UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA

CENTRO DE CIÊNCIAS EXATAS NATURAIS – CECEN

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA

CURSO DE HISTÓRIA LICENCIATURA

ADRIANO NEGREIROS DA SILVA

TRAÇO A TRAÇO: análise da crítica ilustrada presente em jornais ludovicenses no contexto do regime militar brasileiro – 1964-1974.

São Luís - MA

2012

ADRIANO NEGREIROS DA SILVA

TRAÇO A TRAÇO: análise da crítica ilustrada presente em jornais ludovicenses no contexto do regime militar brasileiro – 1964-1974.

Trabalho apresentado ao Curso de História Licenciatura Plena da Universidade Estadual do Maranhão, como pré-requisito para obtenção do título de licenciado em História.

Orientadora: Profª. Drª. Elizabeth Sousa Abrantes

São Luís - MA

2012

Silva, Adriano Negreiros da.

Traço a traço: análise da crítica ilustrada presente em jornais ludovicenses no contexto do regime militar brasileiro – 1964-1974 / Adriano Negreiros da Silva.– São Luís, 2012.

... f

Monografia (Graduação) – Curso de História, Universidade Estadual do Maranhão, 2012.

Orientador: Profª. Dra. Elizabeth Sousa Abrantes

1.Crítica ilustrada. 2.Ditadura militar. 3.Oposição. 4.Discurso. 5.Imprensa. I.Título

CDU: 94(81).088:070

ADRIANO NEGREIROS DA SILVA

TRAÇO A TRAÇO: análise da crítica ilustrada presente em jornais ludovicenses no contexto do regime militar brasileiro – 1964-1974.

Aprovada em São Luís em ____/____/_____.

_____

Profª. Drª. Elizabeth Sousa Abrantes
Orientadora
Universidade Estadual do Maranhão - UEMA

_____

1º Examinador

_____

2º Examinador

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Edmilson e Maria, pelo amor e dedicação irrestrita que me fizeram enfrentar a tudo que me propus nessa vida. Minha querida mãe, que desde tempos distantes em minha memória, amargou penúrias para dar-me a estrutura necessária para tudo que precisei, sem cobrar-me nada em troca. Meu pai, que cedo aprendi a decodificar os incentivos e afetuosidades sob o pragmatismo de suas palavras, e que também, sempre buscou auxiliar-me da melhor forma possível.

Ao meu querido irmão André, que apesar das muitas brigas nessa nossa existência, é parte de minha alma. Ao meu meio irmão Edilson, minha prima-irmã Raylla e a Dafne, minha princesinha.

Aos meus avôs maternos, Francisco e Luzia, e tios avós paternos, "Bernardinho" e Nonata, quatro notáveis seres humanos que admiro profundamente. Aos tios "Nino", "Branco", Rita e a todos os meus outros familiares maternos e paternos que em menor ou maior escala são um pouco de mim também.

Aos saudosos César, Rogério e Aldir "Filho", que cedo se imaterializaram, mas que conosco estão.

No refúgio de minha tenra infância, recordo-me daqueles que vivem ainda em minhas lembranças de um tempo bom e sereno: Flor de Maria, minha amiga sempre zelosa e fraterna; Nice, dona de um temperamento cativante e zombeteiro; Jock Dean, o amigo inteligente; Marcelo, Joberth e Welson, os amigos do "clube do bolinha" e outros tantos.

Aos meus amigos do ensino médio, Géssica Cristina, D'Layne, Abelardo, Éric Rafael, Leandro, Larisse, Daniel, Ângela, Emanuell, e tantos outros que marcaram uma época memorável em minha vida, por vezes acionada em minhas nostalgias.

Aos meus amigos de bairro.

Aos amigos do cursinho Maria, Lene, Adriana, Renato, Nira e outros tantos.

À amiga Larissa Gardênia; sua filha, Jasmim; sua mãe, Dona Wanda e seu saudoso pai, Seu Fernando.

Os anos foram indo, destinos diferentes cruzaram-se, eis à História. Lugar ímpar para a minha formação humana e fraterna, lugar que agradeço ter participado em companhia de amigos fantásticos – Adriana, Ana Paula, Ana Raquel, Antônio, Bianca, Carlúcio, Carol Vieira, Diego, Dionizio, Emelly, Jonas, João Victor, Jussara, Leonardo, Laiana, Lilian, Liliane, Maílson, Marcelo, Nathália, Paulo Calvet, Priscila, Solange, Talita, Thiago, Thalys, Wendell – cada um na sua particularidade, que convergidos formavam esta incrível turma 2007.2.

A maior de todas as agregadas, que se mesclou de tal modo a nós e não mais saiu, Érika, e também a sua incrível mãe, Raquel.

Aos amigos que se somaram aos nascidos comigo na História 2007.2 ao longo desta caminhada uemiana, Hugo, Jonadab, Artêmio, Acrísio, Haniery, Glenda, Tatá e outros.

Entre esses, cabe aqui um destaque àquela de um espírito tão jovial, mais com histórias a perder de vista, limítrofes a um bom "realismo fantástico"; Mariana Sulidade.

Ao glorioso "Presente de Grego", time que tanto nos propiciou momentos de alegrias e tristezas, mas ainda assim todas válidas e bem aproveitadas nas demoradas mesas redondas pré e pós jogo.

Aos amigos que partilharam comigo a experiência de luta e defesa dos interesses estudantis no Centro Acadêmico Negro Cosme; em especial, a minha grande amiga Ana Raquel e a Rafael Cutrim.

Ao "Fofódromo", ambiente de amplos debates e conversas em tardes infindas.

Ao Cine Clube Mojubá, por proporcionar sempre a cada exibição um diálogo franco e reflexivo sobre a "sétima arte".

Aos professores (as) Ana Lívia, mãe inicial de nossa turma; Milena, nossa mãe adotiva; Júlia Constança, quem nos fez acreditar que fazíamos uma licenciatura de fato; Henrique Borralho, que apesar de nunca ter nos dado uma aula sequer, configurou-se como um dos mais amigos; Nielson, o professor que virou amigo.

À professora Elizabeth Abrantes, que teve uma participação e contribuição inestimável para a qualidade deste trabalho.

Por fim, àquela que conheci despretensiosamente e sem esperar provocou em mim, um sentimento surpreendente que fez morada em meu coração. Amo-te, Sarah Fernanda. Agradeço consequentemente, à sua família, Ana Gorete, Raul e Manoel.

"Viver é desenhar sem borracha."
Millôr Fernandes

"Que país foi este?"
Henfil

RESUMO

Este estudo objetiva a análise da utilização do discurso imagético da crítica ilustrada – charge, cartum, caricatura e tira – pela grande imprensa e imprensa alternativa existente na cidade de São Luís no período de 1964 a 1974, sabidamente a época mais rígida da Ditadura Militar Brasileira. Assim, observaremos através de fontes primárias e secundárias o emprego do recurso discursivo da imagem humorística na defesa de ideais e interesses políticos situacionistas e oposicionistas na esfera local e nacional do país, salientando as suas imbricações.

Palavras-chave: Crítica ilustrada, Ditadura Militar, Oposição, Discurso, Imprensa.

ABSTRACT

This study aims to analyze the use of the discourse of criticism illustrated imagery – caricature, cartoon, caricature and strip – the mainstream media and alternative media existed in the city of St. Louis from 1964 to 1974, the era known more rigid the Brazilian Military Dictatorship . Thus, we look through primary and secondary sources the use of the image feature humorous discourse in defense of ideals and political interests situationists and opposition at the local and national of the country, highlighting their overlaps.

Keywords: Critical illustrated, military dictatorship, Opposition, Speech, Press.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Caricatura do Rei francês Luís Felipe, reprodução do *Jornal Le Charivari*, 1834.....**21**
Figura 2 - Cartum de Henfil presente na "*Revista Fradim"* de dezembro de 1976.....**23**
Figura 3: *As Aventuras de Nhô Quim ou Impressões de uma viagem à corte*,jornal *Vida Fluminense*, 1869, Rio de Janeiro.....**25**
Figura 4 - *Graúna*, tira de Henfil, *"Revista Fradim"*, anos 1970.....**27**
Figura 5 - "A verdadeira história do Brasil",originalmente publicado na página do autor, hospedada no portal Uol: http://www2.uol.com.br/angeli/. Acesso em: 02/10/2011.....**29**
Figura 7: *Jornal Careta*, Rio de janeiro, anos 1950.....**37**
Figura 8: "Amigo da Onça", *Revista Cruzeiro*, 1961.....**41**
Figura 9: *Jornal Pequeno,* São Luís-MA, 04/06/1964.....**44**
Figura 10: *Jornal Pequeno*, São Luís-MA, 02/06/1964.....**46**
Figura 11: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04/04/1964.....**47**
Figura 12: Charge de Fortuna para o semanário *Pif Paf*, nº 24 (06/07/1964), Rio de Janeiro/RJ.....**48**
Figura 13: Charge de Fortuna publicada no *Jornal Correio da Manhã* no ano de 1965.....**49**
Figura 14: Revista Pif Paf, Rio de Janeiro nº 3, 1964, intitulada *Capa e Espada*, de Ziraldo.....**51**
Figura 15: *Jornal o Pasquim*, nº 23 – 27/11 a 02/12/1969.....**52**
Figura 16: Charge de Ziraldo, *O Pasquim*, 1972.....**54**
Figura 17: Capas de alguns jornais da imprensa alternativa brasileira na década de 1970.....**55**
Figura 18: Charge de Ziraldo, *O Pasquim*, 1972.....**57**
Figura 19: Charge de Henfil, *O Pasquim*, década de 1970.....**58**
Figura 20: *Jornal do Povo*, São Luís-MA,16/01/1964, diretor geral: Neiva Moreira.....**62**
Figura 21: Da esquerda para a direita, *Jornal O Combate*, São Luís-MA, 01/07/1965, dirigido por Lino Machado; e *Jornal do Povo*, São Luís-MA, 16/01/1964, diretor geral: Neiva Moreira.....**63**
Figura 22: *Jornal do Povo*, São Luís-MA, 09/02/1964.....**64**
Figura 23: *Jornal Pequeno*, São Luís-MA, 24/09/1965.....**68**
Figura 24: *Jornal O Combate*, São Luís, 10/08/1965.....**69**
Figura 25: *Jornal de Bolso*, São Luís, 19/09/1968.....**71**
Figura 26: *Jornal de Bolso*, São Luís, 25/06/1968.....**72**
Figura 27: *Jornal Pequeno*, São Luís, 28/03/1970.....**73**
Figura 28: *Jornal de Bolso*, São Luís, 21/06/1968.....**74**
Figura 29: *Jornal de Bolso*, São Luís, 16/09/1968.....**75**
Figura 30: *Jornal Pequeno*, São Luís, 13/08/1974.....**76**
Figura 31: *Jornal de Bolso*, São Luís, 21/05/1968.....**78**
Figura 32: Os espíritos dos grandes maus de São Luís (o porco simbolizando os buracos em que chafurdava e o urubu simbolizando o lixo que era sua fonte de alimentação) cumprimentam o seu mestre, que só observa impávido. *Jornal de Bolso*, São Luís, 03/06/1968.....**79**
Figura 33: *Jornal de Bolso*, São Luís, 12/09/1968.....**81**
Figura 34: *Jornal de Bolso*, São Luís, 23/05/1968.....**81**
Figura 35: *Jornal de Bolso*, São Luís, 20/08/1969.....**83**
Figura 36: *Jornal Pequeno*, São Luís, 12/12/1970.....**84**
Figura 37: Da esquerda para a direita, observamos a "Matraca Política" (*Jornal de Bolso*, São Luís-MA, 18/05/1968), o "Língua de Trapo" (*Jornal Pequeno*, São Luís-MA, 14/11/1965) e o "Espírito de Porco" (*Jornal Pequeno*, São Luís-MA, 18/07/1974).....**85**
Figura 38: *Baú de Cartuns*, nº 4, São Luís, novembro de 1978.....**92**

LISTA DE SIGLAS

HQ - História em Quadrinho
UDN - União Democrática Nacional
PSD - Partido Social Democrático
PTB - Partido Trabalhista Brasileiro
PCB- Partido Comunista Brasileiro
ARENA - Aliança Renovadora Nacional
MDB - Movimento Democrático Brasileiro
AI-1 - Ato Institucional número 1
AI-2 - Ato Institucional número 2
AI-5 - Ato Institucional número 5
DCDP - Divisão de Censura de Diversões Públicas, órgão central de censura do país
SCDP's - Serviços de Censura de Diversões Públicas, repartições regionais de censura
PDC - Partido Democrata Cristão
PL - Partido Liberal
PTB - Partido Trabalhista Brasileiro
PR - Partido Republicano
PSP - Partido Social Progressista
DOPS – Departamento de Ordem Política e Social

SUMÁRIO

1. Introdução.....**13**
2. Crítica Ilustrada: aspectos constitutivos.....**15**
2.1. Linguagem e fonte imagética.....**15**
2.2. Subgêneros da crítica ilustrada.....**19**
2.2.1. Caricatura.....**19**
2.2.2. Cartum.....**22**
2.2.3. Tira.....**24**
2.2.4. Charge.....**27**
2.3. Introdução e desenvolvimento da crítica ilustrada no Brasil.....**34**
3. A crítica ilustrada no combate a ditadura militar brasileira.....**38**
3.1. 1964: golpe civil-militar brasileiro.....**38**
3.2. "Mais verde de susto que de esperança": os "Anos de Chumbo" e as oposições ao estado de exceção.....**44**
3.2.1. "O importante não é vender, é sair vivo": a imprensa alternativa e a sua fúria criativa.....**50**
3.2.2. "Independência, é? Vocês me matam de rir": duelos da crítica ilustrada com a censura.....**56**
4. A crítica ilustrada no contexto do regime militar em São Luís-MA (1964-1974): duas perspectivas de oposição.....**59**
4.1. Oposição Oligárquica: a crítica ilustrada da grande imprensa ludovicense como elemento de combate da oposição sobre a situação.....**60**
4.1.1. Foco político estadual.....**60**
4.1.2. Foco político municipal.....**78**
4.2. Oposição Ditatorial: a subversão ilustrada maranhense.....**85**
5. Considerações Finais.....**93**
6. Referências.....**96**

1. INTRODUÇÃO

De 1964 a 1974, o Brasil esteve envolto por um contexto político rígido e conturbado com a proeminência dos militares nas instancias de poder do país apoiados por diversos segmentos civis. Vivenciavam-se os chamados “anos de chumbo”, época em que o Estado de Exceção alcançou a sua plenitude no poder através da coerção física e ideológica de amplos eixos oposicionistas da sociedade brasileira, em prol da “ordem e progresso” do país.

Nesse ínterim, ascenderam e notabilizaram-se nos meios jornalísticos da grande imprensa e imprensa alternativa do país discussões sobre os destinos políticos, sociais e econômicos do Brasil, através do discurso imagético de charges, cartuns, caricaturas e tiras. Uma arte discursiva e crítica que há muito permeava o cotidiano jornalístico do país acompanhando os debates e contextos políticos de perto, proporcionando assim, um valioso caminho comunicativo e indício histórico.

Porquanto, sendo detentora de uma inegável capacidade comunicacional, é impossível nos furtarmos à sua potencialidade como evidência histórica. Tendo em vista, a relevância e potencialidade dos seus registros em possíveis estudos sobre a disseminação de discursos e ideários múltiplos. Pois, antes de tudo, a crítica ilustrada é parcial por excelência, funciona para quem a detém; seu caráter persuasivo e penetrante na mentalidade das massas interessava a todas as vertentes e segmentos sociais e de poder do período ditatorial brasileiro.

Nessa noção, a nível nacional, analisaremos as tradicionais referências da imprensa alternativa brasileira e sua engajada crítica ilustrada contra o poder executivo militarista. Sendo que em geral, esses jornais mantinham um perfil de ataque discursivo pautado numa inerente brutalidade e ignorância dos milicos, além de fazer defesa veemente pelo retorno à democracia. Sua crítica era oriunda da linguagem do humor, que rapidamente pela empatia causada à sociedade, expandiu-se pelo território nacional.

Adiante, veremos que a atuação dessa dita “imprensa subversiva” com críticas sistemáticas do modelo político, econômico e social do país com humor e criticidade, ia à contramão da complacência da maioria esmagadora da grande imprensa nacional para com o regime militar. Haja vista, que àqueles jornais que se predispuseram a afrontar o domínio militarista cedo pagaram com a sua extinção, sendo que dessa depuração subsistiram apenas àqueles que ou atuavam tolhidos pela censura e formavam uma espécie de oposição consentida jornalística, ou eram partidários declarados do regime militar.

Assim, tendo como contexto e cenário de análise a cidade de São Luís durante o período de “arrocho” do regime militar, observaremos as perspectivas anteriores a partir dos referentes locais de grande imprensa e imprensa independente expondo as suas atuações e publicações chárgicas, caricaturais, etc; como discursos em prol de interesses diversos polarizados nas concepções de oposição oligárquica e oposição ditatorial, ambas imbricadas numa relação centro-periférica.

Respectivamente, na oposição oligárquica, iremos mergulhar pelo universo das animosidades político-hegemônicas presentes no Maranhão e reverberadas pelos distintos jornais de grande rodagem da cidade, que cotidianamente expressavam em suas páginas os conflitos políticos a nível municipal e estadual entre situacionistas e oposicionistas consentidos.

Na frente oposta, oposição ditatorial, iremos esmiuçar a condição de existência de uma imprensa alternativa local ou não; e se não, como então se dava a sua presença na capital maranhense durante os primeiros dez anos da ditadura militar.Investigando questões concernentes a especificidades próprias da imprensa independente de São Luís, que é pouco ou sequer estudada na historiografia maranhense, mas que no centro sul e sudeste do país já dispõem de ampla bibliografia.

Alguns desses vazios referem-se à até que ponto a crítica ilustrada presente na imprensa independente, pôde transitar disfarçadamente pela opinião pública? O que definia a permissividade ou não para com essas imagens? Afinal, tínhamos uma capacidade ilustrativa nesses supostos jornais subversivos realmente incômoda? Esses tablóides tinham uma produção ilustrativa autônoma ou eram meras cópias dos da região sul-sudeste? Se sim, quem eram os ilustradores? Qual era o real nível de perseguição da censura para com eles e suas ilustrações? A população tinha acesso efetivo a esse meio de resistência? Perguntas que podem revelar um passado jornalístico ludovicense inexplorado e enriquecedor à historiografia local.

2. CRÍTICA ILUSTRADA: ASPECTOS CONSTITUTIVOS

2.1. LINGUAGEM E FONTE IMAGÉTICA

No cotidiano, esbarramos com diversos tipos de imagens que impactam os nossos olhos com variados sentidos. Envoltos pelo mundo, nós, interagimos com o meio social e natural a todo instante. Até mesmo quando estamos sós, defrontamo-nos com as nossas experiências de vida. Afinal, somos fruto de nossas vivências, um acúmulo desde o nascimento, de tudo que nos circunda. Não confundamos isso, com determinismos rígidos que nos forçam a cair num mecanicismo simplório. A partir do momento que nascemos estamos sujeitos ao mundo e a tudo que lhe compete.

> [...] o nosso estar-no-mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem, isto é, que nos comunicamos também através da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; que somos também leitores e/ou produtores de dimensões e direções de linhas, traços, cores... Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes...Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar. Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem (SANTAELLA, 2003, p.02).

Logo, enquanto seres plurais, detemos múltiplas capacidades comunicacionais que não somente a linguagem verbal. A primazia da língua, como forma e meio de comunicação padrão, é explicada por um condicionamento histórico que nos levou à crença de que as únicas formas de conhecimento, de saber e de interpretação do mundo são aquelas veiculadas pela linguagem verbal, na sua manifestação oral ou escrita, haja vista, que essas nos permeiam de maneira mais constante e usual. Tal distinção nos fez por muito tempo crer piamente que o único meio legítimo e consistente de comunicação seria por essa linguagem, excluindo e, no máximo das vezes, relegando as outras formas não-verbais a um segundo plano constantemente suspeito e ilegítimo.

Porém, a língua é eminentemente um fator de interação, em detrimento das concepções de língua como fluxo de pensamento ou como estrutura tão somente. Ela encontra

sua essência no fenômeno social da interação verbal – enunciação ou enunciações[1]–, próprio do indivíduo humano por sua necessidade de comunicação. A linguagem seria como um macro elemento, composto por micro elementos distintos uns dos outros, que são os gêneros. Esses gêneros conteriam características próprias, o que garantiria autonomia em relação aos demais. Isso não quer dizer, no entanto, que não possam compartilhar características, haja vista, que gêneros linguísticos, são inter-relacionais e autônomos. São relativamente estáveis, assim, não funcionam como caminhos fixos que paralisem a atividade social (SANTAELLA, 2003).

Assim, são inúmeras as linguagens, tais como: artes plásticas, cinema, teatro, televisão, internet, entre outros. Contudo, é a crítica ilustrada que trago à tona enquanto linguagem legítima e elemento histórico compilada em quatro subgêneros imagéticos – caricatura, cartum, charge e tira. De modo, que ao esmiuçar seus conceitos e elucidar os seus objetivos centrais, permitam ao leitor, mediante um olhar satírico, irônico e humorístico, uma reflexão e/ou compreensão do comportamento humano em diferentes situações e épocas, fazendo deste gênero de imagem uma fonte legítima.

Logo, nos defrontamos com o papel da imagem enquanto documento histórico e a questão problemática de sua legitimidade para a História. Através do humor despertado pela caricatura, cartum, tira e charge, aflora um valioso caminho comunicativo que se gesta entre o autor e o leitor. Uma relação que está localizada no tempo, cujos aspectos irão variar de acordo com os objetivos, os conhecimentos prévios e os elementos socioculturais que englobam tanto o autor da ilustração, quanto o público leitor de seus trabalhos. Sendo que em nenhum momento a História estará dissociada.

Destarte, dentro das possibilidades da Nova História[2], a crítica ilustrada encontrou seu lugar nos braços da história cultural enquanto fonte documental. A busca por entender o homem no tempo fez com que os historiadores fossem além das macroestruturas de pensamento político, econômico e social; sem perdê-las de vista. Pois, a Nova História, não surgiu para suplantar linhas históricas anteriores como um modismo, mais para agregar valor

[1]Ação, maneira de enunciar; expressão, declaração.
[2]Essa corrente historiográfica surgiu na segunda metade do século XX na França, através dos historiadores Jacques Le Goff e Pierre Nora e correspondente à terceira geração da chamada *Escola dos Annales*. Compreende-se em termos sintéticos na expansão do universo do historiador, que passa a dispor de uma ampla variedade de novas abordagens históricas.

e subsidiar novas e velhas compreensões. Sua expansão em perspectivas de estudos históricos, inevitavelmente fez ampliar também a concepção de fonte.

> É certamente impossível estudar o passado sem a assistência de toda uma cadeia de intermediários, incluindo não apenas os primeiros historiadores, mas também os arquivistas que organizaram os documentos, os escribas que escreveram e as testemunhas cujas palavras foram registradas. Como sugeriu o historiador holandês Gustaaf Renier, (1892-1962) há meio século, pode ser útil substituir a ideia de fontes pela de indícios do passado no presente. O termo "indícios" refere-se a manuscritos, livros impressos, prédios, mobília, paisagem (como modificada pela exploração humana), bem como a muitos tipos diferentes de imagens: pinturas, estátuas, gravuras, fotografias (BURKE, 2004, p.16).

Nessa perspectiva, a imagem, concebe-se como uma via profunda e múltipla de compreensão do passado; mas, não menos perigosa. Tal como o canto das sereias, esse tipo de evidencia ou indício histórico seduz com relativa facilidade àqueles que a empregam sem maiores cuidados metodológicos. "Para utilizar a evidencia de imagem de forma segura, e de modo eficaz, é necessário, como no caso de outros tipos de fonte, estar ciente de suas fragilidades" (BURKE, 2004, p.18).

Elemento negligenciado por muitos historiadores, que ao ingressarem num amplo campo de interpretações da imagem, deixam de lado o essencial do texto imagético em favor de divagações próprias, supostamente respaldadas por entrelinhas que eles interpretam nas imagens. De fato, estas nos dizem muito, mais sempre atentos aos seus limites. "O essencial é enxergar que os documentos e os testemunhos só falam quando sabemos interrogá-los" (BLOCH, 2002, p. 27); isso é fundamental, pois do contrário nos defrontaríamos mais uma vez com o velho embate de legitimidade da História enquanto ciência.

Adiante, independente da qualidade estética, toda imagem se bem trabalhada pode vir a ser uma evidência histórica. Haja vista, que não buscamos uma "janela literal" para o passado. Por exemplo, não podemos ter em uma pintura da escola romântica francesa ou inglesa do século XVIII, um indício "melhor" que um rabisco chárgico qualquer do mesmo período.

Pelo contrário, esboços desenhados a partir de cenas cotidianas, libertos dos constrangimentos do estilo acadêmico chegam a ter valor de análise histórica maior do que as pinturas de artistas plásticos famosos. Lembrando aqui, que não se está em pauta uma busca avassaladora pela ideia de verdade, mais sim como cada imagem pode auxiliar na

compreensão de um determinado período histórico dentro de suas feições reais e ideais. Exorcizando da história o ranço anterior da "fonte autêntica", factual e escrita.

> O método não pode, então, se limitar à indagação da autenticidade das fontes e, no máximo, à descoberta da ordem dos eventos que dão à primeira vista de forma confusa. É preciso que ele também componha sequências de ordens possíveis na realidade, conduza a hipóteses comprováveis e as vá reformulando no decorrer do processo inteiro. Por meio dele, o sujeito organiza ativamente a sua experiência intelectual, em um constante intercâmbio entre o momento propriamente empírico e teorizador. Nesse sentido, mais pleno de implicações é que a forma, o método, deve expressar seu conteúdo específico: não há método geral, válido para vários campos objetivos, muito menos para qualquer objeto; ele não é uma ferramenta que pode receber diversos empregos, mas se constitui na relação entre sujeito e objeto, inseparável de ambos, específico ao conteúdo de ambos. As hipóteses interpretativas ou explicativas já são elaboradas, assim, com a forma considerada mais eficiente para comprová-las; a teoria e o método desenvolvem-se em reciprocidade (PINSKY, 2008, p.295).

Logo, apesar da Nova História ter aberto uma série de possibilidades, através de seus historiadores para o campo das representações e estudo das mentalidades, ela não possui um método padrão de análise dos seus diversos vieses. E nem poderia, mesmo porque, estamos tratando de coisas muito diferentes que exigem métodos próprios, e é nesse ponto que retornamos ao problema da evidência imagética. A priori, seu método figura como uma "balança" em busca de equilíbrio entre os perigos da forma e do conteúdo.

Uma vez que, por exemplo, tomando os aspectos da forma em excesso, podemos ser iludidos pelo primor da técnica realista de uma pintura ou desenho, e sem percebermos, já estaremos a olhá-los como a própria realidade de uma dada época a eles relacionada. Do mesmo modo, ainda dentro da forma, se temos uma imagem de estética confusa, podemos incorrer a uma série de interpretações de seu conteúdo alheias às reais evidências contidas. O historiador deve conter suas euforias e ter prudência, mas é bem verdade, que por vezes erra no trato das imagens, assim como se erra também com a escrita.

> Imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Elas podem ter sido criadas para comunicar uma mensagem própria, mas historiadores não raramente ignoram essa mensagem a fim de ler as pinturas nas "entrelinhas" e aprender algo que os artistas desconheciam estar ensinando (BURKE, 2004, p.18).

Destarte, os testemunhos de imagens são sempre mais confiáveis quando nos contam àquilo que os seus confeccionadores não sabiam que estavam transmitindo, mesmo

dentro de suas intenções. Sim, são nas implicitudes, nos detalhes, nas presenças e ausências que descobrimos os elementos de mentalidades, ideologias – conjunto de ideias, pensamentos, doutrinas ou visões de mundo de um indivíduo ou de um grupo – e identidades contidos nos seus âmagos e que possivelmente não seriam contados pela escrita.

Contudo, apesar da independência da imagem enquanto evidência histórica, ela também pode aliar-se sem nenhum demérito ao próprio texto escrito na produção de sentido para determinadas imagens. Sob a forma de inscrições, legendas ou subtítulos, essas duas linguagens unidas formaram o que o historiador de arte Peter Wagner denominou de "iconotexto" que pode ser lido literal ou metaforicamente (WAGNER *apud* BURKE, 2004). Por isso, a linguagem iconotextica e a linguagem imagética constituíram-se nos veios balizares dos subgêneros da crítica ilustrada – caricatura, cartum, tira e charge.

2.2. SUBGÊNEROS DA CRÍTICA ILUSTRADA

2.2.1. CARICATURA

Nos primórdios da conceituação sobre crítica ilustrada, não existiam diferenças taxativas entre os subgêneros constituintes da mesma. As categorias eram entendidas num só termo, caricatura - do italiano *caricare* = carregar. Posteriormente, as modalidades evoluíram vertiginosamente a ponto de necessitarem de definições mais bem elaboradas que dessem conta de suas diferenças e as propiciassem autonomia conceitual.

Assim, o termo caricatura[3] dentro de um novo sentido, seria mesmo exagerar, ressaltar certas características do retratado, com intenção zombeteira objetivando atingir diretamente seu alvo com o ridículo. Logo, a caricatura tem por característica fundamental a distorção anatômica, excedendo nos traços mais marcantes da personalidade retratada. Alguns autores acreditam que ela não visa propriamente à crítica, mas o exagero na retratação de algo, podendo causar o riso ou não.

> Mas uma expressão cômica da face nada promete além do que realmente mostra. É uma careta peculiar e definitiva. Dir-se-ia que toda a vida moral da pessoa cristalizou-se nesse sistema. E essa é a razão pela qual um rosto é tanto mais cômico quanto melhor nos sugere a ideia de alguma ação simples, mecânica, na qual a personalidade esteja encarnada para sempre. Há rostos que parecem estar chorando sem parar, outros que parecem estar rindo ou

[3]A maioria dos autores e estudiosos da área admite ter surgido tal como a entendemos na atualidade no Renascimento italiano, com os irmãos Caracci que faziam desenhos jocosos de figuras de sua época.

> assoviando e outros ainda que parecem soprar eternamente num trompete imaginário. São as faces mais cômicas de todas. Também nesse caso se verifica a lei segundo a qual o efeito é tanto mais cômico quanto lhe expliquemos a causa mais naturalmente. Automatismo, rigidez, hábito adquirido e conservado, são os traços pelos quais uma fisionomia nos causa riso (BERGSON, 1982, p.15).

Assim, quanto menos forçada for à expressão fisionômica caricaturada, mais se provocará o efeito risível no final, pois o cômico – que trataremos mais adiante em por menor – já está incutido no ser caricaturado. Teremos então compreendido a comicidade da caricatura. Pois, por mais regular que seja uma fisionomia, por mais harmoniosas que suponhamos as suas linhas componentes do belo enquanto padrão estético, por mais flexíveis os movimentos, jamais o equilíbrio dela será absolutamente perfeito. Dessa forma, a caricatura não seria uma subordinada da estética, mas uma abrangente possibilidade de crítica, um flagelo direcionado a ridicularizar (BERGSON, 1983).

Logo, ao profissional caricaturista seria imprescindível ter em si uma capacidade sensível inerente para captar até cacoete mais sutil e disfarçado que se insinue aos seus olhos, o esboço de uma possível careta, logo contida; enfim, certa deformação que só ele poderá capturar num instante despreocupado de seu alvo.

> A arte do caricaturista consiste em captar esse movimento às vezes imperceptível, e em torná-lo visível a todos os olhos mediante ampliação dele. Ele faz com que os seus modelos careteiem como se fossem ao extremo de sua careta. Ele adivinha, sob as harmonias superficiais da forma, as revoltas profundas da matéria. Efetua desproporções e deformações que poderiam existir na natureza se ela pudesse ter vontade, mas que não puderam concretizar-se, reprimidas que foram por uma força melhor. A caricatura, que tem algo de diabólico, ressalta o demônio que venceu o anjo. Trata-se sem dúvida de uma arte que exagera, e, no entanto, definimo-la muito mal ao lhe atribuirmos por objetivo uma exageração, porque existem caricaturas mais verossímeis que retratos, caricaturas que mal se percebem, e inversamente podemos exagerar ao extremo sem obter um verdadeiro efeito de caricatura. Para parecer cômico, é preciso que o exagero não pareça ser o objetivo, mas simples meio de que se vale o desenhista para tornar manifestas aos nossos olhos as contorções que ele percebe se insinuarem na natureza(BERGSON, 1983, p.17).

Por conseguinte, a caricatura esteve relacionada intimamente desde o seu surgimento com a crítica. Até o fim do século XVIII o sentido cômico foi a sua marca inconfundível, encontrando na caricatura de personalidades – *portrait-charge* – sua consolidação definitiva (BERGSON, 1983). Apesar de muitos autores ainda a têm como o elemento fraco em criticidade do humor gráfico, acredito que tal pecha é extremamente rasa e evasiva. A caricatura não funciona dissociada das demais modalidades, e ainda se o fosse, não

excluiria sua capacidade de penetrar no seio de uma sociedade e zombar da mesma. Na imagem a seguir, temos um belo exemplo dessa capacidade inerente.



Figura 6: Caricatura do Rei francês Luís Felipe, reprodução do *Jornal Le Charivari*, 1834[4]. Fonte: SILVEIRA, 2009, p. 31.

Como é flagrante, o caricaturista Charles Philipon, na sociedade francesa por volta da segunda metade do século XIX, atingiu diretamente a aristocracia daquele país através de uma série de caricaturas do rei Luís Felipe. Vítima do traço zombeteiro, o rei, fora retratado com o rosto no formato de uma pêra[5] em uma série de caricaturas do mesmo autor. Em um momento posterior, quando Philipon já está sendo julgado nos tribunais por ofensa direta à ordem constituída, tentava ele, demonstrar em sua defesa utilizando a caricatura acima – de maneira irônica – a "inocência" de seus trabalhos, atribuindo ser tal caso uma grande coincidência da natureza. Haja vista, que o rei tinha a circunferência da cabeça similar ao formato de uma pêra; e ele, Philipon, enquanto caricaturista apenas expôs esse acaso nas quatro partes que compõem a imagem.

Por conta de toda essa situação, o caricaturista Philipon foi processado, apesar de todos os seus argumentos. E condenado a pagar uma multa, a qual quitou com o dinheiro da

[4]Charles Philipon, caricaturista francês do século XIX, acusado de ridicularizar o rei tentou se defender com a charge acima demonstrando a coincidência do monarca parecer com uma pêra.
[5]A associação com a pêra não era gratuita, pois esse termo significava uma gíria para "tolo, bobo, palerma".

venda das próprias cópias da caricatura do rei. Essa caricatura é muito reverenciada por expor o caráter aguerrido desse subgênero com maestria, evidenciando a força caricatural nos embates políticos e na transmissão de mensagens críticas (SILVEIRA, 2009).

Decerto, que essas características não se perderam. A caricatura continua longe do ar contemplativo que lhe atribuem. Pois, "o segredo de uma boa caricatura é oferecer uma interpretação visual de uma fisionomia que desde então não conseguimos esquecer e que a vítima sempre carregará consigo como um homem enfeitiçado" (GOMBRICH, *Apud* SILVEIRA, 2009, p.30).

2.2.2. CARTUM

Diferentemente da caricatura – e posteriormente da charge –, os cartuns são textos atemporais, que veem o seu sentido atravessar os séculos sem ter seu entendimento prejudicado. Geralmente, não fazem nenhuma referência a alguma personalidade ou fato do noticiário em específico; por exemplo, um escândalo da política nacional brasileira. Pelo contrário, suas temáticas são amplas, tendendo a ser menos comprometido com o dia-a-dia dos fatos; o que lhe confere um caráter universal. Seus temas versam entre o bem e o mal, a guerra, a paz, o ambientalismo, a infidelidade conjugal, etc. São os costumes e os comportamentos sociais dos indivíduos em sociedade, expostos por suas consciências.

Contudo, há situações em que pessoas reais são retratadas nos cartuns, porém a imagem invoca apenas os simbolismos e os sentidos construídos historicamente em relação a personalidades. Por exemplo, a imagem de Napoleão Bonaparte é sabidamente relacionada a um espírito de liderança, mas também à loucura. Se encontrada em um cartum, provavelmente estará insinuando insanidade mental, ou mesmo, habilidade de comando. Por conseguinte, a título de diferenciação do cartum em relação aos outros subgêneros da crítica ilustrada, posicionemo-nos diante da seguinte situação.

Se colocarmos o ex-presidente Luís Inácio "Lula" da Silva, num determinado cartum com atributos de torneiro mecânico ainda jovem, inevitavelmente se fará uma relação com sua militância sindical durante a ditadura militar brasileira nas décadas de 1970 e 1980. Logo, estaremos especificando o contexto e o fato, perdendo as características do cartum – a universalidade da temática. De imediato, a comum ausência da caricatura – que normalmente

alude a pessoas reais e trazem consigo os referentes de um determinado contexto – e a abrangência dos temas seriam as características que mais a dissociaria das demais.

Decerto, o cartum é a vertente da crítica ilustrada que mais adentraria nos costumes e comportamentos sociais dos indivíduos em sociedade, expondo suas consciências individuais. Nesse conjunto, podemos dizer que os diálogos presentes nessa modalidade discursiva, que em geral são utilizados com a finalidade de denúncia e de críticas à própria sociedade, não estão necessariamente explícitos. O enunciado vai deflagrando um humor cujas entrelinhas atualizam representações de dada mentalidade, valores característicos de um dado momento ou cultura de forma implícita.



Figura 7: Cartum de Henfil presente na"*Revista Fradim"*de dezembro de 1976.

No cartum apresentado acima, observamos de imediato a totalidade da imagem que nos remete a uma cena característica de assalto à mão armada. Porém, ao atentarmos para o diálogo dos dois personagens anônimos, percebemos o componente que harmoniza o sentido desejado pelo autor. Iniciando a leitura pela fala da vítima, observamos uma reação indignada por esta estar sujeita a uma situação de perigo de morte e iminente perda de bens materiais. Impotente, tenta apelar para a consciência do assaltante – visivelmente menor de idade – com os dizeres esbravejados: *"Não tem vergonha não?"*.

Entretanto, logo o cartunista desconcerta com a resposta também indignada do menor que pratica o assalto, não só a sua vítima, mais também o leitor ao replicar: *"Não! Mas*

tenho fome, serve?". Como um tapa na sociedade, expõe a real situação de uma juventude desesperada, maltrapilha, sem perspectivas de uma vida melhor, ou mesmo, sem a mínimo condição de subsistência. De maneira, que sua a aproximação com atos criminosos não é algo gratuito, necessariamente consciente, mais sim imbricado com uma macroestrutura de exclusão social. A fala do menor é enfática ao demonstrar que aquela atitude visa extrair recursos para a sua subsistência. De modo, que nos provoca uma série de reflexões sobre os nossos juízos estereotipados acerca da criminalidade e a própria questão do menor abandonado em nosso país.

Dentro de sua forma, mesmo desenvolvido em apenas um quadro, o cartum consegue habilmente sintetizar uma sequência entre duas ideias que se interpenetram para a formação de um sentido único. Para tanto, pode recorrer, a uma infinidade de recursos: balões com textos verbais, onomatopéias[6], cores, ângulos e/ou planos, gírias, divisões de cenas, etc; tais características também são comuns aos outros subgêneros.

2.2.3. TIRA

Antes de qualquer confusão é prudente salientar que a "tira" é intitulado de muitas formas, a citar:*tira cômica*, *tira em quadrinhos*, *tira de quadrinhos*, *tirinha*, *tira de jornal*, *tira diária*, *tira jornalística*, etc. Contudo, utilizarei tira, que a meu ver abarca todo o sentido de modo conciso. Ademais, a evolução desse subgênero só foi possível graças ao desenvolvimento da imprensa.

Sua gênese é européia e não norte-americana como muitos pensam. É atribuída ao caricaturista suíço, Rodolphe Topffer, que publicou em 1827 a história *Monsieux Vieux Bois*[7], considerada a primeira tira, e que o fez ser considerado o pai das tiras em quadrinhos até a atualidade. Como esse, muitas outras tiras ainda seriam criadas na Europa até o final do século XIX, quando se teve ciência desse subgênero na América. A essa altura, uma diferença de 67 anos separava a tira em quadrinhos de Topffer, da criação do desenhista norte-americano Richard Felton Outcault, *The Yellow Kid*[8] de 1894, tira cômica que sempre fora

[6] Palavras que imitam o som natural das coisas significadas.
[7] A divertida história consistia de M. Vieux Bois, personagem central, continuamente tentar o suicídio (sempre fracassado por ser incorrigivelmente atrapalhado) quando as mulheres por ele galanteadas o rejeitam. A série contínua de episódios cômicos girava sempre em torno da busca de uma esposa.
[8] O garoto Amarelo era uma criança dentuça, que sempre aparecia com um sorriso bobo e vestindo um pijama amarelo enquanto circulava por uma vila cheia das mais estranhas criaturas com as quais se desenvolviam as histórias. Entre os avanços técnicos percebidos nesse O artifício de usar balões para mostrar as falas dos personagens foi usado pela primeira vez com *Yellow Kid*, apesar de o próprio garoto só se comunicar através de

apresentada pelos norte-americanos como o primeiro dos quadrinhos ou *comics*, como por lá é conhecido (NICOLAU, 2009).

Essa pretensa primazia do *The Yellow Kid*, de Outcault, não é aceita nem no continente americano. Pois, em 1869, vinte e cinco anos antes da estreia de *"O Garoto Amarelo"*, no jornal estadunidense *New York World*; Ângelo Agostini, expoente da crítica ilustrada brasileira durante a segunda metade do século XIX, lançou o quadrinho *Aventuras de Nhô-Quim*.



Figura 8: *As Aventuras de Nhô Quim ou Impressões de uma viagem à corte*[9],jornal *Vida Fluminense*, 1869, Rio de Janeiro.

Publicado em página dupla na *revista Vida Fluminense*, contava os dramas de *Nhô Quim*, um personagem masculino de origem campesina arraigado de estereótipos caipiras que vai para a cidade do Rio de Janeiro em busca de uma melhor sorte na vida, ao chegar nesse ambiente supostamente urbano, choca-se com a civilização "meio rural, meio urbana" daquela cidade.

A partir de então passa a viver uma série de dramas consigo e com os outros, carregados de comicidade que direta ou indiretamente criticam os costumes da época. Além

---

mensagens que apareciam inscritas em sua roupa. Ele usava um jargão cheio de gírias, numa linguagem típica dos guetos.

[9]Drama de um caipira na cidade: ao longo de sua viagem à corte, Nhô Quim, a todo tempo se choca com as diferenças do ambiente urbano em relação à sua origem rural. Nas diversas situações conflituosas e cômicas que a personagem vivência, em todas é perceptível como o seu criador, Agostini, utiliza a ingenuidade de suas atitudes como ferramenta de crítica aos costumes e à própria sociedade da corte.

dele, *As Aventuras do Zé Caipora*, de 1883, também criação de Agostini, seguia nessa mesma linha de humor caipira, porém seu ambiente era hegemonicamente rural e seus dramas próprios desse lugar (MARTINS e LUCA, 2011).

No entanto, apesar de não ser o criador da tira, Outcault, foi quem a aperfeiçoou e fez nascer à *moderna tira*, que detinha um acentuado avanço técnico. Pela primeira vez nesse subgênero se utilizou o recurso dos balões para mostrar as falas dos personagens, apesar de o próprio garoto só se comunicar através de mensagens que apareciam inscritas em sua roupa – o longo pijama amarelo. Além disso, era bem colorido e tinha no seu linguajar jargões cheios de gírias, numa linguagem típica dos guetos, evidenciando uma aproximação com as camadas populares e fazendo direta ou indiretamente uma crítica social.

Cada vez mais atrelada ao aumento gradativo das vendagens de jornais e ao cotidiano da sociedade, a tira, passa a ser um elemento comum nos jornais. Haja vista, o valor comunicativo e de entretenimento desse novo elemento imagético, que diante da necessidade de atrair novos leitores frente à extrema competitividade de seu meio, é utilizada pela imprensa norte-americana como ferramenta permanente de fidelidade e vendagem.

Assim, há de ressaltar certas questões importantes para a explicação e diferenciação de histórias em quadrinhos – HQ – e tiras. Com o passar do tempo às histórias em quadrinhos ganharam uma configuração própria, principalmente no que tange à ficcionalidade; tornaram-se independentes das compilações de tiras dos jornais e passaram a ter circulação própria. Os *Comics* – como ficaram conhecidos – apresentavam heróis robustos e super poderosos, ou não, que orbitavam em enredos fantásticas contra super-vilões.

As tiras, num viés contrário, continuaram atreladas aos impressos jornalísticos com características dos quadrinhos, mas com temáticas vinculadas à realidade – política, aspectos sociais, cultura, etc – por sua identidade jornalística. Ironicamente, é a criação de personagens fictícios com identidades próprias, o principal elemento de distinção para com os cartuns e as charges, por exemplo: *Níquel Náusea* de Gonzales; *As cobras* de Luís Fernando Veríssimo; *Mafalda* de Quino; *Graúna* de Henfil; entre outros.

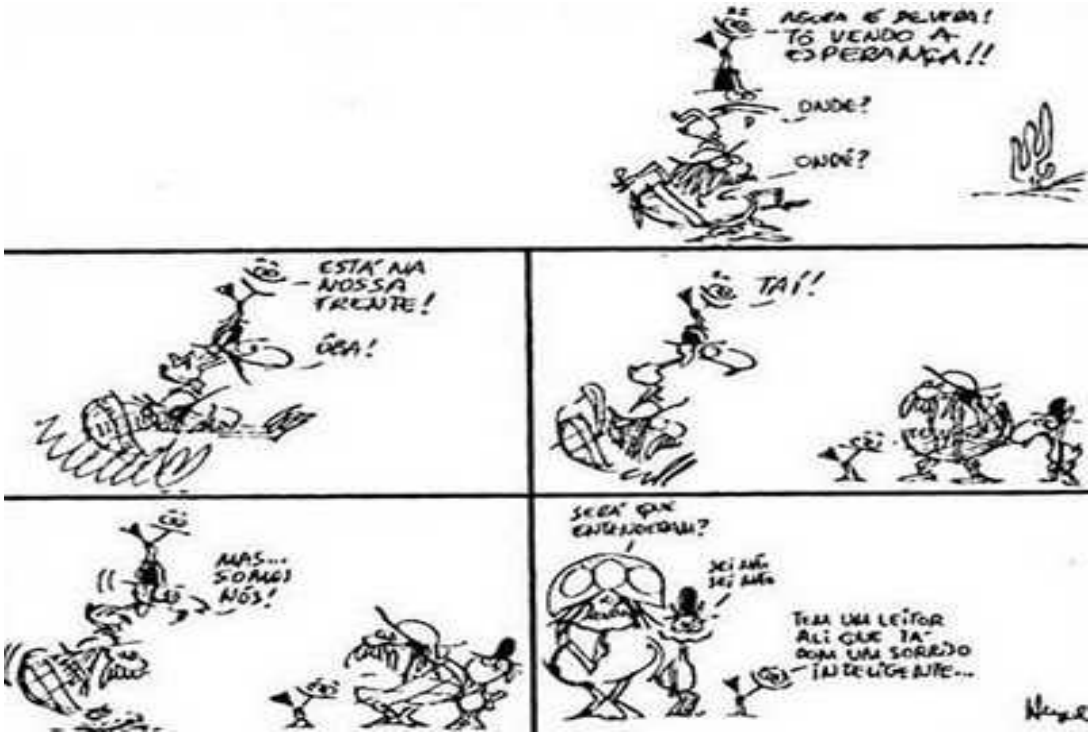


Figura 9: *Graúna*[10], tira de Henfil, *"Revista Fradim"*, anos 1970.

Em suas histórias transitam discursos entre a abrangência temática dos cartuns e a especificidade das charges na exposição da sociedade, alinhado a sutil representação da voz popular que se sente representada, haja vista suas repercussões e trânsito nas diversas classes sociais. Direto, trata-se de um texto curto – dada a restrição do formato retangular, que é comum–construído em um ou mais quadros, com a presença de personagens fixos quase sempre, que criam uma narrativa com desfecho inesperado no final.

2.2.4. CHARGE

Este é o subgênero do humor gráfico mais atrelado ao jornalismo, pois partilha do factual cotidiano dentro de uma perspectiva de curta duração. Efêmera, seu objetivo é a crítica burlesca de um fato ou acontecimento específico de conhecimento público através do olhar do chargista. Ela pode se apresentar de dois modos: somente através de imagens ou combinando imagem e texto escrito. Tendo como matéria-prima para a sua inteligibilidade, os fatos do dia-a-dia e o conhecimento prévio do leitor.

[10]Durante a ditadura militar brasileira, uma das tiras mais populares do país era a "Graúna", personagem criada pelo notável caricaturista, cartunista e chargista Henfil. Ela, uma ave típica do sertão e seus amigos também personagens típicos do sertão nordestino, criticavam a situação política, social e econômica do país durante a ditadura militar.

Assim, comumente publicada em jornais, a charge, assume papel importante na opinião pública, pois viabiliza – independente de classe social e níveis de conhecimento – a disseminação do pensamento reflexivo por meio da imagem. É um discurso ideológico, amplamente parcial que visa polemizar, desnudar e trazer à tona por via do humor tudo que está maquiado na sociedade – organização social, arranjos políticos, disputas por poder, conflitos culturais, discursos hegemônicos, etc.

Logo, o discurso chárgico se constitui em uma grande mescla de sentidos, intenções – haja vista seu alto grau de persuasão – e crenças que se inter-relacionam com o imaginário coletivo para a produção do ato reflexivo em cada indivíduo de modo particular. Mas, com reverberações comuns de insatisfação, que somadas subsidiam uma tomada de posicionamento frente a opressões de toda sorte.

Ainda, no que compete a forma, as ilustrações chárgicas mostram os pormenores caracterizadores de personagens, situações, ambientes, objetos; pois, objetiva a especificidade do que retrata, diferente da abrangência do cartum. Comumente, apresentam comentários a critério do chargista dentro dos desenhos, o que não a inferioriza, visto que a partir do momento em que a imagem e a escrita são conjugadas, tornam-se a charge é em si. Dois elementos unidos sem hierarquização ou primazia de um sobre o outro na construção do sentido à imagem satírica.

Adiante, para que a charge tenha um sentido completo devemos conveniar forma e conteúdo de modo harmônico. Uma confluência que a *semiótica visual* nos elucida mediante a relação de significação que produz um *semi-simbólismo*. Para sua explicação, devemos ter em mente que tudo num desenho chárgico tem um sentido próprio que somado constrói uma ideia a que se quer transmitir. Nesse viés, durante a elaboração de uma charge o artista se valerá de todo o seu conteúdo crítico mental na materialização da ideia (SANTAELLA, 2003).

Nesse processo de materialização, o chargista enquanto ser parcial se valerá de recursos que direcionarão seu desenho para a defesa ou ataque de uma determinada posição ideológica. Dessa maneira, chegaremos à essência semi-simbólica, pois, por exemplo, ao elaborar uma charge sobre a ditadura militar brasileira enfocando os militares, serão comuns as presenças de aspectos como:traços faciais marcantes com expressões maquiavélicas, frias, desdenhosas, alheias, sisudas; diálogos fugidios, debochados, intolerantes; corpos robustos e embrutecidos; ignorância inerente; entre outros. Elementos semi-simbólicos que unidos criam um padrão de imagem negativada.



Figura 10: *"A verdadeira história do Brasil"*[11],originalmente publicado na página do autor, hospedada no portal Uol: http://www2.uol.com.br/angeli/. Acesso em: 02/10/2011.

Em *"A verdadeira história do Brasil"*, do chargista Angeli[12], apesar da utilização da policromia – cores variadas – , é notável o ar sombrio do cenário com as cores frias pouco convidativas; no divã, está um oficial de alta patente, repleto de condecorações que supostamente lhe dão legitimidade para falar sobre a "verdadeira história do Brasil". Seu semblante sisudo e ameaçador são completados pela retidão escapista de sua fala ao ser interpelado pelo entrevistador, sendo que pouco caso faz das atrocidades cometidas por seus pares durante aquele período histórico.

No mais, o chargista é reconhecido pela sua assinatura – rubrica – que normalmente se localiza no canto inferior direito da imagem. Contudo, com o passar do tempo é possível distinguir e relacionar determinados trabalhos chárgicos a determinados profissionais pelo traço característico; o estilo de texto escrito, ou mesmo a sua ausência; o enfoque ou temática assumido; a disposição e a tonalidade das cores empregadas; entre outros. Por exemplo, o já mencionado Angeli comumente utiliza cores em suas charges, seu traço é bem elaborado e rico em detalhes; usualmente na parte superior de sua charge há uma espécie de título que apresenta ao leitor a temática abordada.

[11] Charge de Angeli que ironiza o discurso oficial dos militares comumente escapista acerca das atrocidades cometidas durante o regime militar brasileiro.

[12]Arnaldo Angeli Filho, mais conhecido como "Angeli", nasceu em São Paulo no dia 31 de agosto de 1956. Desde pequeno desenvolveu sua habilidade pelo desenho, aos 14 anos já trabalhava em pequenas revistas de humor. Em 1973, foi contratado pelo jornal *Folha de São Paulo* para atuar como chargista político. Onde passou a criar uma série de personagens de tiras – *Rê Bordosa*, *os Skrotinhos*, *Wood & Stock, Bibelô, Walter Ego, Osgarmo, Bob Cuspe, Chiclete com banana, Piratas do Tietê,* entre outros - com um humor anárquico e urbano.

Por conseguinte, o caráter híbrido da linguagem presente na charge atrelado à constância de sua publicação e circulação pelas diversas esferas sociais, remete-nos a necessidade de destrinchar a própria capacidade de esse texto ser inteligível e propiciar reflexão ao seu público. Para tanto, é necessário considerarmos a noção de "instâncias enunciativas", segundo a qual ao nos depararmos com uma charge o que primeiro podemos analisar é a relação *autor/narrador* – se considerarmos o texto escrito – /*personagens* e como esses fatores interagem na produção de um sentido (BAKHTIN, 2006).

Essas instâncias seriam divididas em "enunciação e enunciado", que também podemos entender como "conteúdo e forma". Respectivamente, a enunciação é o fato observado, apropriado e mediado pelo chargista. Como outros subgêneros da linguagem, a charge encontra sua essência no fenômeno social da interação verbal – enunciação –, próprio do indivíduo humano por sua necessidade de comunicação. A enunciação é inerente ao caráter social do ser humano e sempre acontece por via da interação. Ou seja, é uma espécie de cópia do diálogo social, aquilo que apreendemos no dia-a-dia e observamos na charge.

> A enunciação, compreendida como uma réplica do diálogo social, é a unidade de base da língua, trata-se de discurso interior (diálogo consigo mesmo) ou exterior. Ela é de natureza social, portanto ideológica. Ela não existe fora de um contexto social, já que cada locutor tem um "horizonte social". Há sempre um interlocutor, ao menos potencial. O locutor pensa e se exprime para um auditório social bem definido. (BAKHTIN, 2006, p.09).

Outrossim, o enunciado seria o produto do ato de enunciação, a charge em si, uma linguagem imagética que agrega ou não a escrita. Em que, no que tange a imagem podemos perceber dois domínios. O primeiro, diz respeito às representações visuais do mundo real, os signos que nos cercam e estão presentes no nosso cotidiano. O segundo versa sobre as imagens de nossa mente, visões, fantasias e representações. Esses domínios se inter-relacionam a todo o momento, estão imbricados na formação de sentido à charge (FLÔRES, 2002).

De modo, que o fato captado pelo chargista é fundido a uma série de cargas simbólicas e sócio-históricas que materializado na ilustração satírica, não mais é o fato em si, mais o enunciado do fato. Logo, o enunciado é permeado por uma significação que lhe atravessa, pois o sentido está no todo e não só no fim. Para tanto, são utilizados recursos como as figuras de linguagem, pois ao dizermos coisas utilizamos uma base comunicacional em grande parte metafórica. Nesse sentido as metáforas se constituem, a rigor, enquanto

repositórios de nossas experiências anteriores; são elementos basilares da comunicação que estruturam nossa vida em sociedade e expressão nossas influências culturais.

Destarte, ao trabalharmos o caráter metafórico da imagem vinculado a palavras, ressaltamos o fator híbrido da charge, também comum às outras vertentes do humor gráfico que nos faz entender uma coisa através de outra, resultando disso um modo de conhecimento interativo, burlesco, irônico, crítico, reflexivo e irradiante. Porém, no caso da charge observamos uma profunda dependência da questão contextual, que intervém na delimitação do seu sentido. Esse fator é definido como o conjunto de dados e fatos contemporâneos interligados a contextos históricos, geográficos, políticos, culturais, literários e sociais agregados aos indivíduos sociais ao longo de suas vidas que desembocam numa grande carga de sentidos no momento específico em que se instaura a relação discursiva entre o autor e receptor da charge (FLÔRES, 2002).

De modo, que neste ponto observamos o primeiro resultado de todo o esforço do chargista em entrelaçar significações em busca de um sentido crítico, o riso. Este elemento é inerente ao ser humano. "Não há comicidade fora do que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana" (BERGSON, 1982, p.07) que aparentemente é tão só a exposição externa de um estado emocional descontraído e alegre. Porém, guarda em seu âmago muito mais que um conjunto de dentes à mostra e uma expressão facial marcada. O riso é dependente do convívio em sociedade, afinal, sendo um fator humano se explicita nas interações dos indivíduos.

> Não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco [...] O nosso riso é sempre o riso de um grupo [...] Por mais franco que se suponha o riso, ele oculta uma segunda intenção de acordo, diria eu quase de cumplicidade, com outros galhofeiros, reais ou imaginários [...] Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social [...]O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social [...] Ao que parece, o cômico surgirá quando homens reunidos em grupo dirijam sua atenção a um deles, calando a sensibilidade e exercendo tão-só a inteligência (BERGSON, 1982, p. 09).

Ao dirigir a atenção a um determinado indivíduo – ou fato – é crucial para o êxito da ação cômica o desprendimento da emoção, pois essa, ao acometer o agente do cômico,

termina por enfraquecer o seu objetivo inicial. A indiferença deve ser seu lugar natural, para que a crítica veiculada pela charge seja mordaz. A arte do chargista – e demais profissionais do humor gráfico – consiste em nos dar a conhecer o real pelo cômico imagético, nos introduzir a tal ponto na intimidade da sua arte e nos fazer agentes daquela indignação veiculada. O riso do leitor contemplaria grande parte da expectativa acumulada pelo chargista desde o processo de elaboração de sua arte, pois sendo o cômico inconsciente e agregado de sentidos, e o riso diante da imagem a sua expressão, depreende-se que a sua mensagem fora apreendida e entendida, mesmo que em instâncias diferentes.

"O riso "castiga os costumes". Obriga-nos a cuidar imediatamente de parecer o que deveríamos ser" (BERGSON, 1982, p. 13), dessa forma a crítica ilustrada funciona como o vetor do cômico que desconstrói a maquiagem do ridículo presente na matéria-prima diária da charge, trazendo à exterioridade a sua essência escondida. Pelo temor que provoca, o riso, tende a reprimir enfaticamente as excentricidades comuns a determinados indivíduos que venham a ser representados numa charge. Entretanto, sendo um discurso textual permeado de complexidades, por vezes se observam situações um tanto ambíguas.

A charge enquanto discurso e arma retórica funciona para quem a detém, ela é essencialmente ideológica e parcial; seu caráter persuasivo e penetrante na mentalidade da massa interessa a todas as vertentes e segmentos sociais e de poder. Todavia, nem sempre essa capacidade é levada a sério e ela é compreendida como uma crítica menor, sem repercussões e importância.

Ainda, mesmo aqueles que por vezes são criticados e aparecem recorrentemente nos traços chárgicos podem tirar proveito dessa exposição; por verem no humor gráfico da charge uma grande vitrine publicitária tão somente, que os mantém a cada dia em evidência e na mente da população. É àquele dito popular: "Falem mal, mas falem de mim". Claro, que essa exposição está diretamente ligada a algum tipo de crítica, normalmente, política; situação que não os inibem de rirem até de si mesmos. Isso, fruto do desdém, da depreciação e da ignorância dos mesmos em relação ao discurso imagético das charges.

Mas, sendo esse o discurso que desarma, desconserta e desnuda o seu objeto de crítica a ponto de fazê-lo rir de si e de sua própria imbecilidade; é ele também um escudo contra a subestimação que os detentores do poder atribuem às massas. É a consciência e a reflexão do povo no instante da compreensão da crítica ilustrada. "A sociedade vinga-se

através do riso das liberdades que se tomaram com ela" (BERGSON, 1982, p. 92), de modo que há de se esperar reações diversas que vão da micro a macro repercussão.

A repercussão da charge é a prova do seu caráter combativo e desconcertante, pois representa a recepção amarga que o outro teve em relação ao discurso a ele emitido pela imagem. Neste ponto duas considerações devem ser feitas acerca da interação discursiva. Primeiro, é necessário analisar o papel do chargista enquanto interlocutor de um grupo ideológico – um conjunto de indivíduos que partilham de um mesmo ideário e que indiretamente se sentem representados nas suas ideias pelo discurso imagético da charge. A produção do discurso não é monológica, pois o "outro" sempre está presente no enunciado, tornando, assim, o discurso complexo e heterogêneo. De maneira, que a charge se apresenta enquanto local de contato entre discursos convergentes no momento da enunciação e divergentes quando do enunciado em si – a charge.

De imediato, adentramos ao segundo ponto, que diz respeito ao momento em que é exibida a oposição entre discursos. O que entendemos enquanto ideologia é por melhor definição uma "Formação Discursiva", um ideário, elemento que subsidia um posicionamento ou ideia. Nesse sentido, o humor chárgico seria um "interdiscurso", um local de contanto entre campos discursivos diferentes; assim, um discurso sempre estará se remetendo a outro na tentativa de sobrepô-lo. Quando as Formações Discursivas são antagônicas, o seu convívio tende a se tornar difícil, pois para que uma se legitime, será necessário que a outra seja enfraquecida ou destruída. Instaurando-se de imediato o conflito (MAINGUENEAU, 2005).

> A cada posição discursiva se associa um dispositivo que a faz interpretar os enunciados de seu Outro, traduzindo-os nas categorias do registro negativo de seu próprio sistema. Em outras palavras, esses enunciados do Outro só são "compreendidos" no interior do fechamento semântico do intérprete; para constituir e preservar sua identidade no espaço discursivo, o discurso não pode haver-se com o Outro como tal, mas somente com o simulacro que constrói dele. Convencionar-se-á chamar *discurso-agente* aquele que se encontra em posição de tradutor e de *discurso-paciente* aquele que é assim traduzido; é por definição em proveito do primeiro que se exerce a atividade de tradução (MAINGUENEAU, 2005, p. 103).

Assim sendo, toda charge seria um "simulacro", um estereótipo do discurso em oposição; uma tradução depreciativa dos valores de seu discurso oponente. Haja vista, que todo discurso só é capaz de compreender o outro através de simulacros, isto é, de traduções dos valores do outro em suas próprias categorias de análise. Ou seja, quando o chargista se

atém a uma determinada temática ligada a um fato, tudo que ele produzirá será uma representação galhofeira do real a partir de suas concepções. De maneira, que a charge ao ser uma expressão imagética que testemunha os valores culturais e as ideias que permeiam uma época, logo viabiliza e legitima também a sua apropriação enquanto evidência ou indício histórico.

2.3. INTRODUÇÃO E DESENVOLVIMENTO DA CRÍTICA ILUSTRADA NO BRASIL.

Diante do sucesso da imagem satírica amplamente arraigada nos países europeus desde a segunda metade do século XVIII – a destacar, por exemplo, a Inglaterra com a atuação do cartunista James Gillray (1756-1815) e a França com o caricaturista Honoré Daumier (1808-1879) –, devido ao contato da crítica ilustrada com o ambiente jornalístico que propiciou uma disseminação e aceitação entre os setores intelectuais e populares crescente (SILVEIRA, 2009), logo essa vertente discursiva se irradiou.

No Brasil não fora diferente, principalmente, entre as camadas menos letradas que tinham naquelas imagens um acesso contundente aos conteúdos políticos da época – início do século XIX. Haja vista que os assuntos políticos eram regidos pelas camadas elitizadas; de modo que aos desfavorecidos, falar de política era tratar de algo que comumente pairava sobre suas cabeças sem uma assimilação mais apurada e crítica da realidade que os circundava (MARTINS e LUCA, 2011).

> A comunicação pelo humor via caricatura ganhou relevo no país de difícil propagação da palavra escrita. A válvula de escape do humor funcionou como antídoto contra a censura vigente, bem como o desenho, como expressão plausível de fácil e imediata comunicação. Da oralidade jocosa da colônia – com um Gregório de Matos, por exemplo –, chegou-se rapidamente à proliferação do desenho satírico do papel impresso da Regência, constituindo-se o traço caricaturado numa das linguagens de maior aceitação do Brasil (MARTINS e LUCA, 2011, p. 64-65).

A inserção desse seguimento ilustrado conveniado à imprensa se deveu ao talentoso pintor brasileiro Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), que vivera um tempo na França e lá se fascinou por essa arte jocosa. A ele, é atribuída a veiculação da primeira caricatura brasileira impressa no *Jornal do Comércio* de 1837, exemplificando uma cena de

suborno e corrupção. Contudo, há de se ressalvar uma questão, no Brasil já existiam publicações de caricaturas, só que em estampas avulsas de crítica localizada (SILVEIRA, 2009).

Em 1844, Porto Alegre lançou o que é considerado o primeiro jornal de caricaturas do país, *A Lanterna Mágica – Periódico Plástico-Filosófico.* Entretanto, esse não teria uma vida útil muito longa, durou apenas um ano, tendo um total de 23 edições. O curto período de vida de alguns desses jornais se deveu na maioria dos casos ao elevado custo de produção e manutenção de suas estruturas, e também por desentendimentos – aspectos que se fixariam como característicos da imprensa alternativa nacional. Apesar de tudo não cessaram, mais e mais foram surgindo; não poupavam ninguém, dos poderosos mandatários políticos ao próprio imperador – alvo comum nos periódicos –, nenhum escapava ao traço ferino dos chargistas.

A sociedade brasileira da época ria de si, tal era a capacidade das ilustrações de mergulhar nos costumes e hábitos corpo social trazendo à superfície um olhar sem hipocrisias. Entre os principais estavam: *A Marmota* (1849), *Ilustração Brasileira* (1854), *Brasil Ilustrado* (1855), *Semana Ilustrada* (1860), *Bazar Volante* (1863), *Vida Fluminense* (1868), *O Mosquito* (1864), *Revista Ilustrada* (1876), esses do Rio de Janeiro; além de *O Diabo Coxo* (1864) e *O Cabrião* (1866), em São Paulo.

No Maranhão, durante as décadas de 30 e 40 do século XIX se proliferaram pequenos jornais jocosos inspirados em outros de províncias diversas, principalmente o Rio de Janeiro e São Paulo, que atacavam políticos ou qualquer outro cidadão daquela sociedade oitocentista maranhense; com destaque à de São Luís, principal cenário político do Estado. Esses periódicos circulavam com proposições defensivas a determinados grupos e causas políticas, uma lógica jornalística que não se modificaria sobremaneira no contexto político do Maranhão na primeira metade do século XX (JORGE, 1998). Porém, apesar do tom burlesco, não eram propriamente jornais ilustrados ou de crítica ilustrada. A ironia e o humor de suas páginas estavam alocados em textos escritos diversificados, com uma insipiente presença de discursos imagéticos.

> Jornais do tamanho de uma folha de papel ofício ou dobrados ao meio, impressos em duas colunas e muitas vezes jogados debaixo das portas das residências, nas caladas da noite, assustaram São Luís, nas décadas de 1830 e 1840. O conteúdo explodia em ironias, paródias, versos, quadrinhas, sátiras, chistes e, tudo, com um só sentido, descompor o adversário, invadir a privacidade, sem pena e piedade (JORGE, 1998, p. 65).

Logo, a expansão da crítica ilustrada nacional seria apropriada gradativamente pelos segmentos de imprensa do Maranhão em consonância com uma evolução técnica de seus jornais. De início, essa expansão se deu principalmente pelas mãos de artistas estrangeiros que observaram no Brasil um lugar de potencial para o desenvolvimento de sua arte e talento, atrelado a interesses profissionais. Dois são fundamentais para que entendamos esse processo da influência externa, o alemão Henrique Fleuiss e o italiano Ângelo Agostini. E também, por nos oferecerem a primeira possibilidade dentro dessa nova imprensa brasileira de visualização de embates ideários entre discursos imagéticos antagônicos.

Respectivamente, o primeiro, aportou no Brasil em 1853, e como tipógrafo imperial posicionou-se através do periódico de caricaturas pró-monárquico, *A Semana Ilustrada*, contra toda uma maré de jornais ilustrados oposicionistas ao Segundo Reinado; em quais, D. Pedro II figurava como alvo comum de críticas. Na frente oposta, estava o segundo, o piemontês Ângelo Agostini, que chegara ao país um ano após Fleuiss e que encabeçava o eixo oposicionista à monarquia.

No decorrer da história política nacional, a apropriação e utilização desse gênero linguístico em favor de governantes – que o tinham como um promissor veículo junto às massas – se aprofundou consideravelmente. Porém, a condição oposicionista da crítica ilustrada em relação ao Estado – na figura de governantes, instituições, etc – sempre fora mais evidente e com o passar das décadas se exacerbou em atritos ainda maiores, que teriam no período da ditadura militar brasileira o seu auge.

Situação gradativa, que inevitavelmente forçou os artistas a elevarem suas ilustrações a um grau de profundidade cada vez maior que as disfarçasse sem prejudicá-las na sua essência, a comunicação universal e crítica. Ela não recrudesceu e tão pouco se minimizou, acompanhou as mudanças políticas do país de perto. No decorrer das primeiras décadas da república, estava consolidada na ampla maioria da imprensa nacional funcionando como voz ativa e vigilante sobre a política brasileira, principalmente; e em paralelo, avançava com a evolução de sua técnica.

A partir de 1925, o chargista e caricaturista Guevara, destacado profissional da época,expõe uma evolução técnica significativa para a crítica ilustrada nacional. Utiliza mais cores, acentua a caricatura e emprega menos texto ou nenhum. Esse último, a superação da ideia do texto escrito enquanto parte essencial do texto imagem permitiu o desenvolvimento pleno da crítica ilustrada; por exemplo, era comum no desenho chárgico uma série de

pequenas legendas, referências breves que literalmente davam nome às figuras presentes no corpo do texto imagético.

Contudo, não houve a expulsão definitiva da linguagem escrita de seu universo. Seu salto está na sua independência, na transgressão progressiva das regras normativas comuns às construções verbais escritas. Quando finalmente a ruptura ocorre – escrita e traço como linguagens distintas – a charge não está mais sujeita à racionalidade das palavras, nem aprisionada por ela. Seu sentido está agora dentro de seu próprio traço e a palavra se torna apenas uma aliada a critério do chargista.



Figura 7: *Jornal Careta*[13], Rio de janeiro, anos 1950.

Por conseguinte, foi com o gênio de figuras como o já citado Guevara e outros como Raul Pederneiras; Kalixto; Belmonte; Storni; Mendez; Théo – figura 7 – ; Alvarus; Nássara ;J.Carlos ;Péricles ;Carlos Estevão e Rian – pseudônimo de Nair de Teffé (Nair ao contrário) considerada a primeira chargista e caricaturista do Brasil e do mundo – que nossa crítica ilustrada conseguiu amadurecer, influenciar novas gerações de chargistas e ter bases firmes para enfrentar o tempo político difícil que estava por vir.

Com criatividade, expuseram nossa realidade social, política e cultural sem constrangimentos e assim popularizaram o texto-imagem no Brasil com graça e inteligência, atingindo públicos de diferentes idades e classes sociais, tornando a charge um artigo obrigatório nos meios de comunicação brasileiros.

[13]Durante os governos presidenciais de Getúlio Vargas, muitos foram os críticos de seus comportamentos políticos à frente da nação. Acima, charge de Théo, um dos mais destacados chargistas da Era Vargas que com seus traços emblemáticos trazia à tona a obscuridade de períodos da política brasileira, como o "Estado Novo".

3. A CRÍTICA ILUSTRADA NO COMBATE A DITADURA MILITAR BRASILEIRA.

3.1. 1964: GOLPE CIVIL-MILITAR BRASILEIRO

A ditadura passou à posteridade brasileira como uma memória indigesta e inconveniente para uns e sequer memória[14] para outros. Permeado de brechas incongruentes e empurrado a todo custo por um padrão dual de memória personificada – bem (oposição) e mal (militares) –, esse passado fora forjado ao longo do período de redemocratização brasileira até a atualidade, à conveniência dos partidários e apologistas do regime militar num discurso raso, hipócrita e escapista convergido e selado na "anistia geral e irrestrita" brasileira.

> Para a grande maioria da sociedade, a ditadura e os ditadores foram demonizados. Em 1998, por ocasião das comemorações dos 30 anos do estranho ano de 1968, a sociedade brasileira, através da mídia e da academia consagrou uma orientação de hostilidade à ditadura: celebrou os vencidos de então e condenou sem piedade os poderosos que mandavam e desmandavam no país. Sobre o período, de modo geral, a memória da sociedade tendeu a adquirir uma arquitetura simplificada: de um lado, a ditadura, um tempo de trevas, o predomínio da truculência, o reino da exceção, os chamados *anos de chumbo*. De outro, a nova república, livre, regida pela Lei, o reino da cidadania, a sociedade reencontrava-se com sua vocação democrática (REIS, 2000, p.7-8).

De modo, que na história do Brasil recente urge a necessidade de uma revisitação à memória do país, não só por conta dos arquivos secretos nunca liberados pelos militares e seus co-participes, mas pelo o que foi feito com a memória disponível. Essa, ficou para a posteridade como um emaranhado de lugares-comuns sobre o que foi a ditadura e sua oposição; perspectivas reafirmadas em discursos políticos, livros didáticos, filmes e materiais diversos de análise e divulgação."Em tudo isto, sobressai uma tese: a sociedade brasileira viveu a ditadura como um pesadelo que é preciso exorcizar, ou seja, a sociedade não tem, e nunca teve, nada a ver com a ditadura" (REIS, 2000, p. 9).

Contudo, é sabido que o que ocorrera em 1964 foi um "golpe civil-militar" orquestrado aos interesses e medos de uma ampla parcela da sociedade brasileira que

[14]Segundo Michael Pollak, em sua obra *"Memória, esquecimento e silêncio"*, a referência ao passado serve antes de tudo para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, consequentemente definir seu lugar respectivo. Nesse sentido, os silêncios e esquecimentos exercem uma função crucial para manutenção do *status quo* de determinados grupos dentro de uma sociedade, os quais constroem uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor(POLLAK, 1989).

transitava entre as aspirações políticas por poder, a manutenção do seu *status quo* e os temores de uma consistente ascensão esquerdista. Pois do contrário, como explicar que algo tão danoso aos princípios democráticos do país já supostamente consolidados à época, não tenha recebido reações sólidas e massivas dos diversos setores sociais, rechaçando o golpe de imediato? Aos construtores e defensores da memória viciada e conveniente sobre a ditadura militar, o movimento das "diretas já" responderia essa pergunta sem nenhum constrangimento e até louvações a um povo que foi às ruas exigir sua redemocratização, dentro da ideia de um contexto propício ou estratégico, pois anteriormente o rigor militar não deixara uma fissura para reação.

Entretanto, o movimento das diretas está cerca de 20 anos a frente do início do regime militar, correspondeu a um acontecimento importante de convergência popular em prol de um objetivo democrático, mas que não responde essa e outras perguntas. Como compreender a aprovação de uma anistia "geral e irrestrita"? Se a ditadura representou um golpe perverso e cruel à democracia brasileira, como entender então que seus autores e co-autores sejam perdoados, e pior, sejam equiparados através de uma anistia recíproca aos reais oprimidos dos governos militaristas?

> Como compreender que permaneçam com tanta força lideranças e mecanismos de poder preservados e/ou construídos no período da ditadura, pela e para ditadura? Como se sabe, do latifúndio ao poder incontrastável dos bancos, da mídia monopolizada de Roberto Marinho aos serviços públicos deteriorado da saúde e da educação, da dívida interna à externa, de José Sarney a Antonio Carlos Magalhães, passando por Delfim Neto, são inúmeras as continuidades entre as *trevas* da ditadura e as *luzes* da democracia (REIS, 2000, p. 10).

Por conseguinte, embora queiram vincular e restringir a participação dos militares nas esferas de poder do Brasil somente a partir de 1964, a historiografia nacional prova que esse aparecimento não fora ocasional e tão pouco esporádico. Basicamente, desde a Proclamação da República a atuação dos militares nos rumos da política nacional foi sentida, porém, a força simbólica dos acontecimentos em que estiveram presentes, diluíram o peso de suas participações e até os fizeram "heróis nacionais".

> Após a proclamação da República, o intervencionismo militar foi uma constante na história brasileira, sendo, inclusive, legitimada até pelo hábito. Recorria-se à intervenção militar, segundo a lógica da época, como forma de corrigir o que consideravam como desvios do meio político e dos resultados eleitorais. As Forças Armadas eram reconhecidas como poder moderador, pois tal prerrogativa "estava implícita no próprio texto constitucional ao

> subordinar sua ação como aparelho do Estado, dentro dos limites da lei". Sobre tal pressuposto, o intervencionismo militar seria legítimo quando a autoridade maior transpusesse, a critério das Forças Armadas, os limites da legalidade (STEPAN *apud* FERREIRA e DELGADO, 2007, p. 13).

Assim, foi também a derrubada da república oligárquica em 1930 e ascensão da figura mítica de Getúlio Vargas, que posteriormente se beneficiaria novamente do auxílio dos milicos, em 1937, e através de um golpe arquitetado por Olympio Mourão– o mesmo militar que desencadearia o golpe de 1964[15]– mediante um documento fraudulento que exporia as supostas pretensões da esquerda nacional de realizar uma macro dominação fulminante que implantaria o comunismo no território brasileiro, *Plano Cohen*. Adiante, temos um episódio que evidencia a heterogeneidade do corpo militar, fator comumente negligenciado ao se tratar da memória do regime militar, e ao contrário do que muitos inferem, não se trata de suavização de culpa ou qualquer tentativa congênere, mais sim outro elemento que deve sofrer revisão ou mesmo estudos historiográficos mais apurados.

A situação em questão parte principalmente da efetivação de Juscelino Kubitschek na presidência em 1955, a posse do futuro presidente gerou uma considerável crise interna entre os militares que estavam divididos em duas correntes principais: uma que articulava junto a setores civis conservadores encabeçados pela UDN – União Democrática Nacional – um golpe que deporia o presidente eleito. Na frente oposta, estavam militares alinhados a civis tal como o próprio JK, que primavam pela manutenção de um regime de governo democrático, destacando-se a figura do General Henrique Lott.

> Da análise do período pré-1964, vai-se notar um processo de centralização do poder militar na medida em que o poder civil se subordinava ao poder militar, sendo que, a partir dos anos 1930, as Forças Armadas asseguram o monopólio legal e real da intervenção. Como consequência, o aparelho militar torna-se sujeito político coletivo, muito embora, ao disputar o controle político, surjam no seu interior clivagens (partidos militares) que comprometem sua unidade organizacional (FERREIRA e DELGADO, 2007, p. 15).

Durante o governo de Kubitschek foram observadas algumas heranças varguistas que há muito incomodavam setores conservadores da sociedade brasileira, com destaque ao

[15]Em 1964, o então General Olympio Mourão Filho, comandante da 4ª Região Militar sediada em Belo Horizonte-MG; foi o militar que deu início ao golpe civil-militar na prática, articulado com o governador mineiro Magalhães Pinto. Mourão era considerado por seus pares, um oficial afoito e precipitado, mas com as movimentações de tropas que foram feitas a partir de Minas Gerais não havia mais porque esperar, o golpe estava nas ruas (FICO, 2004).

intervencionismo estatal e a aproximação a setores trabalhistas e populares. Esse modelo político visava à manutenção do governo dentro de um equilíbrio de forças e interesses antagônicos; em que, JK tentava vincular sua imagem aos interesses populares, mas atento aos setores dominantes que por vezes vislumbraram sua deposição.

Contudo, o modelo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek – *50 anos em 5* – ao final de seu governo se revelou um grande problema econômico para o país. "Em fins dos anos 50, parecia que o desenvolvimentismo estava, de algum modo, fazendo água: o ritmo de crescimento diminuíra, crescera a inflação" (REIS, 2000, p. 20). Nesse entremeio, partidos tradicionalmente no poder como o PSD – Partido Social Democrático – e o PTB – Partido Trabalhista Brasileiro – perdem força e dão precedentes para o aparecimento de novas figuras políticas que tentam se adequar aos anseios populares de mudanças consistentes em diversos setores da sociedade. Nesse sentido, surge à figura de Jânio Quadros, candidato da UDN para as eleições presidenciais de 1960.



Figura 8: "Amigo da Onça" [16], *Revista Cruzeiro*, 1961.

> Jânio, líder carismático por excelência, soube encarnar esses anseios pelo *novo*, tão próprios da cultura política brasileira. Com uma vassoura, símbolo da campanha eleitoral, saberia *varrer* as dificuldades e os problemas.

[16]Personagem criado pelo cartunista e chargista Péricles Maranhão nos anos 1940. Essa ilustração cômica habitualmente é analisada como cartum por envolver temas abrangentes – corrupção, desonestidade, esperteza, infidelidade, etc. – nas suas histórias curtas de apenas um quadro. Contudo, no desenho acima, de 1961, vemos uma perspectiva diferente, o personagem central – Amigo da Onça – expõe um militar ao constrangimento diante de seu superior por supostamente ter vínculos de afeição à política populista de Jânio Quadros, cujo símbolo era uma "vassourinha" e que não era bem vista pelos altos escalões das Forças Armadas por sua proximidade com segmentos populares, o que consecutivamente lhe vinculava às temíveis influências e grupos esquerdistas.

> Elegendo-se com quase 6 milhões de votos (cerca de 48% dos votantes), assumiu o poder com força considerável, alimentando as expectativas de um novo começo (REIS, 2000, p. 20).

Apesar das desconfianças e do desagrado dos militares e das elites civis, cedo Jânio Quadros deixou de incomodá-los. Perdeu também o apoio daqueles a quem se dizia igual, os setores populares. Sem apoio político e pressionado de todos os lados, em agosto de 1961, como uma última cartada política, renunciou ao cargo de presidente na expectativa de que a não aceitação das massas pela sua saída lhe trouxesse ao poder novamente fortalecido politicamente; no entanto, isso não aconteceu. "A nação, durante duas semanas, esteve à beira da guerra civil e do caos" (REIS, 2000, p. 21).

A partir desse episódio as pretensões golpistas tomariam forma e força, pois como determinava a Constituição, o vice-presidente, João Goulart – Jango –, deveria tomar posse do executivo nacional. Porém, Jango contava com profunda aversão de amplos setores conservadores da sociedade por ser visto como nacionalista próximo dos segmentos populares e de esquerda. Ele não era uma figura desconhecida, a desconfiança em relação à sua conduta política vinha desde quando o mesmo era ministro do trabalho de Getúlio Vargas e entre outras medidas, autorizou o aumento do salário mínimo na época em 100%.

Todavia, as tentativas de impedir a posse de João Goulart fracassaram e em 7 de setembro de 1961, o novo presidente assumiu a presidência do Brasil. Porém, sem plenitude de poder presidencialista esperada; apesar de não conseguirem vetar a sua posse, alijaram-no politicamente na sua autonomia de poder em uma espécie de parlamentarismo híbrido, que nada mais era que um estranho modelo constitucional que enfraquecia o presidente e contava com um parlamento frágil.

> Alguns aspectos dessa crise merecem ser destacados para a inteligibilidade dos acontecimentos que se seguirão. *Primo*, a improvisação do veto à posse de Jango, devida à própria surpresa com que foram colhidos os ministros militares pela renúncia do presidente Jânio Quadros, e a indecisão e as divisões das elites dominantes constituíram fatores fundamentais para o fracasso da tentativa de golpe. *Secundo*, o protagonismo dos movimentos populares, que entraram na cena política em defesa da posse de Goulart. Na sequência, eles não se deixariam tão facilmente afastar do palco. *Tertio*, o fator essencial de que esses movimentos haviam partido para a luta em defesa da democracia, da lei e da ordem constitucional. Não por acaso, a rede de comunicações organizada pela posse de Jango se auto-intitulava *rede da legalidade*. Em outras palavras, a luta se travara em *defesa da ordem legal* (REIS, 2000, p. 22, grifos do autor).

Não obstante, apoiado por setores populares e esquerdistas, e também, munido do discurso legalista que lhe alicerçou ao poder controverso do executivo, já no início de 1963, Jango alcançaria a plenitude de poderes através de um plebiscito que restituiria a força presidencialista ao país. A reboque, concentrou sobre si amplo apoio popular por levar a cabo e ao sabor das circunstâncias e não necessariamente por ímpeto próprio,o movimento pelas tão sonhadas reformas de base.

> As agitações sociais ampliaram-se, em um crescendo, alcançando trabalhadores urbanos e rurais, assalariados e posseiros, estudantes e graduados das forças armadas, configurando uma redefinição do projeto nacional-estatista, que passaria a incorporar uma ampla – e inédita – participação popular. Talvez exatamente por causa disso, mudaram o tom e o sentido do discurso: ao contrário de uma certa tradição conciliatória, típica do estilo de Getúlio Vargas, os obstáculos deveriam ser agora removidos, e não evitados, e os alvos, abatidos, e não contornados (REIS, 2000, p. 23).

"De fato, o PCB – Partido Comunista Brasileiro – tornou-se bastante expressivo nos anos anteriores ao golpe de 1964, com influência significativa entre operários, camponeses e estudantes" (FICO, 2004, p. 17). Ele e outras vertentes de esquerda observaram naquele contexto uma possibilidade nunca antes encontrada de por em prática reformas estruturais que abarcariam fatores políticos, econômicos e sociais.

> [...] durante o ano de 1963 Goulart foi sistematicamente instado a definir-se, isto é, a abraçar em definitivo a luta pelas reformas de base, já que, até então, buscava manter o apoio da esquerda, sem descartar, no entanto, o apoio político e parlamentar de setores mais conservadores. Na verdade, o presidente dava sinais dúbios de suas verdadeiras intenções, havendo forte suspeita de que ele estaria urdindo um golpe que lhe permitisse um segundo mandato, proibido pela Constituição (FICO, 2004, p. 17).

Em contrapartida, temos uma sucessão de articulações expressivas dos setores conservadores da sociedade, que acreditavam serem legítimos seus temores, haja vista, a possibilidade de um golpe de Jango para a sua manutenção no poder presidencial. Nas suas concepções, essa possibilidade seria apenas o primeiro passo para o domínio das esquerdas no Brasil.

Diante de todo esse cenário, faz-se necessária que reflitamos sobre os eixos balizares da ditadura militar atentando às complexas relações que se desenvolveram entre os militares e a sociedade civil, essa última que comumente nos discursos antiditadura aparece eximida de culpa e no papel, tão somente, de vítima. E como esta mesma sociedade civil

atuou no centro e nas periferias do país, reafirmando o golpe com politicagens maquiadas. E em paralelo, a presença militar nas camadas de poder, seu enlace com os setores civis e o repúdio às esquerdas.

3.2. "MAIS VERDE DE SUSTO QUE DE ESPERANÇA": OS ANOS DE CHUMBO E AS OPOSIÇÕES AO ESTADO DE EXCEÇÃO.

Com o golpe militar efetivado, o que fazer a partir de então? Essa era uma pergunta intrigante para muitos daqueles que direta ou indiretamente participaram e apoiaram a ação golpista. "A questão imediata, segundo a maioria dos relatos, era tirar Jango e fazer uma 'limpeza' nas instituições" (FICO, 2004, p. 43). Assim, com o objetivo conquistado os interesses sobre aquela ação se mostrariam extremamente diversificados; uns bem ao estilo do "padrão moderador" almejavam apenas a deposição do presidente, o retorno das Forças Armadas aos quartéis e a retomada institucional nos moldes anteriores.

Outros, porém, acreditavam ser mais "seguro" uma limpeza mais duradoura; tal posicionamento era estratégico visto que impediria o ressurgimento das figuras derrubadas com o golpe, nas eleições previstas para 1965 e 1966. "Sintonizados com esse ponto de vista estavam os círculos que gravitavam em torno dos líderes civis do movimento, Ademar de Barros, Magalhães Pinto, Carlos Lacerda, Auro de Moura Andrade, entre outros" (REIS, 2000, p. 34).



Em Torno da Revolução

RIO, 3 (Serviço de Radio-Escuta) — Disse hoje, [illegible] Senador Moura Andrade à imprensa:

— «Ou se apoia ou se sofre com a revolução. Ela não pode parar no meio do caminho. Esta revolução exigirá sacrifícios de todos».

Adiantou o presidente do Senado que a Revolução reconstituirá a autoridade no país exigindo toda a colaboração de quantos vivem na presente hora histórica da vida nacional.

MOLHO DE CHAVES

Pede-se a quem tenha encontrado um molho de chaves, fineza entregar na Mercearia Brasil que será gratificado.

Figura 9: *Jornal Pequeno*[17], São Luís-MA,04/06/1964.

[17]No Maranhão, nesse sentido, o *Jornal Pequeno* publicou em 04/06/1964, São Luís-MA, uma entrevista de Moura Andrade à imprensa no Rio de Janeiro.

Entretanto, com base na Doutrina de Segurança Nacional os milicos estabeleceram novas especificações para o papel das Forças Armadas no processo político do país, institucionalizando o poder político e os mecanismos de decisão administrativa. Consequentemente, alijaram as pretensões e ambições de políticos que os apoiaram anteriormente, chegando ao ponto de até mesmo cassar os seus direitos políticos.

> Enquanto o aparelho militar fortalecia o Estado, neutralizando as pressões sociais e buscando atingir um elevado crescimento econômico, as Forças Armadas atingiam um alto grau de autonomia institucional [...]. Os partidos civis eram meros coadjuvantes no cenário político, além de estarem divididos entre o partido do governo (ARENA[18]) e a oposição consentida (MDB). As Forças Armadas, no papel de poder dirigente-hegemônico, impediam que fossem transferidos para a classe civil os centros de decisão política (FERREIRA e DELGADO, 2007, p. 21 e 22).

Os militares passaram a implementar uma política avassaladora e agressiva para a sua legitimação no poder. Cerca de nove dias depois do golpe o primeiro ato institucional – AI-1 – foi promulgado pelos militares, dando início a uma série de atos institucionais que derrubariam o legalismo artificial que os golpistas tentavam manter, para aparentar um ar de normalidade democrática no país. A partir desse primeiro ato, literal, e nos próximos dez anos que viriam o Brasil vivenciaria amargamente um Estado de Exceção complexo e truculento, regado a muita perseguição, censura e violência; eram os "Anos de Chumbo".

> Não se podem negar os traços de legalismo e moderação de Castelo Branco, exaltado como democrata por seus biógrafos benevolentes, mas seu governo terá sido um fracasso, caso consideremos verdadeiro o perfil político ao qual é usualmente associado. A escolha de seu nome inibiria a imediata ascensão de Costa de Silva, mas Castelo não conseguiu, como pretendia, interromper a temporada de punições "revolucionárias"; decretou o AI-2; não logrou impedir que militares radicais conquistassem poder político; ajudou a redigir e assinou a Lei de Segurança Nacional que instituiu a noção de "guerra interna"; fechou o Congresso Nacional; decretou uma Lei de Imprensa restritiva; não escolheu seu sucessor (FICO, 2004, p. 72).

Logo, nesse ínterim, diversos setores da sociedade foram silenciados por perseguições constantes. Da esquerda em geral, passando pela direita civil até os próprios militares, todos de algum modo foram atingidos. "Um processo de caça as bruxas

[18]Aliança Renovadora Nacional (ARENA), partido político brasileiro criado em 1965 com a finalidade de dar sustentação política ao governo militar. Fruto do bipartidarismo instituído pelos militares, dividiu a cena política nacional junto com o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), uma espécie de oposição consentida.

desencadeava-se pelo país a fora, com prisões, censura a publicações e intimidações de toda ordem" (REIS, 2000, p. 35).


Jornal PEQUENO

4 páginas
20,00

PRISOES EM MASSA DE CIVIS E MILITARES

Desastre na Rua do Sol

Novas exonerações na Caixa Economica

Ministro da Fazenda expõe planos do Govêrno

Acidente na Assembleia

LARGO DO CARMO

INQUILINATO

Guerrilheiros

Figura 10: *Jornal Pequeno*[19], São Luís-MA, 02/06/1964.

As oposições se acuaram, a máquina do Estado pesava sobre suas cabeças sem cessar. "Não somente entre os derrotados, é claro, mas mesmo em setores expressivos da grande frente que havia apoiado o golpe" (REIS, 2000, p. 40). Sem saída, as oposições ao regime militar valeram-se de múltiplos meios de crítica ao sistema militarista; desses, nenhum fora tão irreverente, irônico, visceral, desconcertante e risonho, quanto o "humor ilustrado"."Os cartunistas estão sempre na frente. Eles apontam a verdade dos fatos ou dos personagens, sem véus e sem máscaras, são os que dizem: o Rei está nu! [...] Se você tem dúvida sobre um personagem, ou sobre um fato, olhe os cartuns e ficarás iluminado" (BETINHO, 1995, p.01).

> Os representantes e potentados do regime faziam a delícia de humoristas e cartunistas, que exprimiam a maré montante do desagrado da sociedade diante de um regime que se configurava, cada vez mais, como uma ditadura militar, sobretudo depois da prorrogação do mandato de Castelo Branco, em julho de 1964. No teatro, na música de protesto, no cinema, nas artes plásticas, ecoavam as perplexidades e as amarguras de amplos setores sociais (REIS, 2000, p. 41).

Esse viés oposicionista assumiu um posicionamento muito claro, a negativação do regime militar. "Do ponto de vista do conteúdo, as críticas então elaboradas tinham uma notável predileção aos aspectos incongruentes do regime, sobretudo para os que se prestavam

[19]Jornais de todo país noticiavam as devassas na sociedade civil e nas instituições militares; no Maranhão, não fora diferente, a imprensa consentida contava os feitos da "Revolução" inebriada por uma suposta perspectiva de retorno a democracia.

ao riso e ao deboche" (REIS, 2000, p. 42). A esperança das esquerdas e demais oposições era a de que os militares não conteriam as próprias contradições que produziam entre o seu discurso e a sua práxis.

> Apostava-se em uma espécie de beco sem saída. Como se o país estivesse embalado em uma caminhada inevitável para uma explosão, metaforicamente comparando com um barril de pólvora. A obtusidade daqueles *gorilas* seria incapaz de dirigir por muito tempo um país grande e complexo como o Brasil (REIS, 2000, p. 42).

Nas charges da época, esses ângulos foram explorados em larga escala por seus autores; principalmente, no que diz respeito à truculência e ignorância militar, que lhes era atribuída como algo inerente à sua própria instituição e condição militar. Essa perspectiva é o que o linguista Dominique Maingueneau em a *Gênese dos Discursos*, denomina de "simulacro"; uma tradução depreciativa, em um discurso, de um valor de seu discurso oponente. Tal tradução depreciativa não acontece de maneira aleatória ou casual, "segue a semântica global do discurso-agente para ler as práticas do discurso-paciente" (MAINGUENEAU, 2005, p. 106).

Ou seja, o discurso só é capaz de compreender o outro através de "simulacros", isto é, de traduções dos valores do outro em suas próprias categorias de análise. Frente a seu antagonista, o discurso tem as opções de tentar incorporá-lo em sua grade semântica, através da "integração do discurso do outro" ou de recusá-lo totalmente, através da "exclusão polêmica simples"; sendo essa última, a que melhor nos faz compreender os olhares oposicionistas no contexto ditatorial.



Figura 11: *Jornal do Brasil*[20], Rio de Janeiro, 04/04/1964.

[20]Charge de autoria do chargista Cláudius ironizando a postura de João Goulart, no diálogo o ex-presidente se dirige a dois militares: "Sim, eu preparei a revolução. E a revolução não ganhou?".

A charge acima expõe bem essa ideia, pois, localizada temporalmente dias após o golpe militar, ela de imediato nos traz um ângulo de crítica ao presidente deposto, João Goulart, pela sua excessiva passividade frente aos acontecimentos golpistas. Conciliando imagem e escrita, observamos a ironia do chargista através fala de Jango que acuado por figuras militares robustas, sisudez e com expressão facial de desconfiança e dúvida; evidenciam uma visão arraigada dos chargistas sobre os milicos à época, a ignorância literal. "A função do humor, a primeira, a primordial é denunciar as injustiças, as mentiras, essas coisas todas. Quer dizer, revelar o avesso das coisas" [21] (Documentário *Pasquim: a subversão do humor*). E o avesso, nesse caso, era justamente demonstrar entre outros aspectos a incompetência militar para o governo do país.

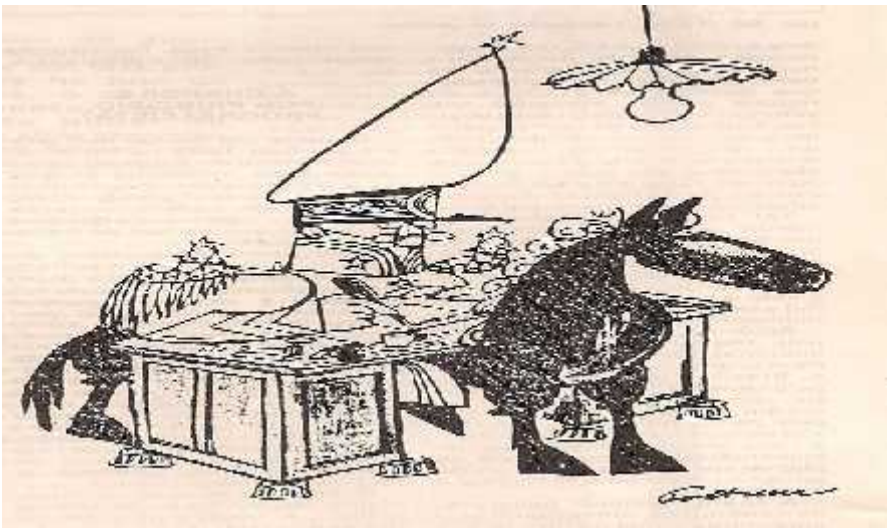


Figura 12: Charge de Fortuna para o semanário *Pif Paf*[22], nº 24 (06/07/1964), Rio de Janeiro/RJ.

Acima, vemos o trabalho do chargista Reginaldo José Azevedo Fortuna ou simplesmente "Fortuna", seu nome profissional. Na obra deste crítico mordaz da ditadura nascido em São Luís-MA, mas radicado a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro; temos um retrato fiel da incapacidade atribuída aos militares de governar o Brasil, pois os mesmos não conseguiriam se desprender de sua essência truculenta e antidemocrática. Na imagem, a própria construção hierárquica do cavalo como uma espécie de pedestal do oficial, implica ao pensamento de um caráter ditatorial e vertical de poder.

> [...] é importante sublinhar que a maior parte das oposições ao governo era moderada, não assumindo programas radicais. O que se desejava era o restabelecimento da democracia, mas sem embates violentos ou o recurso à

[21]Entrevista do chargista Miguel Paiva.
[22] Em sua ilustração humorística, observamos um presidente militar fictício em seu lugar comum de trabalho, o dorso de um cavalo.

> força, que, aliás, nos arraiais oposicionistas, era inexistente (REIS, 2000, p. 42).

Assim, com as esquerdas e seus planos de uma revolução reprimidos, formaram-se grupos oposicionistas moderados que dominaram a cena nacional. Variados e com diferentes artifícios de ataque a ditadura, congregavam a principal voz contra as atrocidades do regime e as frustrações de uma sociedade complexa, mas que àquela altura já identificava no Estado de Exceção uma espécie de inimigo em comum que deveria ser derrubado o quanto antes.

> Na própria frente que protagonizou o golpe os antagonismos se radicalizaram. A maior expressão do fenômeno foi a aliança entre Carlos Lacerda, João Goulart e Juscelino Kubitcheck, a Frente Ampla, formada ao longo de 1967. Havia outras, como a oposição liberal de parte importante da grande imprensa (*Jornal do Brasil e Estado de São Paulo*) ou a passagem de setores minoritários, mas expressivos, da Igreja Católica para posições hostis ao poder, seja denunciando a política econômica, seja protegendo e abrigando correntes radicais de oposição, como as organizações estudantis universitárias postas na ilegalidade (REIS, 2000, p. 42).

Nessa trincheira estava o principal meio de irradiação da crítica ilustrada da época, a imprensa alternativa. Uma vez que, a maior parte da imprensa brasileira estava "calada", por opção ou medo, consentida por se enquadrar dentro dos padrões da Lei de Imprensa. Especialmente os grandes jornais, como *O Estado de São Paulo*, *O Globo*, *Jornal do Brasil* e o *Diário Carioca*, entre outros, que apesar de tímidas ações de oposição, no geral, encamparam o discurso dos novos núcleos de poder, que passaram a dirigir os destinos do país com o golpe de 1964.



Figura 13: Charge de Fortuna publicada no *Jornal Correio da Manhã* no ano de 1965.

No entanto, outros veículos de grande rodagem como o *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, obstinavam subverter os ditames militares e em consequência disso recebiam retaliações por sua ousadia cotidiana. Na charge, o traço de Fortuna era contundente nesse sentido; na imagem anterior, sem se valer de nenhum texto escrito, ele exibe visceralmente a perseguição sofrida pela imprensa à época por meio de um infante jornaleiro com uma rolha na boca simbolizando o silêncio forçado ao qual estavam submetidos. Apesar de todo empenho, não sobreviveram às pressões e prisões dos proprietários dos jornais. Fato comum em muitos jornais notadamente oposicionistas Brasil afora.

3.2.1. "O IMPORTANTE NÃO É VENDER, É SAIR VIVO": A IMPRENSA ALTERNATIVA E A SUA FÚRIA CRIATIVA.

Ante a truculência progressiva da ditadura, gestou-se um sentimento de contraposição e crítica ao Estado de Exceção por meio de seguimento da imprensa denominado como imprensa alternativa, nanica ou independente. Ela, em contrapartida a complacência da grande imprensa nacional para com o regime militar, fazia críticas sistemáticas do modelo econômico e político do país com deboche e muito humor. Contudo, existiam várias tendências dessa imprensa paralela que não só a de humor; por exemplo, jornais esquerdistas, feministas, anarquistas, contra-culturais, etc.

Porém, mormente esses aspectos ideários entremeavam-se nos diversos jornais alternativos do país; não existia necessariamente um apego exclusivo a um determinado viés ideológico, o humor satírico das charges, por exemplo, era algo comum entre esses jornais. Apesar de defenderem seus ideais em particular, não se furtavam a uma crítica ao sistema político do Brasil, que era uma espécie de inimigo em comum de todos os jornais independentes (KUCINSKI, 1991).

Adiante, podemos atribuir como ponto de partida consistente da produção de uma imprensa alternativa nesse contexto militarista, o desenvolvimento da revista *Pif Paf*, criada por Millôr Fernandes. Era originalmente uma seção publicada na revista *O Cruzeiro*, vinculada aos *Diários Associados*[23] de Assis Chateaubriand, existente desde 1928. Esta seção, criada por Millôr, utilizava o humor no desenvolvimento de interpretações críticas sobre o

[23]Era o maior conglomerado de mídia da America Latina à época, congregando uma série jornais impressos, redes de rádio e televisão.

imaginário do universo político do populismo (KUCINSKI, 1991). Contudo, com o advento da ditadura militar muda seu foco e sofre represálias dentro do próprio ambiente de trabalho.

> Millôr considera que seu humorismo na fase de O Cruzeiro era basicamente ingênuo. No entanto, ele representava, nos anos 60, a culminância da estética do humor no Brasil, porque seu ceticismo absoluto permitia a liberdade criativa total, o não condicionamento pela ideologia, numa atmosfera intelectual em que todos tinham que ser politicamente engajados, nos marcos relativamente estreitos do populismo e do nacionalismo. (KUCINSKI, 1991, p. 24)

A seção *Pif Paf* da *revista Cruzeiro* foi produzida até o ano de 1963; ano em que por conta de uma polêmica com a Igreja Católica devido à publicação de um especial encomendado pela própria revista, denominado *A verdadeira história do paraíso*, em que Millôr Fernandes fizera um conjunto de charges e cartuns que mesclavam figuras bíblicas em críticas à sociedade brasileira. Esse especial pôs o chargista em confronto com a diretoria da revista que não o apoiara; pelo contrário, desferiu-lhe duras críticas tornando inevitável a sua saída. A seção deixa de ser produzida, e Millôr lança uma revista autônoma de mesmo nome configurando-se no que seria o marco da primeira fase da imprensa alternativa.

> Pif Paf nasceu sem nenhum esquema profissional de produção. Os humoristas entregavam suas colaborações, mas não trabalhavam na revista. Millôr Fernandes, com a experiência do O Cruzeiro, produzia tudo. Uma precariedade que se tornaria marca registrada da imprensa alternativa. (KUCINSKI, 1991, p. 24)



Figura 14: *Revista Pif Paf*, Rio de Janeiro nº 3, 1964, intitulada *Capa e Espada*, de Ziraldo.

Entretanto, a *revista Pif Paf* era contundente e incômoda da capa à última página, com elementos simples do dia-a-dia – uma carta de baralho, por exemplo – mostrava a obtusidade militar e sua ostentação de poder mal disfarçada. A resposta fora imediata, várias edições foram apreendidas e a revista fechada. Apesar de sua efemeridade a produção de uma forma alternativa de imprensa revelou-se numa possibilidade plausível de se buscar um espaço para a manifestação de opiniões que se distinguissem da postura oficial do Estado ou da apatia da imprensa de grande poder econômico.

Destarte, na mesma linha da revista *Pif Paf* surgiu em 1969, o jornal *O Pasquim*, tendo como um dos seus principais colaboradores o próprio Millôr Fernandes. No geral, produzia uma postura de oposição menos preocupada com delimitações políticas ou ideológicas, e focava-se na constituição de um espaço de imprensa que permitisse posturas e temas não orientados às vontades do poder. "O projeto era não ter uma ideologia, era um jornal de humor" [24] (Documentário *Pasquim: a subversão do humor*).



Figura 15: *Jornal o Pasquim*[25], nº 23, 27/11 a 02/12/1969.

[24]Entrevista do chargista Miguel Paiva.

[25]Na imagem temos o mascote do jornal, o rato "*Sig"*, nome inspirado em Sigmund Freud. Era utilizado para fazer análises dos valores intelectuais do jornal e de seus colaboradores, e também de seu público num tom carregado de humor.

Assim, possuía o humor como uma linguagem oficial, e não mais como um dos elementos da composição de um periódico. Sob o formato de linguagem humorística, *O Pasquim* conseguiu transpor, de forma ímpar, os limites de duração e de alcance da imprensa alternativa, estabelecendo a linguagem do humor como um elemento importante nas manifestações da mentalidade de oposição durante o regime militar brasileiro (KUCINSKI, 1991).

> "O Pasquim foi feito...foi feito pra Ipanema. Agora, acontece que naquele momento...esses fatalismos históricos, naquele momento Ipanema pautava o Brasil; Ipanema significava o Olimpo, quer dizer é isso, essa deve ser a grande existência, viver mesmo é viver em Ipanema. E ai, o Pasquim vira o porta-voz desse *modus vivendi* [...] Ele era como uma gota de sangue no algodão...logo o algodão fica todo vermelho; sabe, àquela coisa da...da expansão de uma ideia que chega num campo fértil"[26] (Documentário *Pasquim: a subversão do humor*).

Apesar de um sistema de improviso constante na elaboração do jornal, não havia uma perda de qualidade dos trabalhos. Ao contrário, a desorganização era equilibrada pelo gênio criativo de intelectuais que viviam entre a boemia e a crítica ou com as duas ao mesmo tempo. Esta imprensa, naquele contexto, se originara da articulação de duas forças básicas: de um lado, o desejo das esquerdas tradicionais de protagonizarem modificações estruturais na sociedade brasileira e do outro o anseio e busca de jornalistas e intelectuais, por espaços razoáveis e alternativos à grande imprensa e à universidade, ambos vigiados ostensivamente pelos milicos (KUCINSKI, 1991).

De modo que é nessa última, oriunda do desejo e empenho de jornalistas e intelectuais por um espaço independente, que propiciasse o mínimo de atuação crítica e política sobre aquela realidade, e intitulada de "*esquerda festiva*" pelo colunista carioca Carlos Leonam em 1963, que encontraremos a maior parte dos jornais alternativos de grande repercussão da época. Essa oposição abrangia uma plêiade de jornalistas e intelectuais variados quase sempre oriundos da classe média com aproximações esquerdistas tímidas ou inexistentes, que irradiaram suas ideias e críticas ao regime militar por todo o país, influenciando diversos outros jornais de mesma vertente pelo Brasil.

[26]Entrevista do chargista Ziraldo.



Figura 16: Charge de Ziraldo[27], *O Pasquim*, 1972.

> "Na crítica, eu acho que o que havia, era uma cumplicidade que nós tínhamos com os leitores absolutamente extraordinária. A gente sabia muito bem que podia ser hermético, o censor não ia perceber isso, mas, ali adiante certamente o leitor ia saber o que a gente tava dizendo, era uma espécie de um código secreto que a gente utilizava com o leitor"[28] (Documentário *Pasquim: a subversão do humor*).

Mediante a charge, a imprensa alternativa era impiedosa, falava o que podia e não podia, através de sua habilidade fluida de infiltrar-se nas fissuras do regime. Prova disso era a própria organização textual do jornal, retratada da forma mais próxima possível de uma conversa informal. Diferente da linguagem técnica do jornalismo mais ortodoxo, essa abordagem trazia um ar descontraído à informação, além de variadas críticas embutidas aos sistemas de poder do governo militar.

Nessa mesma trincheira, somaram-se outros jornais de grande relevância nacional, que como *O Pasquim*, foram ferrenhos críticos à ditadura. Nascidos das sequelas do golpe de 1964 ganharam fôlego surpreendentemente e multiplicaram-se por todo o país, gerando continuamente novas experiências a partir das antigas, fosse por fechamento, ruptura, falência ou por meio de qualquer reprodução.

Entre eles estavam o *Coojornal*, Rio Grande do Sul; *Pato Macho*, Rio Grande do Sul; *Versus*, São Paulo; *Ex*, São Paulo; *Opinião*, Rio de Janeiro; *Movimento*, São Paulo; *Em Tempo*, São Paulo; *Resistência*, Pará – apesar de terem suas bases nas cidades referidas,

[27]Na imagem, o chargista é genial na crítica aos militares – simbolizados pela espada – ao mesclar texto escrito e imagético com ironia e figuras de linguagem, para expor a resistência através do riso.
[28] Entrevista do chargista Cláudius.

possuíam sucursais em outros estados do Brasil, com destaque a Minas Gerais, Bahia e Pernambuco. No Maranhão, essas filiais não existiram; esses jornais eram apenas distribuídos nas bancas da cidade vindos diretamente das sucursais mais próximas ou mesmo das matrizes.



Figura 17: Capas de alguns jornais da imprensa alternativa brasileira na década de 1970.

Contudo, esses tabloides[29] foram definhando pouco a pouco, em paralelo com o avançar de uma perspectiva de distensão da política nacional. Mormente, busca-se um macro elemento decisivo para essa finitude, porém, apesar de se sobressaírem alguns fatores, o mais coerente e provável foi uma soma de elementos que atuaram em maior ou menor proporção em cada jornal. Segundo Bernardo Kucinski (1991), os grandes veículos de imprensa alternativa, entre eles *Opinião* e *Movimento*, acabaram não por causa das dificuldades de toda ordem causadas pela ditadura militar – como a censura prévia, os atentados terroristas de que foram vítimas e os prejuízos financeiros decorrentes desta pressão –, mas como resultado de ação dos partidos políticos de esquerda que, segundo o autor, manipularam permanentemente os jornais, até a sua completa exaustão.

> O Pasquim também pagou um preço estético pela sua resistência. Millôr diz que a violência acaba matando o humor. No caso d'O Pasquim foi uma morte por contaminação lenta, até atingir o instante da precipitação. E então, irreversível. De tanto desenhar o forte batendo no fraco, o policial massacrando o estudante, o torturador e o torturado, o humor d'O Pasquim foi se contaminado pelo clichê do bom e do mau (KUCINSKI, 1991, p.164).

[29]O termo designa um tipo de formato de jornal surgido em meados do século XX, em que suas páginas tinham dimensões reduzidas, o que condicionava a presença de notícias curtas. Contudo, continha um grande número de ilustrações.

No que tange a esquerda festiva, o seu esgotamento se explicaria em suma não por questões partidário-ideológicas de esquerda, mas por conta da avassaladora perseguição e tolhimento criativo pela censura e repressão militar que desencadearam um fim gradativo do jornal. Esse processo se alastrava desde a banca de jornais, que passara a fazer a autocensura devido ao medo dos proprietários de ataques à bomba sabidamente arquitetados pelos milicos, até os habituais desentendimentos ideários e suas separações.

> "Depois da prisão, o pasquim que era uma escola risonha e franca, ficou muito chato; porque, os anunciantes fugiram, e quando não, eram pressionados para não botar anúncio no jornal, porque era subvenção para subversão. Além disso, uma censura como nunca antes tinha acontecido" [30] (Documentário *Pasquim: a subversão do humor*).

3.2.2. "INDEPENDÊNCIA, É? VOCÊS ME MATAM DE RIR": DUELOS DA CRÍTICA ILUSTRADA COM A CENSURA.

A censura é pré-existente à ditadura militar, há décadas já policiava e controlava as diversões públicas no país. Porém, nos anos de arrocho do regime, ela foi extremada aos interesses dos novos detentores da política nacional. Até 1968, caracterizou-se pela brandura – se comparada ao que se viria – de suas ações, haja vista, que a impressão geral era de que a intervenção não seria duradoura. Em alguns episódios, já desenhava mais ou menos o que estava por vir nos anos seguintes, como no caso do fechamento do jornal *Correio da Manhã*, que lhes dirigia insólitas criticas (FICO, 2004).

Adiante, com a edição do Ato Institucional nº 5 – AI-5 – em virtude da busca dos militares por maior controle dos segmentos subversivos da sociedade (esquerdas, movimento estudantil, guerrilhas, etc) e autolegitimação no poder, "a cesura da imprensa sistematizou-se, tornou-se rotineira e passou a obedecer a instruções especificamente emanadas dos altos escalões do poder" (FICO, 2004, p. 87). Posteriormente, em 1970, estenderia o seu raio de atuação com o Decreto-lei nº 1.077, que instituiu a censura prévia às publicações contrárias à moral e aos bons costumes.

[30] Entrevista do jornalista Sérgio Cabral.



Figura 18: Charge de Ziraldo, *O Pasquim*, 1972.

Assim, a imprensa alternativa com sua crítica contundente e ridicularizante em pouco tempo sofreria com a censura cotidiana nas redações. Todavia, não se rendiam, o riso provocado pelos trabalhos humorísticos, que desencadeava um efeito de catarse sobre as pressões e medos da população, se mantinha firme. Mesmo porque, apesar de ser um aparelho de coerção intelectual eficiente, a censura contava com limitações estruturais e técnicas.

Além de outro agravante, o mecanicismo intelectual dos censores, que eram pouco hábeis em identificar subversões na transcendência humorística da charge, por exemplo. "A falta de critérios era flagrante e, diversas vezes, os próprios censores reclamavam do problema, pois muitas decisões eram tomadas com base em subjetivismos e impressões pessoais" (FICO, 2004, p. 98).

> "Os militares naquela época não primavam pela sutileza, nem pela inteligência excessiva; nós acabamos aprendendo a driblar a visão de censura deles; mas, isso funcionalmente dava muito trabalho. Quando era feita em Brasília era muito difícil, não tinha como contestar. Então, pra gente poder salvar 80% de um jornal, tínhamos que mandar 360% de um jornal. E o humor é extremamente transformador, o humor é uma linguagem subversiva por si só. Então, ele vai sempre descobrir uma maneira de pular àquele muro que construíram na frente dele. Quer dizer, não há maior alimento ou incentivo ao humor do que a censura" [31] (Documentário *Pasquim: a subversão do humor*).

[31] Entrevista do chargista Miguel Paiva.



Figura 19: Charge de Henfil, *O Pasquim*, década de 1970.

Era um duelo constante e aguerrido, desmascarar a farsa política, econômica e social do Brasil, propalada pelos meios propagandísticos dos governos militares, era o princípio comum. Embora, a centralização do sistema de censura em Brasília já vigorasse desde 1966, os chargistas e outros componentes dessa imprensa lutaram e conseguiram transmitir suas mensagens ao seu público país afora.

Por conseguinte, é importante que entendamos a imprensa alternativa e sua crítica ilustrada, enquanto algo que se expandiu e fixou-se por todo o território brasileiro a revelia dos órgãos de censura regional e central que não conseguiam manter uma coerência proibitiva, além de contarem comumente com uma estrutura física defasada e pouco eficiente que agravava a permissividade nas periferias do Brasil.

Chegavam mesmo, a terem divergências perceptíveis e rotineiras; "os conflitos entre a DCDP – Divisão de Censura de Diversões Públicas, órgão central de censura do país – e as SCDP's – Serviços de Censura de Diversões Públicas, repartições regionais de censura – regionais foram comuns por mais que se expedissem leis asseguradoras de uma unidade para a censura" (CARROCHA *apud* DUARTE, 2012, p. 26). Logo, o aparecimento e circulação dos jornais alternativos do eixo sul-sudeste em regiões e estados periféricos foi inevitável, afinal, tínhamos uma macrodiscussão comum à nação de norte a sul, o regime militar.

Contudo, essa perspectiva macroestrutural se entrelaçou de modo particular em cada estado e cidade; o olhar sobre a ditadura militar através da imprensa independente que frutificara nesses lugares e da habilidade de chargistas – da imprensa alternativa, da grande imprensa e autônomos – trouxe à tona novos ângulos de um mesmo período histórico, habitualmente subordinado a visões dos centros de poder político do Brasil.

4. A CRÍTICA ILUSTRADA NO CONTEXTO DO REGIME MILITAR EM SÃO LUÍS-MA (1964-1974): DUAS PERSPECTIVAS DE OPOSIÇÃO.

No Maranhão, as agitações políticas nacionais do pré e pós-golpe civil-militar de 1964 não estavam de modo algum desarticuladas do contexto político local. Pelo contrário, a relação centro e periferia, entre este Estado e o poder federal, estava imbricada há muito tempo numa complexa relação de interesses entre grupos políticos regionais mediados pelas instancias do governo federal – executivo, legislativo e judiciário.

> A história política maranhense, no contexto do processo de "redemocratização pós-1945, adquiriu algumas nuances que a diferenciaram do "padrão" dominante na maioria das unidades da federação. A principal delas consistindo na diminuta participação do ex-interventor, Paulo Ramos (1936-1945), na redefinição das linhas mestras do sistema político-partidário estadual [...]. A saída de cena do ex-interventor, junto com outros fatores, permitiu a ascensão à chefia política estadual de um "preposto civil do poder central", Victorino Freire (COSTA, 2006, p. 35).

Nesse sentido, devemos partir do período que compreende a ascensão e soberania política do pernambucano Victorino de Britto Freire no Maranhão – 1945-1965 – e a ojeriza política que seus adversários e opositores nutriam por suas práticas, para que então entendamos as representações ou ausências sobre a ditadura militar através das charges presentes na grande imprensa ludovicense no pré-golpe e primeiros anos da ditadura civil-militar. Logo, temos uma primeira perspectiva crítica por meio do discurso chárgico, a "oposição oligárquica"; capitaneada pela aliança anti-victorinista intitulada *"Oposições Coligadas"*, uma ampla e heterogênea união política que procurou mobilizar a população contra os desmandos do vitorinismo (COSTA, 2006).

Em contrapartida, conforme a ditadura se consolidou e paulatinamente a oposição oligárquica se desfez com a derrocada do vitorinismo e o surgimento da figura messiânica e controversa de José Sarney como líder da frente de libertação do Maranhão, alinhado aos ditames dos governos militares; temos o aparecimento de outro viés crítico presente em charges, a "oposição ditatorial".

Esse eixo crítico se propagara não por intermédio da imprensa oficial, pois esta em sua maior parte, era apologista da política saneadora dos milicos ou simplesmente consentida. E mais, a parte que se portava como oposição contundente, sofria intensa perseguição governista a ponto de levá-los ao seu fim.

Dessa forma, perceberemos que esse viés de oposição se dava ou por iniciativa autônoma de chargistas em círculos restritos – por exemplo, universidades –, ou mesmo, pela imprensa alternativa local, regional e/ou nacional através da prática missivista de envio de charges para publicação.

4.1. OPOSIÇÃO OLIGÁRQUICA: A CRÍTICA ILUSTRADA DA GRANDE IMPRENSA LUDOVICENSE COMO ELEMENTO DE COMBATE DA OPOSIÇÃO SOBRE A SITUAÇÃO.

4.1.1. FOCO POLÍTICO ESTADUAL.

A relação de Victorino Freire com a política maranhense deu-se pela primeira vez no ano de 1933, quando da nomeação de seu amigo pessoal capitão Martins de Almeida, para o cargo de interventor federal varguista no Maranhão. A reboque, veio também Victorino, incumbido pelo próprio presidente Getúlio Vargas para o cargo de secretário do Governo do Maranhão; função estratégica para a regência da política maranhense (COSTA, 2006).

> Testemunhei ao Dr. Getúlio minha admiração pelo Capitão Martins de Almeida e disse-lhe que, se precisava para dirigir o Maranhão de um homem que fosse "pau para toda obra", a escolha não poderia ter sido melhor. O presidente, continuando sua explanação a respeito da indicação de Almeida, disse-me que ele necessitaria de um auxiliar para ocupar para ocupar a Secretaria do Governo do Maranhão, que era exatamente a pasta responsável pela condução política do estado. Concordei com aquela ponderação, pois o Capitão Martins de Almeida não era homem de fazer política devido ao seu temperamento. Qual não foi a minha surpresa ao ouvir do Dr. Getúlio que o futuro interventor lhe havia solicitado que me enviasse para o Maranhão junto com ele, a fim de que eu assumisse a tal secretaria, pois já tendo eu servido sob suas ordens me revelara um bom auxiliar, de sua inteira confiança, o que, para o cargo em questão, era de fundamental importância (FREIRE, 1978, p. 43 e 44).

Sua incumbência na verdade abrangia essencialmente a organização do Partido Social Democrático – PSD – visando às eleições de 1934, para a Câmara Federal e a Constituinte estadual. Essa organização era estratégica porque entre outros aspectos, eram os deputados que tinham o encargo de definir por via indireta o governador e dois senadores. Porém, os planos pessedistas não tiveram o êxito esperado, o seu candidato o Dr. Cássio Miranda fora derrotado pela diferença mínima de dois votos pelo candidato da oposição o Dr.

Aquiles Lisboa. Derrotado, Victorino regressa ao Rio de Janeiro com o Capitão Martins de Almeida, onde passa a ocupar cargos fundamentais para a consolidação de suas bases políticas no Maranhão, à revelia e hostilidade de figuras políticas locais que já identificavam o seu oportunismo.

Por conseguinte, retornou quando da queda de Getúlio Vargas do poder executivo nacional e candidatura à presidência da república, em 1945, de um de seus maiores amigos dentro da política, o militar Eurico Gaspar Dutra. A essa altura, já não era mais um desconhecido no Maranhão. Entre suas tarefas nesse retorno estava novamente a reorganização do PSD, partido esse, que seria o elemento balizar de seu enraizamento na política maranhense nos anos posteriores.

> Uma das condições fundamentais de sua hegemonia seria o conjunto de ligações estabelecidas na esfera federal, na medida em o vitorinismo seria "resultante da posição ocupada pelo PSD dentro do sistema político do país". Partido hegemônico na cena nacional, ligado de maneira umbilical às estruturas do Estado brasileiro, o PSD se caracterizava ainda "pela sustentação de mandonismos locais", contexto que possibilitou ao político pernambucano tornar-se um "preposto civil do poder central", um dos "coronéis do PSD, posição essa adquirida dado o controle político que exercia sobre o Maranhão", transformado em "autêntica propriedade política" do partido. Nestes termos, o PSD/MA "chegou a se confundir com o próprio vitorinismo" (COSTA, 2006, p. 35).

Assim, a sua política dominadora local consoante às determinações do PSD nacional perduraria de modo direto por cerca de 20 anos. Todavia, não sem críticas e inimizades políticas de todos os lados. "A hegemonia política de Victorino foi permanentemente contestada, não somente pela oposição, mas também por dissidências gestadas no interior da própria corrente majoritária" (COSTA, 2006, p. 36).

Destarte, sua oposição oficial era composta por uma plêiade variada de partidos que lhe teciam críticas de toda sorte, visando lhe atingir de qualquer forma no alto do seu pedestal político hegemônico. Para tanto, valiam-se de diversos artifícios, entre eles, a crítica ilustrada em jornais diversos. Essa aliança política heterogenia foi denominada de "Oposições Coligadas", tendo a sua frente figuras como Neiva Moreira, Clodomir Millet e José Sarney.

> Posso hoje dizer com segurança que Neiva Moreira, e seu companheiro de partido e aliado, Deputado Clodomir Millet, também meu velho opositor no Maranhão, e com quem hoje mantenho as melhores relações pessoais, constituíram-se em meus maiores adversários na política do Estado. Embora adversários, reconheço-lhes o mérito de sempre haverem me combatido e

> atacado frontalmente, assumindo, publicamente, suas posições contra mim (FREIRE, 1978, p. 43 e 44).



Figura 20: *Jornal do Povo*[32], São Luís-MA, 16/01/1964, diretor geral: Neiva Moreira.

Como se observa na imagem acima, os seus opositores não tinham a mesma consideração e estima, mas em uma coisa àquele político pernambucano estava certo – ao menos nos discursos jornalísticos – , sempre fora atacado frontalmente e sem piedade por seus opositores coligados. Passados anos de embates constantes, com destaque a *Greve de 1951* motivada por corrupções eleitorais que tiraram a vitória do candidato oposicionista Saturnino Bello[33] e elegeram o apadrinhado de Freire, Eugênio Barros; fato que acumulado à morte inesperada do próprio candidato injustiçado, Satú Bello, desencadearam uma série de revoltas na capital do Estado do Maranhão, São Luís; contra a posse de Eugênio Barros e a "universidade da fraude" victorinista.

[32] Caricatura ridicularizante e reafirmadora do estereótipo pejorativo do mandonismo indiscriminado e forçado de Victorino Freire sobre o Maranhão. No desenho vemos claramente o "Cowboy pessedista" tentando dominar um bovino arredio que representaria o Maranhão bravio.

[33]Político maranhense outrora alinhado a Victorino Freire, mas que por conta de uma não indicação para o governo do Estado em 1950, aliou-se às Oposições Coligadas.

Essa insurgência popular representara entre outros aspectos a força das Oposições Coligadas junto às massas. Visto que, apesar de não ser uma frente propriamente esquerdista, segundo Neiva Moreira; no entanto, representava um passo firme no quadro político e social do Maranhão. Com vistas, a uma iminente deposição da conjuntura política reinante à época, pois, esta, definharia diante da junção de diversos setores da sociedade ludovicense em prol da retomada à democracia (COSTA, 2006, p. 36).

Nesse sentido, já nos anos 1960, as caricaturas e charges presentes nos periódicos ludovicenses reforçavam diariamente a visão negativa que ampla parcela da sociedade da capital maranhense devotava a Victorino e seus aliados. Desta forma, habitualmente nos jornais se utilizava uma caricatura ou charge repetidas vezes, apenas com a mudança do enredo da notícia que a acompanhava. E mais, uma mesma caricatura poderia estar também presente em outros jornais oposicionistas achincalhando a imagem victorinista, contendo igualmente, mudanças no conteúdo da informação escrita que a seguia.


O Combate
VITORINO
ENCANGALHOU
NB: MEDO DE CADEIA
Candidatos do PSP Consultaram Arma Secreta de Milet Para Arrazar o PSD
VITORINO DIZ NO RIO QUE JOEL E' CANDIDATO
Fidel Calorosamente Recebido em Moscou

Figura 21: Da esquerda para a direita, *Jornal O Combate*, São Luís-MA, 01/07/1965, dirigido por Lino Machado; e *Jornal do Povo*, São Luís-MA, 16/01/1964, diretor geral: Neiva Moreira[34].

Apesar de Victorino Freire ser exposto como o grande mentor onisciente e onipotente dos pessedistas em ampla parcela das charges atreladas às notícias da política do

[34]Em ambos, observamos a presença de uma mesma caricatura de Victorino Freire, porém distantes temporalmente cerca de 1 ano e 6 meses.

Maranhão; às vésperas do golpe militar de 1964 a estrutura do PSD-MA já se encontrava bastante desarticulada, com dissidências aspirantes e sedentas pelo poder e protagonismo sobre a política maranhense. O mais destacado fora Newton Bello, político apadrinhado e galgado ao governo do Estado em 1961 pela "universidade da fraude" victorinista.

> Em 1962, com Newton Bello, feito por mim, no governo do Maranhão, já sentia eu os sintomas evidentes de que a conspiração para derrubar-me da chefia política estadual tomava corpo novamente. O governador, juntamente com alguns deputados cuja vida política havia começado por minhas mãos, armava um plano para alijar-me do comando do PSD maranhense. A vaidade pessoal de Newton Bello e a frenética ganância pelo poder daqueles deputados levariam ao esfacelamento a seção mais forte do Partido Social Democrático no Brasil (FREIRE, 1978, p. 43 e 44).

Entretanto, nos jornais ludovicenses de oposição, essas divergências e cisões internas do PSD-MA pouco interferiam na visão disseminada de que a política pessedista era uma chaga para o Maranhão e de que seus políticos não se dissociavam, pois eram coparticipes de um mal comum. De modo, que assim como acontecia com Victorino Freire, também se observava com Newton Bello, a depreciação e crítica pela charge e caricatura.


Aviso aos Latifundiarios: Decreto da SUPRA (Desapropriando 10 km á Margem de Rodovias, Ferrovias e Açudes) Vai Ser Assinado no Dia Seis de Março

Odio de Newton Bello ao Povo: CARNAVAL DE BARNABE' E' FOME

JORNAL do POVO

ango Assinará Decreto da SUPRA em Comício Monstro Pelas Reformas

Estados Unidos Veto Brasil Por Ser Anti Americano

CARNAVAL TRISTE

Ernesto Com Irmãos Gonçalves Dias e Companheiros

Figura 22: *Jornal do Povo*[35], São Luís-MA, 09/02/1964.

[35]A manchete do jornal traz uma notícia insinuando um suposto desmerecimento e menosprezo do governador em relação às camadas populares (barnabés). Conectada à notícia, está uma caricatura (ampliada ao lado) de Newton Bello que reafirmaria em consonância a matéria de capa, a sua truculência e austeridade.

> [...] as "Oposições Coligadas" e todos aqueles que não mais suportavam o peso do "Chicote" político dominante, não mediam esforços e talento da pena para devassar as corrupções, o descaso público e a construção discursiva da necessidade de "mudança" (BORRALHO, 2011, p. 111).

Logo, algumas inferências podem nos auxiliar no entendimento desse fenômeno da crítica ilustrada existente nos jornais oposicionistas ludovicenses. Numa primeira ideia, a prática da repetição de caricaturas e charges estaria apenas vinculada a uma forma de crítica imagética mesclada à escrita. Em contrapartida, essa repetitividade pode também estar atrelada puramente a questões práticas, técnicas e financeiras.

> [..] era difícil imprimir uma ilustração. Porque era pelo processo de *zincogravura*[36] [...] na época tinha que fazer um *clichê*[37] e eu acho que saia caro fazer todo dia um clichê, aí ele fazia uma crítica sobre alguma coisa [...] ai ele repetia o desenho (AYRES[38], 2011).

Por conseguinte, pela intenção ou pela técnica, o certo é que essa peculiaridade fora extremamente conveniente para os desejos jocosos e depreciativos dos adversários dos pessedistas, tendo na hegemonia victorinista o seu inimigo comum, mas com ideários distintos acerca dos rumos da política nacional. Tomemos o exemplo do *Jornal do Povo*, dirigido por Neiva Moreira; esse matutino, entre outros aspectos críticos, dava voz a uma série de movimentos populares – estudantis, agrários, sindicais, associações de bairros, etc – com vistas a implementação das reformas de base e por um governo de cunho nacionalista, que naquele momento seria liderado por João Goulart (COSTA, 2006).

Todavia, outros, como o *Jornal O Combate*, tinham um posicionamento extremamente indiferente ou contrário aos anseios das massas. Nas entrelinhas das notícias que veiculava, era perceptível a sua tendência conservadora e em prol dos interesses do grupo que representava. Além da profunda exaltação àquele que se afirmara como o nome e aposta das Oposições Coligadas para derrubar a soberania victorinista no Maranhão, o jovem político udenista[39] José Ribamar Costa ou José Sarney[40], como ficaria conhecido.

No entanto, nenhum dos lados ideológicos, apresentava a perspectiva da política nacional brasileira em suas páginas através do discurso chárgico. Nota-se uma evidente

[36] Processo de gravar em zinco.
[37] Espécie de molde que daria a forma do desenho durante a impressão da imagem.
[38] Entrevista com o cartunista ludovicense Érico de Oliveira Junqueira Ayres em novembro de 2011. Durante o período da ditadura militar publicou suas charges em diversos jornais alternativos do Brasil e no Jornal independente de São Luís, o *Baú de Cartuns*, no final da década de 1970 e início da década de 1980.
[39] União Democrática Nacional (UDN).
[40] Sarney era o nome de seu pai (Desembargador Sarney Costa) que foi apropriado para a carreira política.

incipiência da linguagem chárgica, fato que pode ser novamente explicado pelas deficiências técnicas e/ou financeiras para o aumento da utilização desse recurso discursivo nos periódicos mediante o processo zincográfico, ou mesmo, pelo descrédito dado a imagem satírica habitualmente vista como uma crítica menor.

Adiante, já às vésperas do golpe militar, no Maranhão estava em curso nos jornais uma intensa propaganda eleitoral em prol de José Sarney para o governo do Estado. Era a "campanha pela libertação maranhense do victorinismo" e o advento do "Maranhão Novo". Sarney, afirmara-se enquanto o candidato das oposições a partir 1962, quando alcançou expressiva votação em São Luís superando Neiva Moreira, que tinha na capital o seu principal reduto eleitoral. Essa situação demonstrou a força da popularidade que ele alcançara em São Luís, principal colégio eleitoral do Estado, logo, credenciando-lhe a disputa do governo.

> Assim, em 25 de março de 1964, a manchete "Partidários de Sarney querem iniciar comícios em abril" – *Jornal do Povo* – dava conta que, em Brasília, "setores oposicionistas do Maranhão anunciavam que está previsto para a segunda quinzena de abril a realização nos bairros de São Luís dos primeiros comícios do deputado José Sarney, candidato a sucessão do governador Newton Bello. A mesma nota afirmava que participariam desses comícios, além do candidato, os deputados federais Neiva Moreira, Alexandre Costa e Epitácio Cafeteira (COSTA, 2006, p. 79).

Nesse ínterim, um quadro político que já se vislumbrava pelo noticiário dos jornais ludovicenses, consolidou-se, o golpe militar brasileiro. Esse novo cenário político fora vital para as pretensões de conquista do governo maranhense por Sarney. "Eleito deputado, Sarney soube fortalecer-se politicamente. Vaidoso e oportunista, sabia esperar para ver de que lado estava soprando o vento, a fim de assumir posições que lhe fossem mais favoráveis" (FREIRE, 1978, p. 274).

> Como assevera José de Ribamar Caldeira: "o sarneísmo, de modo direto, não é produto do udenismo local,... [ele] é diretamente produto da Revolução de 1964 (ou mais especificamente dos governos Castelo Branco e Costa e Silva) e da própria ARENA" (COSTA, 2006, p. 79).

Ao contrário de Sarney que se ratificou como o candidato ao governo, boa parte das Oposições Coligadas foi saneada pelos militares, algumas de suas referências como Neiva Moreira e Maria Aragão foram expurgadas de imediato junto com os seus respectivos jornais, a saber, o *Jornal do Povo* e a *Tribuna do Povo*, esse último, de cunho esquerdista. O interessante é analisarmos que o próprio Sarney por diversas vezes esteve estampado nas

páginas do *Jornal do Povo*, por exemplo, transparecendo um perfil pro reformista e nacionalista (COSTA, 2006).

> Vitorioso o movimento de 1964, Sarney logo a ele aderiu, e com sua tremenda capacidade de adaptação às situações que melhor lhe convinham, passou a renegar o "nacionalismo" rosado, e, como por encanto, numa guinada de 180 graus, caiu nos braços da Revolução. Todos os seus companheiros de oposições haviam sido cassados, e Sarney, tão bem descrito pelo jornalista Sebastião Nery, em artigo publicado na *Tribuna da Imprensa* intitulado "O Canguru", preparava-se para seu novo salto... (FREIRE, 1978, p. 278).

No entanto, o golpe não fora danoso apenas para os setores radicais das Oposições Coligadas. No eixo victorinista, o golpe militar apesar de ter sido bem recebido pelos seus correligionários, tornar-se-ia extremamente danoso às pretensões de manutenção do domínio do PSD no Maranhão (COSTA, 2006). Haja vista, a conjunção de dois fatores cruciais: os conflitos e cisões internas do PSD-MA e a estratégia periférica dos militares junto a Sarney.

Primeiro, respectivamente, desde o início do governo de Newton Bello se observara uma quebra da hierarquia na regência do partido pessedista maranhense. Victorino, até então, pleno na direção da política do Estado, teve no governador Newton Bello a oposição interna mais incômoda e traiçoeira ao longo de sua carreira política no Maranhão. Victorino Freire primava pela disciplina partidária integral a todo custo, pois, assim conseguiria manter suas bases locais sempre em consonância com os seus interesses. (FREIRE, 1978). Porém, ao longo do governo de Newton Bello, constatou-se justamente o contrário, "diversos coronéis e chefes políticos do interior mudaram de lado e passaram a apoiar a chapa oposicionista" (COSTA, 2006, p. 81).

> A falta de tato político do governador Newton Bello, tratando os seus correligionários como se fossem seus serviçais, transformando o partido e o governo numa máquina de propaganda pessoal sua, e esmagando e desprestigiando os chefes municipais, não poderia deixar de ter suas consequências (FREIRE, 1978, p. 237).

Dessa forma, o resultado desse conflito fora a polarização do partido nas duas figuras políticas referidas, que apoiaram candidatos distintos no pleito de 1965. De um lado, o ex-deputado Costa Rodrigues (PDC[41]/PL[42]) apoiado pelo governador Newton Bello, e do

[41]Partido Democrata Cristão
[42]Partido Liberal

outro, o deputado federal Renato Archer (PTB[43]/PSD), apoiado por Victorino Freire. Essa secessão alimentava o ânimo e o clima de uma vitória certa da oposição. Nos jornais, independente dos conflitos intestinos do PSD-MA, as caricaturas e as charges não faziam distinção dessas intrigas em suas críticas. O discurso era o mesmo para os dois lados, a desmoralização e a destruição do obscurantismo oligárquico que já contava com vinte anos àquela altura.

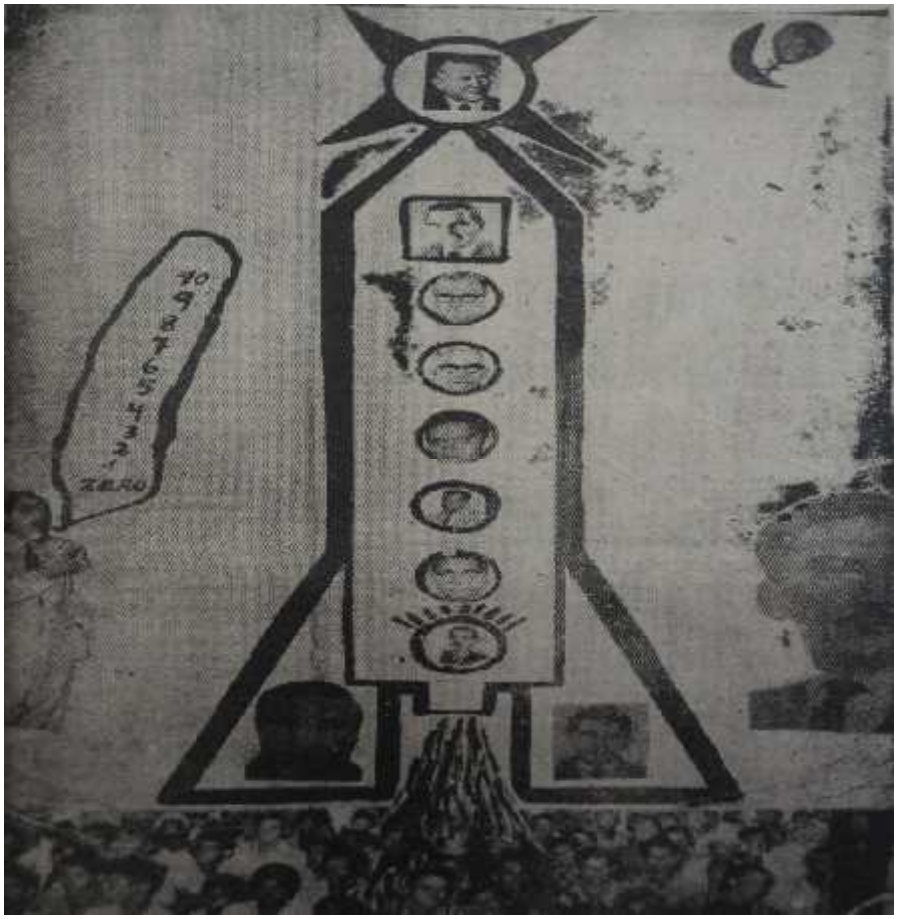


Figura 23: *Jornal Pequeno*[44], São Luís-MA, 24/09/1965.

Na charge acima, de imediato, observamos um vistoso foguete que em seu corpo tem apregoado um grupo de políticos alinhados à Situação em ordem hierárquica, destacando-se, Newton Bello, Renato Archer, Costa Rodrigues e Eugênio Barros. Ao lado, vemos um dos

[43]Partido Trabalhista Brasileiro

[44]Acima, observamos um tipo diferente de charge pouco utilizada na época, a "fotomontagem"; que mesclava desenho e imagens recortadas. Nesta charge publicada em pleno ano eleitoral, avistamos uma série de elementos simbólicos na construção do texto imagético, cujo desejo era mandar todos pessedistas para a lua, ou seja, destituí-los da política maranhense para sempre.

candidatos oposicionistas à prefeitura de São Luís, Epitácio Cafeteira (PR[45]), que faz uma contagem regressiva para a derrota da coligação pessedista, simbolizada pelo foguete acionado que está na iminência de sua partida para a lua, onde já se encontrava o próprio Victorino Freire – canto superior direito da imagem –, ou seja, era a derrocada da oligarquia. A reboque, ia também o político oposicionista e seu concorrente à prefeitura de São Luís, Ivar Saldanha (PSP[46]) – calda direita do foguete – que era apoiado por Sarney.

Todavia, um elemento simbólico da imagem é instigante. Por que Victorino já se encontrava na "lua"? A ideia na imagem é atenuar e explorar ao máximo a cisão que houve no interior do PSD-MA, enquanto um indício da decadência de Victorino que já não contava com tanto poder como em anos anteriores. Porém, observando as fontes primárias, os jornais da época, vemos que a "velha raposa pessedista" estava em evidência a todo o momento nos noticiários da oposição como um articulador oportunista nos bastidores da política nacional e estadual.



Figura 24: *Jornal O Combate*[47], São Luís, 10/08/1965.

[45] Partido Republicano.
[46] Partido Social Progressista.
[47] Na caricatura, temos um trocadilho imagético de Victorino Freire em trajes militares fazendo referência ao apoio político dado ao candidato pessedista ao governo do Estado do Maranhão e ex-oficial da Marinha, Renato Archer. Na legenda abaixo da imagem, lê-se: "Vitorino patrono de Renato".

Adiante, seu desafeto político e então governador, Newton Bello, aparece no topo do foguete simbolizando a liderança pessedista mais incômoda e ambiciosa daquele momento, uma vez que possuía a máquina do Estado sob o seu domínio e tinha aspirações hegemônicas para a política do Maranhão. Por fim, na base da imagem está à população que propulsionaria o afastamento definitivo do oligarca tradicional e do oligarca ascendente das terras maranhenses através do voto isento de fraudulências.

Dessa maneira, nos defrontamos com o segundo fator; a estratégia periférica dos militares junto ao partido que se constituiu como o principal aliado civil para a efetivação do golpe, a União Democrática Nacional – UDN. Essa estratégia visava o alinhamento com lideranças locais desse partido – no Maranhão, José Sarney –, para então desarticular as bases políticas dos partidos dominantes do período democrático pós-1945, com destaque ao PSD e PTB. Para tanto, era necessário alijá-los na sua estrutura de manutenção de poder, a corrupção no sistema eleitoral ou "universidade da fraude", como apelidou a oposição (COSTA, 2006).

> Vitória eleitoral e consagração popular sob tutela militar, num curioso processo de "libertação pelo alto" (para usar, subvertendo, o termo das oposições), em que o desejo oposicionista de uma intervenção federal "saneadora" e "moralizadora" dos costumes políticos finalmente se concretizou. Uma "vitória outorgada" nas palavras de José de Ribamar Caldeira, para quem a eleição de Sarney representou "apenas o *referendum* da sociedade civil do Estado para a consecução dos objetivos do Governo Federal, quais sejam, a "necessidade de inserção do Maranhão dentro do projeto político estabelecido pela Revolução de 1964", através do "afastamento dos centros de decisão política de alguns Estados, de alguns coronéis tradicionais do PSD" (COSTA, 2006, p. 79).

De tal modo, que aparatado por todo este esquema federal, a vitória de José Sarney nas eleições de 1965 era certa. Passados 20 anos do domínio hegemônico de Victorino Freire na política maranhense, no dia 12 de outubro de 1965, estava estampada nas manchetes dos jornais da cidade de São Luís a vitória de José Sarney; o jovem político udenista subia ao poder do Estado por intermédio de um sistema político centro-periférico de uma semelhança univitelina ao que alavancou Victorino Freire em 1945. Iniciava-se o sarneysmo a título simbólico, pois àquela época nada mais era que apenas um hábil político que soube se valer oportunamente de um cenário político nacional favorável e sagrar-se governador do Estado com considerável apoio popular.

> O fato de os militares terem afastado do centro do poder o Senador Vitorino Freire e seus aliados e de terem se empenhado na reconstrução econômica e social do Estado, conferiu ao Regime estabelecido em 1964 um crédito

> positivo junto à população. Ao contrário do que ocorreu em outras unidades da federação, portanto, a chamada Revolução e, especificamente o governo de Castelo Branco, usufruíram de razoável popularidade no Maranhão já que significavam, a nível simbólico, a saída da estagnação (GUILHON, 1996, p. 8).

Dessa forma, em geral, nos discursos chárgicos e caricaturais dos jornais da grande imprensa ludovicense, a ausência de qualquer tipo de crítica ao regime ditatorial brasileiro inexistia não por conta de um temor de censuras e represálias, mas eminentemente pelo "transe de gratidão" causado pela ajuda dos milicos durante o processo de "libertação" da preponderância victorinista. Além do auxílio desenvolvimentista fomentado pelo governo federal junto à administração estadual do "Maranhão Novo", disseminando, assim, na maioria da população do Estado e da cidade de São Luís uma simpatia pela política militarista personificada no governador José Sarney, o bem feitor das massas.



Figura 25: *Jornal de Bolso*[48], São Luís, 19/09/1968.

Nas charges da imprensa governista, Sarney não descansava. Ora aclamado pela população que o carregava nos braços, evidenciando um discurso imagético de horizontalidade entre o líder e as massas. Ora árduo perseguidor dos interesses progressistas e desenvolvimentistas do Estado do Maranhão, há muito relegado ao arcaísmo e atraso socioeconômico.

[48]O governador "José Sarney nos braços do povo" era um elemento simbólico muito explorado pela imprensa governista através de charges, visando ilustrar o apoio que a população lhe devotava.

> Sarney captou bem o corte que a sociedade maranhense ansiava por fazer entre o *velho* e o *novo*, entre o *moderno* e o *arcaico* e expressou isso em sua proposta de governo, sintetizada pela expressão "Maranhão Novo" [...]. A dinâmica administrativa se caracterizou por uma tendência centralizadora do processo decisório e insulamento da burocracia, pautando-se na perspectiva do desenvolvimento e da modernização (GUILHON, 1996, p. 8).



Figura 26: *Jornal de Bolso*[49], São Luís, 25/06/1968.

O jovem governador acreditava que devia se extinguir aquele ciclo vicioso de administrações governamentais sem nenhum tipo de planejamento para o Estado. Isto não seria nenhum plano fantástico, mas um fundamento básico de qualquer governante que deveria projetar ações internas bem urdidas e consoantes aos objetivos dos Planos Nacionais e Regionais de Desenvolvimento (GUILHON, 1996, p. 12).

Nessa ideia, a busca por investimentos que fomentassem o desenvolvimento do Estado era uma das primazias daquele governo para a materialização do "Maranhão Novo", tal como expõe a charge acima. A saber, a intenção de se integrar a proposta de progresso e desenvolvimento nos moldes definidos pelo governo federal militarista, descambou a uma maior e mais incisiva participação deste nos rumos estaduais (GUILHON, 1996, p. 12).

Destarte, por esse ângulo de atuação da União sobre o Maranhão, esvaziaram-se os discursos negativos sobre a ditadura militar no seio da maior parcela da população. A imprensa situacionista concretizava esse olhar com a crítica ilustrada reafirmando um perfil

[49]Na charge, o dedicado e destemido governador obstina a consecução de investimentos para o Maranhão em terras orientais.

simbólico de Sarney enquanto um líder apto, devotado e competente; que não media esforços para o desenvolvimento do Estado.

Contudo, o governador não era uma unanimidade e tão pouco estava blindado e isento por completo de críticas. Ao longo de todo o seu governo, Sarney, fora alvo de inúmeras denúncias de jornais oposicionistas e de ex-aliados políticos, destacando-se o caso do *Jornal Pequeno*. Este jornal, principalmente, a partir dos últimos anos do governo Sarney, investiu sobre o mesmo com sucessivas denúncias de corrupção, tráfico de influência, favorecimento ilícito, fraude em licitações, superfaturamento de obras, incompetência administrativa, etc. Cenário que desencadeou uma verdadeira guerra de notícias entre a imprensa situacionista e a oposicionista.

No entanto, quando falamos nesta "oposição" é prudente delimitar o seu sentido, de modo algum ela estava vinculada a uma crítica expansiva ao governo federal. Pelo contrário, o governo militar pairava nos debates como um bem dissociado das supostas práticas abusivas do então governador. A carga crítica era direcionada ao chefe do executivo estadual maranhense, direta ou indiretamente.



Figura 27: *Jornal Pequeno*[50], São Luís, 28/03/1970.

[50]Associação de Sarney aos serviços falhos da Companhia Energética do Maranhão (CEMAR), por conta das sucessivas oscilações e quedas de energia na capital, além da fragilidade da estrutura física da rede, a começar pelos "postes de areia", apelido dado pela imprensa oposicionista. Na charge, o governador é o Judas num poste a ser malhado pela opinião pública.

Não obstante, a Situação replicava as acusações com charges e caricaturas que versavam entre a depreciação de dirigentes e políticos alinhados à oposição que apareciam como sabotadores da plenitude daquele novo momento do Maranhão, e a própria exaltação do líder que não esmorecia com as acusações levianas que lhe eram proferidas. Nessa ótica, a resposta era dada com imagens das obras de estruturação do Estado e o afinco com que o governador tratava a coisa pública.



Figura 28: *Jornal de Bolso*[51], São Luís, 21/06/1968.

Apesar de todo o empenho da imprensa governista em exibir o sereno e compenetrado governante como um injustiçado à opinião pública, assim, obtendo o apoio e repúdio desta aos "caluniadores"; as críticas políticas a Sarney não cessaram nem após o fim do seu mandato, interrompido no início de 1970 devido a sua candidatura ao senado. Nos anos seguintes, o infante sarneísmo seria abalado por dissidências marcantes como a do seu vice-governador Antonio Jorge Dino, que assumira o governo por um curto tempo, e também, a do governador eleito indiretamente para o pleito seguinte (1971-1975), Pedro Neiva de Santana. Mas, o grande marco dessa desarmonia política fora o apoio dado ao candidato a senador, Alexandre Costa; uma vez que este resgatava a referência de uma "velha raposa" incômodo.

> As fissuras no sarneísmo se expressaram ainda como consequência do apoio radical de José Sarney à candidatura de Alexandre Costa ao Senado em 1970, em contraposição a correntes dentro da ARENA que viam o então

[51] Pela visão chárgica situacionista, o governador não só trazia os investimentos como também acompanhava de perto a sua aplicabilidade em prol de um desenvolvimento preciso e sólido para o Estado do Maranhão.

> deputado federal como o mais fiel representante do vitorinismo, o que era inaceitável para eles (GUILHON, 1996, p. 12).

Ao contrário do discurso passional da crítica ilustrada veiculada pelos partidários de Sarney, Victorino e sua facção não estavam terminantemente derrotados, tão pouco suas práticas foram superadas e suas referências foram perdidas. Durante o governo Sarney, mormente Victorino Freire já alocada na ARENA, mesma frente partidária da Situação, apareceria em charges e caricaturas da imprensa ludovicense imbricado a uma negatividade política que a todos contaminava.



Figura 29: *Jornal de Bolso*[52], São Luís, 16/09/1968.

Razão pela qual, o posterior apoio de José Sarney a Alexandre Costa foi tão mal visto. Essa perspectiva crítica evoluiu de forma distinta entre a imprensa sarneista e a de oposição; com o tempo, respectivamente, enquanto a primeira mantinha uma postura firme de repulsa a Victorino; a segunda em certos momentos de crise acentuada com os sarneistas passa até a consentir a imagem de Victorino como respaldo crítico contra Sarney.

> É inegável, entretanto, que até 1970, e por vários fatores, Sarney deteve o controle do partido. Vitorino Freire, opositor natural do então governador, decidira afastar-se da cena política do estado. Com o bipartidarismo, ele ingressara na ARENA, firmando sua posição situacionista a nível federal. Era impossível para ele, porém, manter algum tipo de convivência com Sarney face às divergências e rivalidades políticas dificilmente conciliáveis. Como não poderia opor-se formalmente ao governador, por pertencerem ao mesmo partido, Vitorino preferiu manter-se afastado, deixando espaço para a ação política do seu opositor (GUILHON, 1996, p. 12).

[52]Acima, a caricatura da "velha raposa", Victorino Freire, com expressão facial marcada pelo envelhecimento, mas não menos presente na política do Maranhão. Essa imagem era sucessivamente utilizada pela imprensa de São Luís, principalmente sarneista, como um apêndice de qualquer notícia que vinculasse seu nome.

Em 1974, quando da sucessão do governador Pedro Neiva de Santana, Victorino Freire ressurgiu na política Maranhense revigorado por seus laços fraternos e políticos com o recém-eleito presidente, General Ernesto Geisel. Mais uma vez, a relação centro-periferia mostrava o quão peremptórias eram as determinações do poder executivo nacional sobre a política dos Estados da federação.

Victorino, em a *"Laje da Raposa"* – seu livro biográfico – faz menção nesse sentido: "Em minha casa, na rua Toneleros, mantive longos encontros políticos, cujos desfechos algumas vezes, acredito que tenha modificado ponderavelmente o panorama político nacional" (FREIRE, 1978, p. 237). Um desfecho provável, inclui a sua participação decisiva para a nomeação do novo governador do Maranhão, Osvaldo da Costa Nunes Freire.

Nos jornais anti-sarneistas, com destaque ao Jornal Pequeno, o clima nas suas manchetes era de uma derrocada irreversível. Sarney era o fracasso de sua arrogância e política perseguidora, sem espaço naquela atual conjuntura política nacional e sem possibilidades de manter sua hegemonia a nível regional naqueles quatro anos, sua situação política fazia a alegria da oposição.

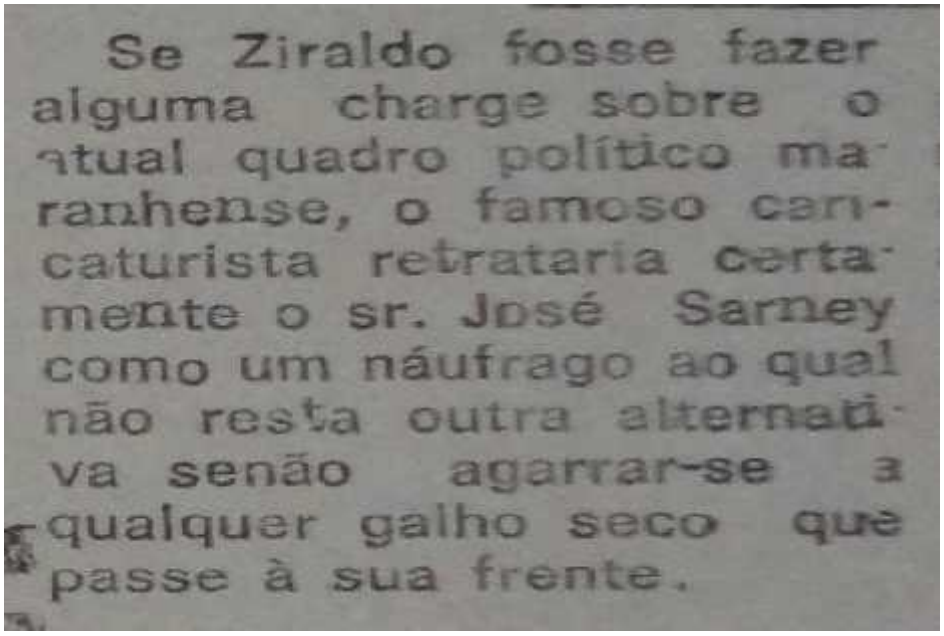

Se Ziraldo fosse fazer alguma charge sobre o atual quadro político maranhense, o famoso caricaturista retrataria certamente o sr. José Sarney como um náufrago ao qual não resta outra alternativa senão agarrar-se a qualquer galho seco que passe à sua frente.

Figura 30: *Jornal Pequeno*[53], São Luís, 13/08/1974.

[53]Passagem de texto de uma manchete intitulada "Sarney naufraga no mar da sucessão", fazendo referência à escolha do victorinista Osvaldo da Costa Nunes Freire para o governo do Estado do Maranhão (1975-1979).

Nessa curiosa passagem de uma manchete do Jornal Pequeno de 1974, observamos o desdém jocoso à suposta decadência definitiva de Sarney, que àquela altura não teria outra saída senão firmar-se a qualquer grupo, posição ou situação política que minimamente lhe garantisse uma permanência na política maranhense. Contudo, além desse aspecto, outro fator nos chama a atenção neste texto; a menção ao chargista, cartunista e caricaturista Ziraldo, então, assíduo crítico do regime militar através de suas charges, cartuns e caricaturas veiculadas em diversos jornais da imprensa alternativa da época; com destaque ao jornal *O Pasquim*, do qual era um dos principais dirigentes.

Essa referência nos induz a algumas interpretações sobre a relação da imprensa ludovicense opositora do sarneismo com o contexto político nacional e local. Primeiro, deduz-se que o permanente foco crítico às práticas do ascendente oligarca justificava a utilização da referência do tarimbado subversivo opositor do regime militar brasileiro. Pois, o objetivo era atingir exclusivamente José Sarney, sem nenhum dano crítico direto ou indireto ao governo federal mesmo mencionando o talentoso chargista.

Todavia, em se pensar que naquele momento ainda se vivia sob os "anos de chumbo" e que o controle dos militares sobre os meios de comunicação era pragmático através da censura, como assimilar então tamanha permissividade e condescendência? Esse questionamento só vem a reforçar as limitações dos órgãos de censura que eram centralizados em Brasília, e apresentavam deficiências técnicas e intelectuais em todas as esferas, confirmando assim, uma falibilidade habitual (FICO, 2004, p. 97 e 98). Logo, considerando esses aspectos deficitários nas principais cidades do país – como Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília – e avaliando também a condição periférica do Maranhão, implica dizer que a capacidade de atuação da censura local partilhava de um déficit igual ou pior.

De modo, que não necessariamente existia uma maleabilidade, mais sim uma incapacidade de domínio da censura sobre tudo o que era publicado. Esse caráter seria provado pela própria falta de autocensura da redação do Jornal Pequeno, visto a despreocupação ou temor em mencionar o chargista Ziraldo, conhecido nacionalmente, em um texto de capa de um jornal da capital do Estado. Além disso, podemos inferir também que mediante tamanha precariedade fosse estipulada uma hierarquia do que era ou não relevante censurar.

Por conseguinte, os anseios da oposição sarneista não se confirmaram, uma vez que "o retorno de Sarney ao controle do poder político do Maranhão deu-se com a indicação

de João Castelo para o governo do Estado" (GUILHON, 1996, p. 15), sucedendo Nunes Freire. Contudo, novas cisões ocorreram, inclusive com o próprio João Castelo, porém Sarney soube desenvolver-se dentro dessa política oscilante e fixar a sua própria oligarquia.

4.1.2. FOCO POLÍTICO MUNICIPAL.

Apesar de conseguir eleger-se governador do Maranhão em 1965, Sarney e sua coligação não foram capazes de eleger o seu candidato à prefeitura de São Luís, Ivar Saldanha, no mesmo ano. O candidato eleito foi Epitácio Cafeteira, que à época das Oposições Coligadas contra Victorino Freire e Newton Bello estava alinhado com José Sarney pela deposição da hegemonia pessedista. Porém, no ano seguinte a essa eleição estavam brigados, cada qual no seu reduto; Sarney no governo, filiado a ARENA e Cafeteira na Prefeitura de São Luís, filiado ao MDB.

Os jornais da década de 60 e início de 70 eram fundamentados no tripé: política, polícia e esporte, então o que importava era defender o grupo político mantenedor do jornal, fato que se for bem analisado, se reproduz até hoje na imprensa maranhense (BUZAR *apud* COSTA, 2008). Assim, cientes da expressividade do prefeito emedebistas na capital, não tardou o acionamento da crítica ilustrada sarneista para a construção de um perfil administrativo negativo recheado por discursos imagéticos de incompetência, inoperância e desleixo para com a cidade.



Figura 31: *Jornal de Bolso*[54], São Luís, 21/05/1968.

[54]Na charge acima vemos o estádio municipal Nhozinho Santos inundado exemplificando uma piscina de polo aquático improvisada.

No iconotexto acima, observamos uma ação chárgica que se utiliza do estádio municipal Nhozinho Santos, um símbolo da recreação e do lazer da população da cidade, para denunciar ironicamente o tratamento que a gestão municipal dava àquele espaço futebolístico e consequentemente ao esporte na cidade. Para tanto, é exacerbado o aspecto demagógico do executivo municipal através do paradoxo entre o slogan da campanha de Cafeteira, "prometeu e cumpriu" – ao fundo na parte superior da imagem – e uma suposta política de improviso expressada na fala do prefeito: "é macacada, tem que ser polo aquático". No entanto, as acusações mais comuns sobre a administração municipal pesavam sobre os serviços públicos de limpeza e pavimentação.



Figura 32: Os espíritos dos grandes maus de São Luís (o porco simbolizando os buracos em que chafurdava e o urubu simbolizando o lixo que era sua fonte de alimentação) cumprimentam o seu mestre, que só observa impávido. *Jornal de Bolso*, São Luís, 03/06/1968.

Charges que versavam sobre a temática do lixo e, principalmente, dos buracos pela cidade de São Luís eram recorrentes. Disseminava-se no imaginário popular uma ideia hiperbólica de descaso da administração municipal para com a coisa pública, agravado pela passividade do prefeito que mesmo pressionado a reverter àquela situação, nada fazia a não ser assistir os problemas como na imagem acima.

Dessa maneira, sarneistas como o deputado Luís Rocha, diretor responsável pelo *Jornal de Bolso – JB,* nome popular do Jornal –, valiam-se de todos os artifícios possíveis para quebrar a popularidade de Cafeteira, que na capital, concorria sobremaneira com a imagem de homem do povo construída sobre Sarney. Esse, que "não mediu esforços para a

montagem de um esquema político de cunho personalista para a garantia e consolidação do seu perfil político", combinando os papéis de "liderança política e liderança popular" (CALDEIRA apud COSTA, 1997).

Apesar da hegemonia política da Aliança Renovadora Nacional – ARENA – no Maranhão, mesmo com os conflitos entre a facção de Sarney e a de Victorino; não se enxergava o mesmo domínio irrestrito na capital. Reduto sabidamente emedebista, mesmo este sendo minoritário no Maranhão; não chegando em momento algum a ameaçar a supremacia arenista.

São Luís era uma exceção, onde o Movimento Democrático Brasileiro costumava impetrar resultados eleitorais expressivos. Disso, alude-se minimamente um questionamento acerca da real capacidade política e eletiva do grupo Sarney, caso esse não fosse amparado direta e indiretamente pela intervenção do governo federal nos processos eleitorais ao longo do regime militar (COSTA, 1997).

> Embora real, não é possível exagerar essa capacidade eleitoral do grupo Sarney: em primeiro lugar, porque, mesmo tendo sido eleito pelo voto popular direto em 1965, este pleito, como já indicado, sofreu intervenção direta do governo militar; em segundo, porque esta prática eleitoral intervencionista se manteve por todo o período subsequente (1966/1978, com uma fugaz exceção em 1974), durante o qual o processo eleitoral foi fortemente restringido pela censura e a repressão políticas (que afetaram a possibilidade de exercício da oposição consentida, o MDB), além do número sem-fim de "casuísmos" eleitorais editados pelos governos militares com o intuito de garantir resultados favoráveis à ARENA (COSTA, 1997, p. 11).

Diante dessa deficiência em São Luís, os arenistas replicavam os resultados desfavoráveis com duelos imagéticos entre Sarney e Cafeteira, no tocante a questões de grande repercussão e alcance popular. Obviamente, Sarney sagrava-se como o sensato amigo do povo em detrimento do rival quase sempre referido como coorporativo e mais interessado em satisfazer os seus interesses que os da população da cidade.



Figura 33: *Jornal de Bolso*[55], São Luís, 12/09/1968.

Porém, não bastava somente o embate direto entre os chefes do executivo estadual e municipal para provar definitivamente o quão ruim era o atual prefeito para São Luís.Antes, era preciso desqualificá-lo, atrelara sua imagem a práticas políticas escusas, tal como o tráfico de influência e o favorecimento ilícito presente na charge acima. Dessa forma, reavivar a figura de antigas referências oligarcas em comunhão política com aquela gestão municipal, era extremamente oportuno para a imprensa sarneista.



Figura 34: *Jornal de Bolso*[56], São Luís, 23/05/1968.

[55]A questão dos loteamentos da Avenida Kennedy teve uma repercussão considerável na imprensa local no ano de 1968. Na charge, insinuava-se que o prefeito estava tentando favorecer pessoas próximas a ele na distribuição das áreas. Porém, a imagem chárgica mostra a intervenção do Estado – personificado em Sarney – com a desapropriação do espaço.

A alusão ao tradicional oligarca pernambucano era uma prática comum nas construções chárgicas da imprensa sarneista[57] da época. Mesmo porque, intencionava reavivar no imaginário popular toda a dificuldade que foi "superar" àquela oligarquia e o quanto era perigoso para a política do Maranhão, e consequentemente de São Luís, existirem políticos e gestores públicos ligados a Victorino Freire. Este imbróglio apresentava ainda outra questão política implícita, que eram as disputas intra-arenistas.

> No período 1966/1978, a ARENA foi amplamente hegemônica em termos das eleições estaduais, elegendo todos os senadores e a ampla maioria dos deputados. Entretanto, era simultaneamente um partido dilacerado pelos conflitos intestinos entre a ARENA 1 (José Sarney) e a ARENA 2 (Victorino Freire), sem falar de outros agrupamentos menores. Esta polarização foi a mais importante do período, em lugar da polarização ARENA x MDB, que, principalmente a partir das eleições de 1974, marcou o cenário nacional, já no contexto do processo de liberalização política ("abertura") iniciado pelo governo Geisel (COSTA, 1997, p. 10).

Entretanto, apesar de toda a campanha difamatória imposta a gestão de Epitácio Cafeteira, ao final de seu mandato ele contava com profundo apoio popular (COSTA, 1997). Aproveitando a popularidade que possuía na capital, Cafeteira lançou-se à disputa por uma vaga no senado federal. Porém, com a hegemonia política da ARENA no Maranhão, não conseguiu vencer os seus principais concorrentes, José Sarney e Alexandre Costa.

Embora, o ex-prefeito não tenha conseguido eleger-se senador em 1970, sua ascensão política era notória. "Nessa eleição se evidenciou o crescimento da liderança política de Epitácio Cafeteira, do MDB, que obteve uma votação superior a cem mil votos" (GUILHON, 1996, p. 13). Dessa forma, despontou como o adversário mais forte de José Sarney na oposição consentido do MDB maranhense.

Todavia, nas charges da imprensa arenista essa perspectiva de crescimento político de Cafeteira inexistia. A transição de mandato do executivo municipal foi marcada por uma intensa propaganda em favor do candidato sarneista Vicente Fialho, um jovem

---

[56]Na imagem, enxergamos o desejo por poder de Victorino Freire, exemplificado pelo pensamento ao lado de sua cabeça que tem em seu interior uma cadeira que simbolizaria um espaço no senado federal. Abaixo da imagem, vemos o seguinte texto escrito: "Vitorino: como Eugênio, também sou candidato do Cafeteira".

[57]Apesar das charges da imprensa sarneista aparecem comumente anônimas, é sabido que esses trabalhos eram de autoria do cartunista, chargista e caricaturista Genes Soares. Segundo Érico Ayres, ele desenhava para a maioria dos jornais de políticos ligados ao regime militar da época em questão neste trabalho. Ainda segundo Ayres, não se via em seus trabalhos chárgicos qualquer crítica à ditadura militar (AYRES, 2011).

engenheiro cearense que fazia parte do corpo técnico criado pelo governo Sarney para tornar palpáveis as medidas modernizantes e desenvolvimentistas para o Estado (GUILHON, 1996).



Figura 35: *Jornal de Bolso*[58], São Luís, 20/08/1969.

A rigor, Vicente Fialho foi um grande constructo político de José Sarney, visto que não possuía nenhuma expressividade política local. Logo, representou na gestão da prefeitura de São Luís um eficaz vetor de expansão da política sarneista no maior colégio eleitoral do Estado. No entanto, seu mandato foi curto, em 1971 regressou para a sua terra natal para assumir a prefeitura de Fortaleza. Dentro do sistema de nomeações sob o controle de Sarney junto ao poder federal, subiu ao cargo outra figura tutelada, Roberto Macieira, que inclusive era seu parente. Certo é, que com a situação política da capital controlada e sob o domínio sarneista, a crítica ilustrada dos jornais vinculados a ARENA sobre as questões próprias da cidade de São Luís diminuíram consideravelmente.

No eixo oposicionista, por exemplo, através do *Jornal Pequeno*, a crítica ilustrada referente às questões da capital seguiu por dois caminhos distintos na forma e no conteúdo, porém com o objetivo comum de atingir o sarneismo e os demais arenista. O primeiro caminho propriamente dito, era a charge e a caricatura, que, mormente traziam a figura de Sarney estampado, ou não, fazendo-lhe uma crítica direta, mas não necessariamente orientada

[58]Em mais um duelo chárgico veiculado pelo *JB* são confrontados o antigo e o novo prefeito de São Luís, cada qual com os seus elementos simbólicos bem evidentes. À esquerda, Vicente Fialho traz consigo um trator simbolizando o progresso e a recuperação da cidade que estavam por vir. Ao lado, Epitácio Cafeteira sem a prefeitura e sem o senado, na iminência de ser despachado para um destino incerto da política maranhense na nave "Chaleira 69" – um trocadilho imagético com o seu nome e a missão à lua da Apollo 11.

por uma vontade de expressar os problemas de São Luís; isso acontecia por força das circunstâncias do conteúdo veiculado na crítica ilustrada que poderia ter, ou não, relação com a cidade.



Figura 36: *Jornal Pequeno*[59], São Luís, 12/12/1970.

Acima, essa visão fica bem expressa na charge que traz a imagem de Sarney, em que se coloca em questionamento o valor do investimento estadual para a feitura da caixa d'água localizada no centro de São Luís. Na imagem, vemos a comparação com o investimento feito para a conquista da Copa de 1970, um título muito louvado à época e que dispôs de um auxílio federal considerável. Haja vista, o simbolismo do futebol entre a população do país, e também, por ser muito conveniente para desviar o foco político do país, então, em pleno Estado de Exceção. Era o emprego do velho trunfo estatal do "pão e circo". Todavia, o foco da imagem não é esse, e sim, denunciar supostas práticas ilícitas do governo do Estado com o dinheiro público.

Por conseguinte, o viés que mais se aprofundava às questões e acontecimentos da cidade, estava presente em uma espécie de coluna humorística que misturava texto e imagem. Assim, havia um personagem fixo que era complementado por uma parte escrita sempre relacionada a uma crítica a fatos locais, políticos e sociais. Ou seja, era como uma tira diária, mas sem uma construção eminentemente imagética. Existia um cabeçalho ilustrado que dava nome àquela coluna e abaixo vinha um texto escrito que versava sobre assuntos diversos (AYRES, 2011).

[59]Charge sobre denúncias de superfaturamento da obra da caixa da d'água feita no centro de São Luís.

Ao longo dos dez anos pesquisados, observou-se que esse estilo de crítica ilustrada era muito presente e popular nos jornais da cidade. Na imprensa situacionista, a exemplo do *Jornal de Bolso*, sobressaia-se a "Matraca *política"* e o *"Genaro"*. Na frente oposicionista, destacando-se o *Jornal Pequeno*, existiam *"Espírito de Porco"*, *"Língua de Trapo"*, *"Diálogo das Marocas"* e *"O Repórter Fantasma"*; esses, mais populares.



Figura 37: Da esquerda para a direita, observamos a "Matraca Política" (um dos recursos de crítica muito utilizado para atacar política emedebista em São Luís – *Jornal de Bolso*, São Luís-MA, 18/05/1968), o"Língua de Trapo" (funcionava como um canal direto com a população ludovicense para a denúncia de problemas nos serviços públicos da cidade – *Jornal Pequeno*, São Luís-MA, 14/11/1965) e o "Espírito de Porco" (atuava como um antagonista do "Matraca Política", respondendo ou atacando a política arenista na capital maranhense – *Jornal Pequeno*, São Luís-MA, 18/07/1974).

4.2. OPOSIÇÃO DITATORIAL: A SUBVERSÃO ILUSTRADA MARANHENSE.

Além da crítica ilustrada veiculada na grande imprensa ludovicense que funcionava como um vetor de irradiação de ideários e discursos políticos junto às massas com vistas à consecução de poder e hegemonia política no Maranhão e na cidade de São Luís; existia outro viés dessa arte que de modo gradativo, empenhou-se em afrontar toda a imposição vertical e camuflada pelos jogos políticos locais sob a tutela dos militares na relação centro-periferia durante o Estado de Exceção Brasileiro.

Entre 1964 e 1974, temos o auge do enrijecimento da ditadura militar brasileira, "os anos de chumbo", um período marcado por cassações, censuras, exílios, prisões, entre outros. Com as esquerdas acuadas devido à intensa investida dos milicos com a Doutrina de Segurança Nacional, logo veio também, a desilusão de uma grande parcela dos setores civis

coparticipes do golpe, que viam suas pretensões de um retorno ao sistema democrático cada vez mais distante (REIS, 2000).

> Ao regime fundado sob a égide da Doutrina de Segurança Nacional se atribui uma *vocação revolucionária* destinada a modificar o *status quo*. A nova autoridade se considera autodotada, tendo em vista sua condição revolucionária, dona de um poder suficiente para eliminar os fatores adversos que perturbem a ordem, e para adotar medidas visando a assegurar e consolidar o movimento revolucionário e impor seus objetivos (FERREIRA e DELGADO, 2007, p. 27).

Nesse sentido, apesar do domínio dos milicos, essa mentalidade ordeira e hegemônica só se disseminou efetivamente nos diversos recantos do país por via de sua base de sustentação civil local. Grosso modo, eram políticos que se alinharam à ditadura militar pela Aliança Renovadora Nacional – ARENA –, partido oficial de apoio aos governos militares, que apesar do não retorno a um sistema democrático, seus representes souberam usufruir bem daquele cenário nacional.

No Maranhão, quem bem encarnou os ditames militares na política local fora José Sarney. Segundo Wagner Cabral, a hegemonia sarneista se deveu inicialmente por uma bem urdida "estratégia periférica" dos militares que alijaram a manutenção da política oligarca do intragável Partido Social Democrático – PSD – maranhense personificado em Victorino Freire. Logo, propiciando a ascensão e construção de uma nova oligarquia, o sarneismo (2006, p. 83).

Assim, com a política local controlada após vitória de Sarney, em 1965, o então governador através da grande imprensa governista descambou a se auto propagandear enquanto árduo defensor dos interesses progressistas e desenvolvimentistas do Maranhão. "No jogo retórico, as imagens compunham também suas artífices estratégias de sedução" (BORRALHO, 2011. p. 127). Entre elas, a charge situacionista; que horizontalizava a imagem de Sarney às massas. De modo, que nas imagens chárgicas publicadas pela imprensa arenista, o então governante, propalado intelectual da época, aparecia como detentor de uma capacidade necessária para gerir o Estado sem distanciar-se do povo. Ainda sobre essas charges, havia a tentativa habitual de transparecer nos seus interstícios uma aparente normalidade política, local e nacional.

Entretanto, em oposição a esse cenário político civil-militar de normalidade democrática ficcional, houve resistências diversas a nível local desde o seu advento. Mas, não sem represálias de toda sorte, pois, por exemplo, "foram efetuadas prisões de dirigentes

comunistas, líderes sindicais e outras pessoas consideradas "subversivas". Comícios, passeatas e outras quaisquer manifestações públicas foram proibidos" (COSTA, 2006, p. 80).

De maneira, que nos primeiros anos da ditadura militar há uma acuação das vertentes radicais das oposições ao Estado de Exceção. Nesse ínterim, ascendem à cena oposicionista local e nacional setores moderados que, a rigor, era a grande maioria das oposições ao governo militar. Com foco eminentemente democrata, "estava disposta a reivindicar e a denunciar, mas não a ponto de arriscar-se em um vale tudo de vida ou morte"(REIS, 2000, p. 51).Salvo exceções, na charge não era diferente.

> "[no início da ditadura militar em São Luís-MA] eram mais cartunistas, no começo em 1964; e ai, a partir da década de 1970, começaram a aparecer alguns chargistas em jornais independentes...*Folha de São Luís*, *Baú de Cartuns*. Então ela [imprensa alternativa] fazia muita crítica às atrocidades do regime militar [...] Eu tinha receio, digo: "eu ir preso por causa de desenho?!"Não ganho nem dinheiro com isso" (AYRES, 2011).

Sobre o período inicial da ditadura militar, Érico Ayres argumenta que na cidade de São Luís existiam mais cartunistas, pessoas que utilizavam seu traço para tecer críticas cotidianas dos costumes e situações humanas. Afinal, por esse período na cidade, além da insuficiência no número de profissionais da área e da inexistência de espaços de imprensa alternativa para o exercício crítico contra o regime militar; tinha-se todo um ideal de transitoriedade política, de que aquilo tudo passaria sem prejuízo exacerbado ao sistema democrático anterior. O que não se confirmou, fazendo então, com que gradativamente se assimilasse um perfil crítico ao Estado de Exceção pelo retorno à democracia (AYRES, 2011). E consequentemente, fez surgirem também algumas referências da crítica ilustrada engajada contra o regime. Sobre os chargistas que se notabilizaram na época em São Luís, explana Ayres:

> "Olha, que eu me lembro, tinha um gaúcho que morava aqui chamado *Caco*, desenhava muito bem; tinha o *Cordeiro*, tinha *Cruz Neto*, deixa eu ver mais [...] Tinha o *Genes*, mais ele não explorava os fatos locais [sobre a ditadura], era bem discreto, era mais a favor dela. Já o *Caco*, o *Cordeiro*, era oposição ao regime total, eram bem ácidos todos eles [...] o *Beda* também, tinha o *César Teixeira* que se notabilizou como compositor mais ele além de ser um bom jornalista, ele era também chargista" (AYRES, 2011).

Esses chargistas atuavam esporadicamente em círculos restritos, e apesar de não se ter registro de qualquer detenção de um chargista na cidade de São Luís no período de 1964

a 1974[60], por atividade subversiva relacionada à sua arte combativa, havia o receio de retaliações. Por volta da metade dos anos 1970, "teve um caso de um salão de humor que foi criado aqui [São Luís] e teve funcionária do museu [local da mostra] que mandou fechar, provavelmente com medo de represália" (AYRES, 2011).

> Para Kucinski, a "autocensura" era um "crime intelecutual" [...] Soares distingui a autocensura institucional, adotada por algumas empresas de comunicação, e a individual, praticada por todos, em maior ou menor grau, em função do medo de represálias (KUCINSKI e SOARES *apud* FICO, 2004, p. 94).

Adiante, essa crítica não passaria necessariamente pelo referencial intermediário dos militares no domínio local, por exemplo, Sarney. "Era crítica a fatos de âmbito nacional [...] na época aqui ninguém criticava Sarney [...] Os que criticavam, com coisa, era o Jornal Pequeno" (AYRES, 2011), e ainda assim, essas críticas eram ligadas a intrigas, ofensas e disputas políticas restritas ao cenário político maranhense.

> "A opinião pública, mesmo ludibriada pelo governante [Sarney] que inaugura obras federais como sendo suas, a estas alturas, está sentindo náuseas, vendo a batalha ridícula do governador querendo acabar com o único jornal independente que existe nesta terra" (*JORNAL PEQUENO*, 17/03/1970).

Destarte, como se deu então, efetivamente, a crítica ilustrada ludovicense ao regime militar nos "anos de chumbo"? Além da circulação de charges em cirandas restritas, por exemplo, através pequenos folhetins e/ou jornais em meios estudantis secundários e universitários – sem muita expressão e registro – ;a partir dos anos 1970, a mais relevante forma deu-se pela correspondência mantida por chargistas da capital com jornais alternativos de outras cidades do país – São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Belém, etc – que tinham circulação nacional, a exemplo, do *Pasquim* – RJ – e do *Resistência* – PA. A esse respeito, comenta Ayres:

> "[Na universidade] tinha jornal, mais o que eu fazia mais era cartum, não fazia charge porque eu tinha receio e eu via pessoas estranhas em nosso ambiente universitário, mais eu tive colega que foi preso fazendo manifestação, denúncias e coisa assim, e foi preso [...] Eu publicava a minha crítica ao regime nos jornais lá do sul [...] Era conteúdo ao regime militar, a

[60]Segundo Érico Ayres, que começou a publicar seus trabalhos chárgicos em revistas e jornais a partir de 1968, ao longo de sua vivência no meio da imprensa alternativa ele nunca teve conhecimento de nenhum chargista, nativo ou não, que atuava em São Luís que fora preso por prática subversiva de sua charge. Nesse sentido, nas investigações feitas na Biblioteca Pública Benedito Leite e nos documentos do DOPS no Arquivo Público do Estado Maranhão, não foi encontrado nenhum registro que desmentisse a versão do cartunista entrevistado.

> ditadura, a falta de democracia, a agressão à democracia [...] o contato era só por correspondência, eu mandava os desenhos e eles publicavam. É claro que eles faziam uma seleção lá, e essa seleção era porque às vezes tinham desenhos que não tinham graça "né"; então eles escolhiam os que tocavam o "dedo na ferida" e publicavam lá" (AYRES, 2011).

Essa prática não era incomum e muito menos restrita a São Luís, entre outros fatores, funcionava como uma das estratégias utilizadas pelos jornais alternativos para despistar a censura e potenciais represálias dos militares; sendo que quase sempre os desenhos eram anônimos. No *Pasquim*, por exemplo, esse método passou a ser utilizado a partir da prisão de quase todos os membros da redação do jornal no dia 1º de novembro de 1970; assim, os milicos objetivavam enfraquecê-lo, matá-lo aos poucos (documentário *Pasquim: a subversão do humor*).

Esse tolhimento gradativo deveu-se ao fato de que àquela altura o *Pasquim* já contava com bastante popularidade no país, logo, não seria saudável para a imagem dos militares uma "atitude descaradamente antidemocrática". Por isso, além das prisões, foi imposta a lei do silêncio aos demais integrantes, as detenções não poderiam ser noticiadas. Para todos os efeitos, sobre aquela redação havia se disseminado um surto de "gripe" – justificativa oficial imputada pelos militares. Certo é que com as prisões, o jornal passara a receber a colaboração voluntária de diversas personalidades e anônimos do país. (documentário *Pasquim: a subversão do humor*).

Dessa forma, o interessante é observarmos que apesar de não existir um jornal alternativo próprio da cidade de São Luís até a segunda metade da década de 1970[61],isso não implica dizer que não houvesse uma crítica ilustrada combativa ao regime militarista na mesma. Pelo contrário, ela existia e repercutia disfarçadamente na cidade através de jornais como a *Hora do Povo*, o *Resistência*, e o próprio *Pasquim*, que vinham de outros Estados.

Uma vez que, indiretamente, a perspectiva de uma crítica ilustrada à ditadura militar sob o olhar local acontecia pelas charges enviadas e publicadas nesses jornais independentes e que posteriormente chegavam à capital maranhense, por conta de sua

[61]Período em que surgiram *O baú de Cartuns* e a *Folha de São Luís*, primeiros alternativos ludovicenses do contexto do regime militar. Porém, apesar da existência desses espaços críticos locais, a prática missivista não deixara de existir.

distribuição nacional e da popularidade de sua dinâmica humorística atrelada a discursos imagéticos de negação ao Estado naquele contexto. Uma espécie de *crítica bumerangue*[62].

No entanto, até 1974, o que se observou em relação à existência de charges combativas ao regime militar na capital maranhense era intrinsecamente ligado à disseminação e influência, principalmente, da charge do sudeste no cotidiano da população da cidade, mesmo porque as charges dos missivistas ocupavam menor espaço nos jornais independentes. A rigor, para essa imprensa alternativa o Estado de Exceção era um mal comum a todos os brasileiros; a própria personificação antidemocrática e truculenta que devia ser combatida com humor e riso dilacerante, logo, nesta periferia do Brasil havia a preponderância de um discurso chárgico de negação política macroestrutural.

> "Tinham mais cópias do sudeste porque lá tinham grandes cartunistas e aqui tinham poucos, e o "pessoal" seguia. Liam grandes jornais tipo *O Pasquim*, *A Hora do Povo*, que vinham do Rio de Janeiro. Os desenhos, o que se via mais, era os que vinham nesses jornais que circulavam por aqui. Era vendido em todas as bancas [...] assim como vinha *O Globo*, *A Folha de São Paulo*, eles vinham pra cá normalmente. Tinha jornal também que vinha do Pará, como o *Resistência* [...] Eram críticas muito ferrenhas ao regime militar" (AYRES, 2011).

Todavia, essa aparente tranquilidade de circulação desses impressos pela cidade não era uma regra, a censura existia e apesar de toda a sua deficiência estrutural e intelectual, representava um embargo sempre incômodo. A censura em São Luís era gerida pela polícia federal, que fiscalizava a publicação e a veiculação de tudo que competia às mídias diversas. Segundo Ayres (2011), tal como Fico (2004), nem todas às vezes a censura conseguia inteligir o conteúdo crítico das charges locais e nacionais. Para ele, Ayres, eram os censores em sua maioria ignorantes, sem cultura e mecanizados a vetar tudo que lhes suscitasse subversão. Mas, ainda segundo ele, eram poucos os vetos a charges em São Luís[63].

> "Olha, muita coisa passava porque o pessoal da censura às vezes nem entendia, hoje você observa que os órgãos de polícia são mais bem preparados, os policiais são mais qualificados; mas naquela época a maioria eram truculentos desde os generais até o soldado raso de uma polícia militar,

[62]No geral, essa ideia só era percebida pelos próprios chargistas que observam e reconheciam os seus trabalhos nas bancas pelo seu nome ou pseudônimo assinado nas charges, cartuns e/ou caricaturas; ou mesmo pelo traço, se anônima. Os consumidores dessa imprensa alternativa pouco ou nada sabiam dessa relação (AYRES, 2011).

[63] Nas pesquisas feitas nos documentos disponíveis do DOPS – Departamento de Ordem Política e Social – presentes no Arquivo Público do Estado do Maranhão, não foram encontrados registros de censuras a charges, caricaturas e cartuns no período de 1964 a 1974.

> então muita coisa nem eles mesmos entendiam e passava. Isso era no Brasil inteiro, mais aqui em São Luís também tinha de forma espaçada" (AYRES, 2011).

Assim sendo, essa precariedade censora indiretamente alimentava o consumo da imprensa alternativa na capital, por propiciar a sua vendagem deliberada nas bancas. Com o acesso à crítica ilustrada, tinha-se então a completude do ciclo da mensagem crítica imagética através da recepção e decodificação por seu público das informações e discursos embutidos. De maneira, que esse público era socialmente localizado no ideário oposicionista e não circunscrito a uma hierarquia intelectual, tendo em vista que a decodificação da crítica imagética funciona a partir dos referentes próprios de cada indivíduo em seu meio social (FLORES, 2002).

> "Quem gostava entendia; entendia e sabia pra quem estava direcionado. Às vezes, eles riam apenas do desenho. Ele [público leitor] tem uma cultura, o conhecimento acompanha os fatos, então ele entendia [...] aquilo é pra satisfazer o ego dos leitores que acompanham o contexto político, quer seja ele de qualquer classe social [...] tem pessoas bem posicionadas politicamente, já amadurecidas com opinião própria e que não aceitava o domínio por outras ideologias [...] Então, na época, bastava fazer o desenho que a pessoa entendesse, que aquilo ali passava a mensagem" (AYRES, 2011).

Destarte, fazer charges sobre aquele contexto e poder rir delas, era enfrentar o regime militar desconcertando-o nas suas incoerências discursivas e propagandísticas. Em São Luís, essa troça com os milicos não era diferente, e acentuou-se ainda mais com o desenvolvimento de uma imprensa alternativa própria a partir da segunda metade da década de 1970, com destaque a revista humorística o *Baú de Cartuns*[64], que do período de distensão da ditadura militar até a redemocratização do país foi uma das grandes vozes da crítica ilustrada da capital maranhense.

[64]Apesar de ter sido criado como um semanário em 1978, pelos chargistas *Cordeiro* e *Cruz Neto*, ao longo de toda a sua trajetória apresentou muita irregularidade nas suas publicações, às vezes era semanal, em outros momentos era mensal, não obedecia a uma regra. Essa oscilação nas publicações sempre fora uma característica comum à Imprensa Alternativa, muito por conta das suas limitações financeiras (AYRES, 2011).



Figura 38: *Baú de Cartuns*[65], nº 4, São Luís, novembro de 1978.

> [...] tinha um semanário chamado *Baú de Cartuns*, era um grupo comandado pelo ex-vereador José Ribamar Cordeiro Filho ele que era uma espécie de editor da revista. [...] Cordeiro era meu aluno, e ele "tava" lançando *O Baú de Cartuns*, ai eu disse pra ele que fazia desenho também, ai ele começou a me pedir pra publicar no *Baú de cartuns* (AYRES, 2011).

Dessa forma, entre influências externas e internas a crítica ilustrada ludovicense existiu e desenvolveu-se. Provocando nesta localidade discussões, contestações e embates sobre toda àquela conjuntura opressora. Sem perder a ternura, a sensibilidade e o humor, desconsertou o pragmatismo político dos militares, desnudando a realidade atroz e a hipocrisia civil-militar instalada na sociedade brasileira.

[65]O *Baú de Cartuns* era uma revista dedicada exclusivamente à crítica ilustrada. Espaço em que se encontravam os mais destacados chargistas, cartunistas e caricaturistas da época em São Luís.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A priori, o imperativo desse trabalho esteve na capacidade de analisarmos a crítica ilustrada enquanto uma paródia reflexiva da realidade política brasileira sob um ângulo de visão ludovicense distante e ao mesmo tempo relacionado aos centros de poder do país e do próprio Estado do Maranhão. Logo, com seus traços de humor munidos de transcendência e deformidade sobre o real – o cotidiano sobre o qual o profissional da crítica ilustrada se debruça para compor seus textos imagéticos – recriamos significações e ampliamos reflexões sobre uma época e local a partir da análise de um elemento, aparentemente, apenas cômico.

Assim, ao iniciarmos pela análise da sátira ilustrada, mostramos o caminho da inteligibilidade da mensagem chárgica até o leitor, trançando o seu potencial de criticidade unido aos elementos referenciais de cada indivíduo e seus contextos sociais, políticos, culturais, etc. De tal forma, que nenhuma charge, caricatura, cartum ou tira se criam ao acaso, elas acontecem sempre a partir de um referente – por exemplo, um fato, um contexto, intrigas, etc – e são indexadas à sociedade como forma de protesto e punição de outrem à conveniência de quem a faz (FLÔRES, 2002).

Por conseguinte, então em pleno regime militar brasileiro a estudamos como um instrumento de luta maleável que penetrava nas fissuras da rigidez pragmática militarista, conclamando a todos por um Brasil democrático. Em foco, uma sociedade brasileira amplamente complexa em que vislumbramos, por exemplo, os extremos de um mesmo corpo social que apóia a ascensão da ditadura e posteriormente a renega; ou mesmo, outro, que só a apóia e faz dela um alicerce de poder, e ainda àqueles que a desprezavam taxativamente com ideais de reformulação política do país; entre outros.

No Maranhão, com vistas a uma análise abrangente através da crítica ilustrada dessa multiplicidade de perspectivas políticas no contexto ditatorial, de imediato enfocamos os discursos chárgicos da grande imprensa de São Luís. Como bem mencionamos ao longo deste trabalho, a paródia ilustrada é um mecanismo discursivo e como tal é orientado ideologicamente por quem a propala. De maneira, que investigamos *in loco* naquele período as investidas de figuras e grupos políticos pela depreciação e destruição pública da imagem de velhos e novos oligarcas – respectivamente, por exemplo, Victorino Freire e José Sarney – e suas práticas políticas.

Logo, ao analisarmos os jornais da Situação e da Oposição Consentida local, observamos que os mesmos funcionavam como porta-vozes da concorrência pela hegemonia política na capital e no Estado do Maranhão. Sendo que suas ilustrações satíricas faziam às vezes de armas discursivas eficientes na disseminação de críticas aos seus adversários junto às massas por sua inteligibilidade imediata atrelada ao humor desconcertante que lhe é inerente.

Entretanto, num outro viés político tínhamos a crítica ilustrada disseminada pela imprensa alternativa e engajada na luta contra o Estado de Exceção. A população brasileira, à revelia dos órgãos de censura que não conseguiam silenciar esse seguimento de imprensa por inteiro, via-se direta ou indiretamente por essa múltipla imprensa independente que atuava com o seu humor chárgico sem poupar os milicos e muito menos a sociedade e seus costumes.

É sabido que durante o período da Ditadura Militar Brasileira, cerca de 160 periódicos das mais variadas tendências estavam no fronte de oposição – eram eles satíricos, políticos, feministas, ecológicos, culturais, anarquistas, esquerdistas, etc – , atuando em várias regiões do país. Sendo que uma parcela dos jornais dessa imprensa independente sobressaiu-se e repercutiu em amplas áreas e localidades do território brasileiro, com destaque ao *Pasquim* – Rio de Janeiro – e o *Resistência*– Pará. (KUCINSKI, 1991).

No Maranhão, especificamente, em São Luís, ela também aportara e fez ecoar pelas bancas de jornal da cidade uma discreta e inteligente forma de agir e contestar a ordem vigente. Nos primeiros anos do regime militar era inexpressiva e quase inexistente a sua circulação, pois tivera uma evolução e inserção gradativa; consequentemente, gradativo foi também o desenvolvimento de um jornal nesse estilo subversivo próprio da capital maranhense.

Como apurado, a crítica ilustrada ludovicense de oposição à ditadura militar era diretamente influenciada pelos jornais alternativos de fora. Nas bancas de São Luís não era difícil encontrar esses impressos, principalmente, a partir do início dos anos 1970, quando esses jornais começam a se notabilizar na cena nacional. No início da ditadura militar não existiam jornais independentes propriamente ludovicenses, eles só surgiriam em meados da segunda metade da década de 1970, com destaque ao *Baú de Cartuns* e *Folha de São Luís*.

Durante o período abrangido por esse trabalho – 1964 a 1974 – a crítica ilustrada engajada da cidade de São Luís esteve polarizada basicamente em duas formas de atuação. Primeiramente, era restrita a alguns círculos de convivência – por exemplo, universidades – sem muita exposição e expansão devido ao temor constante de possíveis repressões.

De modo, que a forma que mais se notabilizou foi a correspondência de chargistas, cartunistas e caricaturistas nativos ou radicados em São Luís, com jornais independentes de outras cidades do país que circulavam nacionalmente. Esses jornais mantinham uma prática de recebimento de charges, cartuns e caricaturas de diversos lugares do Brasil, que eram apreciadas e quando bem avaliadas em seu teor crítico eram publicadas. A rigor, era o olhar local sobre o regime militar que saia dos limites da cidade de São Luís, mas que voltava quando da publicação nesses jornais e sua consequente circulação. É o que intitulei por "crítica bumerangue".

Assim, este trabalho se propôs a colaborar com a Historiografia Maranhense – e quiçá Brasileira – através de um olhar discursivo imagético pouco ou nunca explorado pela historiografia local, mas que guarda em seus traços humorísticos e burlescos uma potencialidade de investigação histórica fantástica, capaz de nos fornecer interpretações consistentes acerca do contexto do regime militar brasileiro e seu funcionamento nas periferias do Brasil. Dessa forma, fomentando novas questões sobre aquela época, que inevitavelmente nos exigirão estudos cada vez mais apurados.

FONTES PRIMÁRIAS

JORNAIS DA GRANDE IMPRENSA

Jornal Pequeno (1964-1974)

Jornal do Povo (1964)

Jornal O Combate (1965)

Jornal de Bolso (1968-1970)

JORNAIS ALTERNATIVOS

Baú de Cartuns, nº 3, São Luís-MA, julho de 1978.

Baú de Cartuns, nº 4, São Luís-MA, novembro de 1978.

Baú de Cartuns, nº 5, São Luís-MA, março de 1979.

Baú de Cartuns, nº 6, São Luís-MA, maio de 1979.

Resistência, nº 18, Belém-PA, novembro de 1980.

Resistência, nº 31, Belém-PA, novembro de 1981.

Resistência, nº 34, Belém-PA, fevereiro de 1982.

Pasquim, nº 614, Rio de Janeiro, 02 a 08 de abril de 1981.

Pasquim, nº 627, Rio de Janeiro, 02 a 08 de julho de 1981.

Pasquim, nº 669, Rio de Janeiro, 16 a 22 de julho de 1981.

Hora do Povo, nº 33, Rio de Janeiro-RJ, março de 1980.

Hora do Povo, nº 40, Rio de Janeiro-RJ, junho de 1980.

Hora do Povo, nº 44, Rio de Janeiro-RJ, julho de 1980.

ORAL

AYRES. Érico de Oliveira Junqueira. *A atuação da Crítica Ilustrada presente na Grande Imprensa e Imprensa Alternativa maranhense durante o período do Regime Militar Brasileiro.* São Luís: 2011. Entrevista concedida ao estudante Adriano Negreiros da Silva para o seu trabalho de conclusão do curso de História Licenciatura da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em História Oral.* Rio de Janeiro: FGV, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. 12ª Edição – 2006 – HUCITEC. Site: http://pt.scribd.com/doc/14893277/Mikhail-Bakhtin-Marxismo-e-Filosofia-Da-Linguagem-Doc. Acesso em: 28/11/2011.

BERGSON, Henri. *O RISO - ensaio sobre a significação do cômico* / Henri Bergson. - segunda edição, Rio de Janeiro: ZAHAR EDITORES, 1983.

BLOCH, Marc Léopold Benjamin, *Apologia da História, ou o Ofício do Historiador*; tradução: André Telles, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002.

BOBBIO, Norberto. *Estado, governo, sociedade: para uma teoria geral da política*. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. 15. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e fotografia* / Maria Eliza Borges. – 2ª ed., 1. Reimp. – Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BORRALHO, José Henrique de Paula. *Terra e céu de nostalgia: tradição e identidade em São Luís do Maranhão* / José Henrique de Paula Borralho – São Luís: Café & Lápis; FAPEMA, 2011.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem* / Peter Burke; tradução Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. – Bauru, SP: EDUSC, 2004.

BUZAR, Benedito B., 1938. *O Vitorinismo: lutas políticas no Maranhão de 1945 a 1965* / Benedito B. Buzar. – São Luís: Lithograf – Indústria Gráfica e Editora Ltda, 1998.

CASTRO, Lívio Bruno Rêgo. *Ditadura militar e repressão no Maranhão: memórias de sobreviventes.* São Luís-MA: Universidade Estadual do Maranhão, 2007. 80 páginas, Monografia, Curso de História, São Luís, 2007.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

CIRNE, Moacy. *Uma introdução política aos quadrinhos*. Rio de Janeiro, Achiané / Angra, 1982.

COSTA, Wagner Cabral da. FREIRE, *Sob o signo da morte: o poder oligárquico Victorino a Sarney* / Wagner Cabral da Costas.. – São Luís: Edufma, 2006.

DUARTE, Wagner Martins. *Censura política? Sim. Moral, também.* A divisão de censura e diversões publicadas no regime militar (1964-1985). São Luís-MA: Universidade Estadual do Maranhão, 2012. 82 páginas, Monografia, Curso de História, São Luís, 2011.

FICO, Carlos. *Além do golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar* / Carlos Fico. – Rio de Janeiro, Record, 2004.

FLÔRES, Onici. *A leitura da charge*. / Onici Flôres – Canoas: Ed. ULBRA, 2002.

FREIRE, Victorino. *A laje da raposa*. Rio de Janeiro, Guavira Editores LTDA: 1978.

História da imprensa no Brasil / Ana Luiza Martins e Tania Regina de Luca, (organizadoras). – 2. Ed. – São Paulo: Contexto, 2011.

GUILHON, Maria Virginia Moreira. *Sarneísmo no Maranhão: os primórdios de uma oligarquia*. A origem e desenvolvimento do instituto de previdência do Estado do maranhão: interesses, atores e processos de intermediação (1938-1982). Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade Federal do Maranhão, 1996.

INDURSKY, Freda. *A fala dos quartéis e outras vozes* / Freda Indursky. - - Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

JORGE, Sebastião Barros. *A linguagem dos pasquins* / Sebastião Jorge. – São Luís: Lithograf, 1998.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da Imprensa Alternativa*. São Paulo: Scritta, 1991.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos Discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005.

NERY, João Elias. *Charge e Caricatura na construção de imagens públicas.* São Paulo: PUC/SP. Tese de doutoramento em Comunicação e Semiótica. 1998.

NICOLAU, Marcos. *As tiras e outros gêneros jornalísticos: uma análise comparativa.* Revista Eletrônica Temática. João Pessoa-PB: 2009.

O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX / organização Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Neves Delgado. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. – (O Brasil Republicano; v.4).

O Pasquim: A Subversão do Humor. Documentário dirigido por Roberto Stefanelli/Produção: TV Câmara, 2004.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio.* In. Estudos Históricos. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, vol. 2, n. 3, 1989.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade* / Daniel Aarão Reis. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

SILVEIRA, Mauro César. *A batalha de papel: a charge como arma na guerra contra o Paraguai* / Mauro César Silveira. – Florianópoles: Ed. Da UFSC, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica?* / Lúcia Santaella. – Coleção 103, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.