*. São Paulo, v. 6, n. 78, p. 8-12, mar. 2004.

FICO, Carlos. *Além do golpe*: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004. 391 p.

_____. *Reinventando o otimismo*: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 1997. 200 p.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. 417 p. (Série As ilusões armadas).

_____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. 516 p. (Série As ilusões armadas).

_____.; VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *70/80, cultura em trânsito*: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GAZZOTTI, Juliana. O Jornal da Tarde e o pós-AI 5: o discurso da imprensa desmistificado. In: MARTINS Filho, João Roberto (Org.). *O golpe de 1964 e o regime militar*: novas perspectivas. São Carlos, SP: EDUFSCAR, 2006. p. 67-79.

GOMBRICH, Ernst Hans. O arsenal do cartunista. In: *Meditações sobre um cavalinho de pau*: e outros ensaios sobre a teoria da arte. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 127-142.

GONÇALVES, Adilson José. A ditadura das imagens. *Histórica*. São Paulo, v. 2, n. 14, set. 2006. Disponível em: *http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao14*. Acesso em: 25 jun. 2007.

GOVERNO Ernesto Geisel: novos passos da política externa pragmática. *Portal São Francisco*. Disponível em: *http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/governo-ernesto-geisel/governo-ernesto-geisel.php*. Acesso em: 17 maio 2009.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*: introdução ao estudo da filosofia, a filosofia de Benedetto Croce. v. 1. 2. ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho; Luiz Sérgio Henrique. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

HARPO MARX [MARX, Adolph]; BARBER, Rowland. *Harpo fala... de Nova York.* Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

HASSANALI, Sabrina. A ira dos cartoons. *Correio da Manhã*. Portugal, 3 fev. 2006. Disponível em: *http://www.correiomanha.pt/noticia.asp?id=190350&idCanal=91*. Acesso em: 05 mar. 2007.

HENFIL [SOUZA Filho, Henrique de]. *Como se faz humor político*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

Humor com gosto de Pasquim. Dir. Louis Chilson. São Paulo: TV SENAC, 1999. 60 min.

IANNI, Octavio. *A ditadura do grande capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. 227 p. (Col. Retratos do Brasil; 155).

JANOVITCH, Paula Ester. *Preso por trocadilho*: a imprensa de narrativa irreverente paulistana de 1900 a 1911. São Paulo: Alameda, 2006.

JORNAL do Brasil: edição especial comemorativa dos cem anos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 7 abr. 1991.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2003.

LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas brasileiros*: 1836-2001. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001. 215 p.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. 4 v. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. 1795 p.

LOREDANO, Cássio. *Lábaro estrelado*: nação e pátria em J. Carlos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

_____. *O bonde e a linha*: um perfil de J. Carlos. São Paulo: Capivara, 2002. 96 p.

MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)*. 2. ed. rev. São Paulo: Global, 1980. 312 p. (Col. Passado & presente; 14).

MAFFEIS Neto, João. Salão do humor: entre o humor e os homens de verde. In: *Piracicaba*: 30 anos de humor. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Instituto do Memorial de Artes Gráficas do Brasil, 2003. p. 18-44.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultural visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o golpe de 64 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. João Goulart e a crise de 1964 no traço da caricatura. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar*: quarenta anos depois (1964-2004). Bauru, SP: EDUSC, 2004. p. 179-201. (Col. História).

NAVA, Rosa. Censura mudou jornalismo brasileiro. *UFSC*. Disponível em: *http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/cd4/midiologia/rosanava.doc*. Acesso em: 14 jan. 2008.

NOGUEIRA, Andréia de Araújo. *Humor e populismo*: o desafio diário nas charges de Nelo Lorenzon (1948-1960). 2005. 276 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação)- Universidade de São Paulo. São Paulo.

O dia em que Dorival encarou a guarda. Dir. Jorge Furtado; José Pedro Goulart. Brasil: [S.n.], 1986. 14 min. Disponível em: *http://www.youtube.com/watch?v=XC0Db_N9Ruo*. Acesso em: 15 mar. 2009.

O Pasquim: a subversão do humor. Dir. Roberto Stefanelli. Brasília, DF: TV Câmara, 1999. 44 min.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte na Renascença. In: PANOFSKY, Erwin; DURER, Albrecht. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese; Jacó Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 47-87. (Col. Debates; 99).

Pasquim: a revolução pelo cartum. Dir. Louis Chilson. São Paulo: TV SENAC, 1999. 50 min.

PIRANDELLO, Luigi. O humorismo. In: *Do teatro ao teatro*. Trad. Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIRES, Maria da Conceição Francisca. Preparar, apontar... humor neles! *Nossa História*. São Paulo, v. 2, n. 20, p. 56-60, jun. 2005.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora F. Bernardini; Homero de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

Roda Viva entrevista Ziraldo. Dir. Marco Antônio Coelho Filho. São Paulo: TV Cultura, 1999. 90 min.

RODRIGUES, Alexandre; THOMÉ, Clarissa. Ziraldo e Jaguar serão indenizados por período militar. *Jornal O Estado de São Paulo*. 4 abr. 2008. Disponível em: *http://www.estadao.com.br.nacional.not_nac151420,0.htm*. Acesso em: 1 maio 2008.

SAGUAR, Luis; ARAUJO, Rose. *Almanaque do Ziraldo.* São Paulo: Melhoramentos, 2007. 301 p.

SALIBA, Elias Thomé. Lampejo de minutos que valem por anos de história. *O Estado de São Paulo*: Caderno de cultura. p. 2, 1 out. 2006.

_____. O “humor mau”. In: MATTAR, Denise (Cur.). *Traço, humor e Cia*. São Paulo: MAP/FAAP, 24 maio-29 jun. 2003. p. 171-183.

_____. *Raízes do riso*: a representação humorística na história brasileira, da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. 366 p.

SARTRE, Jean Paul. *O imaginário*: psicologia fenomenológica da imaginação. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996. (Série Temas; 46).

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. p. 61-93. (Col. Clássicos latino-americanos).

_____. Nacional por subtração. In: *Que horas são?*: ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 29-49.

SEVERINO Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico.* 22. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

SILVA, Golbery de Couto E. *Geopolítica do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. 266 p. (Col. Documentos brasileiros; 126).

SILVA, Roberto Romano da. Grabriel Naudé e os golpes de Estado. *Ucho Info*. Disponível em: *http://www.ucho.info/Colunistas/Romano/gabrielnaude_golpes estado.htm*. Acesso em: 14 nov. 2007.

_____. O riso e a política. *Cult*. São Paulo, v. 6, n. 72, p.14-16, set. 2003.

SILVERMAN, Malcolm. *A moderna sátira brasileira*. Trad. Richard Goodwin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. 245 p.

SOARES, Glaucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 4, n. 10, p. 21-43, jun. 1989.

SRBEK, Wellington. *Quadrinho-arte*: uma leitura da revista Pererê de Ziraldo. Orient. Aparecida Paiva. 1999. 208 p. Dissertação (Mestrado em Educação)-Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.

SUTHERLAND, James Runcieman. *English satire*. Cambridge: University Press, 1958. 173 p.

VENTURA, Zuenir. Impasses da criação (1971-1973): o vazio cultural; a falta de ar; Começar de novo: da ilusão do poder a uma nova esperança. In: GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *70/80, cultura em trânsito*: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 40-113.

ZILLES, Urbano. O significado do humor. *Revista Famecos*. Porto Alegre, n. 22, p. 83-89, dez. 2003.

ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. *A última do brasileiro*: quatro anos de história nas charges do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1975.

_____. *Almanaque do Ziraldo*. 2 v. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

_____. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 86, n. 137-v. 87, n. 266, 23 ago. 1976-31 dez. 1977.

_____. *1964-1984*: 20 anos de prontidão. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. Sala de leitura. Disponível em: *http://ziraldo.com/leitura/home.htm*. Acesso em: 20 jun. 2007.

_____. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 1-100, 26 jun. 1969-9 jun. 1971.

_____. *Ziraldo*. Comp. Samira Youssef Campedelli; Benjamin Abdala Júnior. São Paulo: Abril, 1982. 108 p. (Col. literatura comentada).

ZIRAVELLO, Mara (Ed.). *Brasil 500 anos*: 1939-1999. São Paulo: Abril, 1999. 768 p. (Col. Brasil 500 anos; 12).

SRBEK, Wellington. Pererê, uma aventura brasileira. *Mais quadrinhos*: quadrinhos, animação, cinema e tevê [blog]. 7 nov. 2007. Disponível em: *http://maisquadrinhos.blogspot.com/2007/11/perer-uma-aventura-brasileira.html*. Acesso em: 7 mar. 2009.

ICONOGRÁFICAS

FRANÇOIS, André. Le corbeau. Disponível em: *http://www.artknowledgenews.com/?q=recent11*. Acesso em: 25 jul. 2007.

JAGUAR. [JAGUARIBE, Sérgio]. “Eu quero mocotó!!”. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 72, p. 14, 4-10 nov. 1970.

JYLLANDS-POSTEN. Caricatura de Maomé: In: SANTOS, Ademar. Somos todos dinamarqueses... *Abnoxio2* [blog]. Portugal, 2 fev. 2006. Disponível em: *http://abnoxio2.blogs.sapo.pt/arquivo/2006_02.html*. Acesso em: 5 mar. 2007.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. v. 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. p. 1291.

SAGUAR, Luis; ARAUJO, Rose. *Almanaque do Ziraldo.* São Paulo: Melhoramentos, 2007. p. 42.

STEINBERG, Saul. Gravura (1941). Disponível em: *http://blowg.pixelzine.com/2007/02*. Acesso em: 25 jul. 2007.

ZIRALDO [PINTO, Ziraldo Alves]. A morte do coronel. In: *A última do brasileiro*: quatro anos de história nas charges do Jornal do Brasil*.* Rio de Janeiro: Codecri, 1975.

_____. Abaixo o palavrão: do you spasquinglish? *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 29, p. 4-5, 8-14 jan. 1970.

_____. De volta a turma do Pererê. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 81, 21-27 jan. 1971, p. 25.

_____. Ei-las: ipas e realmente inseridas. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 94, 22-28 abr. 1971, p. 12.

_____. O jogo da democracia. *Pif-Paf.* Rio de Janeiro, n. 2, ago. 1964.

_____. Falou! *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 93, p. 23, 15-21 abr. 1971.

_____. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 86, n. 188, p. 10, 13 out. 1976.

_____. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 86, n. 253, p. 10, 17 dez. 1976.

_____. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 86, n. 280, p. 10, 16 jan. 1977.

_____. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 86, n. 285, p. 10, 21 jan. 1977.

_____. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 87, n. 117, p. 10, 3 ago. 1977.

_____. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 87, n. 140, p. 10, 26 ago. 1977.

_____. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 87, n. 152, p. 10, 7 set. 1977.

_____. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 87, n. 168, p. 10, 23 set. 1977.

_____. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 87, n. 222, p. 10, 16 nov. 1977.

_____. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, v. 87, n. 256, p. 10, 20 dez. 1977.

_____. *1964-1984*: 20 anos de prontidão. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. O pôster dos pobres. In: AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR [JAGUARIBE, Sérgio] (Orgs.). *O melhor do Pasquim*: antologia, 1972-1973 (número 151 ao 200). v. 2. Rio de Janeiro: Desiderata, 2007. p. 741.

_____. Os zeróis: hoje, Capitão América. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 5, p. 4, 24-30 jul. 1969.

_____. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 26, p. 3, 18-24 dez. 1969.

_____. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 39, p. 10, 19-25 mar. 1970.

_____. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 47, p. 7, 14-20 maio 1970.

_____. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 65, p. 21. 16-22 set. 1970.

_____. Ziraldo apresenta Hermann Khan: Brazil made in Japan. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 22, p. 4, 20-26 nov. 1969.

_____. Ziraldo apresenta sua mensagem de natal. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 27, p. 16, 25-32 dez. 1969.

_____. Ziraldo e a moral. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 35, p. 23, 19-25 fev. 1970.

_____. Ziraldo e o tri. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 53, p. 6, 25 jun.-1 jul. 1970.

_____.; CAULOS [COUTINHO, Luis Carlos]. Aprenda a ler nas entrelinhas. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 46, p. 24, 7-13 jun. 1970.

_____. et al. Se não me falha a memória. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 80, p. 6, 14-20 jan. 1971.

SRBEK, Wellington. Ziraldo, o pai da Pererê. *Mais quadrinhos*: quadrinhos, animação, cinema e tevê [blog]. 1 dez. 2007. Disponível em: *http://maisquadrinhos.blogspot.com/2008/10/ziraldo-o-pai-da-perer.html*. Acesso em: 7 mar. 2009.

ANEXO A

Tabulação das recorrências tipológicas dos trabalhos gráficos de Ziraldo nos primeiros cem números do jornal *O Pasquim* [70]:

ANO	MÊS	CARICATURA	CARTUM	CHARGE	QUADRINHOS	TRABALHOS
1969	Junho	–	1	–	–	1
	Julho	–	2	2	–	4
	Agosto	–	4	1	–	5
	Setembro	–	3	1	–	4
	Outubro	–	1	2	–	3
	Novembro	–	1	5	–	6
	Dezembro	–	3	4	–	7
1970	Janeiro	–	4	2	–	6
	Fevereiro	–	3	3	–	6
	Março	–	1	3	–	4
	Abril	–	1	4	–	5
	Maio	–	2	6	–	8
	Junho	–	1	2	–	3
	Julho	–	1	3	–	4
	Agosto	–	1	1	–	2
	Setembro	–	4	1	–	5
	Outubro	–	2	2	–	4
	Novembro	–	1	1	–	2
	Dezembro	–	1	–	–	1
1971	Janeiro	1	1	2	1	5
	Fevereiro	–	–	2	4	6
	Março	1	2	4	3	10
	Abril	2	2	1	–	5
	Maio	3	6	1	–	10
	Junho	3	1	–	–	4
Total	**25 meses**	**10 caricaturas**	**49 cartuns**	**53 charges**	**8 quadrinhos**	**120 trabalhos**

[70] As estruturas das tabelas que se seguem, a partir deste anexo, foram inspiradas nas desenvolvidas por Maria Aparecida de Aquino, que tabulou os temas e períodos das matérias censuradas no Jornal *O Estado de São Paulo* entre 29 mar. 1973 e 3 jan. 1975. Ver: AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura...*, 1999. p. 62.

ANEXO B

Tabulação das recorrências tipológicas dos trabalhos gráficos de Ziraldo entre 23 ago. 1976 e 31 dez. 1977, no *JB*:

ANO	MÊS	CARICATURA	CARTUM	CHARGE	QUADRINHOS	TRABALHOS
1976	Agosto	–	1	5	–	6
	Setembro	–	–	14	–	14
	Outubro	–	–	15	–	15
	Novembro	–	–	16	–	16
	Dezembro	–	–	15	–	15
1977	Janeiro	–	–	30	–	30
	Fevereiro	–	–	15	–	15
	Março	–	–	17	–	17
	Abril	–	–	14	3	17
	Maio	–	–	16	–	16
	Junho	–	–	–	2	2
	Julho	–	1	15	2	18
	Agosto	–	–	22	–	22
	Setembro	–	–	14	–	14
	Outubro	–	–	16	–	16
	Novembro	–	2	13	–	15
	Dezembro	–	–	15	–	15
Total	**17 meses**	**0 caricaturas**	**4 Cartuns**	**252 charges**	**7 quadrinhos**	**263 trabalhos**

ANEXO C

Tabulação socioprofissional dos citados por Ziraldo nos primeiros cem números do jornal *O Pasquim*:

GRUPOS SÓCIO-PROFISSIONAIS DOS CITADOS	QUANTIDADE	PORCENTAGEM
Artistas	15	42,9
Esportistas	2	5,8
Intelectuais	3	8,5
Literatos	11	31,5
Políticos	1	2,8
Religiosos	3	8,5
Total	**35 citados**	**100,0**

ANEXO D

Tabulação socioprofissional dos citados por Ziraldo entre 23 ago. 1976 e 31 dez. 1977, no *JB*:

GRUPOS SÓCIO-PROFISSIONAIS DOS CITADOS		QUANTIDADE	PORCENTAGEM
Artistas		3	6,6
Esportistas		3	6,6
Intelectuais		3	6,6
Políticos	Internacionais	14	31,2
	Nacionais	20	44,6
Religiosos		2	4,4
Total		**45 citados**	**100,0**

ANEXO E

Tabulação das recorrências temáticas dos trabalhos gráficos de Ziraldo nos primeiros cem números do jornal *O Pasquim*:

UNIDADES TEMÁTICAS		QUANTIDADE	PORCENTAGEM
Temas econômicos		1	0,9
Temas educacionais e culturais		39	31,5
Temas esportivos		9	7,2
Temas políticos	Enfoque internacional	2	1,6
	Enfoque nacional	3	2,4
Temas religiosos		2	1,6
Temas sobre censura		10	8
Temas sociais		58	46,8
Total		**124 recorrências temáticas**	**100,0**

ANEXO F

Tabulação das recorrências temáticas dos trabalhos gráficos de Ziraldo entre 23 ago. 1976 e 31 dez. 1977, no *JB*:

UNIDADES TEMÁTICAS		QUANTIDADE	PORCENTAGEM
Temas econômicos	Enfoque internacional	12	3,6
	Enfoque nacional	42	12,6
Temas educacionais e culturais		19	5,8
Temas esportivos		16	4,8
Temas políticos	Enfoque internacional	45	13,5
	Enfoque nacional	133	40,2
Temas religiosos		6	1,8
Temas sobre censura		13	3,9
Temas sociais		46	13,8
Total		**332 recorrências temáticas**	**100,0**