

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO EM HISTÓRIA

FÁBIO DONATO FERREIRA

**HUMOR GRÁFICO NA DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA (1964-1985): AS CHARGES  
POLÍTICAS DE ORLANDO MATTOS, ZIRALDO E ANGELI.**

Porto Alegre  
2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

**FÁBIO DONATO FERREIRA**

**HUMOR GRÁFICO NA DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA (1964-1985): AS  
CHARGES POLÍTICAS DE ORLANDO MATTOS, ZIRALDO E ANGELI.**

Tese apresentada como requisito para  
obtenção do grau de Doutor pelo Programa  
de Pós-Graduação em História da Pontifícia  
Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Sociedades ibéricas e  
americanas.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

Porto Alegre  
**2023**

## Ficha Catalográfica

F383h Ferreira, Fábio Donato

Humor gráfico na ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) :  
As charges políticas de Orlando Mattos, Ziraldo e Angeli /  
Fábio Donato Ferreira. – 2023.

213.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História,  
PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro.

1. Imprensa. 2. Ditadura militar brasileira. 3. Charge. 4. Humor  
gráfico. 5. Ziraldo. I. Monteiro, Charles. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

**FÁBIO DONATO FERREIRA**

**HUMOR GRÁFICO NA DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA (1964-1985): AS  
CHARGES POLÍTICAS DE ORLANDO MATTOS, ZIRALDO E ANGELI.**

Tese apresentada como requisito para  
obtenção do grau de Doutor pelo Programa  
de Pós-Graduação em História da Pontifícia  
Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Sociedades ibéricas e  
americana

Aprovada em: 29 de agosto de 2023

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Charles Monteiro

---

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

---

Prof. Dr. Ivan Lima Gomes

---

Prof. Dr. Helder V. Gordim da Silveira

Porto Alegre

2023



*Em memória de*

*Margarida Marlene Fernandes Ferreira  
Maria do Carmo Ferreira de Menezes  
José Antônio Tonetto*

## **Agradecimentos**

*Aos meus pais, Pedro e Sonia, pelo apoio e suporte de sempre. Eu não conseguiria ir tão longe sem vocês. Mesmo com a distância e a saudade, que serviu como um motivador ainda maior.*

*À minha, noiva Caroline Atencio Medeiros Nunes, colega de profissão e companheira de vida, obrigado por estar comigo em tantas mudanças e por acreditar em mim sempre. Te amo!*

*Ao meu irmão, Felipe, pela ajuda, companhia e por ser uma grande influência durante a minha formação, tanto na música quando na leitura.*

*Aos meus familiares e amigos, por entenderem os motivos de ausência ou silêncio em um período tão conturbado e de tantas mudanças.*

*Ao meu orientador, Prof. Dr. Charles Monteiro, por esses quatro anos de paciência com prazos, pelos conselhos, compreensão e amizade. A disponibilidade de responder dúvidas e anseios em qualquer horário ou momento da semana.*

*Ao Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes, pela orientação durante o mestrado e recomendações de leitura e análise que me fizeram ver o humor gráfico com outros olhos; por fazer parte da banca de qualificação, com comentários sempre assertivos.*

*Aos professores, Prof Dr. Ivan Lima Gomes e Prof Dr. Helder Volmar Gordim da Silveira, por aceitarem o convite de formação de banca, dedicar o tempo para a leitura e somar à minha caminhada acadêmica.*

*Agradeço à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), pela infraestrutura, campus magnífico, biblioteca e professores sempre à disposição do aluno. Mesmo com a pandemia causada pelo COVID-19, a universidade se adaptou em tempo recorde para melhorar a experiência do aluno e conseguiu manter o cronograma e semestres corretamente.*

*Aos professores do Programa de Pós-Graduação da PUCRS, por me confiarem a chance de cursar o doutorado tendo uma bolsa institucional.*

*Agradeço também ao diretor Pedro Urizzi, que dirigiu a série documental, São Paulo Meu Humor (2019), por me dar acesso aos depoimentos de tantos artistas sobre o humor gráfico paulistano.*

*Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que me deu a possibilidade de cursar o doutorado com a bolsa. Consegui assinar canais, comprar livros e assistir a eventos que contribuíram muito à minha pesquisa e fomentou minha vontade de buscar sempre o melhor para meus projetos.*

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a trajetória de três chargistas no período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), através dos periódicos *Folha de S.Paulo* e *Jornal do Brasil*. Buscou-se elementos do humor gráfico que corroborassem ou que foram de encontro às leis e imposições do governo, trazendo, assim, a charge como a fonte histórica de um determinado momento. Com a análise pertinente de todo o período do governo militar, foi possível perceber o jogo de forças da imprensa com o autoritarismo instituído no país. Foram levantados, catalogados e analisados os materiais publicados por Orlando Mattos, Ziraldo e Angeli. Nesses periódicos, que circularam nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, havia uma abrangência nacional grande, além de maior circulação.

**Palavras-chave:** Imprensa; Ditadura militar brasileira; charge; humor gráfico; Ziraldo; Orlando Mattos; Angeli.

## ABSTRACT

This research aims to analyze the trajectory of three cartoonists in the period of the Brazilian civil-military dictatorship (1964-1985), through the periodicals *Folha de S.Paulo* and *Jornal do Brasil*. If you look for elements of graphic humor that corroborate or that go against the laws and impositions of the government, thus bringing the cartoon as the historical source of a certain moment, and with the pertinent analysis of the entire period of the military government, we can perceive the game of forces of the press with the authoritarianism instituted in the country. The materials published by Orlando Mattos, Ziraldo and Angeli, in these journals, which circulated in the states of Rio de Janeiro and São Paulo, were surveyed, cataloged and analysed, had a large national coverage, in addition to greater circulation.

**Keywords:** Press; Brazilian military dictatorship; cartoon; graphic humor; Ziraldo; Orlando Mattos; Angeli.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	Sucessão	<b>36</b>
<b>Figura 2</b>	Universalidade	<b>37</b>
<b>Figura 3</b>	Lacerda x Leão	<b>43</b>
<b>Figura 4</b>	Leão x Lacerda	<b>42</b>
<b>Figura 5</b>	Escândalo	<b>46</b>
<b>Figura 6</b>	Onomatopeia	<b>48</b>
<b>Figura 7</b>	Töpffer	<b>50</b>
<b>Figura 8</b>	Fila	<b>53</b>
<b>Figura 9</b>	Preconceito	<b>60</b>
<b>Figura 10</b>	Carnaval	<b>63</b>
<b>Figura 11</b>	Pasquim	<b>67</b>
<b>Figura 12</b>	Poluído	<b>68</b>
<b>Figura 13</b>	Corintiano	<b>69</b>
<b>Figura 14</b>	Hanna Barbera	<b>71</b>
<b>Figura 15</b>	Missa	<b>73</b>
<b>Figura 16</b>	Coluna	<b>75</b>
<b>Figura 17</b>	Raimundo	<b>77</b>
<b>Figura 18</b>	Crianças	<b>77</b>
<b>Figura 19</b>	Lagarto	<b>79</b>
<b>Figura 20</b>	Brasil	<b>80</b>
<b>Figura 21</b>	Trem da fome	<b>81</b>
<b>Figura 22</b>	Eleitora	<b>82</b>
<b>Figura 23</b>	Corda	<b>84</b>
<b>Figura 24</b>	Explicado	<b>85</b>
<b>Figura 25</b>	Carta	<b>86</b>
<b>Figura 26</b>	Judas	<b>93</b>
<b>Figura 27</b>	Estereótipos	<b>95</b>
<b>Figura 28</b>	A falsa democracia	<b>96</b>
<b>Figura 29</b>	Eleição	<b>97</b>
<b>Figura 30</b>	Áriete	<b>99</b>
<b>Figura 31</b>	Qualquer uma	<b>100</b>
<b>Figura 32</b>	Mosaico Eleições (Mattos)	<b>102</b>
<b>Figura 33</b>	Voto analfabeto	<b>103</b>
<b>Figura 34</b>	Proibida a entrada	<b>105</b>
<b>Figura 35</b>	Campanha eleitoral	<b>106</b>
<b>Figura 36</b>	Mosaico Partidos (Mattos)	<b>107</b>
<b>Figura 37</b>	Pollice Verso	<b>108</b>
<b>Figura 38</b>	Cemitério	<b>109</b>
<b>Figura 39</b>	Lute!	<b>110</b>
<b>Figura 40</b>	Mosaico Eleições (Mattos)	<b>111</b>
<b>Figura 41</b>	Pode explodir?	<b>112</b>
<b>Figura 42</b>	Subversivos?	<b>113</b>

<b>Figura 43</b>	Que esquadrão?	<b>114</b>
<b>Figura 44</b>	E.M.	<b>116</b>
<b>Figura 45</b>	Mosaico Ditadores (Mattos)	<b>117</b>
<b>Figura 46</b>	Linha Dura	<b>119</b>
<b>Figura 47</b>	Queda de braço amigável	<b>120</b>
<b>Figura 48</b>	Não há nada, não!	<b>122</b>
<b>Figura 49</b>	Não abusar	<b>123</b>
<b>Figura 50</b>	Censura	<b>125</b>
<b>Figura 51</b>	Watergate	<b>127</b>
<b>Figura 52</b>	Shazam!	<b>130</b>
<b>Figura 53</b>	Favela	<b>132</b>
<b>Figura 54</b>	Jeremias, o bom	<b>133</b>
<b>Figura 55</b>	Colegas de cela	<b>135</b>
<b>Figura 56</b>	Quá quá quá	<b>139</b>
<b>Figura 57</b>	Tempo	<b>140</b>
<b>Figura 58</b>	Só dói quando eu rio	<b>141</b>
<b>Figura 59</b>	Tem doído	<b>142</b>
<b>Figura 60</b>	Rarara	<b>143</b>
<b>Figura 61</b>	Mês engraçado	<b>144</b>
<b>Figura 62</b>	Só dói quando eu desenho	<b>145</b>
<b>Figura 63</b>	Mosaico Eleições (Ziraldo)	<b>146</b>
<b>Figura 64</b>	Preparado	<b>147</b>
<b>Figura 65</b>	Caem do céu!	<b>148</b>
<b>Figura 66</b>	Mosaico Partidos (Ziraldo)	<b>149</b>
<b>Figura 67</b>	Muito simples	<b>150</b>
<b>Figura 68</b>	Teste cego	<b>151</b>
<b>Figura 69</b>	Bem-ci-vil!	<b>152</b>
<b>Figura 70</b>	Mosaico Ditadura (Ziraldo)	<b>154</b>
<b>Figura 71</b>	O Vermelho e o Preto	<b>154</b>
<b>Figura 72</b>	Comigo é assim!	<b>155</b>
<b>Figura 73</b>	Não temos	<b>156</b>
<b>Figura 74</b>	Raios fúlgidos	<b>158</b>
<b>Figura 75</b>	Médici e o Monstro	<b>160</b>
<b>Figura 76</b>	Mosaico Ditador (Ziraldo)	<b>160</b>
<b>Figura 77</b>	Casamento	<b>161</b>
<b>Figura 78</b>	Cavalo	<b>162</b>
<b>Figura 79</b>	Revista do Globo	<b>163</b>
<b>Figura 80</b>	Rumo às Eleições!	<b>163</b>
<b>Figura 81</b>	Infância	<b>165</b>
<b>Figura 82</b>	Rumores Paulistas	<b>168</b>
<b>Figura 83</b>	Comprovante	<b>169</b>
<b>Figura 84</b>	Caminho Certo	<b>170</b>
<b>Figura 85</b>	Qual fase?	<b>172</b>
<b>Figura 86</b>	Mosaico Partidos (Angeli)	<b>175</b>
<b>Figura 87</b>	Fala Leonel!	<b>176</b>
<b>Figura 88</b>	Quem ganha leva!	<b>177</b>

<b>Figura 89</b>	Paçoquinha	<b>178</b>
<b>Figura 90</b>	Alergia	<b>179</b>
<b>Figura 91</b>	Mosaico Eleições (Angeli)	<b>180</b>
<b>Figura 92</b>	Urna	<b>181</b>
<b>Figura 93</b>	Libras	<b>182</b>
<b>Figura 94</b>	Candidatos	<b>183</b>
<b>Figura 95</b>	Indiretas	<b>184</b>
<b>Figura 96</b>	Mosaico Ditadura (Angeli)	<b>185</b>
<b>Figura 97</b>	AI-5	<b>186</b>
<b>Figura 98</b>	Sequestro	<b>187</b>
<b>Figura 99</b>	Corte e costura	<b>188</b>
<b>Figura 100</b>	Olha o Jornal!	<b>190</b>
<b>Figura 101</b>	O tal de Marx	<b>191</b>
<b>Figura 102</b>	Mosaico Ditadura (Angeli)	<b>193</b>
<b>Figura 103</b>	Greve	<b>193</b>
<b>Figura 104</b>	Estrelas	<b>194</b>
<b>Figura 105</b>	Torcida	<b>195</b>
<b>Figura 106</b>	Puro Sangue	<b>196</b>



## LISTA DE ABREVIATURAS

**AI (Ato Institucional)**

**ARENA (Aliança Renovadora Nacional)**

**CCC (Comando de Caça aos Comunistas)**

**DCDP (Divisão de Censura e Diversões Públicas)**

**DFSP (Departamento Federal de Segurança Pública)**

**DOI-Codi (Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna)**

**DOPS (Departamento de Ordem política e Social)**

**FMI (Fundo Monetário Internacional)**

**GAC (Grupo Anticomunista)**

**JB (Jornal do Brasil)**

**LSN (Lei de Segurança Nacional)**

**MAC (Movimento Anticomunista)**

**MDB (Movimento Democrático Brasileiro)**

**PDS (Partido Democrático Social)**

**PDT (Partido Democrático Trabalhista)**

**PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro)**

**PP (Partido Popular)**

**PT (Partido dos Trabalhadores)**

**PTB (Partido Trabalhista Brasileiro)**

**SNI (Serviço Nacional de Informações)**

**STF (Supremo Tribunal Federal)**

**TRE (Tribunal Regional Eleitoral)**

**UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)**

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b>	16
1.2	OS PERIÓDICOS E OS ARTISTAS	23
2	<b>CHARGES: UMA QUESTÃO DE FORMATO</b>	33
2.1	DO CARTUM AOS QUADRINHOS	33
2.2	HUMOR GRÁFICO E SUAS NOMENCLATURAS	39
2.3	UMA BREVE HISTÓRIA DA CARICATURA	49
2.4	O DESTINO DA CHARGE NOS PERIÓDICOS	52
2.5	HUMOR E SOCIEDADE	54
2.6	COMICIDADE E PRECONCEITO	59
2.7	CARNAVALIDADE, DESTRONAMENTO E CORDIALIDADE	61
2.7.1	<b>São Paulo versus Rio de Janeiro</b>	66
3	<b>INTERTEXTUALIDADE E REFERÊNCIA</b>	70
3.1	INTERTEXTOS INTERNOS E EXTERNOS	70
3.2	ZIRALDO, DELFIM VIEIRA E A MISÉRIA BRASILEIRA	75
3.3	EXPLICANDO A PIADA	83
4	<b>ORLANDO MATTOS: DE OLHO NA MUDANÇA</b>	89
4.1	O PERIÓDICO E A DITADURA (FOLHA DE S. PAULO)	89
4.2	O OLHAR CRÍTICO	92
4.3	CHARGES: A FALSA DEMOCRACIA E O “PERSONAGEM-IDEIA” DE MATTOS	93
4.4	A FALSA DEMOCRACIA	97
4.5	ELEIÇÕES NÃO MAIS!	101
4.6	PARTIDOS E EXTINGUIDOS	106
4.7	REVOLUÇÃO NÃO, DITADURA CIVIL-MILITAR!	111
4.8	OS NOVOS DITADORES	116
4.8.1	<b>Autocensura</b>	126
5	<b>ZIRALDO: A RESISTÊNCIA CRIATIVA</b>	127
5.1	O JORNAL DO BRASIL DITATORIAL	136
5.2	AUTORREFERÊNCIA	139
5.3	VOTAR: ESTOU PREPARADO?	145
5.4	CONSENTIDO <i>VERSUS</i> CLANDESTINO	149
5.5	VINTE ANOS DE PRONTIDÃO	153
5.6	CARICATURAS DITADORES	159
6	<b>ANGELI: UM HIPPIE, UM PUNK, UM QUADRINISTA</b>	164
6.1	A VIRADA DE “FOLHA”	173
6.2	QUEM GANHAR LEVA: ANGELI VÊ OS PARTIDOS POLÍTICOS	174
6.3	ÚLTIMO DESEJO? ELEIÇÕES DIRETAS!	180
6.4	A DITADURA DESESPERADA	185

6.5	ADEUS, MILITARES! OLÁ, CIVIS!	192
7	<b>CONCLUSÃO</b>	200
	<b>REFERÊNCIAS</b>	206
	<b>ANEXO</b>	210

# 1 INTRODUÇÃO

A caricatura, no Brasil, nem sempre foi bem-vista, e as perseguições e ameaças aos artistas vinculados à imprensa e ao humor começaram desde a vinda da família real no século XIX (Fonseca, 1999, p. 17). A crítica ácida, política ou pessoal que os desenhos trazem com simplicidade e criatividade representa o registro de um protesto que consegue ser formal e, ao mesmo tempo, descontraído alcança as massas e, é na maioria das vezes, democrático nesse riso, ou seja, sua expectativa é tornar fácil o entendimento para as mais diversas camadas da sociedade.

A imprensa alternativa, no período da ditadura civil-militar, foi bastante explorada; não apenas no campo da história, mas também a antropologia e a sociologia se interessaram pela voz anárquica que os periódicos subversivos carregavam<sup>1</sup>. A grande imprensa também é fonte de pesquisas neste período, incluindo estudos sobre a charge em diversos destes periódicos<sup>2</sup>.

Através de charges referentes ao período, esta pesquisa pretende fazer uma compreensão da concordância ou oposição ao governo do humor gráfico através destes veículos de grande circulação, tendo como novidade a abrangência de todo o período ditatorial, após o golpe de 1964, até sua reabertura política em 1985. Buscou-se elementos que corroborem ou que vão de encontro às leis e imposições do governo, trazendo, assim, a charge como fonte histórica de um determinado momento e, com a análise pertinente de todo o período do governo militar, podemos perceber o jogo de forças da imprensa, com o autoritarismo instituído no país.

Nesse aspecto, estudam-se diferentes questões estruturais, como a utilização da imprensa por governos autoritários, o lugar da imprensa em regimes democráticos, a censura e a ação política dos órgãos da imprensa. Jornais e revistas e a mídia audiovisual são analisados enquanto atores ativos na arena pública, evidenciando sua condição de formadores de opinião pública (Liebel, 2017, p.84).

---

<sup>1</sup> A imprensa alternativa de oposição ao regime, os nomes que se destacam são dos jornais *Opinião* (1972- 1977), *Movimento* (1975- 1980), e *O Pasquim* (1969- 1991).

<sup>2</sup> Dissertação de André Gustabo Ubinski, *A charge na imprensa: o jornal Folha de São Paulo e o humor político (1964-1965)* Unioeste, 2014.

Outro ponto importante que veio a corroborar com o entendimento da charge na grande imprensa é o espaço destinado a ela. Nos anos 60, podemos perceber o espaço destinado à charge política. As ilustrações, em periódicos de grande circulação, existem desde o século XIX, mas, depois da metade do século seguinte, o espaço em que a imagem era retratada não era bem definido.

No período da ditadura civil-militar, com a forte repressão que a população e os jornais de opinião sofrem, as charges começam a ter um papel muito maior do que o de cômico, que é o de contestação dentro de um Estado autoritário. Assim, uma parte destinada a ela acaba sendo criada - a diagramação da folha de jornal tem suas alterações não apenas no período inicial do recorte da tese, mas também durante os anos 70 e 80. Essas mudanças serão acompanhadas juntamente com o formato da charge; às vezes, sem delimitação do quadro, sem formato fixo para a diagramação da página do jornal, até surgir um formato e esse se firmar como um padrão.

Com esta proposta de estudo, voltado para representação de um contexto social e político, tendo como problema a censura que o governo mantinha sobre a mídia impressa e a importância dela como um movimento de resistência contra a ditadura civil-militar, este projeto englobou a visualidade e representação que as charges políticas carregam consigo. Os periódicos que nortearam a pesquisa são a *Folha de S.Paulo* e o *Jornal do Brasil*. Utilizando deste eixo Rio-São Paulo, e sua grande influência no sentido de grande imprensa, uma abordagem mais clara pôde ser aplicada não apenas na área de humor gráfico, mas também na de censura editorial.

Ampliando a discussão que foi explorada na minha dissertação de mestrado, de nome *A Redemocratização do Riso: As Charges da Grande Imprensa na Reabertura Política (1979-1985)*<sup>3</sup>, em que analisei quatro periódicos nacionais e as posições políticas através das charges diárias no período de redemocratização do país, aqui, temos um recorte maior onde podemos encontrar diversas mudanças presidenciais e transformações na política ditatorial e no jogo de forças com a imprensa.

---

<sup>3</sup> Dissertação defendida em março de 2019 pela UFPel, disponível no site do Programa de Pós-Graduação em História UFPel: <<https://wp.ufpel.edu.br/ppgh/dissertacoes/>>

Por mais que os artistas não necessariamente aliem-se à posição editorial em relação ao governo, suas charges passam por um editor e, como veremos no decorrer da tese, por um censor, fazendo com que a mensagem da charge faça diálogo ou se mantenha mais tênue em relação ao que é alvo da crítica. Assim como analisei a abertura política e o uso do humor gráfico para evidenciar problemas governamentais, como resistência ao apoiar movimentos sociais, acabei não focando, durante a escrita da dissertação, na trajetória artística e, sim, no quadro amplo de artistas que trabalhavam nesses jornais, algo que não pretendo fazer nesta nova pesquisa, já tendo selecionado quatro artistas que merecem destaque na grande imprensa no período selecionado.

A charge política tem sua importância e relevância na vida de qualquer leitor. O bom humor que o brasileiro carrega consigo chegar a ser invejável para outras nacionalidades, já que conseguimos fazer piada com quase tudo. Em momentos de repressão, tragédias ou crises, a piada aparece e a caricatura representa tudo aquilo que não queremos ver, mas de forma mais amena. O cômico consegue passar essa leveza para o leitor, mas, e para o alvo do desenho?

Charges políticas ou jornalísticas sempre têm um alvo, e as perseguições a este tipo de arte, não se dão apenas em períodos ditatoriais. Mesmo em seus anos finais, regimes autoritários acabam por usar da força para punir seus adversários e vemos isso na França do século XIX ou no Brasil, na penúltima década do século XX.

As proibições nunca impediram que a caricatura surgisse, possivelmente porque o riso, provocado pelo que ela representa, vá além de qualquer força política. O humor acaba sendo mais forte, e não só a caneta, mas o nanquim e o que mais o artista dispor, é mais forte que a espada.

Arma ferina e terrorista, a caricatura tem sido através da história, voz contundente e impiedosa que, mesmo sob as condições severas da censura, usando a linguagem metafórica, subversiva e velada da ironia, da sátira, os sarcasmos e do trocadilho, denuncia e reivindica os sofrimentos dos oprimidos. A caricatura é, portanto, arma aguçada que o povo aplaude ao ver ridicularizadas nela a força, o despotismo, o autoritarismo, a intolerância e a injustiça (Fonseca, 1999, p.12).

Os indícios das imagens não dão acesso ao mundo de determinada época, mas, sim, a visões contemporâneas daquele mundo; uma visão do camponês por um burguês ou até mesmo de um rei, visto como bufão, para o mais crítico dos ilustradores. Somos totalmente dependentes do contexto em que a imagem foi criada e é necessário “ler” nas entrelinhas; investigar o artista, o alvo da piada no caso das charges, e qual a função desta imagem na sociedade. Mas a charge pode ter uma liberdade nos dias de hoje? Foi perseguida no passado, mas continua sendo ameaçada no presente?

Com o advento da internet, a publicação e compartilhamento de charges e cartuns políticos têm sido não apenas mais facilitados, como divulgados em diversas plataformas. Os artistas ocupam um lugar de destaque e particularidade maior do que nos periódicos impressos, embora ser publicado dentro de um jornal de grande circulação ainda é um grande reconhecimento, pois as redes sociais, ao mesmo tempo que são democráticas no quesito de experiência em produção de humor gráfico, também dão chances para quem está começando ou apenas exercitando um grafismo de protesto ou provocação. Já grandes nomes do desenho e da charge jornalística ainda continuam sendo impressos no papel de grandes periódicos.

Outro caso que podemos citar de charges políticas e mídias de rede é o caso do artista Renato Aroeira<sup>4</sup>, que ocorreu em 2020. Ao fazer um desenho criticando o então presidente, Jair Messias Bolsonaro, e o seu péssimo discurso para inflar os egos dos seguidores para que invadam hospitais, gravarem em vídeo para terem tentarem provar que não existe falta de estrutura para pacientes entubados por conta do CoVid-19, Aroeira desenhou o presidente ao lado de uma cruz vermelha. O alvo da caricatura carrega um balde de tinta e um pincel; e a cruz, que representa os hospitais de modo geral, está riscada de modo que lembre uma suástica nazista. A charge, que foi publicada nas redes sociais do artista, ainda traz os dizeres “Bora invadir outro?”, relacionando o alvo com o discurso antes propagado, mas também relacionando o mesmo ato com algo assombroso e fascista.

---

<sup>4</sup> Chargista brasileiro, trabalhou nos principais jornais do Rio de Janeiro como *O Globo* (1925-), *O Dia* (1951-), *Jornal do Brasil* (1891-), além da revista *IstoÉ* (1976-).

Foi aberto um inquérito contra o chargista, com base no Artigo 26 da Lei de Segurança Nacional<sup>5</sup>, com pena de até quatro anos de prisão para quem difamar o presidente da República, Senado ou Câmara. A LSN não era utilizada desde a época da ditadura militar, e fez com que houvesse uma resposta contrária de internautas e postagens em diversos meios de comunicação. Em solidariedade a Aroeira, vários artistas, do Brasil e exterior, recriam a mesma charge e publicaram em suas redes sociais.

O movimento ficou conhecido, nas redes, pelo nome “Charge continuada” e mostra não apenas que a comunidade artística continua unida e crítica ao governo, como ainda consegue se transformar através das novas tecnologias. Também foi criado um abaixo assinado on-line pela “Liberdade de expressão e solidariedade ao cartunista Aroeira”, que conta com mais de 80.000 assinaturas de internautas<sup>6</sup>. A charge continua, até hoje, provocando e instigando o leitor a rir da nossa situação, ao mesmo tempo que põe a mão na consciência dos crimes que políticos e figuras públicas cometem.

Para o estudo da Ditadura Civil-Militar Brasileira, que delimitar no recorte temporal desta tese, utilizei a série de livros, escritas por Elio Gaspari (2002-2016), sobre a ditadura brasileira para dar um parâmetro geral do que acontecia em cada momento, dentro do governo ou fora dele. Soma-se ao pesquisador outros nomes conhecidos por estudiosos da área, como Carlos Fico, e seu livro *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar* (2004), que nos ajudou a compreender o golpe militar ocorrido nos turbulentos anos 60, além dos “anos de chumbo” da ditadura no qual o acesso não é fácil.

O livro de Maria Helena Moreira Alves, *Estado e oposição no Brasil: (1964-1985)* (2005), nos ajudou a ver as relações do país dentro do Estado de Segurança Nacional e o populismo que a ditadura civil-militar empregava ao mesmo tempo em que se utilizava de um próprio aparato repressivo.

---

<sup>5</sup> A Lei de Segurança Nacional (LSN) foi amplamente utilizada com o final do Ato Institucional Nº5, ainda no período da ditadura civil-militar, o Artigo 26, apresenta a lei contra calúnia e difamação de líderes políticos como crime com pena de 1 a 4 anos.

<sup>6</sup> <https://www.change.org/p/minist%C3%A9rio-da-justi%C3%A7a-pela-liberdade-de-express%C3%A3o-em-solidariedade-ao-cartunista-aroeira> Acesso em 21/07/2021.



Já na parte destinada à imprensa, no mesmo contexto histórico, recorro aos conceitos de Maria Helena Capelato e Maria Aparecida Aquino, com suas respectivas obras, *Imprensa e História do Brasil* (1994) e *Censura, imprensa, Estado democrático (1968-1978)* (1999). Para abranger mais a parte dos editoriais da imprensa, o livro de Beatriz Kushnir, *Cães de Guarda: Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988* (2004), ajudou a compreender as relações de poder que existiam dentro dos periódicos selecionados e como a censura e a autocensura estavam presentes nos impressos brasileiros.

No livro *Charge jornalística; Cartum; Caricatura; Polifonia; Intertextualidade; Discurso Jornalístico* (2000), do Prof. Dr. Edson Carlos Romualdo, encontrei conceitos importantes para a análise das charges, partindo da intertextualidade para compreendermos a relação que o desenho tem com as notícias que foram publicadas no mesmo dia, assim como contextos de referência externa do jornal, sendo em textos publicados em outros dias ou a utilização do conhecimento prévio do leitor para a mensagem ser interpretada. A justaposição de códigos, como o verbal e o visual, estão presentes na maioria dos desenhos deste estilo, assim como o humor e seus conceitos, destronamento de destronamento e carnavalização.

O trabalho com ilustrações periódicas, charges jornalísticas, cartuns e caricaturas já é amplamente discutido pela academia em diferentes áreas. Mesmo assim, ainda há muito a ser pesquisado e investigado; basta fazermos um levantamento da produção acadêmica referente ao tema. Artistas, contextos históricos, periódicos e estilos artísticos nos dão uma série de caminhos para percorrermos, e ainda há muitas lacunas a serem preenchidas.

A tese de doutorado do Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes, chamada *A República e seus símbolos: a imprensa ilustrada e o ideário republicano. Rio de Janeiro, (1868-1903)*, defendida pela UFRGS em 2010, mostra como, desde o século XIX, a então chamada imprensa ilustrada se utilizava de desenhos para retratar o cotidiano e as notícias, mas também das atividades políticas da época do Segundo Império. As ilustrações seriam como simbologia, tanto para periódicos pró-monarquia como para os que eram contra o Império e se posicionavam como republicanos.

Teresa Schneider Marques, professora de Ciência Sociais da PUCRS, trabalhou com humor gráfico em sua dissertação que leva o nome de *A oposição à*

*ditadura brasileira no exterior através de charges e caricaturas (1964-1979)*, mostrando uma resistência no exílio, fazendo das charges ferramentas de denúncia aos crimes cometidos.

O Prof. Dr. Marcos Antônio da Silva, em seu livro *Rir das Ditaduras - os dentes de Henfil (Fradim, 1971-1980)*, publicado em 2018, acompanha a publicação de charges de Henfil, um dos cartunistas mais ácidos e provocativos do período ditatorial brasileiro. Publicado tanto na imprensa alternativa quanto na imprensa marginal, o livro mostra como o artista não poupava críticas a generais, políticos ou empresários que contribuíram com os militares no poder.

A tese de doutorado do Prof. Dr. Ivan Lima Gomes, de nome *Os sentidos dos quadrinhos em contexto nacional-popular (Brasil e Chile, anos 1960 e 1970)*, mostra os quadrinhos latino-americanos criando uma identidade própria, se diferenciando mais dos quadrinhos estadunidenses e europeus. Como cultura política, os quadrinhos latinos acabam por criticar os super-heróis americanos e criam personagens buscando ocupar o imaginário e a cultura nacional popular de jovens leitores.

Com o título de *Udigrudi: o Underground Tupiniquim. Chiclete com Banana e o humor em tempos de redemocratização*, a dissertação de mestrado defendida em 2012 pela mestra em história social, Aline Martins dos Santos, mostra como periódicos, como *O Pasquim*, tiveram influência nas gerações seguintes de cartunistas. Angeli, Laerte e Glauco Villas Boas trazem um novo respiro de juventude e novas ideias com a redemocratização que ocorria no país dos anos 80. Revistas, como *Chiclete com Banana*, *Geraldão* e *Piratas do Tietê*, criam junto a *Circo Editorial* o movimento "udigrudi", baseado nas *comix underground* estadunidenses dos anos 60 e 70.

Utilizando também das charges de Angeli, o mestre em história, Iberê Moreno Rosário e Barros, defende, em 2015, a dissertação *Uma narrativa midiaticizada do cotidiano: as charges de política internacional de Angeli (2001-2012)*. Utilizando de conceitos de mediações culturais e narrativas, a partir das leituras da coletânea *O Lixo da História* (2013), publicada pela Companhia das Letras, o trabalho mostra que, assim como narrativas jornalísticas, a charge demanda uma visão crítica, na sua forma e no seu contexto.

O historiador, Marco Antônio Villalobos, escreveu o livro retratando como seu pai, Carlos Nobre<sup>7</sup>, passou pela ditadura civil-militar brasileira e por todas suas mudanças nos anos de chumbo: censura, prisões e por fim reabertura. Pegando trechos de publicações da *Última Hora*, *Folha da Tarde* e da *Zero Hora*. *A Guerrilha do Riso: Carlos Nobre x Ditadura Militar Brasileira* (2000), é um livro que nos mostra como a comicidade era vista pela ditadura e como o humor tem força e vida na dignificação da condição humana em tempos de repressão.

Outra pesquisa relacionada ao Golpe Civil-Militar e o humor gráfico, referenciada em exaustão nesta tese, é a obra *Jango e a Caricatura*<sup>8</sup>, produzida pelo Dr. Prof. Rodrigo Patto Sá Motta, que mostra caricaturas produzidas nos anos anteriores ao golpe de 1964, utilizando tanto da imprensa alternativa quanto da grande imprensa - essa última, segundo o autor, serve melhor para o propósito de compreender as motivações dos golpistas.

## 1.2 OS PERIÓDICOS E OS ARTISTAS

A escolha dos chargistas que seriam foco desta tese foi muito difícil devido à gama de artistas que operaram sobre esses jornais durante o último período ditatorial brasileiro. A seleção feita também não leva em conta a produção massiva de ilustrações, já que não tornaria a análise pretendida mais fácil e poderia trazer uma dificuldade devido à quantia de charges que deveriam ser analisadas e selecionadas. Por fim, alguns grandes nomes do cartum nacional acabaram não selecionados, mas apareceram na tese de forma a corroborarem com a crítica, com o contexto, ou como exemplo de visão contrária à dos chargistas já selecionados.

- *A Folha de S.Paulo (1964-1985)*: O periódico apoiou o golpe em 1964, saudou os novos governantes nacionais, mas tomou uma posição mais comedida nos momentos que se seguiram, adotando uma política branda para uma situação ainda indefinida. Chargistas não demonstraram um descontentamento, mas foram simpáticos ao presidente Humberto de Alencar Castelo Branco,

---

<sup>7</sup> José Evaristo Villalobos Júnios (1929-1985), foi radialista, jornalista e humorista gaúcho.

<sup>8</sup> Publicado em 2006, mostra o retrato das charges na imprensa que abrange desde a renúncia de Jânio Quadros e a posse do seu vice, João Goulart, os desenhos retratam bem a instabilidade política e são uma fonte incrível para o entendimento do ano de 1964.

mostrando um humor gráfico simpático ao regime. Durante os "anos de chumbo", o Grupo *Folha* colaborava com os agentes que faziam as prisões, e este apoio acabou apenas nos anos finais do regime, quando uma reabertura estava em pauta<sup>9</sup>.

- *O Jornal do Brasil (1964-1985)*: O diário festejou a conspiração, dando vivas em sua manchete de 1º de abril: "De Norte a Sul vivas à Contrarrevolução" (*Jornal do Brasil*, 1 abr. 1964). O jornal também defendeu as restrições do decreto AI-2 e, apenas com a eleição indireta seguinte para presidente, começou sua indignação com o regime, limitando-se a noticiar eventos sem se posicionar ideologicamente. O jornal toma posição após o AI-5, mostrando-se muitas vezes descontente com o governo. O periódico mantinha chargistas, como Ziraldo e Claudius, que trabalhavam em um dos veículos impressos mais famosos do período ditatorial: *O Pasquim*<sup>10</sup>. O segundo artista foi convidado a se retirar do corpo editorial por criticar o regime no mês seguinte ao golpe, já Ziraldo atravessou a ditadura civil-militar atuando no periódico, dosando suas críticas. Desta forma, podemos ver o destoar das críticas da grande imprensa para a imprensa nanica.

No periódico *Jornal do Brasil*, foi selecionado apenas um artista de grande relevância no cenário do humor gráfico brasileiro, o Ziraldo. Ele foi escolhido não apenas por estar presente nos 21 anos do recorte da pesquisa, mas também para mostrar as mudanças no traço e nas críticas, por sua fluidez de comunicação, perspicácia e sutileza. O traço do Ziraldo já muito popular para quem consome não só humor político, mas quadrinhos, cinema, livros didáticos, apresentações de teatro e a cultura em si.

Com o jornal *Folha de S. Paulo*, os chargistas que se destacaram para a análise foram Orlando Mattos e Angeli. Aqui, o critério foi um pouco diferente, pois não existe uma artista que tenha passado pelas duas décadas do governo militar. Além de um hiato de três anos sem charges políticas nacionais no periódico, o que acaba separando duas gerações de artistas.

---

<sup>9</sup> Segundo Beatriz Kushnir, a redação do jornal chegou até a ser conhecida como "a delegacia", tamanho número de agentes presentes nela. (Kushnir, 2004, p. 174).

<sup>10</sup> Semanário brasileiro da imprensa alternativa (1969-1991). Teve um grande papel como oposição à ditadura civil-militar brasileira.

Orlando Mattos já era um artista de renome quando o Golpe de 1964 ocorreu e foi influência para muitos artistas que viriam depois, como o próprio Ziraldo. Suas charges eram procuradas pelos leitores na década de 50 e 60, devido ao seu humor que sintetizava traços simples e caricatos grandes fatos políticos do período.

O traço simples das charges não se refletia em seu trabalho como pintor, mostrando a versatilidade do artista. Já Angeli vem de uma geração que cresceu com o movimento *hippie* e *punk*, e *rock'n'roll* e entorpecentes são assuntos comuns em suas tirinhas e histórias em quadrinhos. Nascido em São Paulo, o artista cresceu influenciado pela urbanização e pelos quadrinhos *undergrounds*<sup>11</sup> e seu traço muda com o passar dos anos. Seu humor, também, tem traços bem diferentes do de seu antecessor.

Pretendeu, aqui, encontrar não só diferenças geracionais no humor gráfico, sendo elas influências em quadrinhos, cinema, cultura e vida, mas também mostrar como a ditadura militar brasileira foi retratada através de dois olhares e períodos diferentes.

Orlando Mattos nasceu em Castro, no Paraná, no dia 31 de março de 1917, e foi desenhista, chargista, pintor e jornalista. Alistou-se ao exército, com 15 anos, para lutar na Revolução de 1932. Logo foi para a charge e a pintura como forma de se expressar.

Seu filho diz que o pai fez duas revoluções, "no fuzil e no bico da pena"<sup>12</sup>. Na pintura, o artista fez um caminho completamente diferente do que fazia nos jornais e revistas. O tema nas pinturas era da sensualidade feminina, do trabalho e da religiosidade.

Como cartunista, desenhou para o jornal *A Noite* no Rio de Janeiro, também colaborou com *O Malho* (1902-1952), *Revista da Semana* (1900-1959), *Tico-Tico* (1905-1977) e *O Cruzeiro* (1928-1975). Mas foi na *Folha de S.Paulo* que seu nome ganhou um grande destaque e onde obteve seu reconhecimento como um grande ilustrador, tornando-se diretor de arte. Foi processado pelo então governador de São Paulo, Ademar Barros, por uma caricatura publicada em 1960: a ilustração trazia

---

<sup>11</sup> O movimento das Comix norte-americanas, com nomes como Robert Crumb e Gilbert Shelton. Mostravam a contracultura e o descontentamento com o *status quo* da sociedade estadunidense.

<sup>12</sup> Entrevista dada pelo filho na reportagem Orlando Mattos em um clique do Diário do Grande ABC: <<https://www.dgabc.com.br/Noticia/125090/orlando-mattos-a-um-clique?referencia=colunas-lista>>

Barros em cima de uma caixa, com uma espada, e os dizeres "Combaterei a corrupção".

Com um estilo único de desenhar, com traços grossos para reforçar contornos e finos para detalhes, Mattos já mostrava uma técnica de pintura dentro de suas charges. Com um estilo de linha mais simples, inspirou vários artistas que viriam na próxima geração, como o próprio Ziraldo<sup>13</sup>. Não utilizava, personagens como os outros artistas selecionados para esta tese, mas caricaturas de políticos e animais ou pessoas que representassem instituições, fazendo metáforas visuais, como em charges e cartuns clássicos europeus.

Aposentou-se durante a ditadura civil-militar em 1970, fazendo charges para a *Folha de S.Paulo*, e passou o restante da vida fazendo suas pinturas, participando de exposições coletivas em diversas cidades, para, depois, ter exposições próprias. Expôs suas obras no Canadá (1971) e no Japão (1980). Faleceu em Diadema, em 1992, aos 75 anos. Seu filho, Luiz Carlos Mattos, cuida e organiza a obra de seu pai com exposições por todo o país.

Já Ziraldo Alves Pinto, nascido em 24 de outubro de 1932, é escritor, chargista, poeta, quadrinista, pintor e jornalista. Mais conhecido por ter criado o personagem *Menino Maluquinho* (1980), que, apesar de ter surgido na literatura, também participa de histórias em quadrinhos e outros livros educativos ou de humor. Começou a trabalhar no *Folha de S.Paulo* em 1954, em uma coluna de humor; foi para *O Cruzeiro*, em 1957, e, por fim, no *Jornal do Brasil*, em 1963, período que inicia o nosso recorte histórico.

O artista é facilmente reconhecido por seu traço angular, personagens de ombros retos e grandes, pés e mãos também, de forma que não apenas a expressão facial da personagem ou da caricatura faça parte da mensagem, mas também a linguagem corporal dela, dando fluidez ao desenho. Também utiliza uma tipografia própria, com acentos triangulares e preenchimentos de letras quadradas, que eram bem exploradas no semanário *O Pasquim*.

Quando nasceu *O Pasquim*, em 1968, foi um fenômeno, e Ziraldo se juntou ao grupo criado por Jaguar no ano seguinte, ficando até 1982. No jornal, o artista criou

---

<sup>13</sup> Ziraldo cita Mattos no prefácio do livro *Uma professora muito maluquinha* (1995), onde fala da influência e inspiração do artista no seu início como cartunista.

diversos desenhos, pôsteres e slogans que são lembrados até os dias de hoje. Em 1970, a perseguição ao *O Pasquim* chega ao seu máximo. Quase toda a equipe do semanário foi presa por uma montagem com a clássica obra de Pedro Américo, *Independência ou Morte!*. Os próximos números foram escritos por colaboracionistas, e a desculpa foi um surto de gripe que surgiu na redação.

Antes mesmo da criação d'*O Pasquim*, Ziraldo já tinha fama por seu traço e humor, tendo, em 1964, já um espaço destinado apenas às suas charges no *Jornal do Brasil*, chamado *Rir do Rio*. Esse espaço acaba em 1970, quando um espaço destinado apenas às charges, na segunda ou terceira folha, é criado.

Sobre a criação de personagens, Ziraldo foi responsável por diversos que, até hoje, estão no imaginário brasileiro. O mais conhecido é o já citado *Menino Maluquinho*, mas, para além dele, temos *A Turma do Pererê*, que utiliza do folclore nacional, com personagens próprios e que aparecem algumas vezes nas charges do *Jornal do Brasil*, dividindo espaço com personagens da política do momento - entre eles, estão a Dona Clotildes, vulgo *Supermãe*, criada em 1968 e é uma brincadeira com a palavra *Superman* ao mostrar uma mãe super protetora; *Geremias, o Bom*, criado, em 1969, como uma crítica de costumes em que o personagem subvertia determinadas convenções de maneira simples e caridosa.

Da galeria de criações, outros que valem destaque, e aparecem no *JB*, são as paródias *Zeróis*, que, apesar de serem apenas versões de personagens de quadrinhos estadunidenses, mostravam o lado humano, íntimo e ridículo. Foram publicados tanto no *JB* quanto no *O Pasquim*, o que fazia com que os militares e censores entendessem que, ao ridicularizar a força e a onipotência dos super-heróis, nas entrelinhas, seria uma crítica ao próprio governo ditatorial, o que era uma verdade.

Ziraldo foi responsável, também, por neologismos que foram incorporados no vocabulário nacional; o mais importante é o próprio termo “cartum”, que vem do termo inglês, *cartoon*, e do cansaço do artista ao precisar grifar palavras estrangeiras. O neologismo apareceu pela primeira vez na revista *Pererê*, de fevereiro de 1964, e logo tomou uma proporção tão grande que foi necessário dicionarizá-la.

Outras expressões surgiram n'*O Pasquim* e contagiaram até publicidade e televisão. Gírias, como *dica*, *duca*, *mifo*, *sifo*, *pô* e *paca*, passaram a ser de uso

corrente não só em jovens leitores do periódico no período ditatorial, mas sendo utilizadas até hoje.

Em 2008, por decisão da Comissão da Anistia do Ministério da Justiça, Ziraldo e seu companheiro de trabalho, Jaguar, receberam uma indenização pelas perseguições políticas que sofreram durante a ditadura civil-militar. Além do valor de R\$ 1 milhão cada, receberão cerca de R\$ 4.375,88 reais mensais até a morte.

Arnaldo Angeli Filho nasceu em São Paulo, no dia 31 de agosto de 1956. É o mais novo dos artistas selecionados para esta pesquisa e, com isso, vemos outro tipo de humor que é voltado para algo mais anárquico e urbano, para música, comportamento, e com uma crítica muito mais agressiva contra as figuras públicas. Não que os outros chargistas também não fossem cirúrgicos em suas opiniões e posições, mas, por pertencer à outra geração e ter outras influências, como os quadrinhos *underground*, além de ter feito parte do movimento *hippie* e *punk*, outra visão era adicionada ao seu descontentamento com a política nacional.

Ele inicia na *Folha de S.Paulo* em 1973, no último ano do governo Médici, já enfrentando uma repressão que já estava começando a ter outros ares. Ainda assim, teve charges censuradas, como todos os outros.

Tinha uma predileção por quadrinhos e suas charges e seu estilo eram fáceis de serem identificados: narizes grandes, corpo pequeno em relação à cabeça, e um traço mais grosso na utilização de seus materiais, como o nanquim. As charges também, em diversas vezes, são sequenciadas, mostrando que expressava melhor a ideia da piada e da crítica através de mais quadros; por isso, deixa as charges políticas em 1983 e passa a colaborar apenas com a *Folha Ilustrada*. Após 33 anos de tirinhas quase diárias e problemas de saúde, em 2016, passa a não fazer mais tirinhas e volta com as charges, colaborando com outros artistas e não mais de forma quase diária, como no recorte em que estudo.

Dos artistas selecionados, Angeli é o que mais criou personagens, sendo que a maioria surgiu na revista *Chiclete com Banana* (1985-1990). Mas diversas dessas criações tiveram sua origem nas páginas da *Folha Ilustrada*, como Meia-Oito, Bob Cuspe e Rê Bordosa. O contrário também ocorreu, pois, nas charges principais da *Folha de S.Paulo*, o chargista não utilizava muitos personagens próprios e, sim, os próprios políticos e representações de cidadãos brasileiros.



Nessa representação do “brasileiro” que foi criado Aderbal Brasil, um sujeito de baixa-estima, que estava feliz com o fim da ditadura civil-militar, mas que acabava frustrado por figuras públicas, ou até por pensamentos que o faziam desistir de pensar em um fim da ditadura ou futuro melhor. Este personagem acabou tendo seu fim nas páginas da *Chiclete com Banana*, em uma luta com seu ego.

Além de charges, ilustrações de matérias e tirinhas na seção de quadrinhos da *Ilustrada*, Angeli também fez tirinhas de propaganda em uma página destinada ao vestibular, presente na *Folha*. As tiras utilizavam a personagem com nome Sol, que passava por situações com os pais e colegas de cursinho enquanto se preparava para as provas.

Ziraldo e Mattos vêm com seu traço já característico de décadas; uma maturidade tanto na representação visual, quanto na criatividade e adaptação ao retratar o mundo ao redor. Angeli vem inspirado por estes e vemos o amadurecimento do seu traço até a definição de um estilo próprio.

Histórias em quadrinhos são marcantes da vida de Ziraldo e Angeli, pois eles criaram diversos personagens e participaram de diversos títulos de revistas; já Mattos traz sua sensibilidade artística e a destinava a pinturas e exposições, para apontar sua visão do absurdo cotidiano.

Além de acompanharmos os chargistas, também analisamos o destino da charge nos periódicos selecionados, sua importância e local de destaque que este tipo de arte foi adquirindo com o passar dos anos.

Apresento, ao fim do texto, uma tabela com os dois jornais pesquisados e seus chargistas nos respectivos 21 anos da ditadura civil-militar brasileira. Através dela, podemos perceber a regularidade de cada chargista em determinado periódico. Podemos ver que os artistas compensavam a falta do colega, produzindo a mais para suprir o conteúdo do jornal – acontece, muitas vezes, em ambos os periódicos, deixando claro a produção massiva dessas ilustrações, seja por pressão editorial ou por puro coleguismo.

No total, são 27 artistas no *JB* e 23 na *Folha*. Alguns artistas se repetem pois trabalharam em ambos os periódicos, algo importante a se destacar já que artistas

como Fortuna e Claudius, que foram “convidados a se retirar”<sup>14</sup> do *Jornal do Brasil* nos primeiros anos da ditadura civil-militar, acabam indo para a *Folha de S.Paulo* e aparecem nos anos finais dos militares no poder. Outros que foram selecionados têm apenas uma arte publicada durante todos os 21 anos do governo militar. Algumas charges estão catalogadas como “não identificada”, seja pela falta de referência ao artista, a não identificação do traço ou da assinatura dele.

Na *Folha de S.Paulo*, não foram incluídas as charges destinadas a “Página de Humor”, espaço criado em Dezembro de 1967 onde diversos artistas, como Claudius, Ziraldo, Jaguar, Fortuna e Millôr Fernandes, apresentavam suas charges e pequenos textos; quase um protótipo do que seria o semanário *O Pasquim*, com os mesmos integrantes. Também no mesmo jornal podemos perceber a falta de charges produzidas no país durante o período de 1970 a 1974, apresentando apenas ilustrações internacionais<sup>15</sup> sobre política internacional.

Mesmo com o retorno de chargistas nacionais. em 1975, as charges internacionais ainda dão as caras no periódico, mas também charges enviadas por leitores começam a aparecer. Ainda na *Folha*, não foram catalogadas charges e caricaturas presentes no *Folhetim*, um suplemento do jornal dominical com viés semelhante ao d’*O Pasquim*, iniciado em 1977.

No *Jornal do Brasil*, ficaram de lado diversas tiras produzidas por Jaguar, chamadas *Os Chopnics*, encomendadas pela marca de cerveja *Skol* e que mostrava o dia a dia de personagens na mesa de bar. O nome vem de uma brincadeira com o movimento “*beatnik*” e o tema cerveja. Nela, ainda surgiria o rato Sig, que, depois, viraria mascote do periódico *O Pasquim*.

Nos anos 80, o jornal começa a postar o que ele chama de “Ponto de Vista”, um espaço destinado a charges de outros jornais de diversas partes do país. Muitas vezes, com artistas que teriam um nome maior nos anos seguintes, mas que estavam ainda “limitados” aos periódicos regionais.

---

<sup>14</sup> Suas charges acabavam entrando em “desacordo” com a linha editorial do *JB*, deixando o jornal em 1966. O artista acabou colaborando com o periódico em 1973.

<sup>15</sup> Na *Folha de S.Paulo*, temos charges dos periódicos: *Evening Standard*, *London Express*, *Los Angeles Times*, *Sunday Express*, *Daily Express*, *Le Monde*, *Suddeutsche Zeitung* e *Chicago Today*, todas devidamente referenciadas.

Em um primeiro momento, analisamos a charge política e o humor gráfico. O comprometimento que o artista tem em se posicionar politicamente em um momento de repressão institucionalizada, o conceito de representação de Franklin Ankersmit e o estudo dos quadrinhos e seus formatos nos livros *Desvendando os Quadrinhos* (2005), de Scott McCloud; *História das Histórias em Quadrinhos* (1987), de Álvaro de Moya, e *A Leitura dos Quadrinhos* (2010), de Paulo Ramos; além de uma breve história do humor gráfico, utilizando o historiador Rodrigo Patto Sá Motta e Roberto Elísio dos Santos, finalizando com o destino dessas charges dentro dos periódicos que as publicam.

Dentro da parte destinada para o humor, vemos o conceito de comicidade, através de Como Henri Bergson e seu livro clássico, *O Riso* (1900), e *Comicidade e Riso* (1992), de Vladimir Propp, e como a sociedade encara o cômico em situações de opressão ou grande crise. Assim como as ideias de tipos de riso, existira um bom e um mau riso? Quais seriam as definições?

Em um segundo momento, tentamos entender a ideia de "homem cordial", conceito elaborado por Sergio Buarque de Holanda em seu livro e marco da sociologia brasileira, *Raízes do Brasil* (1936), e como ele se encaixa na maneira em que vemos o brasileiro. Somando-se à tentativa de fazer um contraponto, utilizamos o *Ridículo Político*, de Marcia Tiburi, para entendermos como esta dualidade trabalha no cômico nacional. Vemos também as diferenças de humor nas cidades em que os jornais são produzidos. Para finalizar o capítulo, trazemos as análises de charges, intertextualidade, a leitura das imagens através de autores como Edson Carlos Romualdo e Paulo Ramos, conceitos da leitura dos quadrinhos e como as imagens constroem o imaginário social através das referências externas e internas dos periódicos.

Em nosso segundo capítulo, nos dedicamos ao trabalho que Orlando Mattos fez na *Folha de S. Paulo*, iniciando nosso recorte em abril de 1964, com o Golpe Militar, e encerrando quando o artista se aposenta da carreira de cartunista e sai do jornal. O capítulo se ancora no formato da charge, o espaço destinado a ela, o estilo do artista e como é utilizada metáforas, caricaturas e humor em sua obra. Como o periódico se posicionava perante tantas mudanças no país, e como Mattos criticava ou aprovava essas mudanças. Também delimitamos alguns temas que aparecerão com o mesmo seguimento nos capítulos 3 e 4.

No terceiro capítulo, abordamos outro periódico, o *Jornal do Brasil*, assim como outra cidade e outro artista. Sai Orlando Mattos, seu estilo de humor e representação que muito remetem a charges mais antigas do início do século XX, e entra Ziraldo, que, com muitas influências diferentes e outras iguais, traz um traço único e de fácil identificação. Abordamos a posição do *Jornal do Brasil* perante a ditadura, assim como os temas já apresentados anteriormente. Mas o foco principal é em como Ziraldo representou a ditadura e os problemas sociais diante de seu humor gráfico, tanto na grande imprensa, como na imprensa alternativa.

Por fim, em nosso último capítulo, voltamos à *Folha*, agora reformulada, e disposta a confrontar o governo militar. Nesse capítulo, temos o então novato Angeli, que segue uma outra geração inspirada em *rock'n'roll*, movimento hippie e toda a contracultura que serviu de inspiração para os jovens, mesmo dentro de aparatos repressivos. Também podemos ver o estilo do traço de Angeli mudando e amadurecendo durante o passar da última década de ditadura militar brasileira, assim como seu humor e visão de mundo.

## 2 CHARGES, UMA QUESTÃO DE FORMATO

A escolha das charges que são publicadas na grande imprensa vem da maior repercussão pública e do maior número de pessoas que ela tem potencial de atingir. De forma alguma retiro o valor de charges incríveis publicadas pela imprensa alternativa - algumas que se eternizaram mais no imaginário da época do que as presentes nesta tese -, mas devemos levar em conta que a grande imprensa tentava expressar os sentimentos e pontos de vista de grupos dominantes da sociedade, fazendo com que façam parte do debate público.

Utilizamos das charges que estão na página do *Caderno Um* de ambos os periódicos, pois estas aparecem no dia a dia, em um local específico; algo que não necessita desta frequência quando em outras partes destes jornais. Estas estão na página de opinião de colaboradores; assim, o jornal, de certa forma, se isenta de algumas posições que podem ser tomadas pelas colunas, charges e pequenas notas que possam aparecer por lá.

Como diz o historiador Rodrigo Patto Sá Motta sobre as dificuldades do estudo do humor gráfico, "Utilizar caricaturas como fonte implica em duplo desafio ao pesquisador: interpretar as imagens sem cair no óbvio e referir-se a peças de humor sem tirar-lhes o efeito cômico. Como se sabe, nada mais sem graça que explicar uma piada". (Motta, 2006 p.31).

### 2.1 DO CARTUM AOS QUADRINHOS

A caricatura é um dos instrumentos mais utilizados pelos periódicos, para agitar e propagar as imagens críticas sobre um adversário político. A ditadura civil-militar brasileira validava-se das leis que criavam e na censura institucionalizada para

praticar a violência; por outro lado, as charges utilizavam a “violência simbólica” para afetar os egos dos responsáveis pelo estado em que o país se encontrava.

Esta destruição simbólica do outro ocorria, com maior ou menor intensidade, de acordo com o protagonismo que os cargos políticos desempenhavam. Presidentes, altas patentes do exército e políticos com destaque na mídia eram os principais alvos.

Zélio Alves Pinto<sup>16</sup>, um dos fundadores d'*O Pasquim* e irmão de Ziraldo, conta um pouco da charge no Brasil no documentário *São Paulo: Meu Humor*<sup>17</sup>, produzido em 2020 e divulgado no canal de televisão *Arte1*.

Desde que surgiu a charge no Brasil, ela sempre foi um elemento muito presente na nossa formação da opinião pública, a nossa formação sempre passou pela opinião do chargista do momento. Nosso chargista tem um comprometimento político natural, quer fazer charge, tem que fazer política, ter opinião política, um engajamento ou responsabilidade política. (São Paulo, Meu Humor, dir. Urizzi, Pedro, 2020, Ep.1, 07:13' – 07:23')

Com a censura em voga, a saída era se acomodar aos assuntos que eram permitidos pela agenda dos censores, tratar de outras questões de natureza política e social e tentar contornar a censura. Embora o personagem social e político seja o grande alvo da caricatura, dentro da charge política, podemos ter outros registros da vida cotidiana, pensamentos da época, costumes, e isso tudo através da visão do próprio artista, que coloca suas histórias, preocupações, percepções de mundo e valores. (Hurtado, 1983).

Com o tempo, o cartoon foi adquirindo autonomia e agregando atributos, até que três componentes foram reconhecidos: o artístico, o humorístico e o midiático. Em relação ao primeiro, fica comprovado que a caricatura surgiu como expressão artística; segundo, não há dúvida sobre sua capacidade de gerar risos, pois expõe vários atores em tom satírico; e, em última instância, conseguiu se firmar como um recurso adequado para a transmissão de mensagens. (Uribe, 2018)

---

<sup>16</sup> Caricaturista, ilustrador, pintor e jornalista brasileiro. Por ser artista gráfico e jornalista, promoveu reformas editoriais em diversos jornais e revistas como na própria *Folha de S.Paulo* nos anos de 1970.

<sup>17</sup> Documentário dirigido por Pedro Urizzi com base no livro *Humor Paulistano – A Experiência da Circo Editorial (1984-1995)* de 2014, que conta com o depoimento de diversos artistas que participaram da cena efervescente da cidade de São Paulo no fim da Ditadura Civil-Militar, documentário é uma homenagem a Toninho Mendes, criador da *Circo Editorial*.

A charge tem sua origem e validade artística na parte sociopolítica, e faz com que esses desenhos políticos se transformem em fonte de conhecimento e investigação no campo da história.

Apesar de Ankersmit colocar à prova a representação da caricatura como válida, apenas com a identificação do alvo, também podemos trabalhar com o conceito de mais de uma representação. Juan Carlos Guerrero<sup>18</sup> observa, em seu artigo "*Caricatura y performance en los diálogos interculturales*" (2008), o duplo sentido de representação que a caricatura tem; uma para falar da forma inicial, em que Ankersmit admite fazer a charge tornar-se válida, mas também a forma deformada, em que defende a caricatura como uma representação distorcida, fazendo com que ela tenha um novo espaço no jogo representativo. Isso mostra a ambiguidade que a caricatura tem, além da riqueza de interpretações e possibilidades críticas.

Por fim, as representações desses desenhos, independentemente de quem queiram retratar, precisam dar sentido a realidade. O observador internaliza a mensagem com suas chaves de leitura e conhecimentos prévios, sendo eles de dentro do próprio jornal ou informações de fora.

Por insertarse en un medio de forma gráfica, por su elevado contenido de humor y entretenimiento, y por su rápida y cómoda lectura, la caricatura tiene una enorme afinidad con las audiencias; en virtud de tales características y de la cotidianidad de sus representaciones, logra que miles de personas conozcan su discurso y, con ello, induce una carga ideológica que le sugiere a cada individuo tomar partido. (Uribe, 2018, s.p.)

O desenho político tenta condenar, em seu discurso, o visual e o verbal, de forma que passa a mensagem do dia a dia de forma rápida e de fácil identificação. A utilização desta leitura fácil e ágil, pelo leitor, faz com que a charge possa também influenciar, fazendo com que o receptor incorpore opiniões e sentimentos com o artista. (Uribe, 2018)

Como forma de imediatismo do leitor, que, muitas, vezes passa o olho pela página focando nos títulos de notícias e colunas de opinião, a charge se destaca na página, fazendo com que o conhecimento prévio de seu imediatismo seja lido

---

<sup>18</sup> Escritor e jornalista multimídia.

rapidamente antes de qualquer outro assunto da página de opinião, gerando já uma reflexão do leitor sobre assuntos que estão em voga.



Figura 1: Sucessão

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 356, p. 10, 03 de abr. 1983. Acervo: *Jornal do Brasil*.

Outro exemplo da união do textual com o desenho vem da charge acima, publicada no *Jornal do Brasil*, no período em que já se falava de um civil assumindo o cargo de chefe de estado. Ziraldo utiliza de sua habilidade e traço para criar uma linguagem que transita entre o desenho e a escrita.

O primeiro personagem diz, em seu balão de fala, que não quer que falem de sucessão, a não ser que ele mande. Os personagens que o acompanham na charge avisam que, sim, através de um outro balão tímido, mas mostram a palavra sucessão de diversas maneiras: em livros, papéis, fumaça do cigarro, em plantas sendo regadas, como representação de algo que está crescendo, até no rosto de alguns personagens que se mistura entre letras e desenhos. Um dos personagens chega a ser a própria palavra, no formato de um corpo humano. A utilização de palavras, dentro das charges, serve para compactar uma história.



Dentro do humor gráfico, clareza e comunicação são metas básicas na charge, no cartum ou na tira cômica, e precisam ter uma coordenação de fatos para que a mensagem seja rapidamente compreendida. Se o artista pretende dar uma visão menos central e mais ampla do que for retratar - como um local, se ele for relevante - , é necessário escolher o básico para que a mensagem seja compreendida. Críticas internacionais podem utilizar de pontos geográficos famosos, como a Estátua da Liberdade ou a Torre Eiffel, para demonstrar que personagens se encontram no país alvo da crítica.

A caricatura faz parte da charge política, mas os personagens caricaturizados muitas vezes são acompanhados de outros figurantes, que não apresentam os mesmos detalhes de identificação que o personagem principal. Scoot McCloud, em seu livro *Desvendando os Quadrinhos* (2005), fala do poder da "simplificação", em que o cartunista, ao abstrair e simplificar uma imagem, se afasta do real e faz com que o personagem vire qualquer um.

Quando abstrairmos uma imagem através do cartum, não estamos só eliminando os detalhes, mas nos concentrando em detalhes específicos. Ao reduzir uma imagem a seu "significado" essencial, um artista pode ampliar esse significado de uma forma impossível para a arte realista." (McCloud, 2005, p. 30).

A universalidade de uma imagem comum faz com que a identificação de quem está lendo aumente ao passo que diminui a ideia de um caricaturizado específico<sup>19</sup>.



Figura 2 – Universalidade

<sup>19</sup> "Quando você olha para uma foto ou desenho realista de um rosto, você vê isso como o rosto de outra pessoa. Contudo, quando entra no mundo do cartum, você vê a si mesmo". (McCloud p.36)

Fonte: *Desvendando os quadrinhos*, 2005, p. 31.

O poder de síntese do artista e da nossa identificação com objetos simples mostram a habilidade de estendermos nossas identidades a objetos. Quando passamos por um acidente de carro, normalmente falamos "o carro bateu em mim" e não "no meu carro" (McCloud, 2002, p.38). Um professor, se vê na charge onde um personagem cartunizado escreve em uma lousa, com signos simples; tiramos nossa visão do mundo externo e enxergamos o mundo interno: o outro está na caricatura, o leitor no cartum, e são elementos presentes nas charges políticas.

Com a entrada no século XXI, esta ideia de iconografia visual e comunicação universal se estende ainda mais. A possibilidade de condensar uma emoção através de um *emoji*, presente em qualquer meio de comunicação digital, só mostra o quanto somos seres pictóricos mesmo enquanto escrevemos. Um *emoji* sorrindo pode demonstrar satisfação pela conversa ou assunto, mas, se o mesmo é acompanhado de gotículas vindas dos olhos, compreendemos que o assunto foi muito engraçado; já se a gotícula sai da testa da figura, um desconforto ou constrangimento pode ser interpretado. Mesmo com a opção de cor de pele e cabelo, continuam sendo signos simples e universais.

Do ponto de vista do leitor, essa pluralidade de rótulos pode até atrapalhar a leitura. Charge e tira cômica, por exemplo, são textos unidos pelo humor, mas diferentes no tocante às características de produção. Para ficar em apenas uma distinção: a charge aborda temas do noticiário e trabalha em geral com figuras reais representadas de forma caricata, como os políticos; a tira mostra personagens fictícios, em situações igualmente fictícias. (Ramos, 2009 p.16)

Outro conceito de representação, que também será utilizado nesta proposta, é do historiador e filósofo neerlandês Franklin Rudolf Ankersmit<sup>20</sup>. O autor mostra que, para a referência de qualquer "objeto" do mundo, somos obrigados a "escolher exclusivamente" algo do nosso alvo para produzirmos uma representação. Os objetos são algo único e podemos atribuir certas propriedades para que a representação seja

---

<sup>20</sup>Historiador e filósofo neerlandês, uma das principais referências para a discussão contemporânea sobre história e historiografia, além de um importante pesquisador e teórico sobre a escrita da história e suas linguagens. Em especial, usarei o capítulo *Representação e Referência*, que o autor apresenta em seu livro *A Escrita da História: A natureza da representação histórica* (2012).

possível, e nunca conseguiremos mostrar ela como um todo, como é vista a olho nu. A escolha para representar, ou remeter o enunciado real, considera a menção, descrição ou até mesmo pintura/desenho como verdadeira; caso contrário, é falsa.

Mas o historiador vai além: ele nos apresenta a ideia de que uma representação pictórica, como a pintura, vai muito além da descrição, pois já conduz a uma faceta do objeto e identificação imediata, se bem-feita. Vejamos o exemplo sobre a pintura de Napoleão:

Se o que é representado por uma pintura de Napoleão não for o próprio Napoleão, o que poderia eventualmente ser isso? [...] Representações são todas diferentes, e às vezes até de forma drástica (compare o Napoleão de David ao de Gillray)[...] Devemos rejeitar a identidade dos representados como objeto de referência e reconhecer que a identidade é uma projeção ilegítima da estrutura do enunciado sobre representação (Ankersmit, 2012. p. 189).

Temos dois artistas do século XIX que retratam Napoleão Bonaparte - primeiro Jacques-Louis David<sup>21</sup>, que pintou, talvez, a imagem mais icônica do imperador francês, chamada *Le Premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard* ou simplesmente Napoleão cruzando os Alpes, onde, montado em seu cavalo, o líder francês aponta para o alto, sugerindo não apenas o caminho para os Alpes como também seu poder quase divino.

Em contrapartida, temos James Gillray<sup>22</sup>, que, ao lado de outros caricaturistas, fizeram chacota de Napoleão, sempre retratando-o em situações cômicas e com proporções diminutas. Ambos consideram que suas representações se referem exatamente à mesma pessoa e a população, tanto do século XIX como a de agora, reconhece o imperador nessas representações pictóricas.

## 2.2 HUMOR GRÁFICO E SUAS NOMENCLATURAS

Para esta pesquisa, utilizamos o termo *charge política*, embora apareçam elementos de outras representações técnicas do humor gráfico. Este “guarda-chuva”

---

<sup>21</sup>Pintor francês representante do neoclassicismo.

<sup>22</sup>Caricaturista britânico, famoso por suas sátiras políticas e sociais feitas em gravuras.

de termos aparece, em alguns momentos da pesquisa, apenas para lembrarmos do quão plural é este estilo de manifestação artística.

A **caricatura**, como já citada anteriormente, é o estilo de humor gráfico mais antigo e tende a tentar revelar os defeitos que os outros pretendem esconder. A retirada da máscara da autoridade faz com que o caricaturizado seja destronado de seu poder por um determinado instante. Também com a caricatura temos uma dupla leitura: lemos com seriedade o que está sendo representado, pois nos remetemos à figura conhecida, mas, ao mesmo tempo, lemos também a ridicularização desta seriedade, fazendo com que uma segunda máscara faça parte desta leitura (Romualdo, p.45).

A caricatura traz algo que também é utilizado na charge, que é a utilização da metáfora. Uma representação clássica destas metáforas é a utilização de algum animal para representar o alvo, ou até mesmo a presença dele em tela ajuda na leitura. Um cavalo desgovernado é a fácil chave de leitura para um desgoverno, como também cita Rodrigo Patto Sá Motta:

Podemos notar isso observando as estratégias usadas na composição de desenhos compreensíveis para o grande público, como o uso de **metáforas simples** (carros e barcos para representar o Estado, futebol e xadrez como símbolos de luta pelo poder) e de arquétipos tradicionais, como bichos repelentes (cobras) para representar o mal e animais nobres para sugerir valores positivos (leão=coragem). (Motta, 2006, p.18)

Em seu livro *Jango e o Golpe de 1964 na Caricatura (2006)*, Motta opta por nomear *caricatura* as charges políticas do período justamente por ser o nome mais antigo e que é facilmente associado ao humor gráfico. Além disto, a caricatura está presente dentro da charge e caberia ao leitor de seu livro apenas saber a conjuntura da cena em que o personagem está. Assim, o contexto é explicado pelo autor e o nome do estilo permanece como o mais conhecido.

Optaremos por não utilizar o termo *caricatura* para nos referirmos às charges políticas, pois o próprio nome já nos mostra que não necessariamente precisa existir uma narrativa na ilustração. Já *charge*, *cartum* e tiras cômicas estão dentro do hipergênero dos quadrinhos por utilizarem elementos do mesmo, apresentarem um formato fixo e com o nome do autor em destaque, na maioria das vezes.

O **cartum** é o desenho humorístico que brinca com temas mais gerais e não tem necessariamente relação com o noticiário recente.

O **cartum** é uma anedota gráfica com o objetivo de provocar o riso do espectador. É uma das manifestações da caricatura, em sentido amplo, e chega ao riso através da crítica mordaz, irônica, satírica e principalmente humorística do comportamento humano, de suas fraquezas e de seus **hábitos e costumes**. (Romualdo, 2000, p.20)

O cartum não precisa ter palavras, referência política ou social, apenas transmitir uma piada, e é mais próximo ao que Paulo Ramos chama de "desenho-de-humor", pois a preocupação com a *gag* é mais importante que o próprio estilo que o artista utiliza. Este estilo tem valor mais atemporal que a charge, que tem um contexto social e político vinculado a sua época. Ele trata algo sério e solene de maneira boba e banal, ou pega algo bobo e trata como algo solene na tentativa de provocar o riso.

A **charge** política/jornalística é um desenho de humor que aborda temas que estão ligados, de alguma forma, ao noticiário. A charge vem do francês, *charger* (carregar, exagerar), e recria algum caso de forma ficcional; com isso, estabelece uma associação que o leitor pode fazer com outra notícia, fazendo uma relação intertextual com outras matérias do periódico (Ramos, 2011).

A charge é o tipo de desenho que atrai o leitor, pois, como imagem é uma leitura rápida e mais prática do que ocorre no jornal e por condensar algum assunto, pode, inclusive, munir o leitor previamente de pontos de vista, antes mesmo do texto noticiário de fato. Por isso, a utilização das palavras também é importante na charge, pois são um forte elemento que ajuda na compreensão, sendo um forte aliado na luta pela comunicação.

A charge e a caricatura não são excludentes. A caricatura, de acordo com seus elementos, pode ser constituinte das charges, já que, muitas vezes, é necessária a representação de uma figura pública para ser alvo da piada de situação reproduzida no quadro (Romualdo, 2000). Deve abordar um assunto do momento para que detenha a atenção do leitor, que já espera por este comentário em forma de desenho. A diferença principal entre charge e cartum é no tema político em oposição à crítica de costumes, mas também há outros tipos de visão sobre essas diversas nomenclaturas, como cita Chico Caruso:

Chico Caruso, desenhista desses três tipos de texto, distinguiu **cartum**, **charge** e **caricatura**, comparando-os à fotografia focada no

infinito. A possibilidade de compreensão do cartum, pelo fato de focar em realidade genérica, é muito maior. Em contrapartida, a charge focaliza em uma determinada realidade, geralmente política, fazendo uma síntese de fato político. Somente os que conhecem essa realidade entendem a charge. Já a caricatura focaliza em um elemento dessa determinada realidade focada pela charge. (Romualdo, 2000, p.21)

Na realidade, Caruso não só trabalhou com os três tipos de desenho/texto citados acima, como também com a quarta variedade de humor gráfico, que seriam as **tiras humorísticas**. Precisamos adentrar e especificar também esta categoria, pois ela aparece em alguns momentos no trabalho do Ziraldo e em diversos momentos, quando é Angeli o responsável pela charge política.

Tanto no *JB* quanto na *Folha*, este tipo de histórias em quadrinhos era destinado a uma página específica que não apresentava opiniões sobre política ou cotidiano e, sim, descontração e passatempo: eram elas o *Caderno B* e a *Ilustrada*, respectivamente. Mas os trabalhos de ambos ainda eram considerados charges políticas e continuavam a aparecer nas páginas iniciais dos jornais.

As tiras de jornal tendem a utilizar um formato mínimo da página, com determinados temas; podem ser de guerra, biografia, terror, aventura, romance, ficção científica entre outros. O que utilizamos, na pesquisa, pode ser enquadrado como jornalismo em quadrinhos, pois trata de ocorrências do dia a dia, notícias que são de relevância no período em que são publicadas. (Ramos, 2011).

A importância de sequencialidade e do dia a dia é importante na compreensão de diversas charges que apresento, pois o artista faz o desenho do dia anterior, ou antes desse, como uma sequência do próximo. Vemos, como exemplo, duas charges feitas pelo artista Orlando Mattos:



Figura 3: Lacerda x Leão

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo. n.12.952, p.4, 01 de dez. de 1964. Acervo: *Folha de S.Paulo*.



Figura 4: Leão x Lacerda

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo. n.12.953, p.4, 02 de dez. de 1964. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

Ambas as charges mostram o Supremo Tribunal Federal<sup>23</sup> como um leão, novamente deixando, ao leitor, a representação de um animal grande e feroz. A escrita “supremo”, no corpo do animal, ajuda na rápida identificação; já a figura pública que é caricaturizada é a do político Carlos Lacerda<sup>24</sup>, que, no momento, era governador do extinto estado do Guanabara<sup>25</sup> e uma figura conhecida pelos meios de comunicação por sua postura de desconfiança com os militares no poder desde o golpe ocorrido no mesmo ano.

Na Figura 3, temos a caricatura de Lacerda desdenhando da representação do Supremo, com as mãos dentro da boca. puxando-a para baixo em uma careta, e postura inclinada. O barulho onomatopeico de provocação, com pequenas gotas de saliva saindo de sua boca, juntamente com as linhas onduladas presentes ao redor

<sup>23</sup> O Supremo Tribunal Federal (STF) é a mais alta instância do poder judiciário brasileiro, criada no ano de 1808.

<sup>24</sup> Carlos Frederico Werneck de Lacerda (1914-1977) foi Jornalista e político brasileiro.

<sup>25</sup> O Estado do Guanabara existiu no país de 1960 a 1975, hoje faz parte do município do Rio de Janeiro.



de seu corpo, indicando que está tremendo, mas apenas pelo esforço da provocativo e não por medo. Já o leão olha com curiosidade para o provocador, e, aqui, vemos que Lacerda é representado na parte superior da charge. O artista, assim, mostra uma superioridade do personagem, pois este é o primeiro a ser lido no sentido cima-baixo, já citado anteriormente, facilitando a compreensão do leitor.

No dia seguinte é mostrada uma charge que funciona como uma continuação da publicada no dia anterior. Ambas funcionam isoladas, pois o jornal coloca o leitor a par do assunto nas páginas iniciais, mas o artista conta também com a ideia do leitor, que acompanha o periódico todos os dias, para que a sequência de eventos desenhada também tenha sentido. Aqui (Figura 4), temos Lacerda com um estilingue apontando para o leão e a posição das personagens se inverteu, mostrando que a superioridade, agora, é do Supremo. O leão pisca para o político na tentativa de provocação e com o ar de superioridade; enquanto isso, o rival é mostrado com uma arma inferior, que não machuca o adversário realmente.

O contexto das charges é da tentativa de Carlos Lacerda em ir contra a decisão do STF, de não julgar seus inimigos por condenações diretas de quem fosse contra o governo. A primeira charge conta, também, com o conhecimento do leitor sobre um manifesto que Lacerda lançou antes mesmo de saber da decisão do Supremo sobre as suas reivindicações, e que acabou não sendo levado em consideração, dando ar de um golpe ou até de um “caudilhismo”, segundo o próprio jornal.

Vamos ao exemplo do que seria uma “charge segmentada” (Ramos, 2011). Ela lembra uma tira em quadrinhos, por ter mais de uma cena de ação, mas, de cima para baixo, como o sentido de leitura de uma coluna de opinião. Angeli ainda mostrará outras tiras com mais quadros; às vezes, com indicações de números para a sequência da leitura, facilitando o público não tão familiarizado com este tipo de quadrinho.



Figura 5 – escândalos

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo, n. 19.696, p.2, 07 de mar. de 1983. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

Na Figura 5, de autoria de Angeli, vemos uma charge segmentada de dois momentos de tempo/espaço. Para que faça sentido, deve ser lida de cima para baixo, onde encontramos dois tipos de texto que, embora feitos à mão pelo autor, devem ser lidos com interlocuções diferentes.

No primeiro quadro, vemos as representações de repórteres que são facilmente identificáveis por utilizarem microfones e uma câmera de vídeo para filmar a declaração do político, que se apresenta mais à frente. Este segundo personagem, que, na realidade é o centro da piada, é retratado muito maior do que os demais, demonstrando a sua importância, mas, ao mesmo tempo, não quer ter um destaque pela imprensa, o que faz com que a diferença de tamanho entre os representados seja ainda de mais importância na interpretação da charge.

O campo linguístico aqui, entrando dentro do pictórico, nos dá duas leituras diferentes dos textos dentro do desenho. Em um primeiro momento, temos uma escrita grossa, com letras grandes para ter destaque, e podemos deduzir que a personagem está gritando para o político apresentado na sua frente. Ela surge, na

cena, com uma leitura ocidental, da esquerda para a direita<sup>26</sup>, em direção a sua tentativa de entrevista. Também vemos o apêndice no final da escrita, que está apontando para a personagem, mostrando uma espécie de balão.

O personagem do então ministro, leitura que se dá através da escrita dentro da charge, é representado de forma como qualquer outro político: de terno e gravata, podendo ser qualquer um dos ministros atuantes no país de 1983. No segundo quadro, ele é representado mais próximo dos personagens, e, de forma inclinada, evidenciando mais uma vez o seu tamanho de destaque, com uma outra forma de balão que não está fechado em uma linha contínua, como era o esperado - um “balão-cochicho”, cujo contorno é pontilhado. Este tipo de leitura é normalmente utilizado nas histórias em quadrinhos para mostrar que o personagem não quer ser ouvido por um terceiro. Aqui, o ministro fala que “detesta escândalos”, mostrando que, só no fato de ser ministro, já está implícito o seu temor a escândalos políticos.

Angeli, ao final de 1984, acaba mudando-se de vez para a sessão de quadrinhos da *Folha Ilustrada*. Em depoimento, novamente, Zélio conta um pouco de como o artista sempre esteve mais inclinado aos quadrinhos do que a própria charge política, embora fizesse os dois com grande maestria. Além disso, a influência dos *comics* estadunidenses era inegável e Angeli se sentia mais à vontade para elaborar suas críticas, com personagens próprios, em mais quadros por página:

O Angeli é pura intuição, ele entrou naquele universo que estava carente de alguém que fosse comentar e registrar as rês bordosas e os bob cuspes, aqueles personagens marginais. Isso é muito característico do chargista, ele é um bom chargista, ele quadrinizava muitas vezes a charge, não que fosse um quadrinista, ainda, mas ele sentia a necessidade de fazer dois ou três quadrinhos. Para passar a ser tirinha diária, para ele foi um jazz, aliás ele é um jazzista. (São Paulo, Meu Humor, dir. Urizzi, Pedro, 2020, Ep.1, 14:27' – 15:03')

---

<sup>26</sup>Depois de escolher bem os momentos, enquadramentos, imagens e palavras, tudo o que resta é a escolha de fluxo: como você guia seu público através de sua obra[...] entre quadrinhos, sua escolha de fluxo dependerá do pacto implícito entre artistas e leitores, segundo o qual os quadrinhos são lidos primeiro da esquerda para a direita, e então de cima para baixo. [...] os mesmos princípios se aplicam a legendas e balões de fala." (McCloud, Scott, 2007, p. 27)

Outra linguagem dos quadrinhos que aparece regularmente nas charges políticas são as onomatopeias. Vejamos a charge a seguir:



Figura 6 - onomatopéia

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo, n. 19.759, p. 2, 09 de mai, de 1983. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

Nela, temos a caricatura do então presidente João Baptista Figueiredo e de sua esposa, Dulce Figueiredo. Eles estão vestindo um pijama e deitados na cama, indicando ao leitor que já é noite. Figueiredo ainda utiliza um gorro como parte do pijama, numa tentativa de representá-lo de forma mais engraçada. O personagem ainda dorme de óculos, acessório importante que o presidente utilizava e ajuda ainda mais na sua identificação.

O ambiente é de um quarto com abajures ao lado da cama. Há dois balões de fala, mostrando o verbal dentro do desenho e o texto chárigo está representado quase todo por estes “balão-fala”, que são os mais simples e englobam a totalidade dos caracteres tipográficos de fala de cada personagens, delimitados em uma linha que se fecha em um apêndice que indica a fala de cada um.

A primeira-dama mostra preocupação com os barulhos que escuta no telhado. Seu rosto mostra olhos virados para o teto e boca indicando tristeza ou preocupação, além das mãos juntas indicando nervosismo. Já Figueiredo é representado com uma faceta de desdém e irritação: raiva por ter sido acordado e desdenha por já saber a origem do barulho. Ao pedir para a esposa dormir e explicar o motivo dos ruídos, ele também dá a deixa da piada para o leitor.

O que podemos ver de diferente é a utilização das onomatopeias para a representação de ruído. Uma variedade de códigos sonoros confere às charges e aos quadrinhos um caráter de mensagem audiovisuais (Moya, 1987). As onomatopeias podem ser consideradas representações simbólicas, ruídos de signos que conseguem ficar entre o pictórico e o linguístico, e foram estudadas para a utilização inclusive na área pedagógica<sup>27</sup>.

As onomatopeias também são diferentes de acordo com a língua em que as charges ou os quadrinhos são produzidos. O latido do cachorro como “au au” não seria compreendido por um estadunidense que o associa à escrita “woof”. Ou até a palavra “*bark*” repetidas vezes, para formar o signo do som desejado no desenho.

### 2.3 UMA BREVE HISTÓRIA DA CARICATURA

Na história do que consideramos humor gráfico, muitos pesquisadores citam o suíço Rodolphe Töpffer<sup>28</sup> como precursor do tema; com a exceção da caricatura, que tem sua origem séculos antes, na Itália.

O acadêmico e referência na pesquisa de quadrinhos, Álvaro de Moya, cita, em seu livro *História da história em quadrinhos (1987)*, que artistas contemporâneos a Topffer, como Paul Gavarni<sup>29</sup> e Honoré Daumier<sup>30</sup>, não seguiam a mesma ideia de segmento: "Eles fizeram continuações, isto é, faces diferentes duma mesma ideia; são

---

<sup>27</sup> Os cientistas chegaram a medir a retina das crianças diante dos efeitos da onomatopeia para determinar quais quadros provocavam maior reação e poderiam ser utilizados em livros didáticos (Moya, p. 7)

<sup>28</sup> Artista gráfico e escritor suíço, considerado pioneiro dos cartuns e histórias em quadrinhos.

<sup>29</sup> Nascido como Sulpice Guillaume Chevalier (1804-1866) - foi um ilustrador e caricaturista francês, seu trabalho ficou amplamente conhecido por publicar na revista ilustrada *Le Charivari* (1832-1937) e ilustrar livros do escritor Honoré de Balzac (1799-1850).

<sup>30</sup> Honoré-Victorien Doumier (1808-1879), Caricaturista, chargista e pintor francês, conhecido por seu naturalismo, desenhou para a revista *La Caricature* (1830-1843).

coisas de pedaços em pedaços, não de coisas ligadas por um só pensamento". (Moya, p.14).

Estes artistas podem ser considerados grandes caricaturistas, mas, é na combinação de palavras e no quadro-a-quadro, que Moya se destaca dos demais em nossa pesquisa.



Figura 7 - Töpffer

*Historia das histórias em quadrinhos, 1987, p 11.*

Töpffer é considerado pioneiro no humor gráfico, pela utilização de desenhos em traço e com uma sequência que dá sentido à anterior. Cada quadro também é acompanhado de uma ou duas linhas de texto. Se omitirmos o texto dos desenhos, a interpretação dele se torna confusa; já se retiramos a ilustração e deixarmos apenas a escrita e está nada significa para o leitor. O todo, junto, forma uma narrativa que produz representação e comicidade ao leitor por caricaturas somadas a requadros. (Moya, 1987).

Com o surgimento dos jornais impressos e com a ajuda da técnica de litografia, jornais eram distribuídos por toda a Europa a partir do século XVIII e, com eles, o humor gráfico e histórias ilustradas caíram no gosto popular. A ideia chegou a ser tão profunda nesses grafismos que quaisquer periódicos de grande distribuição não estariam completos sem um desenhista de humor (Motta, 2006).

Esta simbiose entre imprensa e desenhos surgiu em períodos turbulentos na Europa e seus domínios, fazendo com que o humor gráfico, nos periódicos, seja bastante vinculado a protesto e deboche de autoridades desde então.

Diários, semanários e revistas ilustradas beneficiaram-se do crescimento dos centros urbanos e passaram a influenciar opiniões em uma época marcada por intensas manifestações sociais, como a independência americana, a Revolução Francesa e as Guerras Napoleônicas. (Santos, 2010, p.15)

Há uma forte ligação da caricatura com o *grotesco* - uma palavra cunhada no Renascimento, sinônimo de algo estranho, deformado, feio ou ridículo (Motta, 2011). O grotesco vem para trazer o inverso da harmonia e da satisfação que a arte clássica produz, causando a repulsa e o desconforto. A forte expressão e a irregularidade presente na caricatura nos invocam o grotesco, embora este tenha níveis do aceitável e não aceitável dentro do que é publicado, ainda mais no caso da grande imprensa.

Porém, nem tudo que é grotesco é cômico; determinadas expressões e representações não provocam riso, e sim desconforto e mal-estar. Existe uma fronteira tênue, no reino do grotesco, dividindo o cômico e o repulsivo. De todo modo, nas caricaturas que vamos analisar, a faceta grotesca está controlada, submetida aos padrões estéticos e morais da grande imprensa. (Motta, 2011, p.22)

Com o surgimento da fotografia, a ilustração acabou sendo abandonada, pois, para retratar a realidade, uma técnica muito melhor foi encontrada. O humor gráfico também foi deixado de lado no final do século XIX, e só retomado durante a Segunda Guerra como forma de expressão e ridicularização do inimigo. O que a foto não conseguia expressar, a partir deste momento, a charge política assumiu como um papel decisivo no jornal (Romualdo, 2000).

A academia e seus pesquisadores não entram em um consenso sobre o surgimento da caricatura, mas o argumento mais aceito é que essa expressão surgiu na Itália, no século XVII, pelos irmãos Annibale e Agostino Carracci. (Motta, 2006) As expressões, como *caricatura* e *charge*, muitas vezes são usadas indistintamente e, nesta área de pesquisa, não existem definições canônicas. Sendo assim, para esta pesquisa definirei de acordo com alguns autores, como se darão as diferenças nesses estilos de humor gráfico.

## 2.4 O DESTINO DA CHARGE NOS PERIÓDICOS

As charges, no período da ditadura civil-militar já se mostravam em destaque no mesmo local que perduram até hoje, na página mais movimentada do jornal, a página de *Opinião*. Com muitos tipos de escritas além da "opinião", como a crônica ou tópico, a charge política muitas vezes remete a algo que aparecerá no jornal ou faz referência a um assunto da própria página, fazendo com que apenas a leitura rápida e síntese cirúrgica já bastem para o conhecimento prévio de determinado assunto.

Segundo o pesquisador Edson Romualdo, uma ilustração ou fotografia, chama mais atenção do leitor em um primeiro momento: "uma corrida de olhos pela primeira página é natural ao pegarmos o jornal, assim como, para os leitores das charges, olhar pelo menos os títulos de alguns dos textos que estão próximos a ela na "Opinião" (Romualdo, 1999, p.88).

Alguns temas, nas charges políticas, acabam se tornando repetitivos devido à obrigação de produção diária dos desenhos. Essa dimensão repetitiva é um elemento importante para o historiador, já que demonstra a repercussão de determinado assunto no jornal e, por consequência, na sociedade. A página de opinião fala justamente dos assuntos do momento e a perduração de determinado tema deve ser levada em consideração. (Motta, 2006). Por estar em uma página opinativa, já se espera que a charge se posicione criticamente sobre o assunto que aborda; e a diagramação do jornal ajuda e orienta o leitor, posicionando, muitas vezes, a charge perto do texto que tem como referência de tema.

Carlos Eduardo Lins da Silva, supervisor editorial, afirma que quem ilustra a página dois da *Folha* deve acompanhar as notícias tão de perto quanto o editorialista, o comentarista ou o articulista. Segundo ele, nessa **página de opinião**, na qual estão presentes as charges que são objeto de nosso interesse, as ideias só fazem sentido se vinculadas ao noticiário (Romualdo, 2000, p. 7)



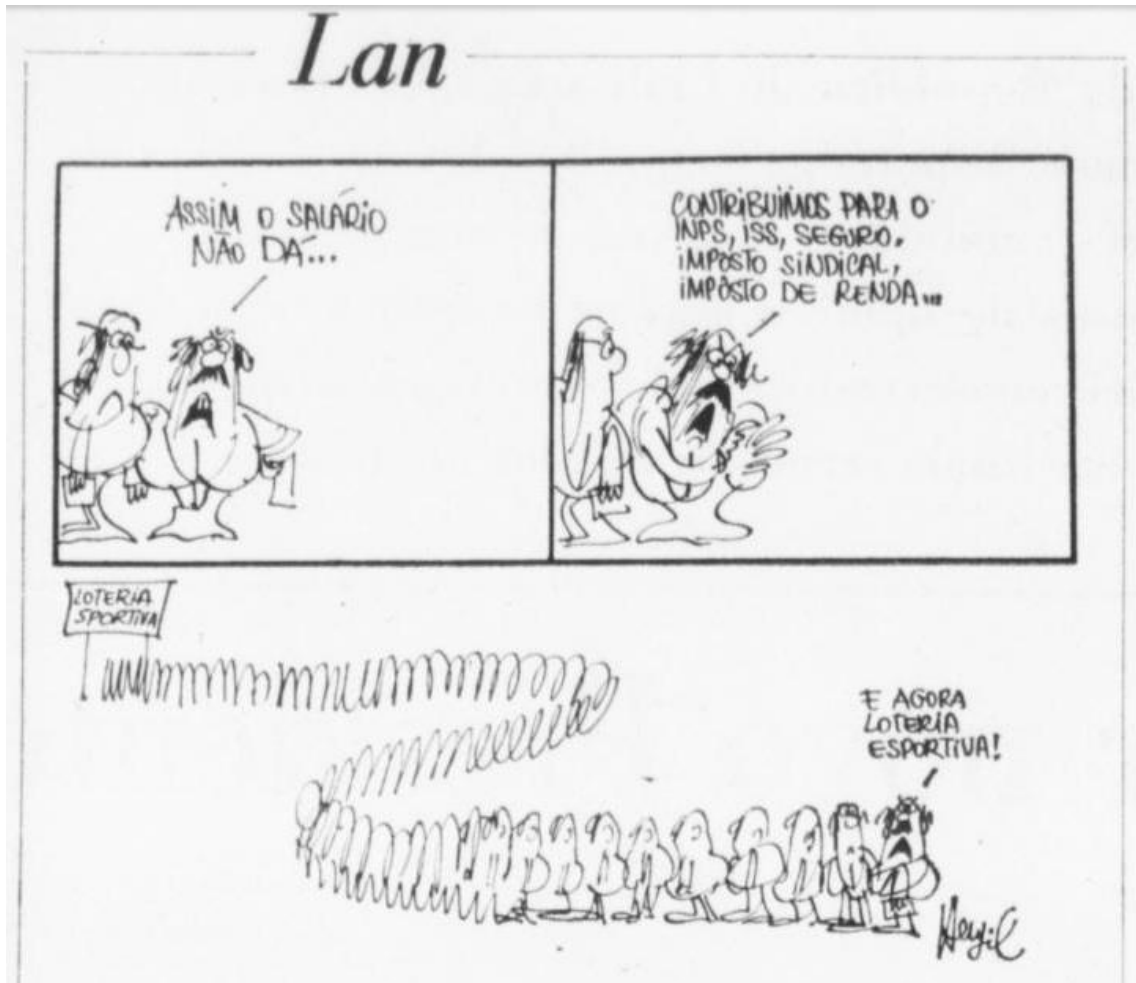


Figura 8 - Fila

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo, n. 040970, p. 2, 04 de set. de 1970. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

Outro ponto interessante está presente na Figura 8, onde o espaço destinado à charge diz que ela pertence a Lan, mas está assinada por outro artista, que é o Henfil. Além de uma visualização rápida, podemos ver que a linguagem utilizada não é a que se espera de uma charge do artista italiano. Vemos, primeiro, o traço que não lembra as formas arredondadas e grandes que Lan utiliza em seus trabalhos; outro ponto é a linguagem segmentada e o formato do cartum, com uma figura completa com sua mensagem e piada desenhada, podendo ou não ter uma frase de personagem na parte inferior, complementando o desenho seria o esperado.

Mas Henfil faz uma tirinha contendo elementos de histórias em quadrinhos, como os quadros que são lidos de forma segmentada, para que a piada faça sentido no último quadro. Além dos balões com apêndices, identificando que personagem do desenho está fazendo a interlocução.

O “erro” editorial de montagem da estrutura da página é compreensivo, como já citado anteriormente. Artistas se conheciam, dividiam, em dias, seus trabalhos, podendo muitas vezes um cobrir o espaço do outro. O “erro” foi na montagem da página, que creditou o artista de maneira errônea. Isso mostra como o *Jornal do Brasil* tinha uma prática de montagem de página na qual o artista não fazia ideia do que acontecia ou o destino da sua charge. No dia, seria um trabalho de Lan, tudo já estava montado, mas Henfil acabou ajudando o colega e o cabeçalho da charge continuou o mesmo.

## 2.5 HUMOR E SOCIEDADE

Para compreendermos o humor nacional, vamos voltar um pouco no tempo e entender a raiz cultural do brasileiro, com o historiador Elias Thomé Saliba, em seu livro *Raízes do Riso* (2002), quando encontramos a dificuldade de o brasileiro separar vidas públicas e vidas privadas, e a vocação de tratar tudo de maneira emocional.

Uma forma de tentar reduzir as distâncias sociais em um país onde elas são tão marcantes, de tratar o íntimo de maneira externalizada, e a tentativa de diminuir essas diferenças não é um sinônimo de igualdade, mas, sim, de tentar rir junto das mesmas coisas. Seguindo a mesma lógica, percorremos a ideia do que seria um humor bom e um humor mais “condenável” pela sociedade, assim como a ideia do sociólogo Sérgio Buarque de Hollanda sobre o “homem cordial”, em que, em sua gênese, o brasileiro não suporta o peso da individualidade e necessita estender a sua coletividade de forma desnecessária. Ao mesmo tempo, temos a presença do que Marcia Tiburi nomeou como “ridículo político”, o que dificultaria a presença da cordialidade do brasileiro.

O historiador Elias Thomé Saliba retoma o termo francês, *Belle Époque*<sup>31</sup>, para compreender o Brasil do final do século XIX até a metade do século XX, onde os periódicos diários ou semanais<sup>32</sup> eram contemplados com gravuras e belíssimas

---

<sup>31</sup> Expressão francesa para um período de cultura cosmopolita na Europa, transformações culturais que traduziram novos modos de pensar e viver o cotidiano.

<sup>32</sup> A produção humorística no período era grande, no caso de São Paulo no período de 1870-1930, de 523 revistas publicadas 62 delas (12%) se autointitulavam “humorísticas”, 78 (15%), de “variedades”, e 179 (34%) delas se diziam “literárias”. (Saliba, 2002, p.39)

ilustrações, e o humor, ainda que não tão reconhecido pela "alta cultura" brasileira, ajudava, sem saber, a forjar uma identidade brasileira.

Nesse mesmo período, surgem as colunas humorísticas com textos que eram normalmente acoplados a um desenho e caricatura. "Daí decorre o fato de muitos desses humoristas dominarem algumas técnicas de caricatura e, quando não, quase sempre associarem-se a um caricaturista ou a um desenhista" (Saliba, 2002, p.88). Essa tradição foi seguida, por muito tempo, na revista *Veja*, como por Millôr Fernandes<sup>33</sup> e Luís Fernando Veríssimo<sup>34</sup>, que seguiram o modelo de escrita + desenho, uma complementando a outra.

A Belle Époque representou um momento de crise e desarticulação desses dois sistemas de valores da dimensão cômica: a distinção entre o **"bom"** e o **"mau"** riso e a teoria da superioridade e do distanciamento." "[...] como Belle Époque, representou um momento de crise e de desarticulação dessas definições clássicas de humor. (Saliba, 2002, p.21)

Para Saliba, a ideia de que o riso não tem uma essência, mas, sim, uma história vem de três autores principais, que seriam Henri Bergson (1899), Sigmund Freud (1905) e Luigi Pirandello (1908), pesquisadores que entendem o humor como algo libertador e vinculado ao cerne do ser humano.

O filósofo Henri Bergson, em seu livro *O Riso* (1899), defende que o humor está na sociedade e não no indivíduo, e tem essa função social (Saliba, 2002). Para entendermos o humor, precisamos compreender a existência de uma vida em comum em situações acidentais, gestos, caricaturas e ações cômicas. Para Bergson, a insensibilidade acompanha o riso e devemos esquecer, por alguns momentos, que vivemos em sociedade e da afeição ao próximo. Rir é um ato de achar-se superior.

Já para o psiquiatra Sigmund Freud<sup>35</sup>, o riso seria catártico, ou seja, libertador de emoções reprimidas, e o cômico seria inconsciente, uma linguagem encoberta e não dita pela sociedade. Para que ela funcione deve surgir de forma natural em determinadas situações.

---

<sup>33</sup> Nome artístico de Milton Viola Fernandes, desenhista e escritor brasileiro, trabalhou com humor gráfico na *Veja*, n' *O Pasquim* e no *Jornal do Brasil*.

<sup>34</sup> Cartunista, escritor e humorista gaúcho, filho do também escritor Érico Verissimo.

<sup>35</sup> Conhecido como o pai da psicanálise, trabalhou em diversas áreas como medicina, literatura, filosofia, política e psicologia.

Freud reflete, também, sobre os pontos positivos que o humor tem no indivíduo. Quando um comediante conta uma piada, ele propositalmente cria uma situação desconfortável para o receptor, para que o desfecho seja cômico e gere uma sensação de alívio. (Saliba, 2002). Essa reflexão de desconforto *versus* alívio, serve para refletirmos sobre como vivemos em grupos. O humor, ao mesmo tempo que é reprimido, tanto institucionalmente como na ditadura, ou por normas gerais de convívio, também é uma escapatória mesmo que momentânea do cotidiano.

O poeta Luigi Pirandello<sup>36</sup> afirmava que o cômico nasce da percepção do contrário. Ele separa a ideia de comicidade/riso da ideia de humor/humorístico, já que, para o autor, uma atitude cômica faz com que o riso seja breve. A ideia de superioridade é importante aqui; já para a atitude humorística, é necessário passar essa linha de distanciamento e voltarmos para a sociedade, e compreendermos que existe uma reflexão em cima desta piada.

Segundo Saliba, nos circuitos de cultura culta do final do século XIX, existia uma intolerância ao humor mais agressivo, erótico, obsceno ou escatológico. Essa ideia hierarquizada da sociedade ajuda a moldar a ideia de "bom riso e "mau riso". O **riso bom** seria o sem rancor, que não desagradava a ninguém, pois não se dirige a um alvo. Charadas e pinturas de animais engraçados se enquadrariam nesse estilo.

Já na transição da monarquia para a República, sobretudo no Rio de Janeiro, as seções humorísticas ganharão um espaço nos jornais, com caricaturas e textos; assim, um humor mais ácido se torna muito mais aparente, ligado a ódios e rancores do momento e podendo ser classificado pela elite como **mau riso**. Os próprios autores de "bom riso", às vezes, perdiam o controle por tentar se direcionar a alguém e, com as emoções do momento aflorando demais, acabavam ultrapassando a "linha".

Segundo o historiador Rodrigo Patto Sá Motta, esse preconceito contra o riso fez com que a caricatura não tivesse uma força tão grande desde seu surgimento, pois, por mais que se comunicasse com facilidade com o grande público, uma visão desfavorável do que seria de bom grado fez com que diversos artistas plásticos importantes, que se dedicaram em algum momento à caricatura, não se esforçassem

---

<sup>36</sup> Dramaturgo e escritor italiano, foi renovador no teatro com sua originalidade e grande ênfase no humor.

para divulgar esse estilo de obra, por medo de ficarem mal-vistos pelo "mau riso" que provocariam. (Motta, 2006, p.16)

Muitos casos em que o **mau riso** fora um incômodo para os poderosos são relatados na história, e é ele que receberá mais destaque nesta tese, pois, mesmo que não se utilize mais este termo por questões maniqueístas que não cabem mais na nossa sociedade, a charge política está fortemente vinculada a ela.

Um dos casos mais conhecidos para quem estuda caricatura é o do rei Luís Felipe<sup>37</sup>, da França, e a transformação dele em uma pera, no traço de Charles Phillipon<sup>38</sup>. Consta, também, que Napoleão e o filósofo Voltaire também ficavam furiosos quando se tornavam alvo da zombaria dos cartunistas. Alguns políticos dizem apreciar as caricaturas, mas isso seria um modo de desmobilizar a crítica assim como o caso de Carlos Lacerda, já explicado anteriormente.

No Brasil, Getúlio Vargas mostrava-se bem-humorado com as piadas que inventavam ao seu respeito e acreditava que isso media a sua popularidade. Já quando foi implementado o Estado Novo, várias formas de manifestações foram censuradas e o temos, inclusive dos caricaturistas, fez com que houvesse um empobrecimento do estilo. (Motta, 2006, p.17)

O livro *A Guerrilha do Riso* (2000), do historiador Marco Antônio Villalobos, mostra que o primeiro presidente/ditador que tivemos após o Golpe de 1964, Humberto Castelo Branco, era um grande alvo deste "mau riso", pois seus atributos estéticos facilitavam o ataque. Embora o oficial tivesse um nível intelectual acima da média, sua figura não foi poupada, já que "A feiura de Castelo Branco era comentada até entre seus seguidores"(Villalobos, 2000 p.50).

O estruturalista Vladimir Propp<sup>39</sup> também separou o riso entre o **cômico fino** e o **cômico grosseiro**: na intensidade que o absurdo aparece, se for em grau elevado é grosseiro; caso contrário, é fino. O autor também fez mais classificações do riso, como riso de zombaria, alegre, ritual e imoderado<sup>40</sup>. Em sua obra, também argumenta

<sup>37</sup> Apelidado de "o Rei Cidadão" foi rei da França do período de 1830 a 1848.

<sup>38</sup> Caricaturista e jornalista francês. Editor de *La Caricature* e de *Le Charivari*.

<sup>39</sup> Acadêmico estruturalista russo, estudou os componentes do enredo básico de contos populares para identificar elementos mais simples da narrativa.

<sup>40</sup> O riso de zombaria seria o de defeitos risíveis de alguma pessoa, mas não só que provocam seus vícios ou repulsão, isso seria o mau riso/cínico, já o riso bom seria o de pequenos defeitos de pessoas que amamos, mas que não se destacam, seriam curiosidades, assim como o alegre que não possui

que os defeitos físicos, tão exagerados pelo humor gráfico, querem justamente fazer com que uma característica externa se torne interna no personagem:

Verifica-se que quando se ri de defeitos físicos, na verdade está-se rindo dos defeitos de ordem espiritual. À primeira vista pode parecer que estes defeitos físicos não tenham que obrigatoriamente se referir a defeitos morais ou interiores, de uma maneira geral. Mas isso são apenas considerações de ordem lógica. Um defeito exterior é percebido de forma puramente instintiva como sinal de insuficiência interior. Um defeito exterior em si mesmo não é engraçado, da mesma forma que não é um defeito interior. O riso surge quando o defeito exterior é percebido como sinal, como signo de insuficiência ou de um vazio interior. (Propp, 1992, p.175)

Conceito semelhante ao que o escritor e quadrinista Will Eisner explica, em seu livro *Narrativas Gráficas* (1996), ao afirmar que uma cicatriz, em algum vilão, não tem apenas a função de contar uma história do personagem, mas, também, ser um signo que funciona para que o leitor internalize essa marca. O mocinho comumente não possui marcas em seu rosto, já o vilão pode ter essa ou outras marcas que têm função de mostrar um mal interno que é representado externamente. (Eisner, 1996)

A postura de Castelo Branco muda quando o AI-2 é instituído no ano de 1965 e, ainda em seu mandato, surge o Ato Complementar nº 4 que acabaria com o bipartidarismo no país (Villalobos, 2000, p.53). Assim, as brincadeiras com a feiura do presidente que era contra atitudes contra a imprensa acabavam e a ideia de um governo de livre circulação de ideias e opiniões se transformavam em algo repressivo para a imprensa e outros órgãos de opinião.

As caricaturas de presidentes foram aparecer novamente na grande imprensa apenas com a chegada de Figueiredo, em 1979, pois o ex-presidente acreditava que, para atingir a popularidade, seria interessante uma injeção de ânimo nos humoristas de todo o país.

Como vimos, dentro dos tipos de riso, o rebaixamento do outro e uma superioridade desdenhosa está quase sempre presente, tanto no bom quando no mau riso, pois o primeiro seria apenas uma manifestação moderada e contida do outro. Com o humor gráfico, ainda mais a charge e a caricatura, temos um alvo que tem o

---

alvo distinguível falando a sociedade no geral, o ritual que apareceria como máscara social para algo que não é realmente engraçado, e o imoderado que apareceria quando não deveria surgir. (Propp, 1992).

poder de ridicularizar e abalar o personagem público. Além de reforçar estereótipos que podem ter um efeito maior que o discurso verbal, pois os signos, inclusive o que seria “bom” ou “ruim” de se rir, segundo cada um, são facilmente compreendidos, inclusive por analfabetos<sup>41</sup>. Será que uma imagem vale mais que mil palavras?

## 2.6 COMICIDADE E PRECONCEITO

Os estereótipos para o riso, às vezes, se tornam necessários pois acumulam significados históricos e funcionam como uma redução, da mesma forma que a caricatura de alguma persona - já que é necessário que todos identifiquem com facilidade. Segundo Saliba (2002), a compreensão desta síntese de informação vem de uma memória coletiva; uma forma da piada ser entendida mais rápida, sem a necessidade de um grande contexto.

[...] estereótipo é uma espécie de *prêt-à-porter* do humorismo, que, por sua vez, se alimenta desta sua intrínseca vocação de juntar fragmentos do passado e concentrá-los naquele instante rápido e fugidio da anedota.” (Saliba, 2002, p.16)

A piada, texto satírico, caricatura e charge se referem sempre a sua temporalidade, como diz Romualdo: “[...] épocas diferentes criam sentidos específicos de humor, de acordo com as mudanças de valores socioculturais. (Romualdo, 2000, p. 41). Assim, o humor é reflexo de sua época, e o contexto deve ser levado em consideração.

Todos nós temos um repertório de experiências anteriores, assim também o riso e sua linguagem têm a mesma regra, e língua pertence a um mundo com regras e condições em comum com seus membros. O riso e o preconceito são diferentes em diversas culturas; por isso, o humor, às vezes, se torna incompreensível.

Segundo Romualdo, o riso em grupo é importante pois representa não só a questão da sociedade, como também do preconceito e estereótipos que determinadas pessoas têm na sociedade. O nosso riso é sempre o riso de um grupo e um riso, por mais franco que seja, oculta uma intenção de acordo, de cumplicidade com outros

---

<sup>41</sup> A população iletrada no período da ditadura civil-militar era de 40% da população. Os desenhos e gravuras ajudavam a tomar temas mais palatáveis a indivíduos que eram socialmente excluídos. O direito a voto que era pauta importante no governo de João Goulart, acabou sendo ignorada pela ditadura, sendo que apenas em 1985, com o fim do regime que o voto a essa comunidade foi concedida.

indivíduos do grupo social. Assim, temos piadas de determinados grupos que só podem ser contadas e terão graça para outros públicos, fazendo com que nichos e bolhas de discriminação apareçam dentro do humor. (Romualdo, 2000)

O que muda é o grupo representado. [...]diferentes nacionalidades se alternam no estereótipo do “**grupo bobo**”. Na Inglaterra e na Escócia, são os irlandeses. Na França, os belgas. Nos Estados Unidos, os poloneses e, em determinadas regiões, os italianos e portugueses.” “O **carioca** é visto pelos **paulistas** como malandro. Estes, por outro lado, são rotulados pelos moradores do Rio de Janeiro como pessoas que só vivem para o trabalho. (Ramos, Paulo, Faces do Humor, 2012, p.45)

No Brasil, um país continental e plural, temos diversos grupos que são alvos de piadas devido ao preconceito social. Loiras são vistas como dotadas de baixo intelecto, argentinos de pessoas presunçosas, portugueses também são taxados de pouca inteligência, judeus de obsessivos com dinheiro. Isso tudo da mesma forma que foi explicado com a charge política e o que ela faz com certas figuras: ajuda a condensar e simplificar uma narrativa. Alguém que escuta uma piada, ao ser apresentado a um português, no início, já espera e busca, no seu conhecimento compartilhado, que a falta cognitiva do personagem fará o desfecho da piada. (Ramos, 2011)

Vemos, como exemplo a seguir, a tira cômica criada pela cartunista Laerte e utilizada também por Paulo Ramos, em *Faces do Humor*. A piada preconceituosa vem da ideia de “mulher não sabe dirigir”.

#### PIRATAS DO TIETÊ - Laerte



Figura 9: Preconceito

Fonte: *Folha de S.Paulo*, Caderno: *Ilustrada*, São Paulo. n. 27.116, p.7, 30 de jun. de 2003. Acervo: *Folha de S.Paulo*.



A tira ilustrada (Figura 9) faz parte de uma série de tiras presentes dentro do *Piratas do Tietê* e criadas por Laerte nos meses de junho e julho de 2003, na sequência de dias, vemos um personagem que escuta um CD com informações de como ser engraçado, visto que, na capa do disco, tem escrito “humor”, com balões que se diferenciam: um com linhas quebradas, que representa sons vindos de aparelhos elétricos ou eletrônicos; e os balões de falas convencionais.

O primeiro balão indica a voz vinda do aparelho de som, que tem origem no disco ouvido pelo protagonista. A lição é que “humor se baseia em preconceito” e a personagem repete a fala na janela e, no quadro seguinte, recebe um tamanco no rosto vindo de uma figura fora do quadrinho. Pelo estilo do calçado, sabemos que é uma mulher, o que é confirmado pelo quadro seguinte.

Nos dois quadros centrais, vemos estrelas próximas ao rosto do personagem, que é um signo para dor. Também traços em seus óculos, mostrando que foi quebrado. Assim, para finalizar, a piada é contada novamente, na janela, com as risadas e apoio de alguém fora do quadro - um homem.

## 2.7 CARNAVALIDADE, DESTRONAMENTO E CORDIALIDADE

Edson Romualdo utiliza o conceito do filósofo Mikhail Bakhtin<sup>42</sup>, de “literatura carnalizada”, para falar do “mundo às avessas” ou “invertido”, onde a ordem habitual das coisas não existe. No período do carnaval, há reunião de elementos desiguais, a mistura do sagrado e do profano, do rico e do pobre, e isso tudo leva à ideia de “profanação do carnaval”.

A coroação de figuras como o Rei Momo só é aceita na sociedade pois já existe uma ideia posterior de destronamento do rei. Uma personagem que segue a ideia de preconceito humorístico que, se não fosse pelo carnaval, não teria um destaque tão grande.

---

<sup>42</sup> Filósofo russo, teórico em cultura europeia e artes. Um profundo pesquisador da linguagem humana, sendo estudado em diversos ramos como história, filosofia, antropologia e psicologia.

Esse conceito de “mundo às avessas” e destronamento pode ser incluído nas charges, já que elas têm a intenção de gerar o riso, e, se já é esperado o riso quando nos debatemos com uma charge ou caricatura, novamente temos um destronamento de alguma figura pública caricaturizada. Um espelho da vida real que deforma, mostra o absurdo - coisas que o humor e o carnaval podem mostrar.

Também pode ser entendido que essa mudança é temporária. Quando o carnaval termina, a graça acaba também com as festividades e a charge, como é de fácil leitura, passa por alguns segundos de graça e destronamento que culmina na leitura de textos e notícias mais sérias.

O riso carnavalesco também está dirigido contra o supremo: para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem mundial. O riso abrange os dois pólos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria crise. No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso do júbilo). É um riso profundamente universal e assentado numa concepção do mundo. É a especificidade do riso carnavalesco ambivalente. (Bakhtin, 1981, p.109)

O riso da charge é o riso carnavalesco dirigido a figuras de autoridade ou ao cotidiano. A representação de personagens públicos, como animais, pode ser facilmente associada às fantasias de carnaval. Como na Figura 10, que exemplifica a ideia de destronamento, não de uma figura pública como alvo, mas, sim, da crise do cotidiano e uma paródia do próprio conceito de carnaval.



Figura 10: Carnaval

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo. n. 19.675, p.2, 14 de fev. de 1983. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

Angeli desenha dois personagens com vestes pomposas, típicas dos carnavais de rua e dos desfiles de escola de samba, tão populares no país. Vale notar, também, que ambos carregam cetros, elemento que indica realeza ou importância perante um grupo. A charge é acompanhada de um título em que o autor apresenta a “categoria luxo”, remetendo novamente aos blocos presentes dentro de cada desfile. A piada vem justamente da frase que é mostrada logo abaixo da figura: diferente da maioria dos desenhos do artista, a não utilização do balão aproxima esse desenho do cartum. Com a frase “tem um barãozinho para me emprestar”, podemos deduzir que esta vem do personagem que está com a boca aberta e a mão levantada. Temos, aqui, uma charge política.

Por mais atemporal que o cartum possa ser, a charge tem sua relevância na atualidade em que é publicada. A crise vivida, na década de 80, pela paralisação do crescimento econômico devido à crise do petróleo da década anterior e os empréstimos estrangeiros do “milagre econômico” de nossa ditadura civil-militar. O “barãozinho” seria a nota de mil cruzeiros que levava este apelido pela presença do Barão do Rio Branco<sup>43</sup> na nota. O personagem que pede dinheiro é retratado com

<sup>43</sup> José Maria da Silva Paranhos Júnior, foi um advogado, professor, historiador e diplomata brasileiro recebendo o título de barão às vésperas do fim do período imperial.

uma barba muito maior do que a de do seu companheiro de desfile - um signo de indicação que remete ao desemprego ou preocupação. Aqui, temos um exemplo de como o carnaval e seus destronamentos conseguem fazer com que diversas classes sociais consigam comemorar sem maiores distinções.

O jeitinho brasileiro muitas vezes retratado nas charges políticas, fazendo com que a sociedade leve a não entender a linha tênue que separa o espaço privado do público, é retratado nas charges políticas, pois tratam do destronamento e os cartunistas tentam ridicularizar ainda mais o sujeito político. Mas elas estariam muito distantes do que realmente acontece nessas esferas sociais ou políticas?

Sérgio Buarque de Holanda em uma das grandes obras da sociologia brasileira, *Raízes do Brasil*, publicado pela primeira vez em 1936, mostra a sua interpretação de como a sociedade brasileira se constitui. Nela, temos o conceito do "homem cordial" e o sociólogo diz que a cordialidade do brasileiro é uma herança da colonização brasileira, já que foi colonizado por aventureiros em procura de ouro e glória e que aproveitavam os espaços em uma nação de civilização agrícola, de café e plantações de cana.

Com o fim da escravidão, a população migra, em massa, para as cidades, mas as formas de relações sociais continuam uma "herança rural" de servilidade.

Uma cordialidade que o brasileiro carrega consigo, de forma quase ritualista: o medo de viver consigo mesmo faz com que surja uma expansão para com os outros que reduz o indivíduo.

A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural patriarcal. (Holanda, 1936, p. 176)

O modelo de homem cordial existe até hoje em dia e é a gênese do jeitinho brasileiro, o ritual público de organização que afeta as macros e micros interações de poderes no dia a dia. Desta forma, fica difícil não ver o chamar de familiares para uma vaga de emprego.

A palavra "doutor", utilizada de maneira personalista, e a cordialidade tentando reduzir as distancias sociais. Com essa premissa, entramos na política, pois a esfera

pública dá errado pela ausência do real espírito democrático e a dificuldade de separar esferas públicas e privadas em nosso país. Políticos são vistos como amigos e não como representantes da população e a charge política vem para fazer um balanço no homem cordial. Ela, ao mesmo tempo que ridiculariza a figura pública que o brasileiro na maioria das vezes preza, faz também surgir o riso, o ridículo.

A filósofa Márcia Angelita Tiburi, em seu livro *Ridículo Político: uma investigação sobre o risível, a manipulação da imagem e o esteticamente correto* (2017), trabalha com a ridicularização como método para entender a representação política. O ridículo seria aquilo que não devia ter sido visto ou dito- ele pede pelo riso quando este não é possível, devido à formalidade de certos momentos.

Quando estamos anestesiados de ver tantos episódios esdrúxulos na esfera pública e não podemos fazer nada, isso transcende do riso e vira o ridículo (Tiburi, 2017). O brasileiro, então, vive entre o homem cordial e o ridículo político ao mesmo tempo em que tem de eliminar distâncias e "vive nos outros". A individualidade pesa quando vemos políticos agindo de forma inepta ou obtusa.

A vergonha que sentimos pelo outro. Um outro que não conseguiu, ele mesmo, sentir vergonha. É curioso que não surja o sentimento de vergonha alheia por quem sente vergonha. A vergonha do outro nos causa piedade e compaixão." "Um personagem que demonstrasse sua vergonha escaparia do ridículo. Isso quer dizer, genericamente, o ridículo é um lugar no qual nos pomos pela falta da vergonha." "Em geral, nos envergonhamos quando sentimos respeito por quem nos vê." "A vergonha sinaliza um mal-estar no intervalo entre um riso possível e um riso impossível que caracteriza o ridículo. Há, na presença do ridículo, algo de desajuste, algo que não deveria ter acontecido, mas que se deu à revelia do que deveria ser. Algo que, no extremo, o ridículo lembre às vezes o delírio, a loucura, tudo que parece, em concreto ou abstrato, totalmente sem lugar. (Tiburi, 2017, p.31)

Não temos a sensação de ridículo em relação ao desconhecido, pois o ridículo se dá ao reconhecer. Desta forma, sentimos vergonha pelo representante político que se destaca e é a empatia que o humor tenta eliminar; já a ideia de familiaridade aproxima (Tiburi, 2017). Existe a ideia de que todos os ditadores são produtos dessa dualidade, pois, ao mesmo tempo que se afastam da sociedade, criam um culto a sua personalidade, viram alvo de charges políticas e piadas até novamente tentarem essa

aproximação, seja numa tentativa de populismo ou pela própria ignorância em tratar assuntos importantes.

### 2.7.1 São Paulo *versus* Rio de Janeiro

No documentário seriado *São Paulo: Meu Humor* (2020), que utiliza de depoimentos de artistas e celebridades que estavam direta ou indiretamente ligados à cultura urbana de São Paulo e da Circo Editorial<sup>44</sup>, exibido pelo canal de televisão por assinatura Arte1<sup>45</sup>, as diferenças de humor entre paulistas e cariocas é colocada em pauta. São Paulo como uma cidade cinza, mecânica, com humor contestador e político; já o Rio de Janeiro como um paraíso de sol, praia e com humor mais leve.

O humor paulistano é bem autocrítico, e ser autocrítico é uma das coisas fundamentais para o humor. O humor carioca é uma coisa mais oba-oba, é engraçado, mas é ao mesmo tempo muito autocomplacente com autoridade. (São Paulo, Meu Humor, dir. Urizzi, Pedro, 2020, Ep. 2, 36:58' - 37:27')

Embora os colaboradores da Editora Circo fossem considerados, segundo Toninho Mendes, mais "liberados sexualmente, fumavam maconha e não morriam por um par de chifres", a guinada mental e intelectual se deu em 1969, com *O Pasquim*, que incentivou a criação de revistas que retratassem esse tipo de humor paulistano.

Existe uma certa rivalidade entre as duas cidades e as piadas são as mais diversas, mas uma se destaca n' *O Pasquim* nº105 que foi publicado em junho de 1971. Nela, a manchete, com letras garrafais e grandes, dizia: "TODO PAULISTA [que não gosta de mulher] É BICHA".

A parte do texto que explicava o tipo de cidadão paulista era em letra minúscula, o que aliviava o insulto. A piada homofóbica era errada no passado e é errada hoje em dia, mas, ao manter ela como reflexo da época e não a tirar de contexto, com o preconceito que sintetiza elementos e é utilizado no humor, tratamos como uma grande ofensa aos paulistas.

---

<sup>44</sup>Editora brasileira ativa durante a década de 80. Especializada em humor e a cidade grande, os quadrinistas das principais revistas eram brasileiros. Fundada por Toninho Mendes (1964-2017), foi responsável pelos títulos: *Chiclete com Banana* de Angeli, *Piratas do Tietê* de Laerte, *Geraldão* de Glauco, *Níquel Náusea* de Fernando Gonzales, entre outros.

<sup>45</sup>Canal de televisão por assinatura brasileiro operado pelo Grupo Bandeirantes. Fundado em 2012, exhibe documentários, música, arte e filmes.



Figura 11 – *Pasquim*

Fonte: *O Pasquim*, Rio de Janeiro. n. 105, p.1, 08/07/1971. Acervo: *Biblioteca Nacional Digital*.

A cartunista Laerte parafraseia Angeli sobre a diferença do humor do Rio de Janeiro e de São Paulo: "O que vem na cabeça é a frase do Angeli, ele fala que "o humor carioca passa a mão na bunda, e o humor paulista enraba. [risos]. Isso é de uma grosseria." (São Paulo, *Meu Humor*, dir. Urizzi, Pedro, 2020, Ep.2, 38:08' - 38:30'). Uma certeza que há é da influência que os periódicos de humor contra a ditadura tiveram nas gerações futuras produtores de humor gráfico, tanto carioca quanto paulista<sup>46</sup>.

A ideia de que paulista mora em uma cidade poluída enquanto o carioca mora em local de praia e sol é uma piada recorrente. Um só pensa em trabalhar, o outro em descanso e paz. Ziraldo utiliza desses estereótipos para simbolizar dois personagens que mexem um com o outro: "*Fala, paulista poluído!*", "*fala carioca...é... bem...deixa pra lá...*". A piada da charge fala do caso do navio iraquiano *Tarik Ibn Ziyad*, que rompeu o casco e derramou 6 milhões de litros de óleo no corpo d'água, fazendo o maior acidente ambiental da Baía da Guanabara em 1975.

<sup>46</sup> Como eu peguei os dois, carioca e paulista, tinha diferença, é engraçado. Mas também, parte do humor paulista foi herdado do carioca, o carioca era mais leve, o humor paulistano, era mais contestador e político. (PINTO, Ciça Alves, São Paulo: *Meu Humor*, 2020, Ep.2, 38:35' - 38:47')



Figura 12 - Poluído

Fonte: *Jornal do Brasil*, São Paulo, n. 063, p. 10, 10 de jun. de 1975. Acervo: *Jornal do Brasil*.

No dia 05 de dezembro de 1976, um jogo de Corinthians contra o Fluminense foi decidido no Maracanã. O episódio fez com que mais de 70 mil torcedores paulistas se deslocassem até o Rio de Janeiro para acompanhar o time do coração, o que gerou piadas, por parte dos cariocas, pela paixão futebolística. Ziraldo brinca na charge publicada no dia anterior ao jogo.





Figura 13 - Corintiano

Fonte: *Jornal do Brasil*, São Paulo, n. 242, p. 10, 04 de dez. de 1976. Acervo: *Jornal do Brasil*.

Na charge, um menino sentado à mesa, com um prato de comida, avisa para a mãe: “Caiu um corintiano na minha sopa”. Ziraldo ainda coloca vários rostos escondidos, na charge, para mostrar que os paulistas estão em todo lugar, até mesmo debaixo da mesa ou no rodapé da “casa”. Pela janela, podemos ver o Corcovado, com a imagem do Cristo Redentor, mostrando bem onde a cena se passa. Curioso é que os “paulistas” estão em todo lugar, até mesmo no Corcovado ou na sopa do menino.

Esses casos de representação da comicidade e leitura da charge não estão completos sem o aparecimento da intertextualidade para a compreensão final de nossa análise. O humor se dá de forma diferente em períodos de grande crise e o “mau riso” acaba por encontrar uma realidade na qual a ironia é a única saída que as charges têm de tentar fazer com que esta comicidade surja. Em exemplos do capítulo a seguir, além da referência como base da análise, a fome e o descaso com a vida de diversos brasileiros são representados através da charge e a sua intertextualidade com outros tipos de texto, mostrando que nem sempre o riso se torna possível.

O humor gráfico é um fenômeno muito interessante, pois faz diálogos com angústias e alegrias do povo brasileiro - uma expressão complexa que está indissociavelmente ligada ao cotidiano e às notícias do dia a dia do periódico e do leitor

### 3 INTERTEXTUALIDADE E REFERÊNCIA

As relações intertextuais que a charge pode ter com os textos presentes no periódico têm potencial de serem convergente ou divergentes, ou seja, podem seguir a proposta de uma coluna, reportagem ou até mesmo carta enviada à redação e publicada, como podem fazer o sentido contrário à primeira orientação. A utilização deste repertório do leitor pode vir da manchete do jornal, de uma fotografia publicada (texto visual), ou até mesmo de outros periódicos ou meios de comunicação.

[...]remissão a textos visuais, como a fotografia, estampada geralmente no periódico ou recuperável pela memória cultural do leitor; relação simultânea tanto com textos verbais quanto visuais apresentados ou não no jornal; ligação com a simbologia do dia da publicação (dia das mães, dia agourento de 13 de agosto), que dispara o respectivo frame, constituído de conhecimentos cristalizados relativos à data em questão, indispensáveis para o entendimento da charge; correlação com outras charges publicadas em dias diferentes. (Romualdo, 2000, p.2)

Outros tipos de humor gráfico também podem ter intertextualidade, pois o cartum pode ilustrar uma determinada notícia; porém, ele apenas muda o texto verbal para um código visual. Já a charge possui também o verbal, ao mesmo tempo em que mantém vários tipos de relações com o que é publicado no periódico. Ela se refere aos acontecimentos diários e é uma crônica em forma de humor gráfico, indo diretamente aos fatos.

#### 3.1 INTERTEXTOS INTERNOS E EXTERNOS

Dentro do guarda-chuva das referências entre textos ou assuntos, temos dois contextos em que a intertextualidade ocorre: o contexto intra-icônico, que é dado pelos elementos que o artista desenhou e estão presentes dentro da charge selecionada; e o extra-icônico, que vem da referência de outros meios que não estão acompanhando o periódico. O contexto global e cultural em que a charge é publicada é de extrema importância nesse contexto, fazendo com que o historiador busque as circunstâncias que não estão tão explícitas no desenho.

1) as operações produtoras do sentido são sempre intertextuais no interior de um certo universo discursivo; 2) o princípio da intertextualidade é válido também entre universos discursivos diferentes; 3) na produção de determinados discursos, há uma relação intertextual com outros discursos relativamente autônomos, que não

aparecem na superfície do discurso “produzido” ou “terminado”, mas que funcionam como momentos ou etapas de sua produção. (Romualdo, 2000, p. 68)

Rodrigo Patto Sá Motta relata, em seu livro *Jango e o golpe de 1964 na caricatura* (2006), que metáforas e ditados populares são importantes para um intertexto interno, já que são familiares ao grande público. Assim como formas de animais, como cobra<sup>47</sup>, rato e outros seres com características negativas ou assustadoras são uma ótima associação de signos e ideias que o chargista pode representar. (Motta, 2006)

Vamos ao exemplo da charge a seguir para a utilização de ambos os recursos em um único modelo:



Figura 14 – Hanna Barbera

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo, n. 19.655, p.2, 26 de jan. de 1983. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

<sup>47</sup> “[...] pois a serpente possui forte carga simbólica no imaginário de diversos povos, sendo uma das figuras mais antigas e universais para representar o mal.” (Motta, 2006, p.107)

Na charge, Angeli já espera do leitor o conhecimento dos personagens *Lippy* e *Hardy*<sup>48</sup>, do desenho animado criado pelos estúdios *Hanna Barbera*<sup>49</sup>. Ele mesmo faz a brincadeira suprimindo a própria assinatura do desenho e brincando com seu nome e dos criadores da animação. Ligada a este conhecimento externo, também temos o bordão da hiena pessimista, *Hardy*, “oh céus, oh vida, oh azar!”<sup>50</sup>, que, desta vez, sai da boca da caricatura do ex-ministro Murilo Macedo. O leitor bem-informado, logo, identifica a figura dos ministros que tanto aparecem na mídia e no próprio jornal, mas, caso alguém não tivesse essas informações, dificilmente o humor produziria sentido.

A intertextualidade que parte de dentro do periódico faz relação com a manchete da primeira página, “Próximo passo é tirar INPC dos salários”. A chamada ainda relembra que “as mudanças já foram noticiadas”. O fato novo está na exposição dos ministros Murilo Macedo e Delfim Neto ao presidente Figueiredo, justificando as mudanças. (*Folha de S.Paulo*, n. 19.656, Economia, p.15).

Cabe, então, ao leitor associar os nomes dos ministros com a representação que o artista faz de ambos, juntando o conhecimento externo do desenho animado, em que os personagens antropomórficos buscavam planos para se dar bem. Como Angeli cita na charge, como título, “Na calada da noite”, em que vemos está representada pela lua e o nanquim preto, na parte superior do desenho; além do seu nome, que está com a tipografia típica dos desenhos do estúdio.

Delfim Netto é representado de forma otimista, assim como o personagem no qual faz a referência, e Murilo Macedo é caricaturizado de forma mais tristonha, com andar inclinado e expressões que podem retratar desânimo, como a boca virada para baixo e os olhos levemente caídos.

---

<sup>48</sup> No original *Lippy the Lion and Hardy Har Har*, é um desenho dos anos 60, feito pelo estúdio de animação Hanna-Barbera. Que conta a história de um leão otimista (Lippy) e uma hiena pessimista (Hardy). Fez muito sucesso no Brasil nos anos 70.

<sup>49</sup>Estúdio de animação fundado por William Hanna e Joseph Barbera, nos anos 50. Criadores de personagens como: *Os Flintstones*, *Zé Colmeia*, *Tom e Jerry* e *Scooby-Doo*.

<sup>50</sup> Para além do papel de chave de leitura, algumas vezes o texto entra na composição da mensagem principalmente, inclusive contribuindo para o efeito cômico.” (Motta,2006, p.29)



Figura 15 – Missa

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo, n. 19.723, p.2, 03 de abr. de 1983. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

Angeli incorpora a manchete da edição anterior do jornal dentro de sua charge. A referência, para o leitor que não acompanhou a edição precedente, faz com que não seja necessária a busca pela informação. A charge representa um altar de igreja, com vitral e uma cruz, junto de três personagens: um padre, que levanta a taça para a sagrada consagração, e dois coroinhas que o acompanham na cerimônia. Um dos coroinhas chora e percebemos, pela onomatopeia de “buáá”, seguida da leitura das lágrimas que saem da cabeça da personagem, que o coroinha está de costas, mas suas lágrimas se distanciam para ajudar na interpretação. O padre, ao perceber o assistente emocionado com o gesto de emoção, avisa que é apenas uma encenação para a censura prévia.

Essa charge apresenta três níveis de intertextualidade: a primeira é da própria chamada da primeira página do dia anterior, presente dentro do desenho; a segunda é a do conhecimento prévio do leitor de como é o momento da consagração em uma missa católica, e, por fim, a piada dentro da charge, que fala sobre a censura prévia.

A censura prévia, nos periódicos brasileiros, iniciou-se em 1967, com a presença de um censor dentro de algumas redações: eles revisavam todo o material que seria divulgado, grifavam materiais, riscavam charges e sugeriam mudanças (Kushnir, 2013). Angeli ainda provoca colocando um balão de fala no padre, e explica: o ensaio seria para ver se a censura aprovaria ou não o modo em que a cerimônia estava sendo realizada. Percebemos, também nesta charge, a referência de que ela se passa na Nicarágua, pois o coroinha é referido como “Miguelito”, nome que o artista utiliza para denominar personagens de língua espanhola<sup>51</sup>.

Na edição em que a charge foi publicada, temos a manchete "Diretas em todos os níveis, quer D. Paulo". Na chamada para a matéria, o cardeal de São Paulo reclama da falta de terras para populações que vivem no campo, além de criticar duramente o então presidente João Figueiredo e suas falas sobre "tréguas"<sup>52</sup> de ambos os lados.

Essa reportagem mostra a posição da Igreja perante a ditadura civil-militar, e, embora tenha apoiado<sup>53</sup> o Golpe de 1964, se opôs ao mesmo nos anos seguintes. Com a chegada da teologia da libertação nos anos 70, o marxismo também começa a ser estudado, e a Igreja se posiciona e é perseguida pela ditadura. Em determinado ponto, alguns padres se envolvem com a Guerrilha do Araguaia, tendo, inclusive padres desaparecidos no confronto com o Estado. Todo esse contexto ajuda na interpretação de que não é apenas na Nicarágua que a Igreja Católica sofre com a perseguição institucionalizada pelas forças do Estado.

---

<sup>51</sup> Outros nomes como “Panchito” também são utilizados pelo autor em charges que se relacionam com países latinos. A nome “Miguelito” voltaria a ser utilizado no quadrinho “Los três amigos” que seria publicado ainda nos anos 80 com seus colegas Laerte Coutinho e Glauco Villas Boas.

<sup>52</sup> O cardeal não gosta da utilização da palavra tréguas: "Ele faz restrições à palavra "tréguas", empregada pelo presidente Figueiredo, por achar que ela "pressupõe guerra". (*Folha de S. Paulo*, n. 19.723, 1º Caderno, p.8)

<sup>53</sup> Este apoio pode ser visto da mesma forma que a própria *Folha*, já que não era uma opinião homogênea e consensual de todo corpo eclesiástico.

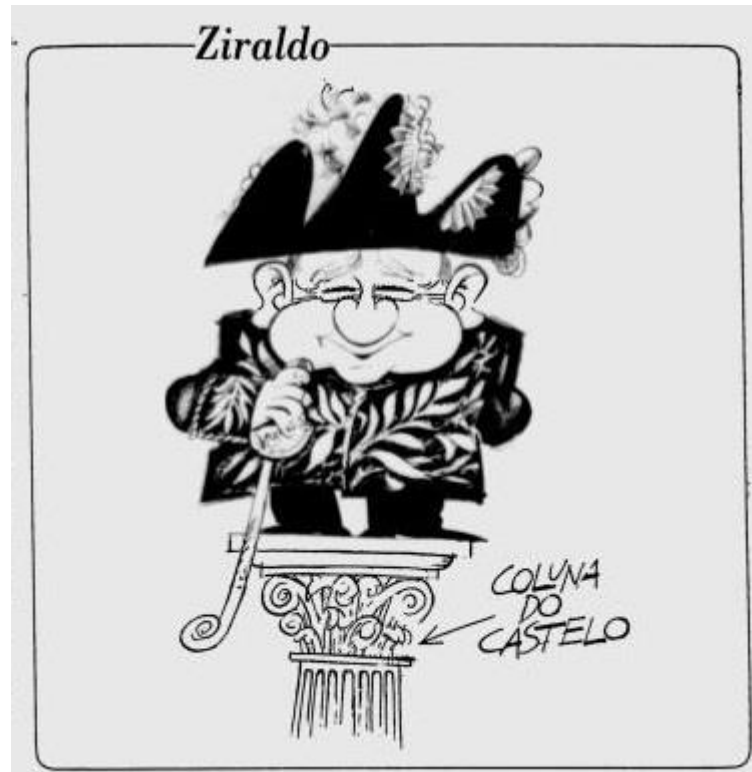


Figura 16 – Coluna

Fonte: *Jornal do Brasil*, São Paulo, n. 49, p.10, 27 de mai. 1983. Acervo: *Jornal do Brasil*.

A charge de Ziraldo (Figura 16) apresenta uma caricatura de Carlos Castelo Branco<sup>54</sup>, importante jornalista e escritor brasileiro que, de 1963 a 1993, escreveu diariamente no *Jornal do Brasil* a sua coluna "Coluna do Castelo". A caricatura do colunista traz um semblante calmo e tranquilo, com um leve sorriso, e de forma alguma ela se aproxima de grotesco ou é alguma forma de confrontá-lo. Muito pelo contrário, esta charge de Ziraldo homenageia o escritor e a sua posse na Academia Brasileira de Letras<sup>55</sup>, no ano de 1983. A farda, conhecida como *pardão*, junto à espada e o chapéu, fazem parte do uniforme utilizado em cerimônias solenes. O artista ainda coloca a personagem em uma coluna, uma forma visual de homenageá-lo, e, além do trocadilho com o nome da sua famosa coluna no *JB*, podemos fazer a leitura de que a coluna o elevou até a academia.

### 3.2 ZIRALDO, DELFIM VIEIRA E A MISÉRIA BRASILEIRA

<sup>54</sup> Também conhecido como *Castelinho*, foi chefe sucursal do *Jornal do Brasil* em Brasília, e ficou no cargo até 1972, sua famosa coluna foi escrita até o fim da sua vida em 1993.

<sup>55</sup> Instituição literária brasileira fundado no Rio de Janeiro em 1897, com o objetivo o cultivo da língua portuguesa e uma literatura brasileira.

A miséria e a fome são sentidos por milhões de brasileiros num país de grande extensão territorial, que sai e volta do Mapa da Fome e onde a insegurança alimentar é considerada, por muitos, uma característica de determinados territórios.

No contexto da ditadura civil-militar e na crise econômica que o “milagre brasileiro” trouxe para o fim deste regime, várias pessoas ficaram na extrema pobreza, o que o fotógrafo Delfim Vieira retratou no interior do Ceará. Os moradores da região já viviam com pouco quando as secas vieram e as fotos que ganharam destaque na primeira página do *Jornal do Brasil*, durante os meses de agosto e setembro de 1983, tiveram um forte impacto na sociedade. O suficiente para aparecerem também como charges nos dias seguintes.

Na primeira foto (Figura 17), temos uma família reunida em volta de uma pequena panela. Uma mãe, acompanhada dos filhos, olha diretamente para a câmera do fotógrafo; as crianças, para se protegerem do sol, não se interessam pela lente que registra o momento, além de estarem famintas e terem a preocupação de saciar suas necessidades antes de perceber o contexto em que o autor quer colocá-las. A denúncia vem acompanhada de uma legenda que explica a situação: “De cócoras, Raimundo comeu o rato em menos de 1 minuto, na presença da mãe Raimunda e da prima.”

Acompanhada do texto, com o título “Flagelados do Ceará comem rato há 3 anos”, a reportagem explica a situação de Dona Raimunda e demais moradores do Oeste de Fortaleza, onde a única refeição tem sido rato-do-mato cozido com sal, mostrando como esta e outras regiões perderam tudo com a seca. Esta chamada está na primeira página e o noticiário continua nas páginas seguintes, relatando, através de reportagem e fotos, como dezenas de famílias tem sobrevivido nestes últimos anos.

A situação do garoto que devora o rato em segundos é desesperadora. A caça ao animal também tem sido um problema, já que ele está cada vez mais escasso, sobrando como saída destes “bolsões de seca”.





Figura 17 – Raimundo

Fonte: *Jornal do Brasil*, São Paulo, n. 133, p.1, 19 de ago. 1983. Acervo: Jornal do Brasil.



Figura 18 – Crianças

Fonte: *Jornal do Brasil*, São Paulo, n. 133, p.1, 19 de ago. 1983. Acervo: Jornal do Brasil.

Ziraldo, na Figura 18, reproduz a imagem do dia anterior através de seu estilo e traço. Podemos perceber que o autor, ao mesmo tempo que retira elementos presentes que não têm tanta relevância para a mensagem que deseja passar, também reapresenta fielmente detalhes, como a sombra que encobre o rosto da menina, a casa humilde ao fundo, assim como a posição corporal e gestual das três pessoas presentes na fotografia de Vieira.

O artista adiciona um balão de fala simples que aponta, com seu apêndice, o menino Raimundo e indica que o diálogo presente seria seu. Dentro dele, um trecho do poema ufanista de Olavo Bilac, "A pátria". Ziraldo seleciona a parte final do poema: "Criança! Não verás país nenhum como este: imita na grandeza a terra em que nasceste!" - omitindo esta última parte, seja pelo tamanho do texto, para mostrar a contradição da frase segundo o acontecimento; ou justamente para deixar, para o leitor, o conhecimento prévio do verso completar individualmente a mensagem.

O menino que come ratos para sobreviver, como a intertextualidade do dia anterior dá referência, cita, de forma irônica, o quão "grandioso" é o país que deixa suas crianças e, por consequência, seu futuro nestas condições.

A utilização da ironia, aqui, é forte e o próprio riso não se dá em nenhuma das próximas charges desta improvável parceria que veremos. Como diz o professor Edson Romualdo, a tentativa de Ziraldo é de fazer com que o leitor questione a situação, mas com uma releitura mais mordaz: "Não há intenção de caricaturar suas figuras e seus atos. Se apenas considerássemos essas personagens, poderíamos dizer que a charge seria uma paráfrase do texto visual, pois a charge falaria do mesmo e do idêntico." (Romualdo, 2000, p. 146).

A história do menino Raimundo e sua família é um assunto que comove e dá o sentimento de comoção e injustiça ao receptor. A representação da fotografia do dia anterior, sem nenhuma outra referência à matéria, no corpo da edição do dia 19, só mostra o quão impactante foram a matéria e imagens do dia anterior, o que faria o jornal recorrer novamente ao tema e às figuras em outros dias.

A charge (Figura 18) também pode ser compreendida sem o contexto do dia anterior devido à capacidade do artista em seu simulacro. O leitor consegue perceber que é a representação de uma família que passa por dificuldades - elementos que estão presentes ali, como a foto, a família ao redor da panela (aqui representada maior

do que na foto original). Além disso, as vestimentas e a casa, ao fundo, retomam, de maneira rápida, à miséria em nosso país.



Figura 19 – lagarto

Fonte: *Jornal do Brasil*, São Paulo, n. 137, p.1, 23 de ago. 1983. Acervo: Jornal do Brasil.

A capa do dia 23 de agosto novamente traz uma fotografia que se tornou célebre na carreira de Delfim Vieira e no imaginário popular. A foto apresenta um senhor chamado Chico Marcolino segurando, pelas patas traseiras, um pequeno lagarto chamado de *calango* pelos moradores locais – novamente, um animal que não é alimento recorrente torna-se a última alternativa para famílias não morrerem de fome.

O noticiário que acompanha a fotografia mostra que o programa oficial, *Bolsões da Seca*<sup>56</sup>, teve de adiantar quatro meses de salários atrasados para que esta população não invadissem mercearias. É a fome e o desespero retratados.

A reportagem interna mostra, mais uma vez, o caso de diversas famílias que passam fome; desta vez, em Irauçuba, cidade que fica a 150 km da capital Fortaleza. Na reportagem, Chico ainda diz que precisa caminhar muito para encontrar os lagartos e que, da mesma forma que os ratos, estão cada vez mais escassos. O orgulho do

<sup>56</sup> Programa social criado em 1982, tinha o objetivo de enviar alimentos para trabalhadores inscritos no programa.

brasileiro também afirma que “não comemos todos os dias, mas, se a fome apertar, comemos de novo”.

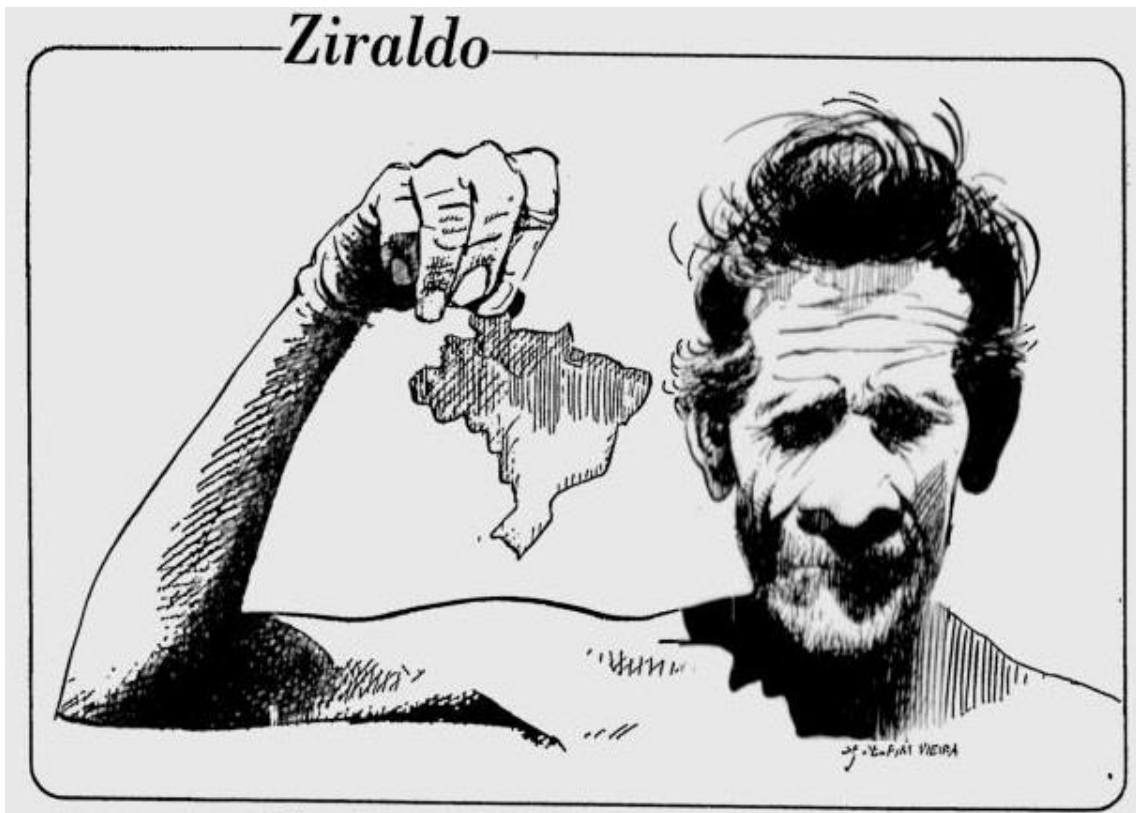


Figura 20 – Brasil

Fonte: *Jornal do Brasil*, São Paulo, n. 138, p.10, 24 de ago. 1983. Acervo: *Jornal do Brasil*.

No dia seguinte à matéria e à fotografia, Ziraldo retoma o trabalho de Vieira e a reprodução da foto é, mais uma vez, praticamente fiel ao material original. O artista utiliza do seu estilo de desenho para representar o rosto e a expressão de Chico, e a utilização das sombras para que o sol apareça “castigando” o pobre brasileiro. Aqui, a substituição do lagarto pelo mapa do Brasil dá ao leitor a ideia do país continental de tantas desigualdades, um contraponto ao nacionalismo exacerbado da ditadura civil-militar e à distância territorial que, infelizmente, ajuda na falta de notícias e até empatia do público geral que mora longe destes cenários.

Devido à escolha e a publicação rápida das fotografias para a composição do jornal do dia, muitas vezes o chargista não consegue se atualizar e fazer com que a intertextualidade se dê no mesmo matutino. Mas, ainda assim, a importância da referência e do acompanhamento do assunto permanece não apenas em quem quer fazer a charge, mas, também, em quem acompanha a informação do jornal.

Quando um assunto importante é focado por alguns dias, a tendência é de que haja não só um acompanhamento desse assunto nas charges dos dias anteriores – para os leitores habituais – funcionarão como intertexto da charge do dia, pois, embora aquelas sejam mediadas pelos outros textos do jornal, também contribuirão para a formação do contexto necessário para a interpretação desta. (Romualdo, 2000, p.90)

Ziraldo também faz referência ao fotógrafo escrevendo o nome do autor logo abaixo do desenho. Seria, assim, mais fácil para o leitor que não lê o periódico de maneira tão recorrente perceber a intertextualidade com a foto do dia anterior, mesmo sem saber o conteúdo dela, porém, ainda assim, sem o mesmo impacto da foto de Delfim Vieira ao noticiar que brasileiros comem lagarto para não morrer de fome.

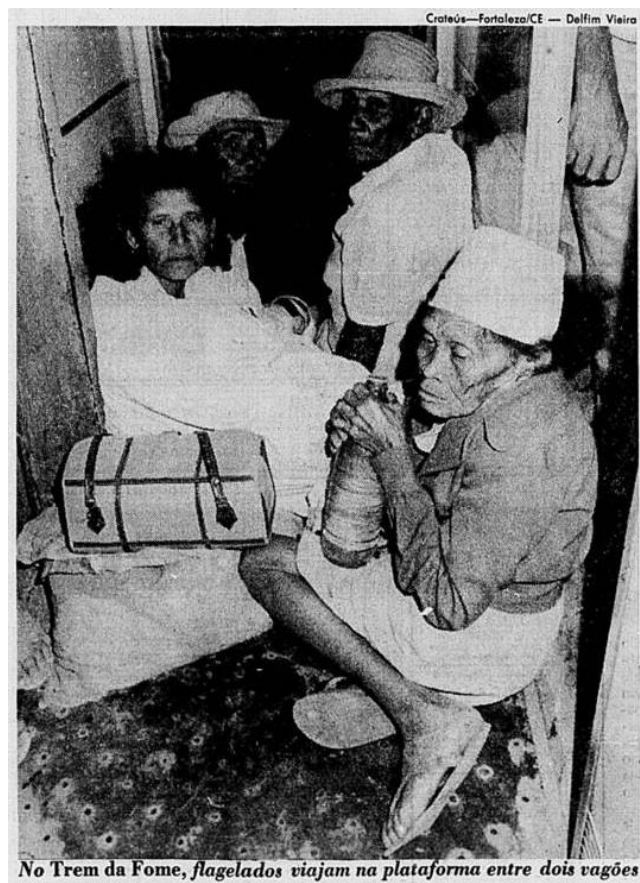


Figura 21 – Trem da fome

Fonte: *Jornal do Brasil*, São Paulo, n. 156, p.1, 11 de set. 1983. Acervo: *Jornal do Brasil*

A foto publicada no mês de setembro de 1983 aparece, mas esta não está mais na parte superior da página, e, sim, na parte inferior, perdendo destaques como o reencontro da mãe com seu filho sequestrado e os protestos no Chile contra Pinochet e sua forte repressão.

É claro que, por se tratar de uma fotografia, o olhar do leitor passa, antes, por ela que por manchetes; mas, ao mesmo tempo, percebemos que a notícia sobre a miséria brasileira não está mais recebendo o destaque que tinha anteriormente. A matéria também está, desta vez, na página 20 e não mais na 5, como foi na primeira foto apresentada, e nem na 10, como no segundo momento. Pode ser pela repetição do tema, ou pelo término do material recolhido no período, mas o que sabemos, de fato, é que a situação de diversas famílias passando fome na região continua até hoje.



Figura 22 – Eleitora

Fonte: *Jornal do Brasil*, São Paulo, n. 158, p.10, 13 de set. 1983. Acervo: *Jornal do Brasil*

Na última charge desta parceria improvável, temos a representação do “trem da fome”. Ziraldo utiliza novamente uma fotografia presente na primeira página do jornal, mas a charge não é publicada no dia seguinte, e, sim, na terça-feira, fazendo com que a referência ao fotografo, mais uma vez, seja necessária para a compreensão do leitor. No entanto, desta vez, além do nome do autor, temos também escrito, ao pé da ilustração, o dia em que a fotografia foi publicada, assim como a página. O chargista achou melhor recuperar a referência intertextual, pois, com o dia a dia das publicações, a alusão não fica tão explícita ao receptor.

Mais um personagem é colocado em cena. Agora, com o traço típico de outros trabalhos, Ziraldo modifica o cenário da fotografia mais do que nas edições anteriores, suprimindo algumas pessoas que apareciam ao fundo e dando mais destaque para a senhora que está à frente da foto. O desenho, que é inserido na releitura da charge, é de um repórter e percebemos que, apesar dos traços simples que fazem com que a personagem destoe dos demais (facilitando a compreensão do leitor de que ele não estava ali originalmente), ele carrega um microfone e aponta para a senhora a sua frente. O diálogo, que aparece escrito acima da cabeça das personagens, tem um traço logo abaixo que serve como apêndice de balão de fala, reforçando que o novo personagem é um repórter, e diz: “...e então, como vamos, querida eleitora nordestina?”

A charge faz referência às eleições que se aproximam e, até hoje, infelizmente, populações nordestinas interioranas ganham mais espaço na mídia, aparecendo, nas televisões e jornais do sudeste e sul, apenas neste período, pois sua expressão em forma de voto é muito grande.

É importante lembrar como o humor trabalha com preconceitos e, aqui, o chargista utiliza desta discriminação para que o leitor faça a reflexão. Lembremos, também, que a população analfabeta não tinha direito a voto ainda em 1983, fato que era de conhecimento de Ziraldo; mas a mensagem que o leitor percebe é justamente da ironia, da contradição, de quando e como essa população é realmente relevante para o governo federal.

### 3.3 EXPLICANDO A PIADA

Aqui, apresento uma série de charges postadas em dias diferentes e feitas pelo artista Ziraldo. A forma seriada destas charges não seriam a falta de um assunto, mas, sim, uma releitura de uma charge bem abrangente em que os sentidos foram refeitos, explicados para o leitor e até mesmo acrescentados novos caminhos de interpretação.

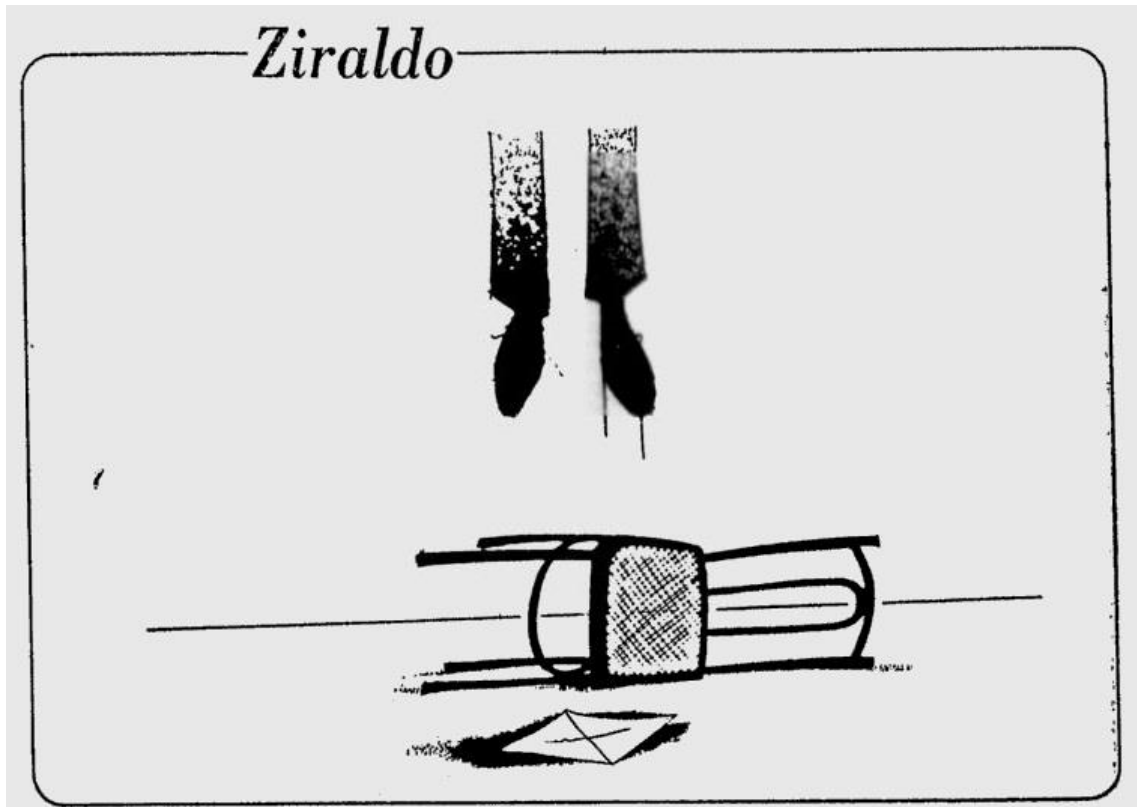


Figura 23 – Corda

Fonte: *Jornal do Brasil*, São Paulo, n. 249, p.10, 13 de dez. 1982. Acervo: *Jornal do Brasil*.

A charge do dia 13 de dezembro faz uma referência implícita à manchete do dia que dizia "Brasil tenta dia 20 obter US\$ 4 bilhões." Em uma tentativa de empréstimo ao FMI, que por consequência afetará o brasileiro com um reajuste salarial<sup>57</sup>. A reportagem que consta, na página 15, adianta que tarifas de serviços públicos, como luz, gás, e telefone, deverão subir 5% no ano de 1983. Ziraldo desenha um personagem que cometeu suicídio e vemos os pés dele. O desenho retira a força do seu foco, mostrando apenas uma cadeira deitada e uma carta no chão indicando o desfecho do ato.

Chico Caruso, que dividia o espaço de charge com Ziraldo, publica, no dia 14, uma charge com todo o espaço preenchido por preto, com a legenda: "perspectiva para 1983" - já anunciando que também seria um ano terrível para o brasileiro. No dia seguinte, Ziraldo faz uma releitura da sua charge anterior e, desta vez, explicando os elementos que compõem o quadro publicado no dia 13.

<sup>57</sup> Figura 14 já retrata o começo dos reajustes salariais através da charge de Angeli na *Folha*.



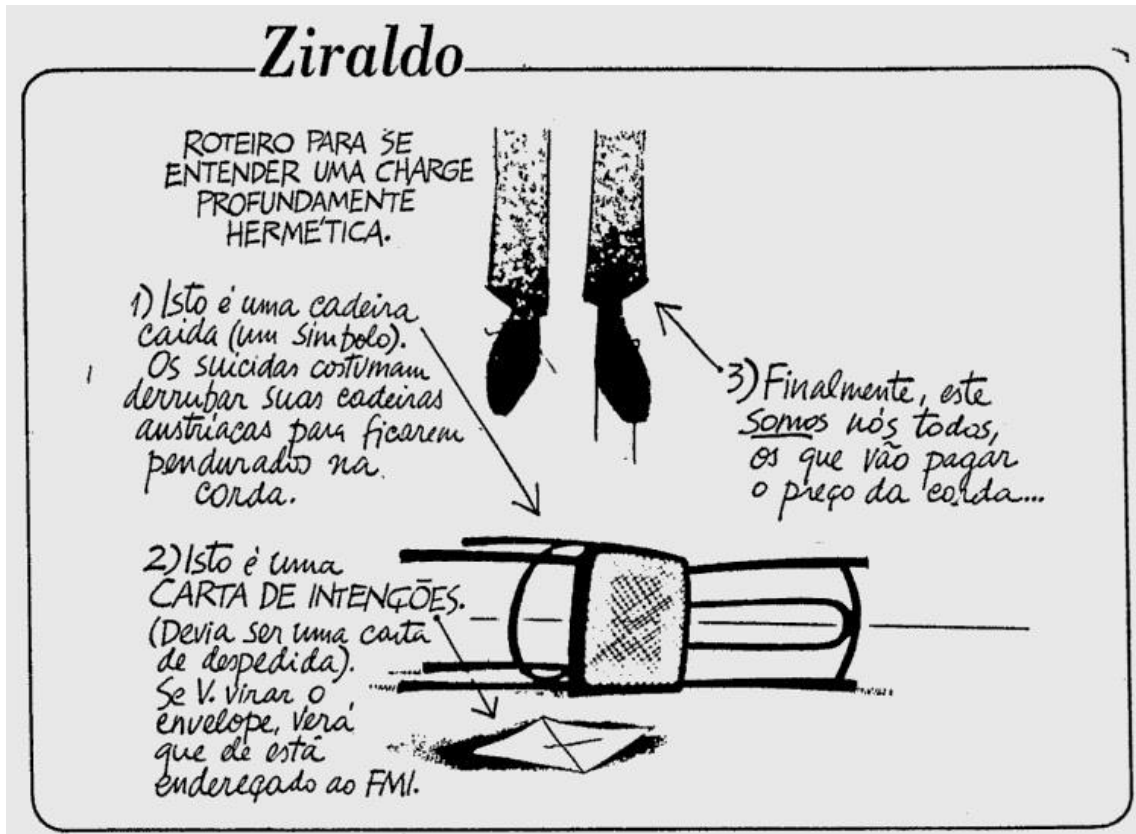


Figura 24 – Explicado

Fonte: *Jornal do Brasil*, São Paulo, n. 251, p.10, 15 de dez. 1982. Acervo: *Jornal do Brasil*.

Por pressão editorial, sugestão ou por ele próprio não se sentir entendido, o artista explica cada signo presente na charge. Não foi encontrado, no corpo do jornal do dia e nem nos dias posteriores, uma nota ou pedido de explicação e isto coube a percepções internas do próprio periódico.

Ziraldo coloca um título na charge que anuncia: "Roteiro para se entender uma charge profundamente hermética." Ao citar isto, o próprio autor, de forma irônica, identifica este trabalho específico como hermético, ou seja, de difícil compreensão ou pouco claro. Nele, flechas apontam para cada elemento, explicando o que cada um significa, inclusive a carta que aparece no que seria o chão do desenho.

Ele explica que está endereçada ao FMI e o leitor até poderia chegar a esta conclusão, mas as interpretações são tão múltiplas que, ao decifrar para o leitor o seu trabalho, Ziraldo esvazia a potência da sua charge política. Nada pior do que explicar uma piada, e isto nos leva até a sua charge seguinte.

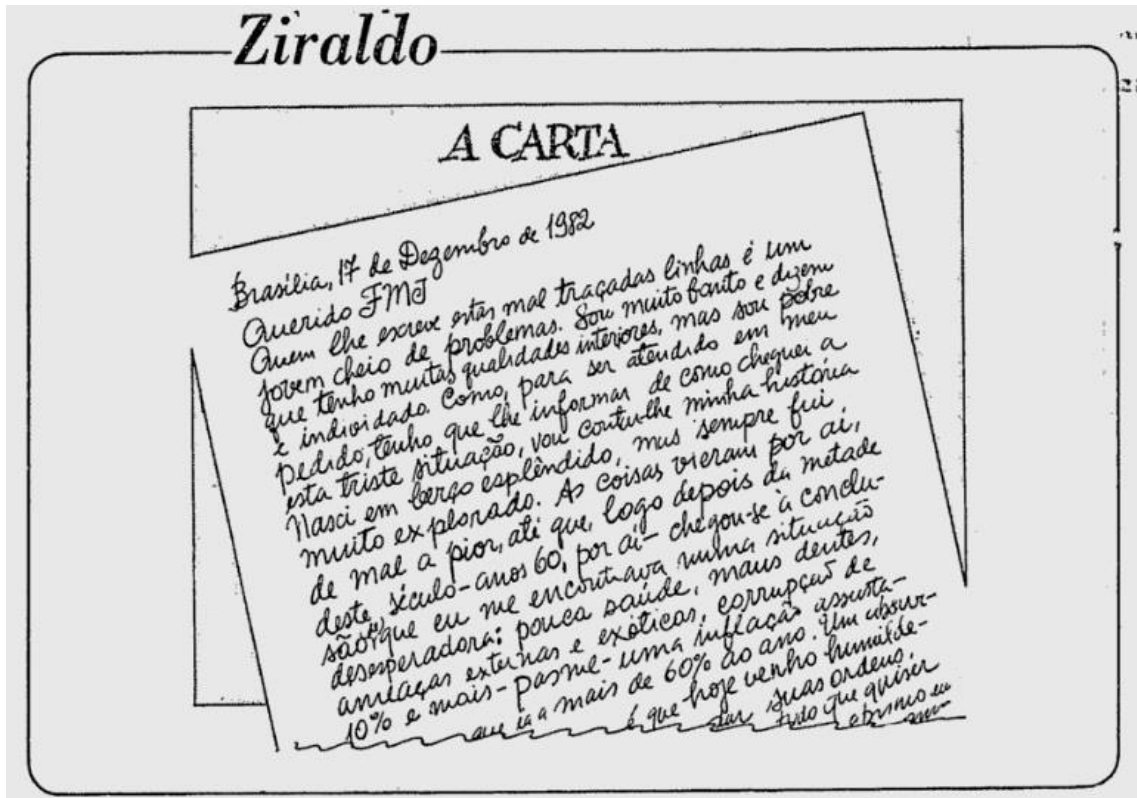


Figura 25 – Carta

Fonte: *Jornal do Brasil*, São Paulo, n. 254, p.10, 18 de dez. 1982. Acervo: *Jornal do Brasil*.

Mesmo tendo publicado uma outra charge com o mesmo assunto no dia 15 do mesmo mês, Ziraldo retoma, no dia 18, mostrando o que estava escrito na carta deixada pelo “recém falecido” povo brasileiro. Nela, aparece a data do dia 17 de dezembro de 1982, mostrando que a charge foi feita nos dias seguintes às suas anteriores, pois, como poderia um morto, no dia 13, escrever algo do dia 17?

Assim, a charge coloca a intertextualidade também na data em que está sendo postada. A tipografia é do tipo cursiva, bem diferente da utilizada e já famosa por Ziraldo. A carta tem como remetente o FMI, mas nunca chegará nele, e o seu conteúdo indica que é o próprio Brasil que a escreve. O leitor compreende isto através de frases como "nasci em berço esplêndido, mas sempre fui muito explorado". Ziraldo também aproveita para criticar a ditadura civil-militar quando cita que "da metade deste século - anos 60, por aí - chegou-se à conclusão de que eu me encontrava em uma situação desesperadora...".

É claro que, embora sejam charges sequenciais, podem ser entendidas separadamente, mas, como diz Paulo Ramos, em seu livro *Faces do Riso* (2011), quando cita um exemplo sobre a tira *As Cobras*, de Luís Fernando Veríssimo:

Há as duas situações nas tiras de *As Cobras*. Cada uma delas possui a leitura que gera o efeito do humor, cujas estratégias foram evidenciadas nos parágrafos anteriores. É possível interpretar a segunda tira sem ter o conhecimento da publicada no dia anterior. O leitor consegue construir o sentido humorístico do mesmo jeito. Entendemos, no entanto, que há um segundo nível de leitura. É a pessoa que já teve contato com a tira *As Cobras* 1. Ela sabe, por conhecimento prévio, que o tema abordado versa sobre economia e que a discussão sobre dinheiro e cheque seria mais um olhar lançado sobre o mesmo assunto.' (Ramos, 2011, p.189)

Da mesma forma, podemos interpretar as três charges de Ziraldo separadas, entender suas críticas ao FMI e a situação em que o brasileiro médio e possivelmente leitor do *JB* se sente, assim como as perspectivas para um novo ano que se iniciará em breve. Claro que o conteúdo da carta traz algo novo ao leitor, pois seria impossível saber, antes, o conteúdo que nela tinha ou a crítica sagaz que o autor realizou ao fazer a revelação.

Temos, neste exemplo final, o que seria uma “charge continuada”, assim como foram as publicadas por Mattos na *Folha de S.Paulo* (Figura 3/Figura 4), mostrando um exemplo de charge seriada, que seria diferente da charge segmentada, mais próxima aos quadrinhos. Igualmente, compreendemos que são charges de humor ácido, ou de riso mau, pois, mesmo que não provoque a gargalhada, confronta e é através de um desenho que representa um ato extremo e que o leitor passa a fazer sua reflexão.

Concluimos, pela carta, também, o fator da intertextualidade na charge política, pois elas retomam aos textos com promessas de empréstimos e alertas de futuros aumentos de preços que não mostram horizontes favoráveis a população.

Com estes fatores para a interpretação das charges, vamos para um momento difícil e espinhoso do nosso passado. O humor gráfico acompanha os periódicos brasileiros, mostrando um tipo textual e ilustrativo próprio que não poupará tinta, caneta e papel nas críticas a nossa última ditadura. Para isso, utilizamos, nesta tese, uma divisão da ditadura feita pelo professor de ciência política da UFSC, Nilson

Borges, apresentada em seu capítulo *A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares* (2014), presente no tomo 4 da série *O Brasil Republicano* (2014).

A primeira parte se inicia com o golpe militar de 1964 e vai até o AI-5, em 1968, quando as forças armadas ainda cogitavam devolver o poder para a população civil, fazendo um governo transitório. O general Castelo Branco, com esse pensamento, é atropelado pela linha dura e, com a posse de Costa e Silva, vemos uma ditadura que seria permanente.

A segunda fase seria do AI-5 até idos do governo Geisel, com a revogação do Ato. É nesse período, nomeado de “Ano de Chumbo”, que o presidente-ditador, Médici, aprofunda o país em tortura - algo escondido perante o “milagre brasileiro”. Por fim, a terceira parte inicia-se com o projeto de liberalização política, inaugurado por Geisel, mas levado à frente por João Figueiredo, com o abrandamento da censura e reajustamento da segurança até as eleições de 1985. (Borges, 2014)

## 4 ORLANDO MATTOS: DE OLHO NA MUDANÇA

### 4.1 O PERIÓDICO *FOLHA DE S. PAULO* E A DITADURA

Durante a Ditadura Civil-Militar Brasileira (1964-1985), a imprensa foi um importante instrumento de controle do governo. A *Folha de S. Paulo*, um dos principais jornais do país, não foi exceção a essa regra (Mazzeo, 2009). A partir do golpe de 1964, o jornal passou a apoiar o novo regime, defendendo suas ações e perseguindo seus opositores (Dreifuss, 1981).

No entanto, é importante ressaltar que a colaboração entre a imprensa paulista e a ditadura civil-militar não se limita apenas à *Folha*. Outros veículos de comunicação, como *O Estado de S. Paulo*, também estiveram envolvidos nessa dinâmica de apoio e censura. A imprensa paulista, de modo geral, desempenhou um papel significativo na construção de um discurso que justificava as ações do regime e ocultava a violação dos direitos humanos e a repressão política.

Antonio Aggio<sup>58</sup>, um dos jornalistas mais importantes da *Folha de S. Paulo*, na época, também esteve envolvido nessa colaboração. Aggio foi o editor-chefe do jornal entre 1961 e 1976, período em que a ditadura militar se consolidava no país. Sua atuação contribuiu para a manipulação da informação e a omissão de fatos relevantes que poderiam comprometer o regime.

O livro de Oscar Pilagallo<sup>59</sup>, *História da Imprensa Paulista* (2011), traz importantes reflexões sobre o contexto histórico e político da imprensa em São Paulo. Pilagallo analisa o papel desempenhado pelos jornais e suas relações com o poder político, revelando a convivência, de parte da imprensa paulista, com a ditadura militar.

Um exemplo disso foi a forma como a *Folha* tratou a “Operação Bandeirantes”<sup>60</sup>, uma das principais ações repressivas da ditadura. A operação, que

---

<sup>58</sup> Jornalista escolhido pelo dono do jornal, Octávio Frias de Oliveira para dirigir a *Folha da Tarde* como Editor-chefe em agosto de 1969.

<sup>59</sup> Jornalista e escritor, trabalhou na *Folha de S. Paulo* e também na *BBC* de Londres.

<sup>60</sup> OBAN, foi uma organização criada em 1969 pela Ditadura Brasileira, com o objetivo de investigar e desarticular facções revolucionárias comunistas.

tinha como objetivo combater a guerrilha urbana, foi responsável por diversos casos de tortura, assassinato e desaparecimento de opositores do regime. A *Folha*, no entanto, apoiou a operação, defendendo-a como uma ação necessária para proteger o país da ameaça comunista (Kucinski, 2004).

Um dos principais responsáveis por essa postura do jornal foi Octavio Frias de Oliveira<sup>61</sup>, que assumiu a direção da *Folha* em 1962 e permaneceu no cargo até sua morte, em 2007. Frias de Oliveira era um empresário conservador e anticomunista que via, na ditadura, uma forma de proteger seus interesses econômicos e políticos (Mazzeo, 2009). Durante a ditadura, ele se aproximou do regime e foi nomeado presidente da *Radiobrás*, empresa estatal responsável pela radiodifusão (Dreifuss, 1981).

Apesar de ter apoiado o regime, a *Folha de S. Paulo* não ficou imune às ações repressivas da ditadura. Em 1975, o jornal foi invadido pela polícia política e teve suas instalações destruídas. O episódio foi uma resposta do regime à cobertura que o jornal fazia do “caso Herzog”, um jornalista que foi torturado e morto pelos agentes da ditadura. A partir desse episódio, a *Folha* passou a adotar uma postura mais crítica em relação ao regime, embora tenha mantido seu apoio à ditadura até o final do período (Kucinski, 2004).

As relações entre a *Folha* e a ditadura foram bastante controversas, marcadas pela defesa do regime por parte do jornal e pelas perseguições sofridas pela empresa. O caso da “Operação Bandeirantes” é um exemplo claro dessa relação, em que o jornal defendeu uma ação repressiva que violou os direitos humanos e a democracia.

As charges políticas do período analisado (1964-1985) são encontradas na página de Opinião, no período página número 4<sup>62</sup>, junto com textos escritos por diversos colaboradores do periódico. Essas ilustrações podem, ou não, terem ligação intratextual com os textos da mesma página, ou que estão presentes no mesmo número, sendo na manchete ou em outras páginas da edição. Há também a

---

<sup>61</sup> Foi um jornalista e empresário. Dono da *Folha de S. Paulo*, comprada por ele em agosto de 1962, em sociedade com Carlos Caldeira Filho.

<sup>62</sup> Após o hiato de 1970 a 1975, onde o grupo editorial suprimiu a página de Opinião, assim como as charges políticas, ela volta, mas na página 2.

possibilidade de o artista fazer ligações extratextuais com edições anteriores, conhecimento popular, ou situações que estão em voga no momento do país.

A jornalista e pesquisadora Isabella Cristina Nascimento Corrêa<sup>63</sup> descreveu bem o momento antes e após o Golpe de 1964 em seu trabalho *Ditadura Ilustrada: Abordagem das charges d'OGlobo e da Folha de São Paulo* (2014).

A Folha em 1964, publicava charges diárias no caderno 4 acompanhadas do editorial. No período geral analisado, verificou-se que as imagens gráficas sempre abordavam assuntos relacionados ao governo e que continham repercussão política. No início do ano, o grande debate era a má gestão do então presidente João Goulart. A maioria das charges mostrava um Jango debilitado por não dar conta de cuidar do país: em várias delas, aparecia com curativos, suado, correndo, fugindo de algo ou alguém, caindo ou diminuído. Com Castelo Branco no poder, as charges mudaram e tom: de críticas ao governo, passaram a elogiosas demonstrações de apoio à posse. O clima geral era de esperança de haver modificações nos cenários político e econômico. O presidente apresentava-se, geralmente, com semblante mais sério e sereno, bem diferente da forma que Jango era caricaturado. (Corrêa, 2014, p.17)

Mattos divide o trabalho com Nelson Coletti<sup>64</sup>, seu companheiro no espaço destinado às charges, e cumpre um papel diário durante a década de 60<sup>65</sup>. A partir de 1967, aos domingos, a *Folha* também publica trabalhos dos cariocas da nova geração do humor gráfico: Jaguar, Millôr e Ziraldo. O trabalho de Orlando Mattos passa por uma mudança em sua diagramação e, no início deste recorte histórico, vemos uma charge mais “esticada”, com suas laterais bem longas e desenhos que suprem este espaço destinado a ela.

A diagramação da página era adaptada ao estilo do artista e, já quase no fim de sua colaboração com a *Folha*, em outubro de 1969, Mattos começa a mudar o formato de sua charge, fazendo-a mais retangular, quase quadrada, como seria adotado na história do periódico desta data em diante.

---

<sup>63</sup> Jornalista, formada em Comunicação Social pela Universidade de Brasília (UnB).

<sup>64</sup> Pintor, cartunista, chargista e ilustrador. Entrou para a redação da *Folha* na década de 50 e ficou lá por 20 anos trabalhando no departamento de desenho, com o fim das charges da *Folha* em 1970, volta-se para a pintura.

<sup>65</sup> Segundo CORRÊA (2014), depois do Golpe Militar em 1964, a direção da *Folha* o orientava a não falar de temas que envolvessem o governo, apenas assuntos corriqueiros do cotidiano, justamente para evitar problemas para o jornal. (Entrevista com Coletti em 2014).

## 4.2 O OLHAR CRÍTICO

Orlando Mattos foi um importante jornalista brasileiro que atuou durante a Ditadura Civil-Militar (1964-1985). Ele trabalhou em diversos veículos de comunicação, incluindo a revista *Veja*, o jornal *O Globo* e a *TV Globo*, tendo sido um dos fundadores da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) em 1945 (Napolitano, 2014).

Durante a ditadura, Orlando Mattos teve uma postura ambígua em relação ao regime. Por um lado, ele era um crítico do autoritarismo e da censura que eram impostos à imprensa. Por outro, ele mantinha relações próximas com as autoridades e defendia a necessidade de manter a ordem e a estabilidade política no país (Lima, 2015).

Em 1969, quando foi editada a Lei de Imprensa que restringia a liberdade de imprensa no Brasil, Orlando Mattos se posicionou publicamente contra a medida. Ele argumentou que a lei era inconstitucional e que feria o direito dos jornalistas e da sociedade à informação livre e democrática (Napolitano, 2014).

No entanto, outras ações de Orlando Mattos durante a ditadura indicam uma postura mais condescendente em relação ao regime. Em 1970, por exemplo, ele foi responsável por uma reportagem para a revista *Veja* que exaltava o trabalho do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), órgão que tinha como função reprimir os opositores do regime (Lima, 2015).

Além disso, Orlando Mattos foi um dos jornalistas que mais divulgou a versão oficial do governo sobre o sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, em 1969, pelos militantes da guerrilha urbana. Ele criticou os sequestradores e defendeu a ação das autoridades, que resultou na libertação do embaixador em troca da libertação de diversos presos políticos (Napolitano, 2014).

A postura de Orlando Mattos, durante a ditadura civil-militar brasileira, é um exemplo da complexidade das relações entre a imprensa e o regime autoritário. Se por um lado ele foi um crítico da censura e da repressão, por outro, ele defendia a manutenção da ordem e a estabilidade política. Essas posições ambíguas são um reflexo da tensão entre a liberdade de imprensa e a necessidade de garantir a segurança nacional em períodos de exceção.



### 4.3 CHARGES, A FALSA DEMOCRACIA E O “PERSONAGEM-IDEIA”, DE ORLANDO MATTOS

Escrever sobre a cabeça do personagem, ou em sua roupa/corpo, é uma chave de leitura clássica das charges, estando presente desde seus primórdios como facilitador da compreensão do leitor, como podemos ver na charge (Figura 26) feita em 1888 por Ângelo Agostini. Nela, vemos um homem com roupas típicas de senhorio ou feitor, com a palavra *escravismo* em seu peito.

Ele é a ideia do sistema escravista encarnada em apenas uma figura. Todas as imagens devem ser sobrepostas em um mesmo personagem. Isso faz com que ele se torne mais interessante e com peso muito maior, ainda mais na situação em que se encontra, sendo enforcado, exterminado, tendo seu fim. A mensagem é clara, mas, sem a escrita em seu corpo, o personagem poderia não ter uma fácil identificação e o leitor poderia tentar reconhecer o caricaturado com seu conhecimento prévio de figuras de autoridade ou fama. No entanto, a mensagem é clara e direta.



## Figura 26 - Judas.

Fonte: *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, n. 491, p.8, 31 de Mar. 1888. Acervo: *Biblioteca Nacional*.

Dentro das histórias em quadrinhos, temos o personagem *Yellow Kid*, criado por Richard Felton Outcault<sup>66</sup> em 1886. O "menino amarelo" era um morador de rua asiático que, em suas vestes, trazia frases de efeito que representavam suas ideias e diálogos<sup>67</sup>. Muitas vezes visto como a primeira história em quadrinhos a utilizar balões, é um nome importante, dentro do simbolismo, que podemos chamar de "personagem-ideia".

Orlando Mattos utiliza o "personagem-ideia" muitas vezes em suas charges, diferente de Ziraldo e Angeli. Isso não faz com que falte talento para caricaturar seus alvos ou ideias para representações mais elaboradas, mas, sim, influências que ele tinha de chargistas como Ângelo Agostini e José Carlos de Brito e Cunha<sup>68</sup>. Mattos, então, abriu caminho e influenciou muito as gerações seguintes que tinham contato com sua arte na grande imprensa.

A *falsa democracia* é representada como uma senhora de classe média-alta. Podemos chegar a essa conclusão pela sua vestimenta, chapéu com plumas na ponta, joias como colar de pedras preciosas e pulseiras, brincos, vestido com babados, sapatos de salto alto, bolsa e, claro, óculos escuros.

Estes óculos possuem pontas, como era a moda nos anos 60, mas também trazem a chave de leitura de um olhar mais maléfico, sempre com intenções maliciosas - com raiva ou feliz em sua soberba. O nome *falsa democracia* está escrito de maneira grande em seu vestido, trazendo o estereótipo de uma classe dominante que está com um vínculo imenso com a "linha dura" das forças armadas.

O estereótipo é algo danoso na sociedade, pois cria preconceitos, separa grupos e fomenta ódio. Mas, ainda assim, é muito necessário na leitura gráfica das

---

<sup>66</sup> Richard Felton Outcault (1863-1928), ilustrador e quadrinista norte-americano, criador dos famosos *Yellow Kid* e *Buster Brown* (Chiquinho no Brasil).

<sup>67</sup> Uma famosa tira em quadrinhos do personagem, de outubro de 1896, mostra um fonógrafo com balão de fala/som, essa passa para a boca do personagem, fazendo com que ele "fale" pelo balão, e sua vestimenta deixe de carregar sua mensagem.

<sup>68</sup> Conhecido também por J. Carlos (1884-1950), foi ilustrador, designer e chargista. Também trabalhou com esculturas e letras de samba.

charges e histórias em quadrinhos, pois, como dizia Will Eisner no seu clássico *Narrativas Gráficas*:

Ele é uma necessidade maldita – uma ferramenta de comunicação social da qual a maioria dos cartuns não consegue fugir. Dada a função narrativa do meio, isso não é de se surpreender. A arte dos quadrinhos lida com reproduções facilmente reconhecíveis da conduta humana. Seus desenhos são o reflexo no espelho, e dependem de experiências armazenadas na memória do leitor para que ele consiga visualizar ou processar rapidamente uma ideia. (Eisner, 1996, p.21)

Podemos dizer que esta personagem, além de ser uma personagem-ideia, também está cercada dessa narrativa e memória social do que seria alguém que pertence a classes mais abastadas e que se beneficiaria dos militares no poder. Se o nome da personagem não estivesse escrito em sua roupa, de qualquer maneira a mensagem seria passada; mas Mattos facilita ainda mais a compreensão do leitor, pensando não apenas em quem tem um repertório maior na hora de analisar o desenho, mas também para o público que quer uma leitura mais rápida. Eisner, novamente, nos dá exemplos dessa simbologia de fácil captação.



Figura 27 – Estereótipos  
Fonte: *Narrativas Gráficas*. 1996, p.22

O historiador André Gustavo Ubinski escreveu sobre essa personagem em sua dissertação de mestrado, intitulada *A Charge na Imprensa: O jornal Folha de São Paulo e o Humor Político na Ditadura Militar Brasileira (1964-1965)*, defendida em 2014 pela UNIOESTE. Ubinski debruça-se sob as charges de Orlando Mattos e seu colega Nelson Coletti, que dividiam as charges no período antes e pós o golpe.

Outro historiador já citado anteriormente, e que também dá destaque à personagem, é Rodrigo Patto Sá Motta em seu famoso artigo *A ditadura nas representações verbais e visuais da grande imprensa: 1964-1969*. Eles nos ajudaram a compreender, de forma mais detalhada, as charges selecionadas para este capítulo.



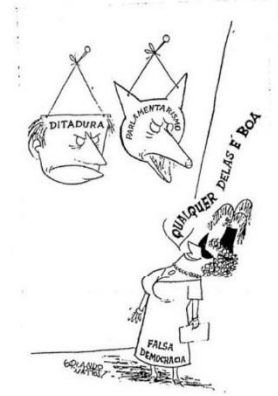
04/02/1965



13/02/1965



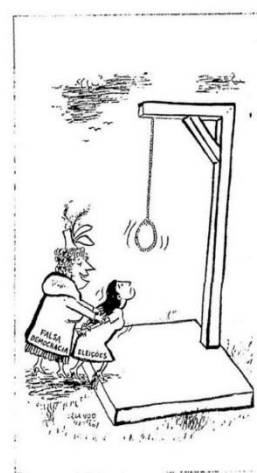
21/03/1965



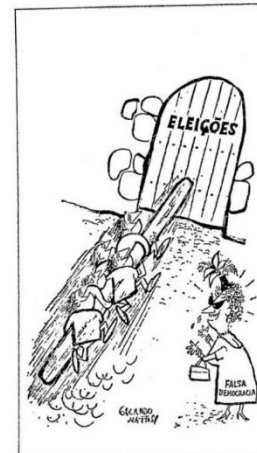
13/08/1965



24/03/1965



19/05/1965



27/06/1965



03/10/1965

Figura 28 - A Falsa Democracia.

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 04 de fev. 1965 - 03 de out. 1965. Acervo: *Folha de S. Paulo*

## 4.4 A FALSA DEMOCRACIA



Figura 29 – Eleição.

Fonte: Folha de S. Paulo, São Paulo, n. 13.017- n. 13.026, p.4, 04 de fev. 1965 -13 de fev. de 1965. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

As duas charges escolhidas, de Orlando Mattos, são apresentadas justamente por tratar-se de charges seriadas, como vista no primeiro capítulo. A intertextualidade, aqui, é importante para o leitor ter uma ideia maior da piada, embora elas também funcionem separadamente graças à personagem “Falsa Democracia”, que é a chave de leitura da série.

Na primeira charge, a figura que indica o então presidente/ditador Humberto de Alencar Castelo Branco é representada em um balão de fala e o então chefe de Estado é caricaturado com uma expressão de dúvida, com o dedo indicador no queixo e olhar de dúvida para a personagem. Ambos estão em um local escuro, não detalhado ou especificado, mas bem diferente da charge ao lado.

Ubinski (2014) amplia os acontecimentos do dia 04 de fevereiro de 1965, quando as eleições municipais de São Paulo não acontecem. É aí que a “Falsa Democracia” nasce e tem sua estreia. É a tentativa de posicionamento de Orlando Mattos sobre a política nacional, e também da *Folha de S.Paulo*, que, apesar de ter apoiado o golpe no ano anterior, já vê com desconfiança essa tomada de poder.

[...] no discurso do jornal, a personagem Falsa Democracia representa a linha dura e há a isenção de Castelo Branco desse impasse, uma vez que a personagem está tentando persuadir o general, que representa uma atitude externa e ele, presente em outros segmentos do governo que estão tentando impedir as eleições. (Ubinski, 2014, p.92)

Na charge que segue a continuidade, temos os personagens com posições trocadas. Aqui, o balão de fala pertence ao presidente/ditador que diz, com sorriso no rosto e o dedo indicador para cima, “Eleições sim!”. A personagem, ao lado, mostra um espanto com sua boca virada para baixo e braços para cima, representando pânico ou raiva. Castello Branco tentava se desembaraçar do risco de ditadura de várias formas, como diz Elio Gaspari em seu livro *A Ditadura Envergonhada* (2002):

Castello lutava para desembaraçar-se do risco da ditadura por meio dos mais diversos recursos. Para espanar a pátina de irracionalismo que lhe cobria o governo, mostrava-se homem de cultura. Almoçava no palácio das Laranjeiras com o poeta Manuel Bandeira, ia às peças de teatro de Tônia Carrero[...] (Gaspari, 2002, p. 221)

A imagem de moderado era comprada por diversos setores da sociedade brasileira; ainda assim, as eleições de 1965 foram realizadas em um contexto de repressão política e limitações às liberdades democráticas, mas foram consideradas legítimas de acordo com as regras estabelecidas pela nova Constituição.

No entanto, foram marcadas por um forte clima de repressão política, com diversos partidos políticos sendo banidos e vários líderes políticos sendo presos ou exilados. Além disso, a campanha eleitoral foi limitada pela censura e pela proibição de manifestações públicas.

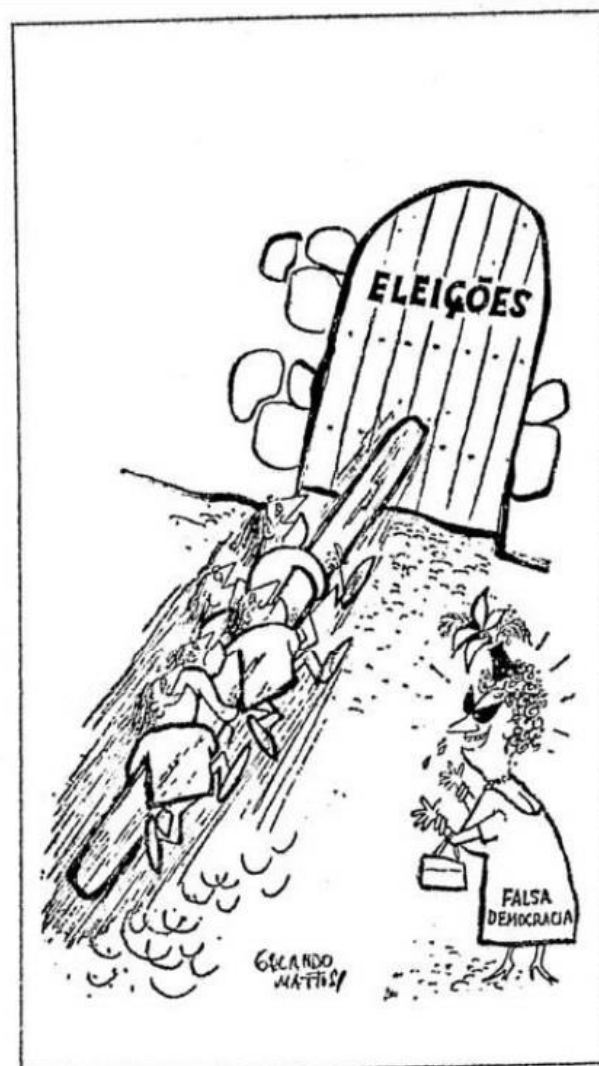


Figura 30 – Ariete.

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 13.160, p.4, 27 de jun. 1965. Acervo: *Folha de S. Paulo*.

A falsa dama aqui é representada com um sorriso e pequenas gotículas de saliva saindo da boca, não escondendo a empolgação com o ato. Também temos setas que saem da sua cabeça, mostrando sentimento de espanto ou mesmo surpresa. Ela olha na direção principal da charge, que mostra cinco personagens utilizando-se de um aríete<sup>69</sup>.

Os traços que seguem, na volta dessas figuras, dão a ideia de movimento forte em direção à porta, com os dizeres “Eleições”. Essa porta lembra a de uma fortaleza, com traços e estilo que lembram madeira e pregos, assim como as paredes em seu contorno podem lembrar uma fortaleza ou, como o nome do presidente/ditador, um castelo.

<sup>69</sup> Uma antiga máquina de guerra utilizada para romper muralhas ou portões de castelos e fortalezas.

A página de opinião, que acompanha essa charge ainda chama o golpe de “Revolução” e diz que ela sofre mais com brigas internas do que com brigas com inimigos. O periódico também diz *“lamentar o “erro” que teria sido o não-fechamento do Congresso e das Assembleias estaduais”, e “[...] lamentam que o cutelo das cassações não tivesse desabado sobre maior número de pescoços”, além de discordar de ter eleições em 1965. Orlando Mattos satiriza o lamento, fazendo com que a personagem “Falsa Democracia” fique feliz com a derrocada das eleições.*

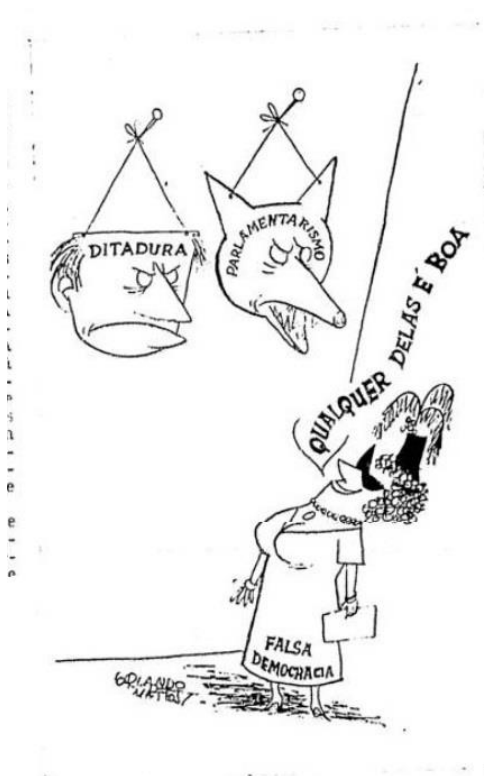


Figura 31 – Qualquer uma.

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 13.207, p.4, 13 de ago. 1965. Acervo: *Folha de S. Paulo*

A frase “Qualquer delas é boa” aparece com um formato inicial de balão de fala, mas, numa tentativa de poluir menos a charge com informações, Orlando Mattos opta apenas por deixar o início do balão saindo da boca da personagem, fazendo a frase flutuar no ar em formato quase vertical. É uma maneira não apenas de aproveitar o espaço da ilustração, mas também indica que o formato mais “espichado” da charge era o destinado na diagramação do jornal.

A personagem fala olhando para duas máscaras - uma escrita “Ditadura”, com um rosto demonstrando raiva, com boca para baixo, e olhar apresentando fúria; e outra com rosto de um lobo, com o mesmo olhar, mas com boca aberta e dentes à mostra, escrita “Parlamentarismo”.



O AI-1 tinha prazo de validade - terminaria em 31 de janeiro de 1966, data final do mandato de João Goulart. Em outubro de 1965, porém, Castelo Branco liquidou as ilusões de quem acreditava em uma ditadura temporária, prorrogou o próprio mandato e baixou por decreto o AI-2. (Schwarcz, 2015, p.457)

A personagem tem seu fim, ou deixa de aparecer, ainda em 1965, com a criação do Ato Institucional Nº2 em outubro do mesmo ano, o que acaba com o sonho de retorno da democracia e uma ditadura se estabelece no país. Uma mudança na posição de algumas pessoas, sobre o golpe, ocorre e o clima, dentro da *Folha de S.Paulo*, muda. A vitória de Castelo Branco nas eleições marcou o início da ditadura civil-militar no Brasil, que durou até 1985.

#### 4.5 ELEIÇÕES NÃO MAIS!

Depois do Golpe de Abril de 1964, o voto direto para presidente da república foi proibido para a população, assim como de outros cargos majoritários, sendo aberto apenas para deputados federais, estaduais e vereadores. O bipartidarismo, que orbitaria grande parte da ditadura civil-militar brasileira, ainda não existia e foram mantidos 13 partidos.

No ano seguinte ao golpe, nas eleições para governador, os militares foram derrotados em 5 estados, inclusive em estados importantes para a manutenção do poder, como Minas Gerais e o antigo estado da Guanabara. A resposta da ditadura foi pressionar mais a população, decretando o AI-2 e extinguindo os partidos. A nova legislação permitia a criação de outros partidos, mas deixava tudo de maneira inviável, tendo como pré-requisito 20 senadores e 120 deputados. Com esse impasse que começa a ser gestado, dá-se início o novo bipartidarismo, com a criação do ARENA e o MDB.

O chargista Orlando Mattos retratou toda essa mudança no cenário eleitoral; algumas vezes se posicionando contra as decisões dos militares e, outras vezes, a favor da mudança. Mas, na grande maioria da sua obra pertencente a um período de tantas modificações nas leis e na sociedade, a tarefa foi a de retratar situações com humor, não dando tanta ênfase em um posicionamento político.



19/06/64



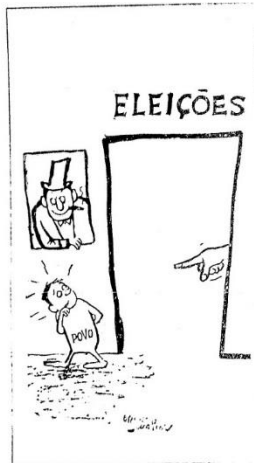
24/01/65



21/01/66



27/01/66



06/02/66



15/11/66



16/08/68



27/10/68

Figura 32 – Mosaico Eleições (Mattos).

Fonte: Folha de S. Paulo, São Paulo, n. 19 de jun. 1964 - 27 de out. 1968. Acervo: *Folha de S. Paulo*



Figura 33 – Voto analfabeto.

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 12.787, p.4, 19 de jun. 1964. Acervo: *Folha de S. Paulo*

Na charge, vemos um Humberto Castelo Branco de uma maneira muito diferente daquela que encontraremos nos outros trabalhos de Orlando Mattos. Não ousou falar que é uma evolução do estilo, pois, há décadas o artista já trabalhava com humor gráfico, mas, curiosamente uma das primeiras representações do presidente é com cabelos pretos e quase volumosos, dando um aspecto até jovial. O rosto com rugas, boca para baixo e a postura corcunda continua inconfundível.

A caricatura do presidente dá, ao personagem-ideia, um papel com a palavra “voto”. Este personagem é representado com a falta de dentes na boca, utilizando um chapéu e a escrita de sua ideia, que seria a população analfabeta do país. Mais à frente, vemos uma personagem que cai de espanto ao ver determinado ato e ela representa a UDN (Unidade Democrática Nacional) - com a boca aberta e mãos na cabeça, expressando pânico, além do tombo no chão, com traços que mostram movimento e pequenas estrelas nas costas da personagem, demonstrando dor.

O partido liberal União Democrática Nacional sempre se posicionou contra o populismo, e é exatamente isso que Castello está fazendo nessa charge:

tentando se aproximar dos menos favorecidos para abrandar a desconfiança de parte da população com os militares no poder.

No jornal do dia, na página 3, há a manchete "*Reunião Ministerial: Direito de voto ao analfabeto*". O periódico deixa claro que a reunião pretendia apenas "*conceder o voto aos analfabetos nas eleições distritais, onde para dar-se o caso de ser o candidato intimamente conhecido de todos, inclusive dos analfabetos (Folha p.3)*", mas a reunião serviria mesmo para modificar a Constituição, a fim de permitir o direito ao voto dos militares somente aos oficiais.

Mattos apresente uma redução do momento histórico em que o país vive. Semelhante ao que Ankersmit (2012), fala sobre o romance histórico, a representação histórica que podemos pegar como base para entender o que é retratado:

Logo, existe um nível no qual o historiador presenteia seus leitores com a representação do passado, convidando-os a se focarem em certo aspecto do passado ao invés de outros. E, obviamente, essa dimensão também está presente no romance histórico. Ela funciona pelo menos até certo grau como um livro de história por pressupor o passado no qual ela está localizada, como ele deve ter sido e em quais aspectos do passado devemos focar (Ankersmit, 2012, p. 297 – 298).

A ideia do voto para o analfabeto já vinha do governo anterior, de João Goulart. Embora Castello Branco também fosse um entusiasta da ideia, mostrar que ela estava sendo cogitada era uma tentativa de mostrar, para a população, uma continuidade de governo e não que essa parcela da população seria beneficiada com o poder do voto.



Figura 34 – Proibida a entrada.

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 13.368, p.4, 21 de jan. 1966. Acervo: *Folha de S. Paulo*

Aqui, Mattos apresenta uma mensagem simples e direta na qual o personagem-ideia, “povo”, é representado de forma diminuta, com um olhar preocupado ou de surpresa, com a porta gigantesca representando o poder, onde consta uma placa que diz “Proibida a entrada”, ou seja, o povo está fora das Eleições, como diz o título da charge. A página da *Folha* que acompanha essa charge não conversa diretamente com ela, apenas através de pequenos textos que alfinetam o sistema eleitoral. Com um toque de bom humor, um deles cita “POVO: que esses partidos tão representando, não ouvem o seu eleitorado. Como se não existisse.” (*Folha*, 1966, p.4), seguido de “DEMOCRACIA: não se constrói assim, de cima para baixo. O problema está colocado de ponta-cabeça” (*Folha*, 1966, p.4).

Para não soar afrontoso, também existe um pequeno texto, na mesma página de opinião, com o título “Humorismo dos outros”, onde diz que é “pelo humorismo que às vezes melhor se penetra no espírito de um ponto e nos problemas que o preocupam.” (*Folha*, 1966, p.4). Uma forma de deixar claro que o humor tem carta branca para criticar a tudo e a todos.



Figura 35 – Campanha eleitoral.

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 14.378, p.4, 27 de out. 1968. Acervo: *Folha de S. Paulo*

Aqui, temos novamente dois personagens representando os partidos existentes, ARENA e MDB, ambos personagens tentam puxar um burro, ou jumento, que representa a Campanha eleitoral de ambos, mas sem sucesso com a ação. Na sabedoria popular, o “burro empacado” só sai do lugar quando ganha confiança no seu dono, que acontece depois de muito tempo.

A ARENA passou para a história como o partido do "sim, senhor", e os militares esperavam que o MDB fosse dócil o suficiente para aturar como o partido do "sim". Afinal, era a oposição consentida e, entre 1966 e 1970, quando se consolidou como força política e oposição real, quem combatia a ditadura não via nenhuma razão para confiar nele. (Schwarcz, Starling, 2015, p.458)

Os partidos tiveram uma importância enorme nesse período seguinte ao Golpe Militar, com todas as mudanças, as estruturas ficavam confusas, e o ar ditatorial acabava cada vez se tornando mais real, mesmo para os liberais descrentes.

#### 4.6 PARTIDOS E EXTINGUIDOS

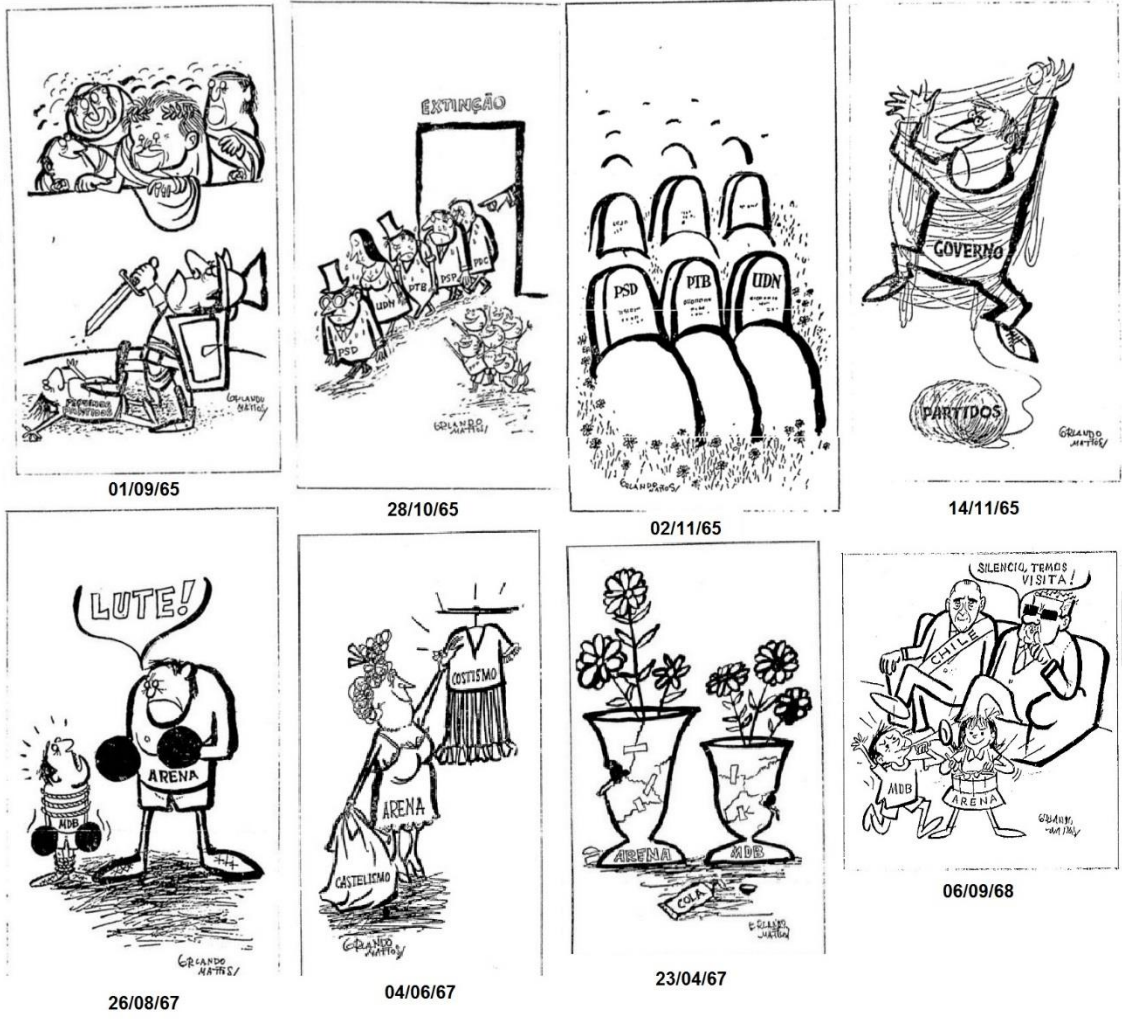


Figura 36 – Mosaico Partidos (Mattos).

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 01 de set. 1965 - 06 de set. 1968. Acervo: *Folha de S. Paulo*



Figura 37 – *Pollice verso*.

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 13.226, p.4, 01 de set. 1965. Acervo: *Folha de S. Paulo*

A charge que está intitulada como *Pollice verso*<sup>70</sup> trata justamente deste ato tão marcante para o imaginário social da história antiga: o Coliseu com gladiadores e o Imperador pronto para julgar a vida e a morte do lutador derrotado.

Como Imperador com vestimentas, e até louros na cabeça, Orlando Mattos optou por colocar o então chefe de Estado, Castello Branco, com uma expressão serena e mostrando a mão com um polegar. Não se sabe se para cima ou para baixo, mas outros personagens são vistos ao seu lado, com olhares de curiosidade - alguns sorrindo com animosidade, outros apenas olhando.

Na parte inferior, temos a representação de um gladiador e ele está com armadura, escudo, espada e elmo na cabeça. Ele olha para a caricatura do presidente, esperando o julgamento do que fazer com sua vítima. A vítima? Mais um personagem-ideia; dessa vez, a figura diminuta embaixo do pé do gladiador tem a escrita “pequenos partidos” em seu corpo, mostrando a dúvida, ao leitor, se os partidos serão extintos, ou não, às vésperas da assinatura do AI-2.

<sup>70</sup> Frase latina que significa "com o polegar virado", usado nas lutas de gladiadores. O julgamento do derrotado era escolhido pelos espectadores que faziam um gesto. Até hoje não há um consenso entre historiadores, mas no imaginário popular, fixou-se a ideia de que polegar para cima a vida é poupada, para baixo é condenado à morte.





Figura 38 – Cemitério.

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 13.288, p.4, 02 de nov. 1965. Acervo: *Folha de S. Paulo*

Aqui, temos uma charge que não tem personagens. Não é uma caricatura em si, pois os alvos não aparecem. É um cemitério, o que passa para o leitor a ideia de descanso de pessoas que já se foram. Nas lápides, em vez de nomes e mensagens de amor e eternidade, temos as siglas dos partidos que foram extintos pelo AI-2. O próprio *Ato Institucional* serve como ligação entre as duas charges, mostrando a véspera e espera da súplica ditatorial, que acaba não ocorrendo, fazendo os partidos serem extintos.

O bipartidarismo, imposto pelo AI-2, tinha como objetivo limitar o espectro político, canalizando a disputa entre o governo e seus opositores para uma estrutura de dois partidos controlados. Dessa forma, o regime buscava controlar o jogo político,

enfraquecendo qualquer possibilidade de uma oposição unificada e organizada. O ARENA, como partido governista, tinha acesso a recursos e vantagens estatais, enquanto o MDB enfrentava diversas restrições e dificuldades para se expressar e participar ativamente da política. O sistema bipartidário, controlado pelo regime militar, era caracterizado pela desigualdade de condições e pela manipulação das regras do jogo em favor do partido governista.

No livro *Ditadura militar, esquerdas e sociedade* (2000), o historiador Daniel Aarão Reis<sup>71</sup> fala justamente da quantidade de votos brancos e nulos que, nas eleições de 1966 e 1970, alcançaram proporções inéditas, chegando a 30% dos votos válidos, o que demonstrava o descontentamento da população com os militares no poder e a falta de pluralidade partidária (Reis, 2000, p.44).



Figura 39 – Lute!

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 13.585, p.4, 26 de ago. 1966. Acervo: *Folha de S. Paulo*

Na última charge dessa temática, vemos os dois grandes partidos do período ditatorial em uma analogia um tanto simplista, mas cabível dentro do

<sup>71</sup> Historiador e professor de história na Universidade Federal Fluminense (UFF). Participou da luta armada contra a ditadura militar.

humor gráfico. O MDB, como um lutador, com as mãos amarradas no próprio corpo e uma expressão de espanto com a boca aberta, enquanto o ARENA é representado por um personagem muito maior, um rosto mais oval com expressão de raiva, e com um balão de fala que sai de sua cabeça falando “LUTE!”, como se fosse possível.

#### 4.7 REVOLUÇÃO NÃO, DITADURA CIVIL-MILITAR!

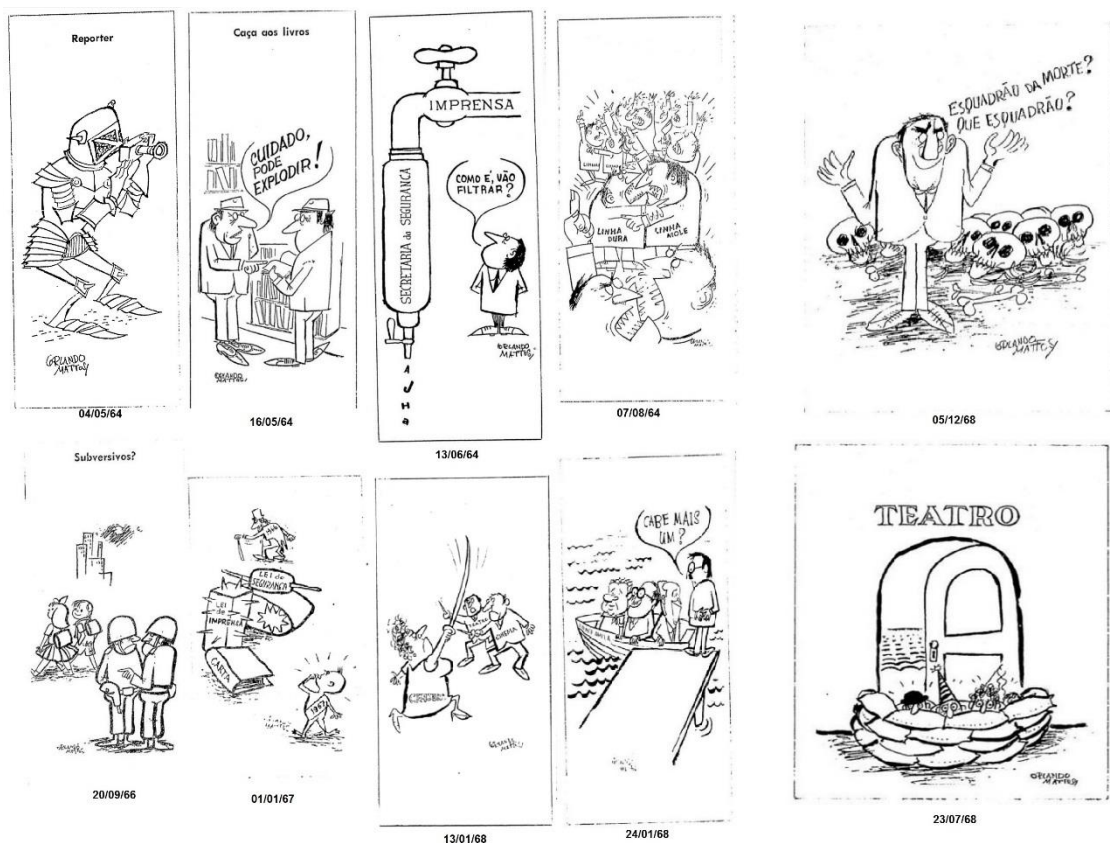


Figura 40 – Mosaico Ditadura (Mattos).

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 04 de mai. 1964 - 05 de dez. 1968. Acervo: *Folha de S. Paulo*

A censura de livros durante a ditadura civil-militar começou em abril de 1964, apenas oito dias após o Golpe. Em seu artigo intitulado *Os livros e a censura em Brasília durante a ditadura militar (1964-1985)* (2020), Raphael Diego Greenhalgh, fala das buscas e apreensões de livros já neste primeiro ano de ditadura. O Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP) já fazia apreensão de material subversivo em sindicatos e universidades suspeitas. (Greenhalgh, 2020).

Ele (relato de Perseu Abramo na Comissão da Verdade) também disse que foram separados como livros subversivos as obras: *Le Rouge et le Noir*, de Stendhal; *O Círculo Vermelho*, de Conan Doyle; *A Revolução Francesa*, de Carlyle, e um álbum do arquiteto Le Corbusier, confundido com Roland Corbisier. Segundo Perseu Abramo os oficiais, ao folhearem o álbum, exclamavam: “Olha como se tratam esses comunistas! Olha as casas que eles têm.” Em matéria do *Correio Braziliense*, de 10 de abril de 1964, sobre esta invasão, há a informação de que foram apreendidas obras que “louvavam a personalidade de Lenine, Stalin, Fidel, Castro e Mao Tse Tung” e que entre os títulos estavam “Fala Tito”, ‘As duas táticas’, de Lenine; ‘A revolução desfigurada’, de Trotsky, e grande número dos *Romances do Povo*,<sup>4</sup> destacando-se a conhecida obra comunista ‘Coolie’ de Mulk Raj Anand” (Greenhalgh, 2020, p.6)

Embora não houvesse nada indicando censura a livros nos dias anteriores ou no dia da publicação dessa charge na Folha, ainda assim, Orlando Mattos faz sua crítica de humor sarcástico contra a perseguição descabida aos livros.



Figura 41 – Pode explodir.

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 12.753, p.4, 16 de mai. 1964. Acervo: *Folha de S. Paulo*

O escritor e teólogo Pe. José Comblin<sup>72</sup> escreveu, em 1978, o livro *A ideologia da Segurança Nacional*, com uma análise sobre a ideologia de

<sup>72</sup> Foi um sacerdote e missionário belga naturalizado brasileiro, teólogo da Teologia da Libertação.

Segurança Nacional que predominava nas ditaduras do Cone Sul, na segunda metade do século XX.

Sendo a guerra, acima de tudo, uma guerra ideológica, a cultura constitui sua arma principal. É através da manipulação da cultura que o Estado de Segurança Nacional pretende vencer o comunismo internacional, mais ainda que através das armas dos militares ou mesmo da força econômica. (Comblin, 1987. p.239.)

Duas figuras ao lado de vários livros e uma delas pega um para folhear, quando a da frente adverte com um balão de fala: “Cuidado, pode explodir!” - como se o conteúdo presente dentro do livro fosse “explosivamente subversivo para a atual conjuntura ditatorial”. Os dois personagens vestem ternos formais e utilizam chapéu, roupa típica de agentes da ditadura civil-militar que, nos próximos capítulos, com Ziraldo e com Angeli, terá um estilo mais caricato, com casacos longos e rostos cobertos.



Figura 42 – Subversivos?

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 13.610, p.4, 20 de set. 1966. Acervo: *Folha de S. Paulo*

Novamente, a piada se dá na conversa absurda de dois personagens que trabalham para o governo - no caso, dois soldados, aqui, vestidos com uniforme militar, com direito a capacete e cinto com coldre e armas de fogo.

A interpretação do leitor depende muito do quão habituado ele está com humor gráfico. O título serve, também, como fala de um dos personagens - eles estão mais próximos do leitor, podendo ver até um deles apontando para o lado. Estão de frente um para o outro, indicando uma conversa, e, logo na parte de trás, duas crianças com uniforme escolar, caminham alegremente pela cidade.



Figura 43 – Que esquadrão?

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 14.417, p.4, 05 de dez. 1968. Acervo: *Folha de S. Paulo*

A charge 43, de Orlando Mattos, é uma denúncia sobre forças de repressão que começam a agir no país de forma menos velada. O alvo das acusações não era o novo chefe de Estado, mas, sim, figuras menores da política. Ainda assim, podemos perceber que o aumento da violência de Estado, em 1968, não passou impune mesmo nos jornais de linha mais liberal-conservadora. (Motta, 2012).

Um personagem de terno e gravata representa, assim, uma figura importante que tem notoriedade. Ele olha para o leitor e, com as mãos para cima, pergunta, em tom irônico: “Esquadrão da morte? Que esquadrão?”. As palavras surgem ao lado do personagem e a expressão dele é com um leve sorriso de maldade no rosto. Também podemos avaliar como sarcasmo, já que as

sobrancelhas do personagem estão em um formato que representa malícia ou raiva. A *punchline* da charge é justamente as caveiras que estão aos pés do personagem - ele tenta esconder se posicionando à frente delas, mas inutilmente. Os assassinatos que ocorriam pelo Esquadrão da Morte eram aprovados pela ditadura, já que acreditavam estar “acabando com os vândalos e contrarrevolucionários”.

O historiador, Carlos Fico, publicou, no artigo para o livro *O Brasil Republicano 4 – O tempo da ditadura (2014)*, que o SNI já estava solicitando a Costa e Silva um instrumento nos moldes do que viria a ser o AI-5 muito antes de 1968. Também o sistema “DOI-Codi” já havia sido estabelecido muito antes do sequestro do embaixador diplomata norte-americano, diferente do que a memória militar afirma como uma resposta à “guerrilha urbana” e assaltos a bancos. (Fico, 2014)

O sociólogo, Fábio Gomes de França, fez uma pesquisa sobre a utilização da caveira nas operações policiais especiais no Brasil. Nela, ele resume um pouco do “mito da caveira”, como ossos cruzados como um símbolo primordial da morte. A simbologia é reconhecida internacionalmente - não apenas para morte, mas para perigo, já que sinaliza substâncias venenosas e até identifica Pirataria.

Historicamente não se tem como precisar a origem do símbolo da caveira como insígnia militar, mas registros apontam que foi usado durante a Guerra dos *Trinta Anos* (1618 a 1648) nos capacetes dos Cronberger Cuirassiers, que compunham o Regimento da Cavalaria Bávara comandado pelo Coronel Adam Philipp Freiherr Von Kronberg, que pertenceu À Liga Católica comandada pelo Conte de Tilly. (França, 2022, p. 101)

A *Totenkopf*<sup>73</sup>, que tem origem alemã, também são ossos cruzados simbolizando a morte, mas a *Scuderie Detetive Le Cocq*<sup>74</sup>, que é a organização que vemos sendo criticada e “ignorada” na charge, tem destaque dentro da Ditadura civil-militar brasileira.

O primeiro caso de assassinato pelo Esquadrão da Morte foi Manoel Moreira, o "Cara de Cavalo", em 1964. O segundo foi apenas quando a ditadura civil-militar já estava plenamente instaurada, em 1968. Junto ao cadáver, vinha um

<sup>73</sup> Literalmente "caveira" em alemão. Começou a ser utilizado entre os séculos XIX e XX, mas conhecido pelas forças SS nazistas durante a Segunda Guerra Mundial.

<sup>74</sup> *Esquadrão Le Cocq* foi uma organização extraoficial criada por policiais no Rio de Janeiro em 1965 que atuou nas décadas de 60,70 e 80, sendo extinta no início dos anos 2000.

cartaz com uma caveira e as iniciais "E.M.", referindo-se ao grupo da morte. (Neto, 2021)

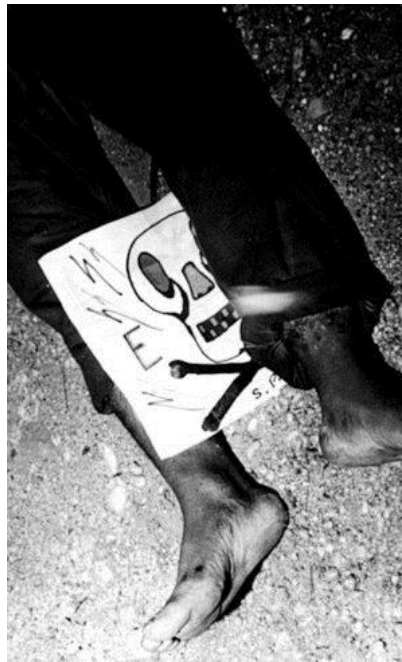


Figura 44 – E.M.

Fonte: Folhapress/Folhapress – 06/10/1970 Arquivo vivo. Percival de Souza <<noticias.r7.com>>

#### 4.8 OS NOVOS DITADORES





Figura 45 – Mosaico Ditadores (Mattos).

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 16 de set. 1964 - 01 de mar. 1968. Acervo: *Folha de S. Paulo*

Para a representação dos chefes de Estado do período da nossa última ditadura civil-militar, utilizei o termo “presidente/ditador”.

Uma das historiadoras que utiliza o conceito de "presidente/ditador" para explicar a relação de poder na ditadura civil-militar brasileira é a pesquisadora Maria Celina D'Araujo. Ela é professora de História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e uma das principais especialistas no estudo da ditadura militar no Brasil.

Em suas pesquisas, Maria Celina D'Araujo destaca a figura do presidente como centralizadora do poder no regime autoritário. Segundo ela, os presidentes militares da época (Castelo Branco, Costa e Silva, Médici, Geisel e Figueiredo) detinham o poder absoluto e governavam por meio de decretos, sem a participação da sociedade civil ou dos partidos políticos.

Para a historiadora, a ditadura civil-militar brasileira foi um regime de exceção que utilizou a força para suprimir a democracia e os direitos civis dos cidadãos. Ela destaca, ainda, a violência e a repressão que marcaram o período, com o uso sistemático da tortura e das prisões arbitrárias como forma de controle político.

Humberto Castello Branco tentava passar uma imagem de moderado, alguém culto e que estaria muito distante da imagem ditatorial que poderia ser associada a Golpe de 1964. Nos dois primeiros anos, Castello tentou ter uma boa relação com a imprensa, deixando claro que a tentativa de censura não aconteceria.

Nos primeiros meses do governo Castelo Branco saíram muitas caricaturas simpáticas (e, naturalmente, insossas) ao general presidente na FSP, retratando como dirigente comprometido com a reconstrução do Brasil e fiel a valores liberais. Nessa linha, eles tentaram afastar o presidente da ala mais radical do regime que desejava intensificar as medidas autoritárias. (Motta, 2006, p.69)

Como uma figura pública altamente caricata, o aspecto físico do presidente/ditador era alvo dos chargistas e piadistas da imprensa, mas, por tentar ser amigável a ela, também não faziam críticas muito severas ao general. Castello, apesar da idade, desvio na coluna, baixa estatura, e com vários apelidos dentro até de esferas militares (Villalobos, 2000), estava disposto a encarar tudo isso pelos seus ideais, reforçando que era “moderado, legalista e democrata”.

O ex-presidente/ditador trabalhou nos bastidores do Exército antes do Golpe e à frente depois do Golpe, mas não para planejar essa tomada de poder, e, sim, para impor um sistema de ensino do Exército, doutrina e visão de mundo, o que foi muito importante para a Ditadura Civil-Militar neste primeiro Momento (Accioly, 2021).



Figura 46 – Linha Dura.

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 12.876, p.4, 16 de set. 1964. Acervo: *Folha de S. Paulo*.

O presidente/ditador Humberto Castello Branco, na Figura 46, aparece tentando frear as investidas dos militares da linha dura que, aqui, são retratados como um touro, animal conhecido por sua fúria, que se torna incontrolável atacando tudo pela frente. O touro é desenhado com expressão de raiva e com vento saindo pelas narinas; a poeira que levanta, nas suas patas, mostra a velocidade em que tenta correr em direção ao leitor. Já o general tenta segurá-lo, demonstrando um rosto cansado, com uma boca caída e com suores representados por gotículas próximas à cabeça. Aqui, puxando o animal pelo rabo, ele tenta mostrar o quão moderado era, ao menos, a imagem que buscava apresentar.

Ajudava, também, estar ligado à política liberal e ser contra a censura da imprensa, ao menos da grande imprensa. Não podemos ignorar que os setores de segurança já trabalhavam e cerceavam a liberdade de pequenas publicações. O movimento estudantil, que viria a crescer ainda mais nos anos seguintes do primeiro governo militar, também sofreria a repressão estatal.

O chargista Orlando Mattos percebeu a mudança e se aproveitou da parte de liberdade que ainda existia para desenhá-lo seu presidente/ditador como bem

quis. A mudança da postura dele também seguiria com o passar dos anos, aparecendo dentro do seu trabalho.

Mas, no conjunto, Castelo Branco se negava a tomar atitudes contra a imprensa. Em seu primeiro estágio, o governo revolucionário evitou obstruir a livre circulação de ideias, opiniões e informações. [...] era possível brincar até com a feiura de um presidente. (Villalobos, Marco Antônio, *A Guerrilha do Riso*, 2000, p.65)

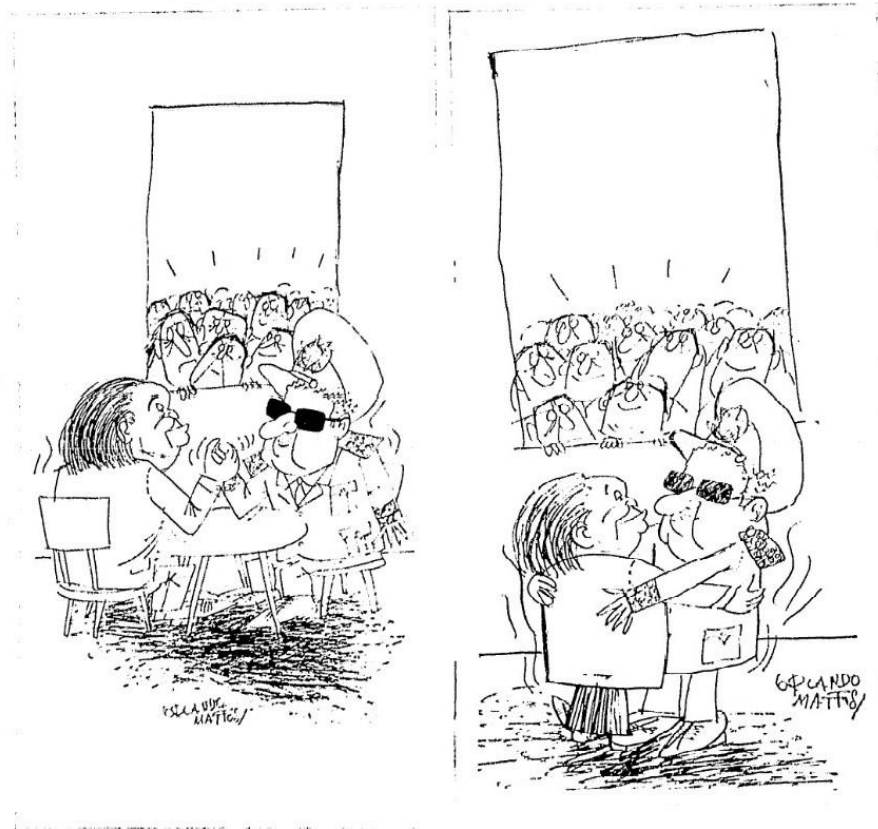


Figura 47 – Queda de braço amigável.

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 13.403 - 13.404, p.4, 25 de fev. 1966 – 26 de fev. 1966.  
Acervo: *Folha de S. Paulo*

Na figura 47, temos duas charges publicadas em dias diferentes - um após o outro. A intertextualidade que Edson Carlos Romualdo nos apresentou entra como um fato importante aqui, mas também como extra-icônico, assim como faz referência à ilustração do dia anterior. Para ter uma noção ampliada do humor, é necessário o conhecimento de ambas as charges e Orlando Mattos sabe que o leitor casual da *Folha* não entenderia, mas um leitor assíduo lembraria da outra charge, já que era polêmica pela sua situação. Vamos a elas.

Temos a caricatura de Castello Branco e Costa e Silva - um com suas vestes formais de presidente, e outro com seu uniforme militar, com direito a seu quepe de marechal. Ambos sentados à mesa, fazendo uma “queda de braço”<sup>75</sup>, tentando demonstrar não apenas quem é o mais forte, mas o conflito que o marechal tinha com o governo.

A primeira charge ainda conversa com a manchete do dia que diz: “Costa e Silva: acordo com o governo.” Ao fundo, vemos um monte de rostos, simbolizando o povo brasileiro, que olha aflito a disputa. Na charge do dia seguinte, aparece o mesmo cenário - cadeiras e mesa, além da população na janela e ambos caricaturados – mas, dessa vez, dando um abraço que sela a “paz” entre eles.

O povo, na janela, mostra, também, um alívio com expressões diferentes da anterior; agora, com um sorriso. A relação entre os dois ex-chefes de Estado nunca foi cordial, pois Costa e Silva era contra Castello Branco assumir a presidência após o golpe de 1965, como lembra o historiador Carlos Fico em seu artigo *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*, publicado em 2004, na *Revista Brasileira de História*<sup>76</sup>.

Castelo Branco, como se sabe, foi escolhido para a Presidência da República contra a vontade do general Costa e Silva[...] durante o seu governo Castelo não conseguiu, como pretendia, interromper a temporada de punições "revolucionárias"; proibiu atividades políticas dos estudantes; 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 e decretou uma Lei de Imprensa restritiva. Além de tudo, foi conivente com a tortura, que já era praticada nos primeiros momentos após o golpe (é costume afirmar-se que a tortura só se tornaria frequente no pós-68)[...] Como se não bastasse, teve de admitir ser sucedido por aquele que se tornara o condestável de seu governo precisamente o general Costa e Silva. (Fico, 2004, s/p.).

---

<sup>75</sup> Também conhecida como "braço de ferro" ou "luta de braço". Uma atividade esportiva com dois contendores, ambos apoiados pelo cotovelo tentando desdobrar com força muscular o braço do adversário.

<sup>76</sup> A *RBH*, como um periódico acadêmico vinculado à Associação Nacional de História (ANPUH), foi fundada em 1981 e tem como missão divulgar os resultados mais expressivos da pesquisa histórica, servindo como referência para a evolução do debate historiográfico nacional e o fortalecimento de sua integração ao circuito internacional de produção de conhecimento na área de História.

As disputas internas com os militares "linha-dura" e a política "moderada" de Castello Branco acabavam sendo abandonadas. Orlando Mattos, na charge (Figura 48), mostra Castello Branco com semblante calmo, com um balão de fala que, para o alto, diz "Não há nada, não!"; tentando, de maneira falha, (a leitura pode ser por sua estatura diminuta, pelo tamanho descomunal da nova personagem ou até por não ter mais o mesmo poder que tinha antes, sendo representado menor ainda) esconder a personagem-título que representa a Lei de Segurança.



Figura 48 – Não há nada, não!

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 13.708, p.4, 27 de dez. 1966. Acervo: *Folha de S. Paulo*

A personagem LSN é caricaturizada como uma mulher corpulenta e de grande estatura. Ela também carrega um arsenal de armas, como cinto com balas, acompanhado de granadas e um revólver no coldre. Além disso, também carrega, em seu ombro esquerdo, um fuzil com direito à baioneta. Como representante de

uma ditadura/governo militar, um capacete completa a vestimenta; logo abaixo, uma cara zangada, com detalhes expressivos nos olhos, encerra, de maneira criativa, a tentativa de Mattos de demonstrar, com sua arte, o quão preocupado todos estavam com a nova lei.

A charge também faz referência intertextual ao texto publicado na mesma página de opinião, que mostra não apenas uma preocupação com a Lei de Segurança Nacional, como também com a nova Lei da Imprensa. O texto encerra com a frase: "O mínimo que se pode dizer dessa futura Lei de Segurança é que ela traz insegurança a quantos se preocupam com os destinos do país e do regime." (A Folha de S.Paulo, p.4).



Figura 49 – Não abusar.

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 13.739, p.4, 27 de jan. 1967. Acervo: *Folha de S. Paulo*

A charge, que traz o título "Não abusar", mostra o presidente/ditador Artur Costa e Silva já sem a vestimenta militar, de óculos escuros, de terno e gravata,

sentado e admirando suas novas “armas”. Foi eleito três meses antes, em 3 de outubro de 1966, obtendo 294 votos pelo ARENA.

A eleição indireta não foi apenas o começo de uma repressão política mais forte, mas também da perda de direitos políticos. O medo do texto que acompanha a charge é genuíno; mesmo assim, ainda se acreditava na promessa do novo chefe de Estado, de “governar com as melhores intenções de apaziguamento, compreensão e democraticamente”. Mas havia o medo dessas novas leis que claramente vinham trazendo um novo ar para a então “Revolução”, como os liberais ainda tentavam se autoconvencer: “*a partir de 15 de março, uma segunda fase da Revolução, diferente da primeira, caracterizada pelo espírito de conciliação e pelo desejo de somar os esforços em prol do desenvolvimento nacional.*”

A coluna de opinião ainda encerrou desejando que o marechal promovesse aprimoramento do sistema, para que os menos bem intencionados “*não utilizem para sufocar a democracia.*” Sabemos que o que ocorreu foi justamente o contrário, e essa última frase acaba dando um ar de “humor negro”, mesmo que não fosse a intenção.

Para Bergson, o *humor negro* é uma forma de humor que surge a partir de uma situação trágica ou dolorosa. Ele argumenta que o humor negro funciona porque nos permite lidar com o sofrimento humano de forma indireta e simbólica, transformando-o em algo que podemos rir ou zombar. No entanto, Bergson também alerta para os perigos do *humor negro*, que pode facilmente ultrapassar os limites da empatia e do respeito pelos outros. Ele argumenta que esse tipo de humor pode ser usado como uma forma de opressão e discriminação, especialmente quando é usado para ridicularizar as vítimas de situações dolorosas ou trágicas (Bergson, 1900, p. 69).

As “armas anteriormente citadas são as novas leis e, aqui, Mattos faz grandes analogias à violência que se espera; mas, trazendo o riso, aqui o *humor negro* funciona. Em primeiro plano, vemos uma bomba e, nela, diz Lei de Segurança, mas nenhuma segurança vem à tona com um artefato cujo destino é explodir e destruir tudo ao redor. Mais ao fundo do personagem, temos outra lei - a lei da imprensa - representada como uma guilhotina que pretende “ceifar” as mãos ou cabeças dos jornalistas, artistas e demais meios de comunicação. Por fim, um tanque de guerra é a representação da Nova Constituição - a constituição



feita para e pelos militares. O que vem em mente, aqui, é a guerra com o tanque apontado para cima.



Figura 50 – Censura.

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 14.138, p.4, 01 de mar. 1968. Acervo: *Folha de S. Paulo*

A última charge escolhida do vasto acervo que foi selecionado do artista Orlando Mattos é a que representa o mais novo presidente/ditador com um coturno escrito *censura*. O artista não deixa claro se o marechal está tentando colocar o coturno ou está tentando retirá-lo, mas a leitura de que não é uma situação confortável está clara: os traços e as gotas saindo da cabeça mostram um estado de tensão, a boca para baixo e os traços ao redor da perna e da bota representam movimento.

A única parte, em todo o jornal, onde se fala de censura sem ser na charge é em um pequeno texto, na mesma página de opinião, no qual há apoio à censura, mas não do modo que está sendo conduzida.

Devem ser totalmente isentos de censura os espetáculos teatrais? Devem ser censurados "a priori" ou "a posteriori"? Se libertados, serão transformados em focos de agitação? Há defensores de todas essas teses e o presidente da República terá de decidir logo esse caso complicado. Será utopia sonhar com uma censura realista e inteligente? (*A Folha de S.Paulo*, 01/03/1968, p.04)

#### 4.8.1 Autocensura

Na medida em que os Atos Institucionais foram sufocando a liberdade de imprensa, uma mudança iniciou-se. O companheiro de trabalho de Orlando Mattos, Nelson Coletti, disse, em uma entrevista que “[...] a direção da *Folha* o orientava a não falar de temas que envolvessem o governo, apenas assuntos corriqueiros do cotidiano, justamente para evitar problemas para o jornal.”<sup>77</sup> Um afastamento na tentativa de passar-se isento à absurdez que a ditadura apontava no momento em que se endurecia e de manter seu apoio sem tocar em calos e barbaridades que o governo militar apresentava ou ocultava do povo, deixando de fazer o papel que a imprensa deve ao povo.

Durante os anos de 1971 até 1974, a *Folha* deixou uma grande lacuna no seu humor gráfico, não publicando charges políticas nacionais e nem editoriais para não contrariar o governo durante os "anos de chumbo" de Emílio Garrastazu Médici. Sem textos de opinião, o jornal ainda publicava algumas charges internacionais<sup>78</sup> que não mostravam o contexto do país, mas, sim, de conflitos externos como Guerra do Vietnã, Guerra Fria, crises econômicas e políticas.

A charge abaixo, originalmente do periódico *London Express Service*, brinca com o *Caso Watergate*, mas com o diálogo importante para a compreensão da charge devidamente traduzido para a melhor compreensão do leitor brasileiro:

<sup>77</sup> Entrevista Isabella Nascimento Corrêa em sua monografia intitulada *Ditadura Ilustrada: Abordagem das Charges d'O Globo e da Folha de S.Paulo*. (2014)

<sup>78</sup> Na *Folha de S.Paulo*, temos charges dos periódicos: *Evening Standard*, *London Express*, *Los Angeles Times*, *Sunday Express*, *Daily Express*, *Le Monde*, *Suddeutsche Zeitung* e *Chicago Today*, todas devidamente referenciadas.

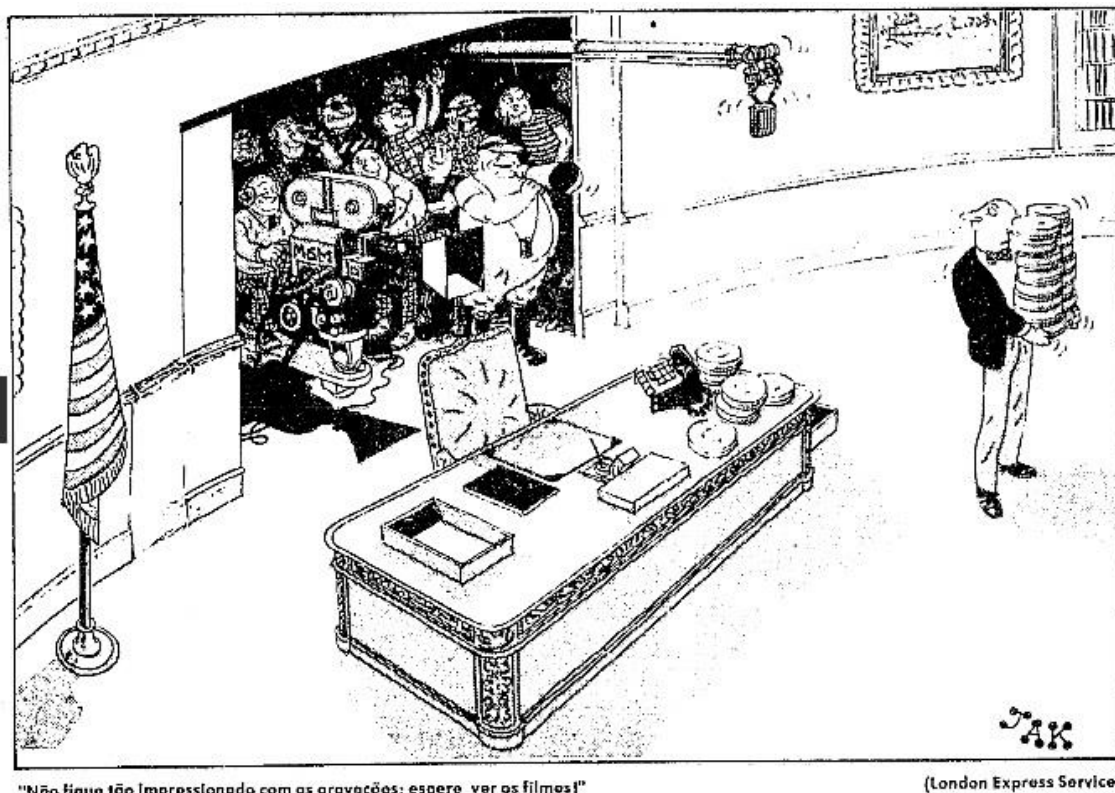


Figura 51 - *Watergate*.

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 16.109, p.2, 27 de jul. 1973. Acervo: *Folha de S. Paulo*.

Após este hiato, em 1974, percebemos a *Folha* com uma nova visão e posicionamento sobre o governo. A mudança de jornalistas e a chegada de Cláudio Abramo deram um novo gás para as colunas opinativas e a contratação de Arnaldo Angeli Filho, para ilustrações e posteriormente charges diárias e tirinhas nas sessões ilustradas, mostrariam que o lápis e o humor eram mais pesados que a espada (Corrêa, 2014).

## 5 ZIRALDO: A RESISTÊNCIA CRIATIVA

Ziraldo Alves Pinto, nascido em 24 de outubro de 1932, é um renomado cartunista, dramaturgo, escritor e jornalista brasileiro, conhecido por suas obras icônicas e seu senso de humor afiado. Sua vida e carreira são marcadas por influências, momentos de destaque no *Jornal do Brasil* e a resistência criativa durante a ditadura civil-militar. A pesquisa bibliográfica tem, na base, dois livros: *O Almanaque*

do Ziraldo (2007), de Luis Saguar<sup>79</sup> e Rose Araujo<sup>80</sup>, uma homenagem aos 75 anos de Ziraldo; e a coletânea *Os Zeróis* (2012), de Maria Gessy de Sales<sup>81</sup>.

Neste capítulo, abordamos temáticas que fazem paralelo às selecionadas no texto anterior de Orlando Mattos, mudando de jornal, e abrangendo, agora, um recorte muito maior da ditadura civil-militar e selecionando o período desde o Golpe de 1964 até a saída de Ziraldo do periódico *Jornal do Brasil*, no ano de 1983.

Também há um destaque inicial nas charges selecionadas. A influência que um cartum específico, publicado *n'O Pasquim*, acaba gerando - não só na carreira do artista, mas como inspiração para outros cartunistas. O *Pasquim* não é o jornal deste capítulo, mas é impossível não o citar, vez ou outra, quando se aborda Ziraldo e Ditadura Brasileira.

Desde cedo, Ziraldo mostrou interesse pela arte e pelo humor. Sua paixão pelo desenho começou a se desenvolver ainda na infância, influenciado por nomes como Walt Disney e o cartunista argentino Quino, criador da famosa personagem Mafalda. Essas influências podem ser observadas em seu estilo único e cativante, que combina traços simples e expressivos com mensagens sociais profundas. Também tinha, como influência, grandes autores de quadrinhos. "Venerava os quadrinhos desenhados por Hal Foster (1892-1982) e Alex Raymond (1909-1956), mas tinha uma queda pelo traço caricatural, originalíssimo, de V.T. Hamlin (1900-1993) e de R.B.Fuller (1890-1963)". (Saguar e Araujo, 2007, p.16), estilos que influenciam Ziraldo até os dias de hoje, com o uso de hachuras e detalhes - muitas vezes com um background da história mais elaborado do que os traços simples dos personagens.

Ziraldo descobriu a caricatura em 1945, quando viu no Diário de Notícias um desenho do então presidente Eurico Gaspar Dutra (1883-1974), feito pelo cartunista Théo (1901-1980). Mostrou ao seu pai e disse que era isso que desejava fazer. A partir daí o menino não parou mais. Havia uma loja em Caratinga, a Futurista, onde seus desenhos ficavam expostos. (Saguar e Araujo p.18)

---

<sup>79</sup> *Designer* gráfico e escritor.

<sup>80</sup> Professora de Artes, poetisa, cartunista, autora de livros infantis e *designer*.

<sup>81</sup> Escritora e roteirista de cinema e teatro, Amiga de Ziraldo, roteirizou os filmes das adaptações de *O Menino Maluquinho* (1995) e *Uma Professora Muito Maluquinha* (2011).

O início de carreira de Ziraldo ocorreu nos anos 1950, quando ele se mudou para o Rio de Janeiro em busca de oportunidades no campo das artes. Foi no *Jornal do Brasil* que encontrou seu espaço como cartunista e ilustrador, trabalhando ao lado de grandes nomes da época, como Lan e Henfil. Seus desenhos e tirinhas, repletos de ironia e crítica social, conquistaram o público e o tornaram uma figura reconhecida no cenário humorístico.

As charges políticas do *JB* encontravam-se na página 10; uma página parecida com a de “Opinião” da *Folha*, pois o desenho era acompanhado por diversos textos opinativos de vários assuntos - todos sem o nome do escritor. Ziraldo inicia com as charges, nessa página, em julho de 1971, substituindo Henfil, e fica até setembro de 1973.

Em meados de 1960, foi convidado para fazer uma revista de história em quadrinhos nacional. Ele aproveitou o personagem Saci-Pererê, que aparecia em cenas mudas na revista *O Cruzeiro*, e criou uma turma para acompanhá-lo nessa aventura. Assim, conseguiu atingir um sonho de infância: tornou-se desenhista de histórias em quadrinhos com o lançamento da revista *Pererê*, em outubro desse mesmo ano. (Saguar e Araujo, 2012, p.31)

No livro *Histórias em Quadrinhos Leitura e Crítica* (1984), Stela Lachtermacher escreve sobre como, no início dos anos 60, a dificuldade de material nacional ser publicado pelo mercado, assim como *Disney* ou super-heróis eram. Devido a essa não valorização, em 1963, Ziraldo e Fortuna conseguiram um encontro com o presidente João Goulart, que aprovou o Decreto-Lei nº 52497, decretando que 30% da publicação de quadrinhos, no país, deveria ser de autores nacionais e mais 30% seria acrescentado até 1964. O Golpe Militar veio atrasar a lei e jogar um “balde de água fria” nas ambições dos artistas.

O enorme volume na área de quadrinhos resulta em duas consequências básicas, ambas nocivas ao mercado nacional. Em primeiro lugar, os quadrinhos que importamos trazem consigo hábitos e costumes estrangeiros que passam a ser tomadas pelo público leitor, em sua maioria crianças e jovens em idade de formação, como modelo de atuação (Lachtermacher e Miguel, 1984, p.46).

No entanto, foi durante os anos sombrios da ditadura civil-militar, em 1964, que Ziraldo enfrentou grandes desafios. O *Jornal do Brasil*, assim como outros veículos de imprensa, foi alvo de censura e repressão por parte do regime autoritário. Muitas das obras de Ziraldo foram proibidas devido ao seu teor crítico e contestador. No mesmo período, criou a série *Zeróis*, que era claramente uma crítica à ditadura militar, mas mostrando os heróis estadunidenses que inundaram sua juventude como pessoas falhas e bufonas.

### OS ZERÓIS

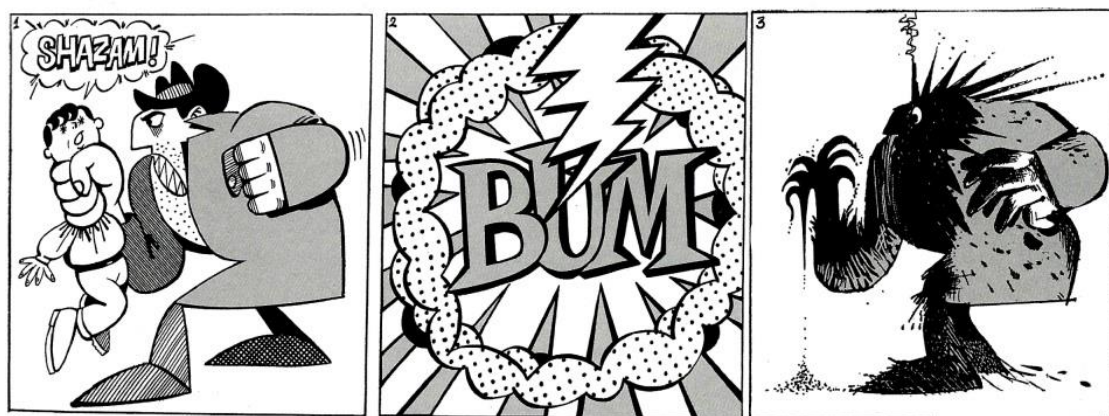


Figura 52: *Shazam!*

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 331, p. 5, 31 de dez. 1967. Acervo: *Jornal do Brasil*.

A tira publicada no *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, em 1967, mostra um vilão representado por sua corpulência, boca para baixo, com dentes afiados à mostra, expressão de raiva, barba por fazer, punho fechado de ameaça e um contraponto interessante: o menino Billy Batson, minúsculo se comparado ao inimigo, diz a palavra mágica *Shazam!* Como em seus quadrinhos, mas, em vez de se tornar o herói *Capitão Marvel*<sup>82</sup>, ele explode na mão do vilão, fazendo com que este fique com as cinzas da explosão por todo o corpo e a mão arreventada.

Outro estilo marcante de Ziraldo são as onomatopeias. Em um estudo em 1971, o crítico de quadrinhos, Moacy Cirne<sup>83</sup>, estimou que, no início dos anos 60 até o golpe de 1964, Ziraldo tenha desenhado 149 onomatopeias diferentes, em 765 ocorrências. Seu estilo e tipografia tornaram-se uma marca tridimensional que se movimenta pelo quadrinho (Sales, 1977, p.57). Além de trabalhar para o *Jornal do Brasil*, nesta época,

<sup>82</sup> Personagem de histórias em quadrinhos, criado em 1940 pela Fawcett Comics.

<sup>83</sup> Moacy da Costa Cirne, foi poeta, teórico da poesia, artista visual e professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense.

também trabalhou para outros veículos da grande imprensa, como *O Cruzeiro* e revista *Visão*. Nessa famosa revista, Ziraldo compôs seu estilo.

Em 1965, como diretor de arte, Ziraldo deu uma nova aparência gráfica para a revista *Visão* e elaborou toda a programação visual do I Festival Internacional do Filme. Reinventou seu modo de desenhar e criou um boneco que o acompanha até hoje. Os famosos pés de ferro elétrico, as caras compridas, os ombros largos e as mãos enormes evidenciam o estilo que virou sua marca registrada. Nasceu, nesse momento, Jeremias, o Bom. (Sales, 2012, p.36)

No livro *História da Vida Privada no Brasil 4 - Contrastes da Intimidade Contemporânea* (1998)<sup>84</sup>, Maria Hermínia Tavares de Almeida<sup>85</sup> e Luiz Weis<sup>86</sup> falam um pouco sobre a classe média e a ditadura militar. Apesar de Ziraldo não ser de classe média, a influência de seu trabalho o inicia nesse nicho da população brasileira.

Para a geração da classe média de esquerda que chegou à idade adulta sob o autoritarismo, o peso das circunstâncias políticas sobre as relações afetivas e familiares (acelerando, quem sabe, os vaivéns amorosos) misturava-se à liberação sexual e ao consumo de drogas, em especial maconha e LSD. Fumava-se e se tomavam bolinhas por prazer, angústia ou perplexidade, e também para afrontar o entranhado conservantismo do regime no plano dos costumes, para construir uma forma de ser oposição, de compor por vias transversas um perfil político de rejeição ao status quo - ainda que a esquerda tradicional, não menos do que a resistência militarizada, desdenhasse a contracultura como a mais recente floração do escapismo e da inconsequência. (Almeida e Weis, 1998, p. 333/334)

No *JB*, Ziraldo fez a série chamada *Ri o Rio*, no início dos anos 60, no qual fazia piadas com o dia a dia da cidade do Rio de Janeiro e seus moradores; muito antes da charge política, que viria a aparecer apenas depois de 1969, já com o endurecimento da ditadura civil-militar. A série trazia uma leveza nas críticas, fazendo com que o humor a suavizasse, afinal, como uma reprovação seria engraçada?

---

<sup>84</sup> Organizado por Fernando Novais e Lília Schwarcz.

<sup>85</sup> Profa. Dra. Maria Hermínia Brandão Tavares de Almeida, foi professora titular do Departamento de Ciência Política da USP e do Instituto de Relações Internacionais. Experiente nas áreas de políticas públicas e política externa.

<sup>86</sup> Importante jornalista, desde muito jovem já escrevia no *Estado de S.Paulo*, ainda em 1950. Nos anos 70 trabalhou com Wladimir Herzog na TV Cultura.



Figura 53: Favela.

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 236, 06 de out. 1964. Acervo: *Jornal do Brasil*.

A charge apresenta uma favela, um conjunto de habitações populares precariamente construídas e sem infraestrutura. Podemos ver que Ziraldo reforça o traço, em seu estilo de desenho, fazendo um traço mais carregado de detalhes do que o prédio no qual os personagens da charge estão e mostrando a diferença entre a favela e a cidade.

O prédio ao lado, com apenas uma janela à mostra, com dois personagens assistindo com olhares de contentamento, devido à boca com um leve sorriso, e ouvindo o balão de fala que sai da parte interna da janela. Balão de provavelmente um corretor de imóveis, que descreve a vizinhança da favela com jargões e termos polidos da profissão, dando ao leitor o humor irônico do cartum. Aqui, podemos perceber, além da gentrificação da favela, a diferença de classes, tão presente no dia a dia do brasileiro.





Figura 54: Jeremias, o bom.

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 10, 28 de mar. 1965. Acervo: *Jornal do Brasil*.

*Jeremias, o bom* foi um personagem criado por Ziraldo em 1965, e apareceu tanto no *Jornal do Brasil* quanto no *O Cruzeiro*. É um personagem que usa óculos e gravata com flor, e sempre acaba fazendo um ato altruísta para beneficiar a situação a qual a charge se encontra, nem que para isto ele acabe se dando mal.

Na charge selecionada, Jeremias aceita ser goleiro do provável jogo que os personagens farão. Os outros personagens estão vestidos com roupas esportivas, e um aparece dominando uma bola de futebol. Todos juntos indicam uma discussão, e o balão de fala de Jeremias, além de explicar o leitor a confusão, ainda dá o desfecho. A graça ainda vem da ideia de que ninguém quer ficar no gol; e isso busca também o conhecimento interno do leitor, de sua vivência.

Em 1968, durante o lançamento de *Dez em Humor*, livro de charges com Jaguar, Millôr, Fortuna e Henfil, todos foram surpreendidos com a notícia do AI-5, e passou a noite inteira ajudando pessoas a se esconder. No dia seguinte, foi preso pela primeira vez, e passou o Natal e o Ano novo de 1968/1969 na cadeia (Salles, 2012).

Ziraldo ainda foi preso mais duas vezes: uma em 1969, e outra em 1970, na famosa “Gripe d’O Pasquim”<sup>87</sup>.

Segundo Ziraldo, no livro *Os Zéris*, a censura, no *Jornal do Brasil*, era resolvida com outras pessoas, e não necessariamente com o chargista/cartunista; então, ele ficava sabendo de censura de suas charges por alto. Já no *Pasquim*, os próprios editores que conversavam com os censores. Maria de Aquino cita, em seu livro *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)*, a D. Marina, que era responsável por averiguar o periódico, e era com quem o pessoal do *Pasquim* negociava parcelas ou totalidades de matérias. Durante boa parte de 1970, enquanto conversava e bebia, acabava deixando passar muita coisa, inclusive a charge, brincando com o quadro de Pedro Américo, responsável pela gripe. A censura endurece, portanto, quando D. Marina é demitida e, em seu lugar, entra o General Juarez Paz Pinto. (Aquino, 1999)

Foi preso pela terceira vez em novembro de 1970. Homens fardados, com metralhadoras, foram buscá-lo em sua casa. Ficou detido na Vila Militar em Marechal Hermes, no Rio de Janeiro, durante três meses, pois não localizaram quem tinha dado a ordem de prisão. Seu paradeiro era desconhecido, e a família não tinha qualquer informação. Só foi encontrado com o auxílio do capitão Sérgio Miranda de Carvalho. Nessa ocasião todos os integrantes do Pasquim foram presos também: Millôr, Jaguar, Fortuna, Paulo Francis (1930-1997), Tarso de Castro, Flávio Rangel, Luiz Carlos Maciel, Sérgio Cabral e o fotógrafo Paulo Garcez. (Salles, 2012, p.44)

Durante seu cárcere, desenhava os colegas de cela, pois era uma maneira de manter sua compulsão por desenhar e a cabeça ocupada. Escrevia muitas cartas também, chegando a escrever 44 cartas para amigos e familiares. A seguir, temos uma imagem que Ziraldo produziu durante a passagem d’O Pasquim na cadeia. Podemos identificar os colegas Fortuna, Jaguar e Sérgio Cabral.

---

<sup>87</sup> O jornal justificava a ausência da maior parte da equipe como uma epidemia de gripe. Henfil fazia desenhos imitando vários estilos dos artistas presos, além da convocação de colaboradores que foram de Glauber Rocha a Chico Buarque.



Figura 55 – Colegas de cela.

Fonte: *Almanaque do Ziraldo*, 2012, SAGUAR, Luis. p. 46.

Apesar das restrições, Ziraldo encontrou maneiras criativas de resistir. Ele utilizava metáforas e alegorias em suas ilustrações, transmitindo mensagens sutis que escapavam à censura. Além disso, continuou produzindo obras infantis que, mesmo aparentemente inocentes, traziam mensagens de liberdade e questionamento. Além da *Turma do Pererê*, seu primeiro livro infantil, *Flicts*, foi aclamado pela crítica e um grande sucesso.

Com o fim da ditadura, Ziraldo pôde retomar sua produção artística de forma mais aberta. Sua carreira se expandiu e ele se consolidou como um dos cartunistas mais importantes do Brasil. O sucesso de suas obras ultrapassou as fronteiras do país, e suas criações, como o personagem *Menino Maluquinho*, tornaram-se populares também no exterior. Em 1982, já no período de redemocratização do país, Ziraldo desliga-se d'*O Pasquim*, se despedindo em uma entrevista histórica. No mesmo ano, foi demitido do *JB* no período em que falava que “estava desenhando melhor do que nunca!” (Salles, 2007, p.47). Foram enviadas várias cartas de protesto para a redação, mas todas ignoradas.

Ao longo de sua trajetória, Ziraldo recebeu diversos prêmios e honrarias, incluindo a Ordem do Mérito Cultural, concedida pelo Ministério da Cultura do Brasil. Sua contribuição para a cultura brasileira é inegável, tanto no campo do humor quanto no incentivo à leitura e à imaginação das crianças. Atualmente, mesmo com mais de 90 anos, Ziraldo continua ativo e inspirando gerações com seu talento e sabedoria. Sua vida e obra são um testemunho da importância da liberdade de expressão e da

resistência através da arte. Em 2003, foi convidado a reintegrar a equipe do *JB*, participando da reformulação do *Caderno B*.

### 5.1 O JORNAL DO BRASIL DITATORIAL

Durante os anos sombrios da ditadura civil-militar no Brasil, o *Jornal do Brasil* ocupou um lugar de destaque no cenário jornalístico. Proprietário de uma reputação sólida e influente, o jornal se tornou um símbolo de resistência à censura e de defesa dos valores democráticos. O livro *Até a Última Página* (2018), de Cezar Motta<sup>88</sup>, nos oferece um olhar aprofundado sobre o papel desempenhado pelo periódico nesse período turbulento da história brasileira.

O *Jornal do Brasil*, fundado em 1891, era reconhecido por seu jornalismo crítico e independente, exercendo um importante papel como espaço de debate e reflexão. O jornal já nasceu em tempos tumultuados e com posicionamento político. Segundo Marcos Silva<sup>89</sup>, que também se debruça sobre uma parte da obra de Ziraldo, em seu artigo *Os Zeróis do Jornal do Brasil* (2011), o periódico surgiu como representante do pensamento monárquico. Devido a isso enfrentou, desde o início, inúmeras perseguições, censura e empastelamento. O jornal chegou a ficar fechado por um ano e 45 dias. (Silva, 2011).

O *JB* começa sua modernização empresarial em 1954, com Pereira Carneiro e sua esposa assumindo a direção, junto a Manoel Francisco do Nascimento Brito. Houve melhoria no material, no formato e na tinta (Silva, 2011). No entanto, com o início da ditadura em 1964, o jornal passou a enfrentar enormes desafios. Seus donos e jornalistas se viram diante da ameaça constante da censura e da repressão imposta pelo regime militar.

O livro de Cezar Motta revela a coragem e a determinação dos profissionais do *JB* em enfrentar os desafios impostos pela ditadura. Jornalistas e editores resistiram ao cerco da censura, buscando formas criativas de transmitir informações e opiniões que escapavam aos olhos vigilantes dos censores. Através da escolha cuidadosa das

---

<sup>88</sup> Jornalista formado pela Universidade Federal Fluminense, trabalhou em rádios como *Nacional* e *Jornal do Brasil*, na *TV Globo* e revista *Veja*.

palavras e do uso de metáforas e alegorias, eles conseguiram manter viva a chama da liberdade de expressão.

O *Jornal do Brasil* também foi alvo de intervenções diretas por parte do regime. Seus proprietários e diretores enfrentaram pressões políticas e ameaças constantes, mas resistiram bravamente, mantendo o jornal como um farol de resistência. A obra de Cezar Motta revela os bastidores desses confrontos, destacando a coragem e a integridade dos responsáveis pela publicação.

Ao longo do período da ditadura, o *JB* desempenhou um papel crucial na denúncia de abusos e violações dos direitos humanos cometidos pelo regime. Através de reportagens investigativas e editoriais contundentes, o jornal trouxe à tona a realidade sombria da repressão, dando voz às vítimas e lutando pela justiça. Essa postura corajosa e combativa fez com que o *Jornal do Brasil* se tornasse um dos principais alvos da censura. O *JB*, então, optou pela aceitação da censura e não pela resistência, diz Carlos Lemos em entrevista. Assim, podia passar o máximo de notícias de forma indireta. Lemos cita, também, a “Coluna do Castello”, que usava dos subterfúgios para comunicar, nas entrelinhas, o que estava sendo censurado.

O caso do *Jornal do Brasil* também elucidava a AI-5 como um marco representativo na história da censura. Logo após sua edição, o jornal recebeu a visita de dois oficiais do Exército, para vistoriar a publicação do dia subsequente (14 de dezembro de 1968). O material a ser publicado foi entregue aos censores para o exame e devolvido para publicação. Segundo depoimento de Carlos Lemos a única coisa não entregue foi uma pequena nota, a ser colocada no topo da primeira página, ao lado direito do título, com a seguinte afirmação: "Ontem, foi o dia dos Cegos". Carlos Lemos argumentou que tivera essa ideia para estabelecer um símbolo do AI-5 - 13 de dezembro é o dia de Santa Luzia, a Padroeira dos Cegos. (Aquino, 1999, p. 207)

Apesar das dificuldades, o jornal conseguiu sobreviver e manter sua independência editorial. Ao longo dos anos, enfrentou mudanças em sua estrutura de propriedade, mas continuou a defender os valores democráticos e a lutar pela liberdade de imprensa. Belisa Ribeiro<sup>90</sup>, em seu livro dedicado ao *JB, Jornal do Brasil: História e Memória* (2016), conta sobre a vez que prenderam Sette Câmara, diretor do jornal, o que fez com que a edição seguinte do jornal não saísse.

---

<sup>90</sup> Jornalista brasileira, começou a carreira no *Jornal do Brasil* em 1975, passando por *O Globo*, *Gazeta Mercantil* e revista *Época*.

“Era uma edição de domingo, em um mês de dezembro aquelas edições que são cheias de anúncios de presentes. Negócio de Natal” (Ribeiro, 2016, p.23). E o enfrentamento deu certo, pois não se falava em outra coisa - o telefone não parava e os jornalistas de toda a imprensa queriam saber o que houve com um dos maiores jornais do Rio de Janeiro. A edição de terça-feira contava com edições acopladas (nº 214 e 215), e uma nota tinha o título "QG cita razões da censura". (Ribeiro, 2016, p. 48)

O livro *Até a Última Página* oferece uma visão detalhada sobre esses momentos turbulentos e a importância do jornal como uma voz de resistência durante a ditadura civil-militar. A obra de Cezar Motta nos mostra como o Jornal do Brasil e seus profissionais enfrentaram bravamente a repressão, pagando, muitas vezes, um alto preço por sua coragem. O livro oferece um retrato valioso de uma época em que a imprensa e a liberdade de expressão foram duramente testadas, mas também revela a força e a resiliência daqueles que se recusaram a se calar.

O *JB*, acabou como muitas empresas, não fazendo arquivos sobre a censura, e só tardiamente montou um catálogo que se tornou o *Livro Negro do JB*. O livro consta com ordens de 1972, sendo que a censura no periódico já existia desde o AI-5 em 1968. Gaspari, em 1978, publica o artigo *Documentos de Censura*, onde ele mostra centenas de ordens enviadas por telefone ou por escrito à redação do *JB*, entre 1972 e 1975. Aquino ainda diz que Gaspari considera o fim da censura em 1975, pois o jornal deixa de receber esses bilhetes; mas sua análise não leva em conta a censura prévia e a censura da imprensa alternativa que segue até o fim da ditadura civil-militar brasileira.

De acordo com as ordens telefônicas, ou os bilhetes, recebidos pelo Jornal do Brasil, que constam do chamado "Livro Negro", observa-se que - levando-se em conta que essas ordens foram dadas no período de 13 de setembro de 1972 a 19 de abril de 1974 - entre 1º de janeiro de 1973 e 19 de abril de 1973, o jornal recebeu vinte ordens, enquanto que para o mesmo período em 1974, o número de ordens elevou-se para 39. Computando-se o período de 15 de março de 1973 a 19 de abril de 1973 - tomando-se por parâmetro o fato de que a posse de Geisel ocorreu a 15 de março de 1974 - o Jornal do Brasil recebeu 11 ordens, e uma a mais para o mesmo período em 1974. (Aquino, 1999, p. 213)

Em suma, o *JB* ocupou uma posição de destaque na resistência à censura durante a ditadura civil-militar. Sua coragem em denunciar abusos, sua luta pela

liberdade de imprensa e sua contribuição para a defesa dos valores democráticos são exemplos inspiradores de jornalismo comprometido com a verdade e a justiça.

## 5.2 AUTORREFERÊNCIA

Quando um artista chega ao seu ápice, ele já consegue fazer uma autorreferência. Mas o que seria isso?

Algo marcante na carreira, seja um estilo próprio, uma piada que cai na boca do povo, ou uma charge impactante. Ziraldo conseguiu a façanha de atingir esses três pontos: tanto com seu estilo com fácil identificação, as piadas ou gírias que criava n' *O Pasquim*, e até mesmo em uma charge impactante, que é o que veremos mais adiante.



Figura 56: Quá quá quá.

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 317, p. 10, 24 de fev. 1977. Acervo: *Jornal do Brasil*.

Na charge denominada *Quá quá quá* (Figura 56), temos a quebra da quarta parede, onde os personagens retratados lendo o jornal apontam para o leitor rindo. A

risada é representada pela onomatopeia “quá quá”, em letras grandes que pairam pela cabeça dos personagens em diversos tamanhos - um personagem aponta para o leitor, enquanto o outro aponta para o chão, que seria a própria charge.

As figuras são retratadas também com a boca aberta, representando alegria, mas, na verdade, o contexto dos diálogos mostra o motivo da graça, que é a realidade mais absurda do que a comicidade da charge consegue retratar. Podemos ver, também, o jornal que um dos personagens lê, com as manchetes de aumentos de juros, ainda assim, é ficção, e cabe ao leitor perceber quão caótica é sua realidade, mesmo que necessite de uma simulação para que aconteça.



Figura 57: Tempo.

Fonte: *Desvendando os Quadrinhos*, McCloud, Scott, 1995, p.95.

Como quase todas as charges, segue o padrão de leitura ocidental - da esquerda para a direita - e ele funciona para imagens e personagens. Balões de fala tendem a ter um tempo de um para o outro e essa ideia de tempo é a ordem de fala de cada personagem, que só produz sentido se entendida como uma após a outra. [...] os rostos e palavras também são combinados no tempo. A propriedade da imagem única e contínua, enquanto isso, tende a combinar cada figura com a outra (McCloud, 1995, p.97). Nossos olhos, habituados com fotografias, acabamos vendo e interpretando uma imagem congelada no tempo, mas, com as charges e histórias em quadrinhos, precisamos segmentar os acontecimentos colados na mesma imagem, como se fossem sequenciais.



Ziraldo tem uma carreira tão extensa que, muitas vezes, consegue fazer referência ao próprio trabalho. Vemos o caso de uma das suas ilustrações mais famosas feitas n' *O Pasquim*, que faz parte da série “pôster dos pobres”<sup>91</sup>, intitulada “Só dói quando eu rio”, e publicada em janeiro de 1971.



Figura 58: Só dói quando eu rio.

Fonte: *O Pasquim*, Rio de Janeiro. n.00080, p.16-17, 20 de jan. de 1971. Acervo: *BN Digital*.

O pôster ficou famoso por sua criatividade, ao mesmo tempo que trabalha com o humor e a censura, a liberdade e a ditadura. O personagem em destaque, com o fundo preto, apresenta expressão sofrida nos olhos e ainda mostra um sorriso grande, cheio de dentes, embora seus olhos expressem o contrário. Ele se apoia com uma das mãos no canto da imagem, mostrando cansaço e uma espada, atravessada das suas costas até o estomago, dá o *punchline* da comicidade na imagem. A escrita com a tipografia *ziraladiana* mostra a frase “Só dói quando eu rio” em letras grandes e garrafais, tendo, assim, a espada como uma representação da censura e da ditadura civil-militar, que se encontrava em seus anos de chumbo.

<sup>91</sup> Uma série de ilustrações em duas páginas que foram impressas ao longo da publicação do periódico, tendo a participação de diversos autores.

Na intertextualidade com intertexto alheio, estamos tratando de casos em que é feita a retomada de texto de outros; não com intertexto próprio, de casos em que o autor se autorreferencia; e, na com intertexto atribuído a enunciador genérico, de retomadas de enunciações que se originam de um enunciador indeterminado e que já fazem parte do repertório da comunidade, como por exemplo, provérbios e ditos populares. (Romualdo, 1999, p.62)

Anos mais tarde, a charge esteve no imaginário coletivo do leitor carioca, pois Ziraldo volta com uma reflexão da mesma piada, em alguns momentos, utilizando da bagagem e conhecimento prévio do leitor.



Figura 59: Tem doído

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 217, p. 10, 11 de nov. 1978. Acervo: *Jornal do Brasil*.

Na figura 59 (Tem doído), Ziraldo retoma a piada feita anos antes na imprensa carioca; desta vez, com uma continuação da piada. Além da frase com uma leve alteração “Só rio quando dói”, temos o adendo de “e como tem doído”. A frase é escrita próxima a um personagem que representa características de um palhaço (chapéu, nariz vermelho, com maquiagem na boca), além de olhar para o leitor e indicar que a frase é sua.



d' *O Pasquim*, o cômico ainda funciona, fechando com a famosa frase e expressão de dor.



Figura 61: Mês engraçado.

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 10, 01 de mai. 1980. Acervo: *Jornal do Brasil*.

Desta vez, Ziraldo contextualiza o leitor do seu retorno para o *Jornal do Brasil*, após férias de um mês. Ele representa-se com um lápis na mão e uma pasta, possivelmente com charges. Um colega não identificável aparece vindo em sua direção e contando como o mês foi engraçado, e ele não estava presente. Este segundo personagem tem uma espada estocada no estômago, fazendo com que a referência externa de seu antigo pôster volte à tona para o leitor, mostrando que só rindo para aguentar a dor.

A charge virou uma referência para quem faz humor gráfico no Brasil, sendo, até hoje, um exemplo de humor e crítica, seja de censura, dificuldade na profissão de cartunista, ou dificuldade em trabalhar com humor. Abaixo, vemos um exemplo do chargista Solda<sup>92</sup>, que trabalhou com Ziraldo n' *O Pasquim* e que dá o devido crédito

<sup>92</sup> Cartunista, poeta e publicitário brasileiro. Teve suas charges publicadas no *Pasquim* no início da carreira, embora nunca estivesse na redação do jornal presencialmente.

ao artista na obra, citando o jornal e o ano em que a charge original foi publicada. Nela, vemos um autorretrato do artista, com um lápis transpassado em seu corpo, e ele repete a frase clássica com uma leve alteração: “Só dói quando eu desenho”. O riso do personagem não está presente, mas, sim, a expressão de espanto/dor enquanto imita a posição da charge original.



Figura 62: Só dói quando eu desenho.

Fonte: *Blog do Zé Beto* <<zebeto.com.br>>. Acesso: 04/05/2023

### 5.3 VOTAR: ESTOU PREPARADO?

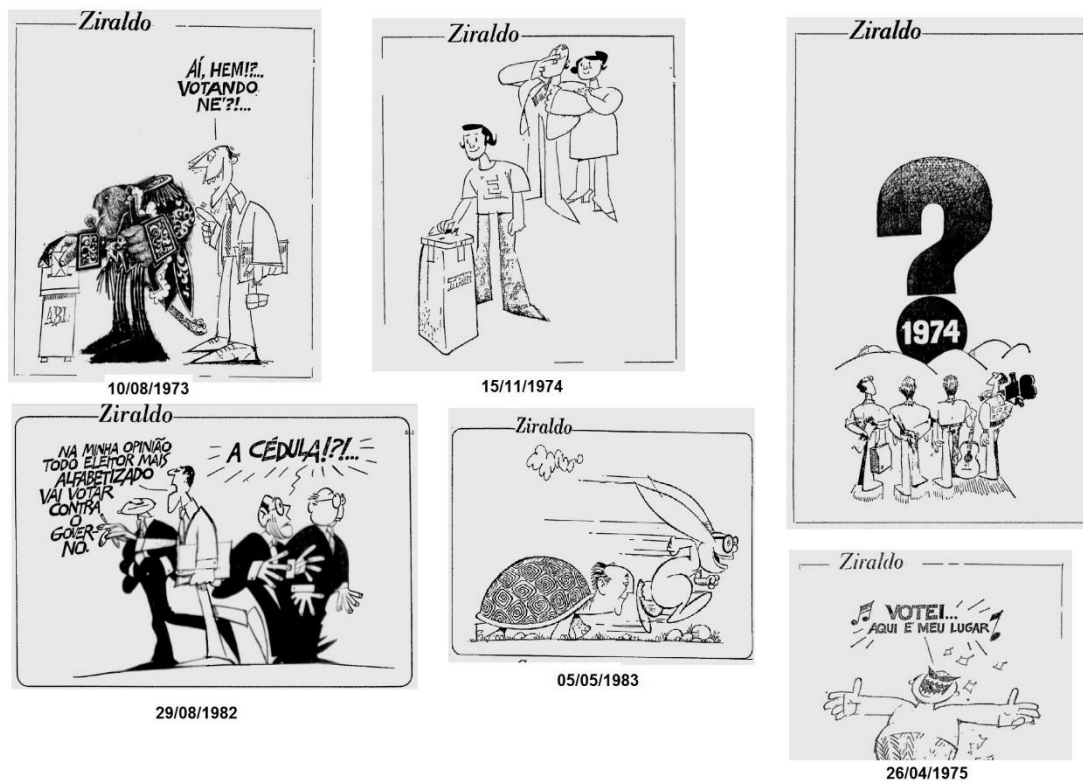


Figura 63: Mosaico Eleições (Ziraldo).

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1973-1983. Acervo: *Jornal do Brasil*.

Ziraldo é criativo ao criticar eleições na ditadura militar, já que estas sofreram as intervenções. A cassação de mandatos dos opositores e proibição de candidaturas eram desanimadores para quem já viveu em uma democracia. A falta de pluralidade política não era apenas trágica, como o controle do processo eleitoral, mas também não deixava pista de quando o brasileiro poderia votar novamente.



Figura 64: Preparado.

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 06, 07 de mai. 1973. Acervo: *Jornal do Brasil*.

Ziraldo, na Figura 64, mostra uma charge segmentada, ou até uma tirinha em quadrinhos, pois quebra o tempo de fala e gestual do personagem para que sua mensagem seja lida da esquerda para a direita, de cima para baixo. O artista utiliza de numeração na lateral superior esquerda para facilitar a compreensão e leitura da charge para leitores mais incautos.

O personagem é o povo brasileiro, representado como um homem negro, e isso é visto claramente por suas feições e cabelos. O personagem ainda utiliza roupas folgadas e chinelo de dedos, tentando mostrar uma figura mais popular no país. Esse personagem nos remete ao *Zé-Povinho*, de Rafael Bordalo Pinheiro<sup>93</sup>.

O historiador, Rômulo Brito, em sua tese *Um Traço Sobre o Atlântico: O Brasil na Obra Caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro (1879-1905)*, apresenta o personagem *Zé-Povinho*, da revista *O Mosquito*, que faz a sátira personificando a sociedade Ele

<sup>93</sup> Artista e pintor português, o maior nome da caricatura em Portugal.

tem vestes simples, quase sempre é passado para trás e sofre perante a corrupção e injustiça.

O ponto fundamental desta construção é que, no papel do cidadão brasileiro, está o personagem criado em Portugal. O Zé-Povinho aparece, portanto, como um símbolo amplo do povo brasileiro, do qual os políticos, na figura dos Ministros, acabam tirando vantagem (Brito, 2017, p. 163).

Ele diz que, apesar de ter a velocidade do deus Mercúrio, os pés de ouro e os punhos de aço, ainda não está preparado para a democracia. Se, com todo esse preparo, o Brasil ainda não está preparado, quando estará?



Figura 65: Caem do céu!

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 04, p. 10, 12 de abr. 1978. Acervo: *Jornal do Brasil*.

Na charge acima, vemos uma mãe dando uma lição no filho pequeno - ela diz que só se vence com esforço, que as coisas não caem do céu como milagre para resolver os problemas. Uma lição de moral interessante e importante, se não fosse a presença do então futuro presidente/ditador João Figueiredo, ao lado deles, esperando, feliz, uma estrela caindo literalmente do céu para a sua farda. O menino olha com expressão de insatisfação - não para o ato do general, mas para as palavras da mãe, que não são verdades absolutas.

João Baptista Figueiredo, quando anunciado por Ernesto Geisel como seu sucessor, ainda tinha três estrelas. O general necessitava de quatro estrelas para ser



candidato à presidência; assim, em maio de 1978, Figueiredo conseguiu sua promoção, atropelando outros generais na lista de promoções do Almanaque do Exército.

O ex-presidente deu uma entrevista ao JB, falando do caso: *Se ela (lista de promoções), fosse depender da posição no Almanaque, então não haveria problema: bastava escolher o General de quatro estrelas mais antigo.[...] O General Médici, por exemplo, não era o mais antigo do Almanaque.* (Figueiredo, João Baptista, *Jornal do Brasil*, n 354, 01/04/1978, p.7)

#### 5.4 CONSENTIDO x CLANDESTINO

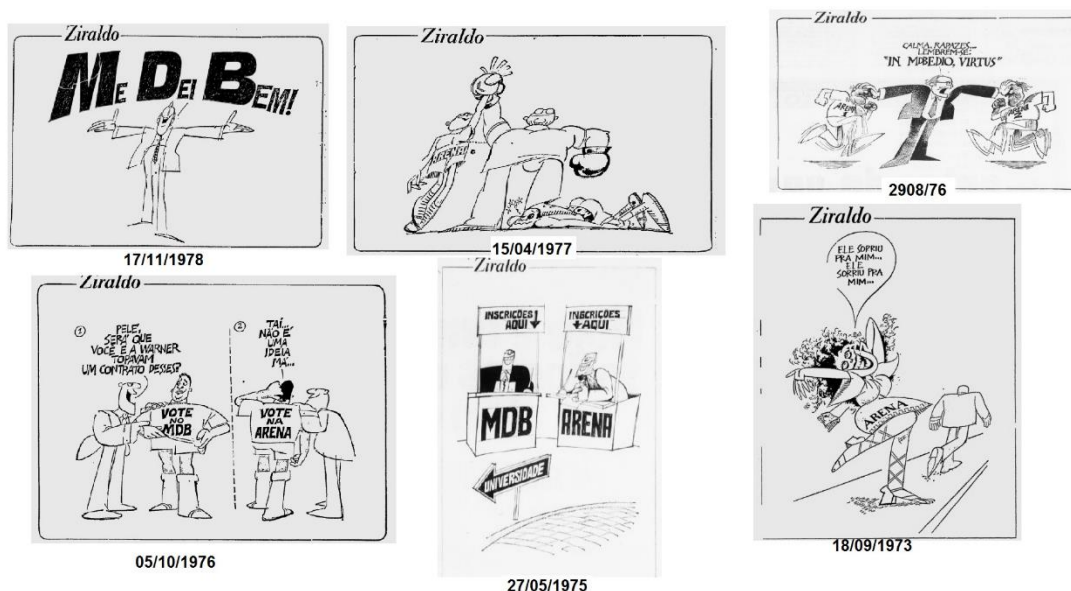


Figura 66: Mosaico Partidos (Ziraldo).

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1973-1978. Acervo: *Jornal do Brasil*.



Figura 67: Muito simples.

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 217, p. 06, 11 de nov. 1974. Acervo: *Jornal do Brasil*.

Na charge acima, Ziraldo apresenta dois personagens de costas que estão vestindo terno e gravata e falando de eleições. Pela fala, compreendemos que fazem parte do governo – um deles pergunta o que farão se o MDB vencer a eleição, tendo a resposta que seria fácil colocar o ARENA na oposição, já que ambas são tão parecidas. Na charge seguinte (Figura 68), o autor ainda brinca com a similaridade de ambos os partidos, mas de maneira mais elaborada.

Ao menos desde o final da década de 1970 (em 1979 entrou em vigor a lei da anistia aos condenados políticos pela ditadura; em 1980 ressurgia o pluripartidarismo, dentre outras medidas que mudavam a cena política brasileira), ia ficando cada vez mais evidente a necessidade de renovar os parâmetros da esquerda, em busca da revalorização da democracia, da individualidade, das liberdades civis, dos movimentos populares espontâneos, da cidadania, da resistência cotidiana à opressão, das lutas das minorias, entre outras. (Ridenti, 2014, p. 157)



Figura 68: Teste cego.

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 222, p. 10, 16 de nov. 1976. Acervo: *Jornal do Brasil*.

Aqui, o personagem faz o famoso “teste cego” para ver se sabe perceber a diferença entre dois produtos ou duas marcas diferentes, com venda nos olhos. Isso já dá o *punchline* da piada, pois só se faz um teste cego para produtos que são muito semelhantes, o que faz do ARENA e do MDB praticamente a mesma coisa.

Os dois partidos aparecem nas mãos do personagem em forma de copo. Dois outros personagens aparecem ao fundo, e um diz, ao ver a situação, com expressões de descontentamento e tristeza: “...e com a suspensão da fidelidade partidária...”. O outro personagem vê a cena com expressão de tristeza, com a boca para baixo e ombros caídos. O balcão no qual o personagem está “provando dos partidos” ainda diz “Faça o TRESTe”, brincando com a palavra teste, e a sigla do Tribunal Regional Eleitoral (TRE).

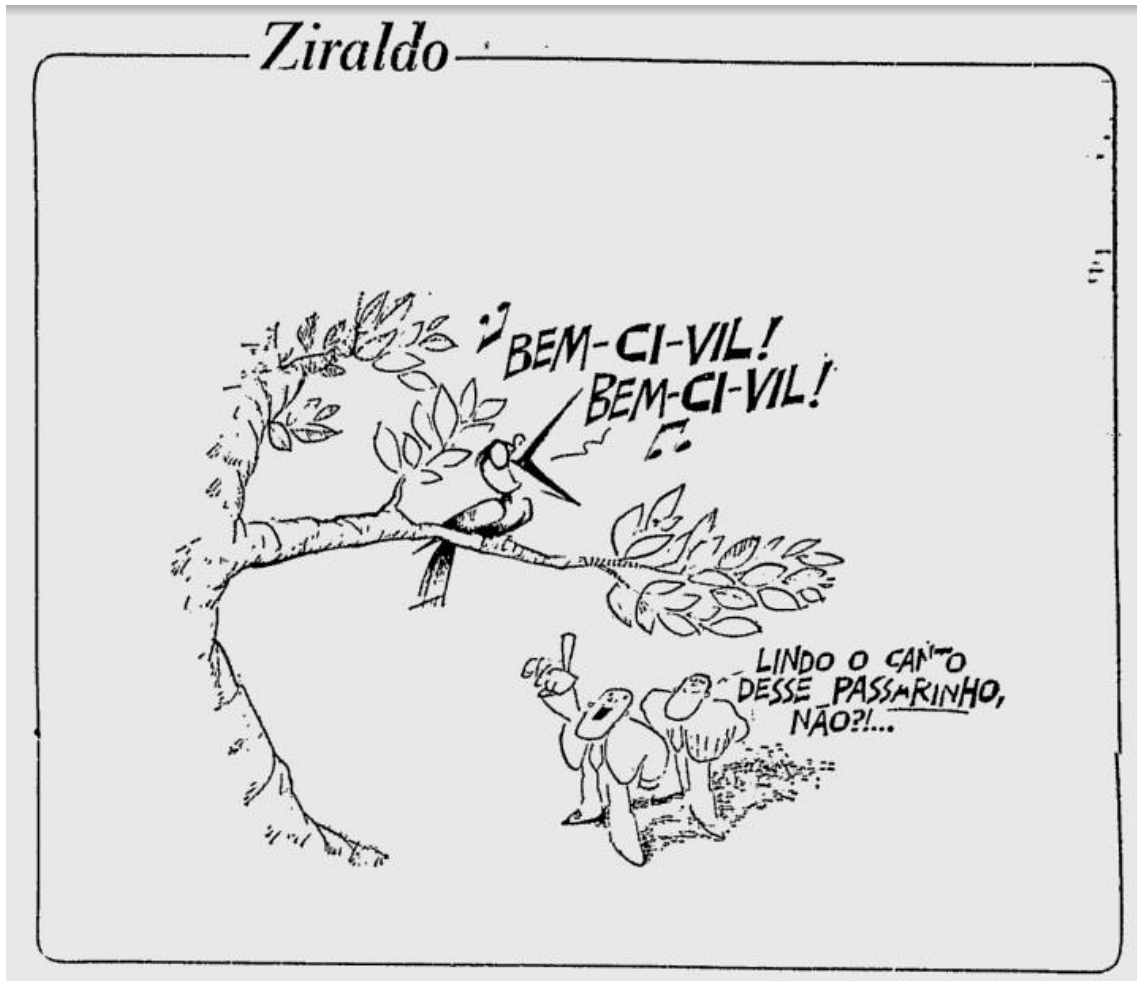


Figura 69: Bem-ci-vil!

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 10, 03 de mai. 1977. Acervo: *Jornal do Brasil*.

Na charge, vemos um passarinho que canta imitando bem-te-vi, mas sai, no seu balão de fala, notas musicais indicando canto: “*bem-ci-vil-bem-ci-vil*”. A ave ainda possui óculos e um penteado para trás, indicando ser a caricatura de alguém. Dois personagens que observam o pássaro do seu galho da árvore, em perspectiva mais baixa, comentam um com o outro: “lindo o canto desse passarinho, não?!...”. Ziraldo ainda grifa a palavra “passarinho”, indicando ainda mais a chave de leitura da piada e da charge para o leitor.

O pesquisador Diego Kerchove<sup>94</sup>, em seu artigo *O Antropomorfismo nos Quadrinhos: Personagens e Narrativa* (2015), mostra que o conceito de antropomorfismo dá características humanas a animais, algo comum nas histórias em quadrinhos desde seus primórdios.

<sup>94</sup> Diego Emmanuel de Kerchove de Denterghem, Mestre em comunicação pela USP.

Os *Funny Animals*<sup>95</sup>, *Mickey Mouse*<sup>96</sup>, *O gato Felix*<sup>97</sup>, e outros personagens são figuras presentes quando se trata de animais falantes na nona arte. Mas um conceito que deve ser trabalhado, principalmente na charge política, é o de zoomorfismo. Diferentemente do antropomorfismo, o zoomorfismo toma características de um personagem e atribui feições e características de animais (Kerchove, 2015). Embora os dois conceitos semelhantes devam ser especificados na análise das imagens.

O pássaro da figura 69 é o zoomorfismo do então senador, Jarbas Passarinho<sup>98</sup>, que, na edição anterior do *Jornal do Brasil*, foi manchete com sua fala de que “os militares nunca pretenderam ocupar militarmente a nação (JB-data)” e que o sucessor de Geisel seria o último militar. Assim, os personagens estão felizes com a notícia do fim da ditadura civil-militar e a volta dos civis nos cargos do governo. Cabe ao leitor fazer novamente o trabalho extratextual e ter lido a edição anterior do periódico, ou estar atento às notícias do país para que a chave de leitura da charge seja facilmente compreendida.

## 5.5 VINTE ANOS DE PRONTIDÃO

Ziraldo começou a publicar no *JB* antes do Golpe Militar, em 1963. Ele fazia diversos desenhos e ilustrações e tinha sua própria coluna chamada *JZ*, no *Caderno B*. Publicou diversos passatempos e quadrinhos como a *Turma do Pererê*; criou personagens como *Jeremias*, *o Bom*, *Os Zeróis* e *The Supermãe*. Mas também pegou os *Anos de Chumbo*, período esse em que começava a publicar na página 10, destinada à charge política. Durante esse período, o trabalho de Ziraldo atinge o ápice, com a publicação de charges que questionavam o governo. A redação recebia diversas ligações, parabenizando-o pela criatividade. (Saguar e Araujo, 2007, p.74)

---

<sup>95</sup> *Funny Animals*, ou "Animais engraçados" é a representa um gênero dentro das histórias em quadrinhos tão grande quanto a de super-heróis. *Krazy Kat* (1910) de George Harriman seria a figura maior nesse expoente.

<sup>96</sup> Figura máxima criada por Walt Disney e Ub Iwerks em 1928, virou quadrinho em 13 de janeiro de 1930. O sucesso do quadrinho é tanto que em poucos meses saía em 22 países. (Universo HQ)

<sup>97</sup> Personagem de Otto Messmer e Pat Sullivan, criado em 1919 como animação muda, estreou nos quadrinhos em 1923.

<sup>98</sup> Jarbas Gonçalves Passarinho, foi um militar e político brasileiro. Governador do Estado do Pará, ministro do trabalho e da Educação, um dos signatários do AI-5.

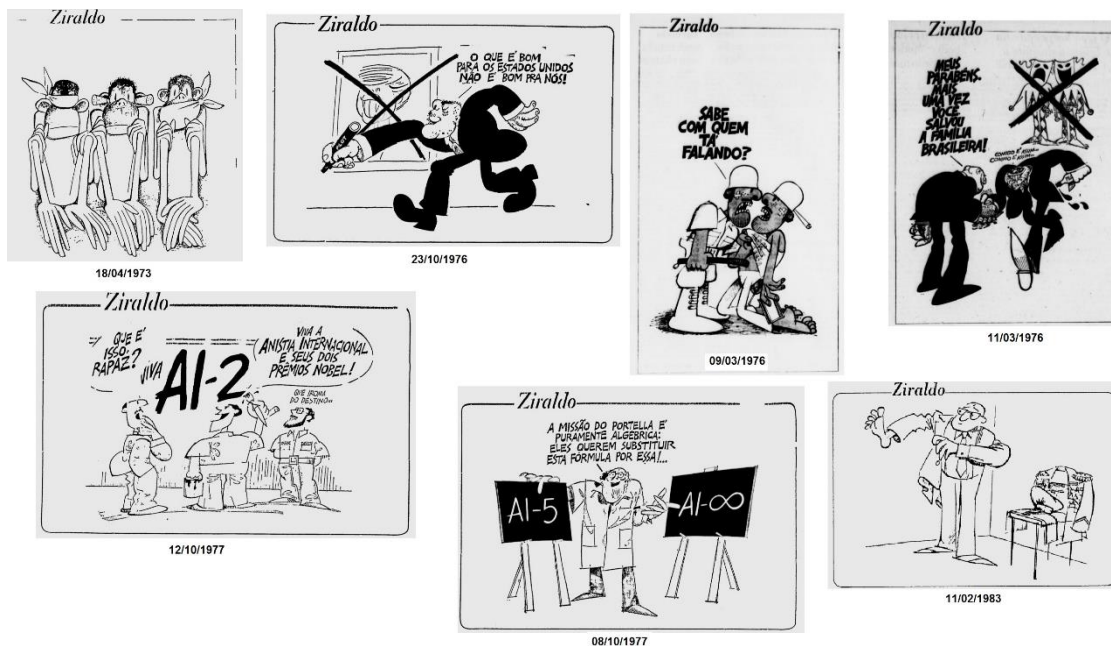


Figura 70: Mosaico Ditadura (Ziraldo).

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1973-1983. Acervo: *Jornal do Brasil*.

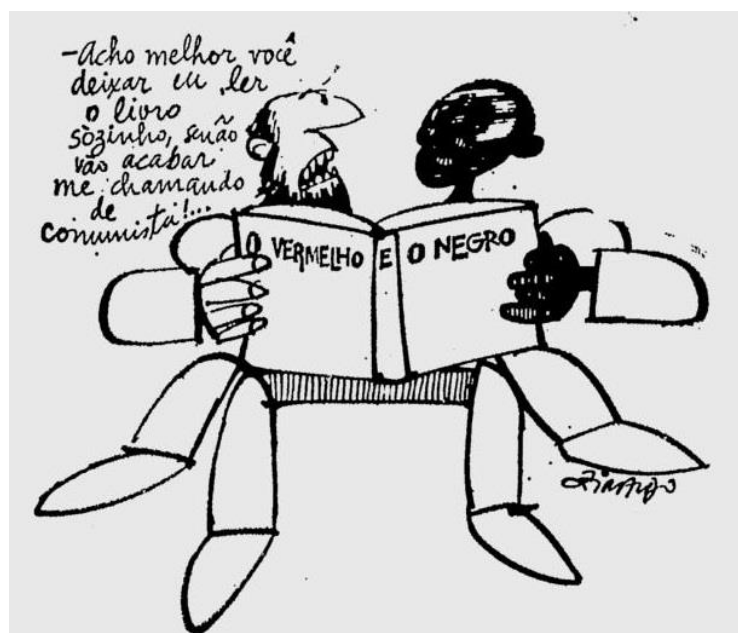


Figura 71: O vermelho e o preto.

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 01, 21 de jan. 1967. Acervo: *Jornal do Brasil*.

Na charge, vemos dois personagens lendo o mesmo livro, *O vermelho e o Negro*, de Stendhal<sup>99</sup>. Um personagem é branco e o outro é negro, e o branco diz para o negro que prefere ler o livro sozinho, assim não será confundido com comunista e

<sup>99</sup> Henri-Marie Beyle, ou Stendhal (1783-1842) foi um escritor francês, um de seus romances mais famosos é justamente *O Vermelho e o Negro* de 1830.

acabar preso. A piada é justamente pelo título do livro: a cor negra seria a caricatura do negro, e o vermelho do branco.

Ziraldo, aqui, vai além e já indica que a intelectualidade é perseguida nessa ditadura que se instaurou. Conta-se que, durante a invasão da Universidade de Brasília, na instauração da ditadura, em abril de 1964, um dos livros apreendidos foi esta obra de Stendhal, pois, se é vermelho, só podia ser comunista. O cartunista ainda coloca o personagem branco com barba - uma característica que era marcante em universitários, intelectuais e jovens da época.



Figura 72: Comigo é assim!

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 334, p.06, 11 de mar. 1976. Acervo: *Jornal do Brasil*.

Dois personagens em destaque são caricaturizados de maneira vil, com corpo curvado em uma corcunda, rostos e mãos enrugados mostrando sua velhice, além de sorrisos maliciosos, pois acompanham um olhar mais ameaçador. O primeiro cumprimenta o que vem caminhando em sua direção e diz, em seu balão de fala: "*Meus parabéns. Mais uma vez você salvou a família brasileira!*". E outro personagem responde de maneira rápida e baixinha - dado o tamanho das tipografias que Ziraldo utiliza na sua charge- "*comigo é assim, comigo é assim...*", repete o personagem que seria o censor.

O censor carrega na mão um *pilot* de tinta preta, ainda pingando tinta, denunciando seu recente uso. Atrás dos personagens, vemos mais dois utilizando máscaras de teatro<sup>100</sup>. Eles foram alvos do censor com dois riscos em formato de um xis em seus corpos.

A charge mostra o caso real do que a censura fazia com as charges políticas, pois, no documentário de Daniel Paiva e Daniel Garcia, *Malditos Cartunistas* (2010), Nani<sup>101</sup> e Reinaldo<sup>102</sup> falam desse estilo de censura nas charges políticas.

Reinaldo: "Os caras tinham de mandar o material lá pra Brasília, e os caras realmente riscavam o desenho original, não tinha xerox, nem nada disso. Os censores passavam o pincel atômico. [...] Aquele *pilot* grosso, e ainda escreviam embaixo VETADO, [risos] para não ter dúvida." [44:08-44:24/44:41-44:50]

Nani: "Eles estragavam o desenho, então passamos a fazer só um *layout* num papel vagabundo, e daí se era aprovado a gente finalizava.[...] Você acaba se adaptando a miséria, como uma rã cozinhando na água até morrer, o poder faz isso, te cozinha em banho-maria, você fazia um desenho idiota, e se passava você vibrava, porque já estava contaminado com o poder da censura." [44:50-45:07/46:41-47:06]



Figura 73: Não temos.

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 10, 10 de mai. 1976. Acervo: *Jornal do Brasil*.

<sup>100</sup> Máscaras de teatro grego representando a comédia e a tragédia, uma com expressão alegre e feliz e outra triste e melancólica. São a representação máxima da arte do teatro na cultura popular.

<sup>101</sup> Ernani Diniz Lucas, mais conhecido como Nani, foi um cartunista, escritor e roteirista brasileiro. Criador da tira *Vereda Tropical*, entrou para *O Pasquim* em 1973.

<sup>102</sup> Reinaldo Figueiredo, humorista, cartunista e músico brasileiro. Começou a trabalhar n' *O Pasquim* em 1974 e ficou até 1985. Criou o tabloide *O Planeta Diário* que futuramente viria a se tornar o grupo *Casseta & Planeta*.



Na charge, temos dois personagens. um segura um jornal, com a manchete “tremores de terra terríveis” - uma referência ao terremoto ocorrido em fevereiro daquele ano na Guatemala<sup>103</sup>. O segundo personagem é o dono da fala, identificável pelo apêndice que liga a frase com a boca do indivíduo, que, com um sorriso no rosto, diz que o Deus é brasileiro. A prova é a inexistência de desastres naturais no país.

A piada da charge mostra que, em segundo plano, vemos a violência, nas ruas, com um homem correndo atrás do outro com uma arma e a onomatopeia “*Bang!*”. Podemos ver, também, uma dupla de homens que carrega um terceiro com um capuz preto na cabeça - tática comum utilizada para o sequestro e tortura na ditadura militar brasileira. E um dos personagens, ainda com uma estrela no peito, representando autoridade, ainda dá um golpe com cacete em um quarto sujeito representado, já caindo da ação feita com riscos curvos do golpe.

Com a sociedade em ruínas, ainda assim conseguimos rir da charge e perceber a ironia que Ziraldo trabalha. A ideia de rir de uma tragédia vem da correção que o riso dá ao absurdo, como se, rindo, tudo voltasse à normalidade. Verena Alberti<sup>104</sup>, em seu livro *O riso e o risível*, de 1999, “define o cômico principalmente como uma manifestação negativa, que o riso tem por tarefa corrigir.[...] Cômico e riso, para Schopenhauer são respectivamente, um desvio negativo de sua sanção funcional que restabelece a ordem da vida e da sociedade” (Alberti, 1999, p.185). Como se o riso fosse o escape do absurdo, em que, depois da catarse da comicidade, tudo voltaria a sua ordem natural.

---

<sup>103</sup> O terremoto de 1975 na Guatemala ocorreu no dia 4 de fevereiro. Cidades em todo o país sofreram danos e a maioria das casas em áreas periféricas na Cidade da Guatemala foram destruídas. O número de mortos chegou a 23.000.

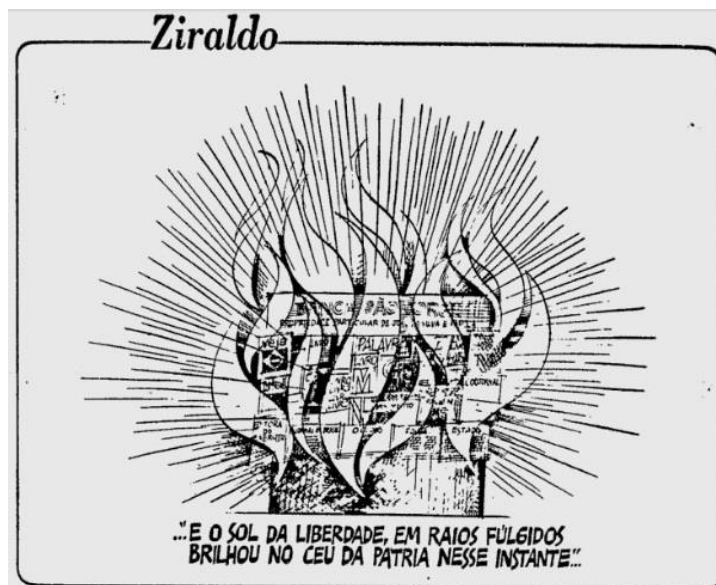


Figura 74: Raios Fúlgidos.

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 110, p. 10, 27 de jul. 1980. Acervo: *Jornal do Brasil*.

Por outro lado, também ocorreu forte repressão e uma série de atentados à proposta democracia que se anunciava.

Em 1978, uma sequência de atentados a bomba contra pessoas, órgãos da imprensa, livrarias, universidades e instituições identificadas como a oposição marcaram a escalada de violência da direita que duraria até meados de 1981. Velhas siglas, muito atuantes em 1968, voltaram às manchetes: MAC (Movimento Anticomunista), CCC (Comando de Caça aos Comunistas) e GAC (Grupo Anticomunista). Minas Gerais e Paraná concentraram os atentados de 1979. Entre abril e outubro de 1978, 26 atentados; entre julho de 1979 a abril de 1980, 25 atentados, conforme o jornal *Em tempo*. O ano de 1980 concentrou o maior número de casos, começando pela bomba colocada no quarto de Leonel Brizola, recém-chegado do exílio, no Hotel Everest no Rio de Janeiro. (Napolitano, 2015, p.294)

Os atentados às bancas de jornal, em 1980, tinham foco na venda de imprensa alternativa. A repressão e censura começavam a voltar no final da ditadura-civil militar, uma tentativa covarde e terrorista de evitar que mensagens ditas de esquerda estivessem ao alcance do público. As autoridades negavam qualquer tipo de envolvimento aos ataques, fazendo com que a culpa não caísse inteiramente no governo militar, mas, sim, em grupos simpatizantes do regime. O envolvimento da polícia também era questionável, já que os atentados ocorriam na madrugada e as autoridades alegavam não receber denúncias oficiais para investigar o caso.

A charge (Figura 74) apresenta uma banca de jornal em chamas e, logo abaixo, um trecho do hino nacional que menciona “o sol da liberdade” e os “raios fúlgidos” que brilham no céu. O hino relembra o “patriotismo” dos militares – agora, relacionados

com os atentados criminosos. O terrorismo de Estado e suas incongruências são retratados como uma síntese por essa obra.

O pânico causado aos jornalistas fez com que algumas bancas se recusassem a vender os periódicos que criticavam o governo, causando uma crise na imprensa alternativa, mesmo havendo alguns distribuidores mais seguros para continuar com a venda. No mesmo ano, os atentados às bancas cessaram, mas não foi a última tentativa de incriminar movimentos de esquerda em festivais e grandes eventos, como foi o caso do Atentado do Riocentro, que ocorreu no ano seguinte.

## 5.6 CARICATURAR DITADORES

Durante o AI-5, foram proibidas caricaturas do presidente/ditador. Claro que isso não significava a ausência dessas piadas, mas a censura era ferrenha e era mais fácil o artista fazer uma autocensura do que se dedicar a algo que nunca será publicado. Com isso, perdemos charges onde encontramos Emílio Garrastazu Médici, o terceiro presidente/ditador desde o Golpe de 1964. Após ele, Geisel acabava aparecendo vez ou outra em alguma charge, mas João Figueiredo foi um alvo fácil para o lápis dos humoristas.

Abaixo, segue uma charge, com recorte, que Ziraldo fez para *O Pasquim* falando justamente do presidente que "escapou" de sua sátira no período em que esteve no poder. Em seguida, um mosaico com charges do *JB* e os presidentes/ditadores.

A DÉCADA FOI, PRINCIPALMENTE, UMA DÉCADA NEGRA, OBSCURANTÍSTA, REPRESSIVA, VIOLENTA E CRUEL. HOUE CHORO E RANGER DE DENTES. SEU SÍMBOLO PRINCIPAL FOI A FIGURA DO ÚNICO PRESIDENTE NÃO CARICATURADO DA HISTÓRIA DESTE PAÍS. ELE ERA DOIS NUM SÓ. ENQUANTO SE MATAVA E TORTURAVA NOS CÁRCERES DA DITADURA, ELE IA PARA OS ESTÁDIOS, GRITAR PELO DARIO, PELO GREMIO E PELO FLAMENGO.



E' ELE!  
DOIS N'UM: O MÉDICI E O MONSTRO

Figura 75: Médici e o Monstro  
Fonte: Ziraldo n'O Pasquim: Só dói quando eu Rio, 2011, p.298.

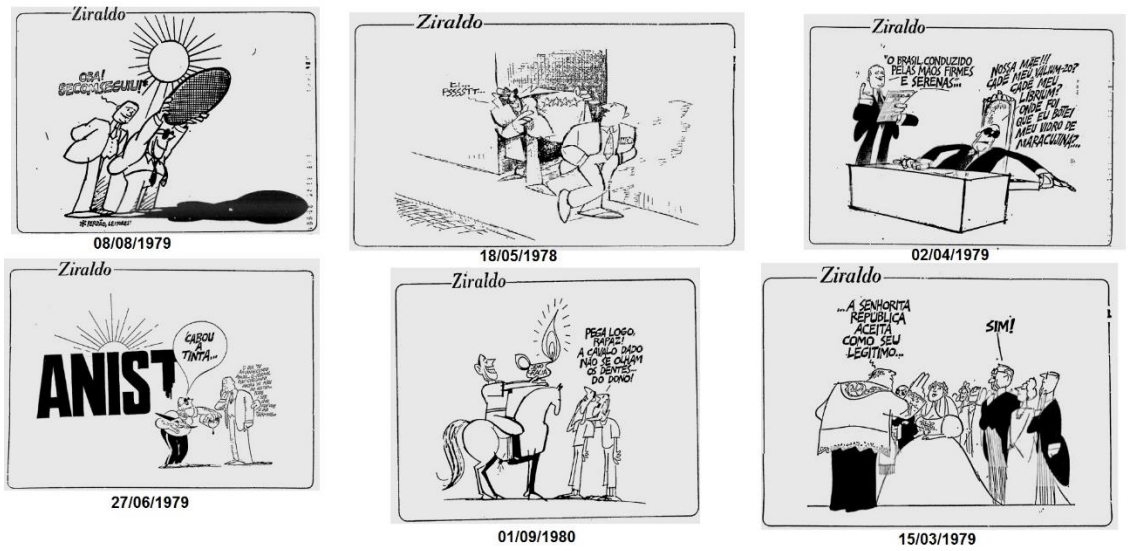


Figura 76: Mosaico Ditador (Ziraldo).  
Fonte: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1973-1983. Acervo: Jornal do Brasil.



Figura 77: Casamento.

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 337, p. 10, 15 de mar. 1979. Acervo: *Jornal do Brasil*.

Na charge, é possível identificar, logo em primeiro plano, o então presidente/ditador, Ernesto Geisel, com seus costumeiros óculos, cabelo penteado e um queixo com papada protuberante e caricata, ajudando na identificação imediata da figura pública. O caricaturado está de terno e gravata, mas não o convencional que simboliza um político ou alguém formal, e, sim, com terno festivo, pois está em um casamento.

Outros personagens são vistos, como um padre, que está de costas para o leitor fazendo o encerramento da cerimônia. O noivo mostra apenas um pouco da cabeça e possui uns óculos escuros, o que, no contexto do ex-presidente, faz-nos identificar o futuro presidente/ditador e último militar no poder durante a ditadura-civil militar brasileira - José Baptista Figueiredo. A noiva, por sua vez, aparentava, a princípio, uma incógnita; mas ela, além do vestido de noiva, possui uma coroa de louros na cabeça. É a representação brasileira da Marianne, figura que surge na França simbolizando a República Francesa, uma personificação nacional.

Assim como em outros países, uma jovem mulher, utilizando um barrete frígio e louros na cabeça, simboliza a república de determinado país. No Brasil atual, pode ser vista com facilidade nas cédulas de real, mas também já apareceu na nota de 1 Cruzeiro (1980) e na de 200 Cruzados Novos (1989). No período da charge publicada,

a referência não era tão clara, mesmo presente durante o Brasil Império, como personificação nacional.



Figura 78: Cavallo.

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 112, p. 10, 29 de jul. 1979. Acervo: *Jornal do Brasil*.

O *Jornal do Brasil*, como um periódico carioca, conhece bem a história de sua cidade e deve lembrar, como um marco, o momento quando, em 1930, alguns gaúchos amarraram cavalos, no Obelisco da Avenida Rio Branco, para o choque dos cariocas. Assim como o movimento que levou Getúlio Vargas ao poder, o acontecimento foi uma afronta à oligarquia republicana.

Ziraldo retoma o momento, mas, desta vez, sem o romantismo que era dado à Revolução de 30 - apenas com o momento escabroso que tanto chocou a população. João Baptista Figueiredo, e sua paixão por montaria, é explorada de diversas formas pelo humor gráfico nacional. Aqui, ele amarra seu cavalo no Obelisco, mostrando que é mais um personagem histórico de “gênio forte” e que fará as coisas a sua maneira. Ainda representado na charge, tem alguns cidadãos perguntando quem fez tamanha afronta, e a resposta vem seguida de uma exclamação de desgosto.

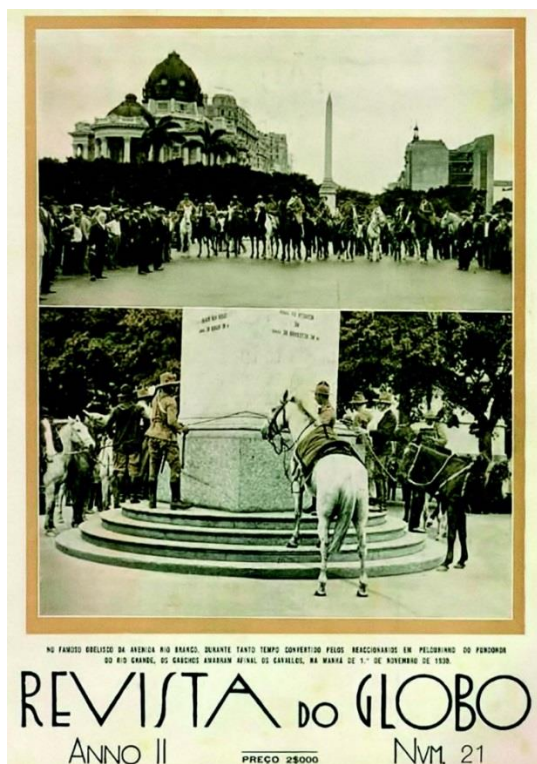


Figura 79: *Revista do Globo*.

Fonte: *Revista do Globo*, Porto Alegre, 18 de nov. de 1930. Acervo do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.



Figura 80: Rumor às eleições!

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 94, p. 10, 11 de jul. 1981. Acervo: *Jornal do Brasil*.

Figueiredo aparece montado em seu cavalo: o cavalo empinado mostra que está pronto para ir em frente, assim como o gesto do presidente/ditador que aponta para seguir adiante, pois está rumo às eleições. O humor da charge é justamente na

tentativa de Figueiredo ir em frente e esquecer os atentados que houve e sujaram sua reputação e da ditadura militar. Sujeira essa que é representada com manchas de sangue e pólvora, que ainda queimam e soltam fumaça nas costas do general e de sua montaria.

Ao longo da carreira, Ziraldo trilha por caminhos distintos, mas com a mesma arte, importância e desafios. Na grande imprensa, com traço que abre portas na carreira, a conexão com o público que escrevia para a redação, elogiando-o ou perguntando quando ele voltaria, acabou mudando a visão da comunicação na área. Já uma postura não mais contestadora, mas, sim, com mais liberdade do que a que ele tem que no *Pasquim*, que não era apenas um jornal, mas uma trincheira onde se combatia opressão de ideias. O riso como arma.

Assim como ele teve Orlando Mattos como influência para seus desenhos<sup>105</sup>, o próprio Ziraldo é influência para Angeli, que é o artista do próximo capítulo. Voltamos para a *Folha de S.Paulo* e, como ao longo dos anos de chumbo, algumas posturas mudaram. Opiniões acabaram voltando e a espera de uma reabertura também aparece no jornal paulista.

## **6 UM HIPPIE, UM PUNK, UM QUADRINISTA**

No início dos anos 80, a principal referência do humor gráfico, no país, era O *Pasquim*. A geração seguinte de chargistas, que surge em São Paulo, tem muita influência da comicidade carioca, pois essa outra capital começa a ser o novo polo das caricaturas na grande imprensa. A grande figura responsável pela transição dessa marca é Angeli, com um novo estilo de humor que seria o sucessor do humor carioca.

---

<sup>105</sup> Em 2009, ainda o meio intelectual deve ao artista [Mattos] um reconhecimento do seu valor, já apontado por personalidades como Ziraldo, que lhe rende homenagens na abertura de A professora maluquinha. D'Ambrosio, Oscarin <<<https://oscardambrosio.com.br/artistas/817/orlando-mattos>>>





Figura 81 – Infância

<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/satisfaction/>

Acesso em 12/09/2022

No quadrinho em que Angeli relembra sua infância, ele diz entender, na época, que vivia em um momento em que a informação era pouca e, durante esses anos, o que podia assistir eram séries antigas e reprises pela televisão. O que temos é um recorde de um quadrinho muito maior, chamado *Satisfaction*, publicado originalmente na revista *Piauí*, nº 2, em novembro de 2006, onde Angeli conta como o *rock'n'roll* mudou sua vida e teve influência direta no grafismo que foi desenvolvido depois - não apenas para ele, mas para toda uma geração.

Marcelo Ridenti escreve, em seu capítulo para o livro *O Brasil Republicano 4 – O tempo da ditadura*<sup>106</sup> (2014), sobre a influência da música nos jovens.

No campo musical, esse movimento foi especialmente significativo nas canções de Janis Joplin, Jimmy Hendrix, *The Mamas and the Papas*, Simon & Garfunkel, dentre outros, cujos precursores foram Bob Dylan, Joan Barz, que cantavam denúncias ao racismo e a guerra do Vietnã, em 1968. Bandas inglesas famosas internacionalmente, como os

<sup>106</sup> Organizado por Jorge Ferreira e Lucilia de Almeida Neves Delgado.

*Beatles* e os *Rolling Stones*, também estavam afinadas com a contracultura, embora muito bem inseridas no mercado e na indústria cultural. Paralelamente, desenvolvia-se a *pop art*, com Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Jasper Johns. (Ridenti, 2014, p. 145)

Toda essa explosão cultural pegou o jovem Angeli de primeira. Assim como as críticas à “sociedade de consumo”, o amor livre e as drogas prometendo liberdades e abrindo potencialidades da mente humana. A sociedade era careta, moralista, e estava na hora de algo inovador. O movimento *hippie* foi isso. (Ridenti, 2014)

A cidade de São Paulo é um elemento importante no trabalho de Angeli. Ao retratar pessoas, tribos urbanas, prédios e problemas do dia a dia de uma grande metrópole, ela acaba virando também um personagem.

Angeli nasceu no bairro Casa Verde, em São Paulo, um bairro na Zona Norte, longe do centro urbano. Logo na infância, conheceu seu amigo, e depois colega, Toninho Mendes, e a paixão pelos quadrinhos era algo em comum. Ivan Finotti<sup>107</sup> detalha um pouco da infância através de um amigo, no livro *Humor Paulistano: A Experiência da Circo Editorial* (2014).

Os gibis eram de grande importância para a molecada na Casa Verde em 1966. Quase ninguém tinha televisor e as brincadeiras eram nas ruas de terra ou nadando em pequenas lagoas perto do rio Tietê, hoje escondidas sob o asfalto. (Finotti, 2014, p.14)

Adeptos do álcool e da maconha, os meninos cresceram e viraram *office boys*. Casa Verde tornou-se pequena para os dois garotos e, em sua busca incansável por novos quadrinhos, depararam-se com a revista *Grilo*<sup>108</sup>, que iniciou sua publicação no auge da *comix*, nos Estados Unidos. Ali, Angeli teve acesso a Robert Crumb e Gilbert Sheldon, que, contestadores junto ao Pasquim, fizeram com que os jovens, Mendes e Angeli, internalizassem uma postura contestadora à sociedade. (Santos, 2014)

---

<sup>107</sup> Jornalista e crítico cultural. Trabalhou nos jornais *Notícias Populares*, *Diário de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo*, e nas revistas *Superinteressante* e *Flashback*. Também foi editor do caderno *Folhateen* na *Folha de S.Paulo*.

<sup>108</sup> Publicada pela *Espaço-Tempo Veículos de Comunicação Ltda.*, entre 1971 e 1972, teve 48 edições. Trouxe a cultura estadunidense dos anos 60 para o Brasil, publicando quadrinhos mais infantis como *Peanuts* e *Pogo*, e na segunda fase trouxe o *underground* dos quadrinhos estadunidenses, fazendo o impacto nos jovens brasileiros.

Paralelo à carreira de desenhista, Angeli trabalhou em pequenos empregos, no centro da cidade, como *office boy*. Isso fez com que conhecesse ainda mais a cidade de São Paulo e os "personagens" que nela habitam.

O pesquisador Iberê Moreno Rosário de Barros fez sua dissertação sobre a midiatização do cotidiano em *Uma Narrativa Midiatizada do Cotidiano* (2015). Nela, Barros explica que Angeli saiu de um contexto suburbano para um centro adensado e caótico, e o choque ajudou na produção das charges. (Barros, 2015)

Conhecemos muito, através do grafismo dos quadrinhos, outros lugares do mundo. A Europa é muito bem representada por quadrinhos franco-belgas e as *bande dessinée* são populares entre adultos e crianças. Os Estados Unidos da América, então, com seus super-heróis e *graphic novels*, têm materiais que ficam em nosso imaginário cultural. Mas o Brasil nunca era muito bem representado.

Angeli inicia n' *O Pasquim* em 1972, muito antes de entrar para a *Folha*. Decidiu ir morar um período no Rio de Janeiro, pois considerava o point cultural do país. Com 16 anos, morava dividindo apartamento com um amigo. Segundo Anna Caroline Rocha Moraes, para conseguir se sustentar, levava seus desenhos para diversos jornais, como o *JB* e o *Pasquim*; fazia fanzines com seu amigo poeta Antônio Ventura, e chegou a começar a produzir para o *Pasquim* a pedido de Henfil. Depois de um ano, Angeli volta com outro pensamento sobre a cidade de São Paulo, mas continua por um período ainda publicando no *Pasquim*. (Moraes, 2018)

Quando iniciou na *Folha*, Angeli acabou fazendo parte do coletivo *Oboré*, e mudou-se para um apartamento-estúdio de Henfil onde, junto com Nilson, Glauco e Laerte, trabalhavam e trocavam ideias de charges. Essa troca, foi muito importante, além do uso de entorpecentes, bebidas e sexo. A crítica de costumes de Henfil influenciou os jovens que com ele conviviam. Mas, em 1979, Angeli e Henfil se desentenderam e nunca mais trabalharam juntos. (Santos, 2014)

O professor em Literatura, Alexandre Linck, fala, em seu vídeo intitulado *Cuspe na cara é política! O quadrinho punk catarrento de Angeli* (2022), sobre a carreira e o estilo de Angeli durante sua trajetória, além da estética e influência. Em 1982, Angeli, Laerte e Glauco editavam, n' *O Pasquim*, um caderno chamado *Rumores Paulistas*<sup>109</sup>,

---

<sup>109</sup> Seção impressa em cores, tendo de duas a três páginas.

que era uma espécie de “passagem de bastão” do próprio grupo carioca para os paulistas que estavam chegando - um reconhecimento da nova geração de humor, com uma nova pegada.

O espaço desses novos talentos foi um embrião do que seria uma das revistas mais importantes do humor brasileiro, a *Chiclete com Banana*. Na revista, personagens que já apareciam em tirinhas da *Folha de São Paulo* aparecem com uma nova roupagem, mais detalhes e com piadas que se estendem por várias páginas (Linck, 2022).



Figura 82: Rumores Paulistas.

Fonte: *O Pasquim*, Rio de Janeiro. n.00687, p.14, 26 de ago. de 1982. Acervo: *BN Digital*.

Angeli, como o nome com mais destaque neste primeiro momento do humor paulistano, traz um traço novo e uma nova forma de ver a política. O estilo de desenho



vem com texturas e sobreposições, uma composição bem pensada. Em uma entrevista para o *Jaguar*, em 1985, Angeli fala justamente sobre seu estilo e de como procurava encontrar uma assinatura própria:

Teve uma época que todo mundo desenhava solto, e eu queria desenhar como todo mundo, mas fui percebendo que meu trabalho é detalhe, tenho que montar as coisas. (O PASQUIM. Nº 00850. 1985. p. 12)

Se pegarmos os primeiros desenhos publicados na *Folha*, percebemos como ele queria se aproximar da geração anterior, lembrando o traço de Henfil e até mesmo do Jaguar, mas, como ele mesmo conta na entrevista, gostava de algo mais detalhado, e percebemos isso com o amadurecimento do artista e a mudança da estilística para uma nova geração. Os detalhes e o traço tremido e minimalista dão lugar a uma linha firme e enérgica, com construção de ambientes e tridimensionalidade dos cenários.



Figura 83: Comprovante

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo. n.17.273, p.2, 19 de jul. de 1976. Acervo: *Folha de S.Paulo*.



Figura 84: Caminho Certo

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo, n.19.920, p.2, 17 de out. de 1983. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

Mas a novidade de Angeli não é só técnica, mas também temática, pois, com o previsto fim da ditadura civil-militar, há uma mudança estética em toda arte no do país. O que era engajamento nos anos 70, no início dos anos 80, começa a virar algo clichê e até mesmo cafona. Essa nova geração queria fazer piada com outras coisas - não que a sociedade não fosse posta a deboche, mas os termos eram outros.

Angeli era muito ligado ao movimento *punk*<sup>110</sup> e, no final de 70, começa também um niilismo entre os jovens - uma geração que rotula a anterior como velhos idealistas. E isso é mostrado em quadrinhos ao redor do mundo, como vemos, de exemplo, na própria Itália, com Andrea Pazienza<sup>111</sup> ; na Inglaterra, com John Wagner<sup>112</sup>; e, no Brasil, com Angeli e seus colaboradores da *Circo Editorial*. (Linck, 2022)

A função do artista é uma antena ligada. Tenho inclusive um trabalho de pesquisa, procuro estar de acordo com o andamento da moçada.

<sup>110</sup> O movimento punk surge na Inglaterra no ano de 1977 e chega ao Brasil no início dos anos 80. É caracterizado pelos protestos contra o conformismo, roupas e cabelos característicos, músicas rápidas e de arranjo simples e de lemas como “*Do it yourself*” (Faça você mesmo) e “*No Future*” (Sem futuro).

<sup>111</sup> Pintor e quadrinista italiano, fundador da revista de contracultura *Frigideire* (1980).

<sup>112</sup> Escritor de quadrinhos britânico lançou a revista *2000 AD* (1977) com outros artistas, além da criação do personagem *Judge Dredd*.

Bob Cuspe foi o primeiro *punk* em quadrinhos. Depois surgiram mil, inclusive de pessoas chegadas, que fiquei *pêdávada* e reclamei. O *punk* foi um impacto: ninguém falava disso, de repente surgiu um *punk* cuspendo na cada de todo mundo. (*O Pasquim*. Nº 00850. 1985. p. 12)

O historiador, Rodrigo Otávio dos Santos, fez uma pesquisa de fôlego, em sua tese, do que era o início do movimento *punk* em São Paulo, no fim de 70 e início de 80. O nascimento do *punk*, na Inglaterra, em 1977, se encaixava com o "milagre econômico" ou "milagre brasileiro", na ditadura civil-militar. Aqui, milhares de jovens entraram no mercado de trabalho, mas em cargos inferiores. (Santos, 2014)

[...] trabalhadores entre 14 e 24 anos tinham seu emprego situado no perímetro urbano, ou seja, mais próximo do contato cosmopolita necessário para integração com um movimento cultural que ocorria simultaneamente do outro lado do mundo. Assim, no final dos anos 1970 havia uma massa gigantesca de novos consumidores jovens. (Santos, Rodrigo Otávio dos 2014, p.112)

O início do movimento *punk*, no Brasil, não teve muita relação com política, principalmente em São Paulo. Já em Brasília, as vestimentas, como coturnos e jaquetas de couro, não eram tão utilizadas devido ao calor, mas a política e as atitudes eram reveladoras do movimento.

A criação de personagens, como *Wood* e *Stock*, dois velhos hippies saudosistas dos anos 60 que não entendem o tempo de hoje, é uma mensagem clara, assim como a niilista *Rê Bordosa*, que vive um dia após o outro, sem se importar com a liberdade que o segundo movimento feminista tanto pregava.

Os *Skrotinhos*, que são crianças desbocadas e sínicas, uma paródia da tirinha *Os Sobrinhos do Capitão*<sup>113</sup>, de Rudolph Dirks<sup>114</sup>; *Bob Cuspe*, que representa a revolta e o movimento *punk* com suas cuspidas na cara da sociedade; *Meia Oito* e *Baixinho*, que são comunistas de botequim, pessoas que acreditam que toda ação precisa de um objetivo, ou seja, a arte engajada que já começava a ser criticada.

Angeli não é contra a esquerda em si, mas contra o moralismo chato e a falta de compreensão do que, de fato, pode ser a revolta por ira e descontentamento, sem fins planejados.

<sup>113</sup> No original *Katzenjammer Kids* (1897), é uma história em quadrinhos que fez parte do suplemento dominical do *New York Journal* (1895)

<sup>114</sup> Cartunista alemão, mais conhecido por ser um dos primeiros a representar os diálogos dos personagens através de balões.

A Rê Bordosa é a ressaca da ditadura. Trintona, afundada numa banheira, cresceu cantando o hino nacional no intervalo das aulas, cresceu, certamente, desfilando no 7 de setembro, as crianças eram obrigadas, cresceu sendo censurada e reprimida pelos pais. Então acho que Rê Bordosa deve ser compreendida como a maior síntese do humor paulistano em relação a ditadura, que é o contexto da ressaca da ditadura. (Junior, 2019, Ep. 5)

No ano de 1984, Angeli deixa de fazer charges políticas na *Folha* para se dedicar exclusivamente às tirinhas na sessão da *Ilustrada*, além de publicações exclusivas de histórias em quadrinhos. Esta mudança foi questionada por Jaguar, na entrevista concedida no ano seguinte, na qual o artista explica a diferença que ele entende nestes tipos de humor gráfico:

**JAGUAR** - Você abandonou o cartum pela história em quadrinhos.

**ANGELI** - Olha, fiz questão de cortar o dois-bonequinhos-com-balão-em-cima. Pra usar esses recursos, faço um mosaico, 30 cartunzinhos dentro de um espaço só. Dá uma leitura melhor. (*O PASQUIM*. Nº 00850. 1985. p.13)



Figura 85 – Qual fase?

<https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/angeli/angeli-em-crise/>

Acesso em 07/07/2022

A Figura 85 faz parte da série “Angeli em Crise”, um recorte de quadrinhos no qual o artista colocava-se como personagem principal - um alter ego chamado, algumas vezes, de “velho cartunista” que, já aposentado, relembra sua infância e carreira como ilustrador. A série teve início no final dos anos 90, na *Folha de S.Paulo*, quando Angeli já estava cansado dos seus personagens, e serve como uma reflexão de toda a sua carreira.

Na charge selecionada, o balão com detalhes angulosos remete, ao leitor, algo eletrônico, uma voz truncada e não tão clara; o telefone na mão do cartunista dá a



chave de leitura, junto com o outro balão, que é a resposta para o início da compreensão de comicidade apresentada. Fazendo uma fila atrás do personagem, vemos outras versões mais novas, tendo destaque a moda *punk*, apresentada por roupas pretas, cabelo espetado e pulseiras de espinhos.

A fase *Aboré*, com os cabelos compridos e camiseta do Che Guevara, mostram um estereótipo de revolucionário, remetendo a suas charges sindicais, e também à moda *hippie*, de cabelos longos, jaquetas, sendo antecederida por uma fase de cabelos mais *beatlemaníaco* e a juventude do artista, mostrando que está em constante mudança e suas fases de estilo gráfico mudam com o tempo.

Porém, a relação de Angeli com o movimento *hippie* sempre foi contraditória:

A gente sempre ia na porta dos colégios ver as mulherzinhas. O namorado de uma menina veio tirar satisfação de alguma coisa, e a gente já foi cercando o cara. Ele ainda falou 'vocês não são de paz e amor?'. Paz e amor o cacete, quebramos o cara. Foi aí que deixei de ser hippie [risos] – (Moraes, 2018, p.48)

## 6.1 A VIRADA DE “FOLHA”

Grande parte da imprensa colaborou com a ditadura civil-militar de maneira intensa. Os censores trabalhavam dentro das redações dos jornais; alguns jornalistas faziam muitas vezes o papel dos policiais, sem muita pressão, denunciando colegas, assim como policiais viraram supostos jornalistas para manter a "ordem". As grandes famílias proprietárias de jornais e canais de televisão tinham seus próprios “cães de guarda”, termo usado por Beatriz Kushnir, em seu livro homônimo:

A Folha [de São Paulo] tornou-se exemplo de colaboracionismo da imprensa com o poder autoritário do AI-5. Colaboravam tantos jornalistas como donos de jornal. E foi de dentro da redação que tudo aconteceu. (Kushnir, 2004).

Reinaldo Lindolfo Lohn, em seu artigo *Um longo presente: O papel da imprensa no processo de redemocratização da Folha de São Paulo em 1974* (2013), nos ajuda a entender essa retomada às charges na *Folha*, pois, desde a saída de Orlando Mattos, apenas as charges internacionais acabavam aparecendo em raras ocasiões, assim como a página de opinião.

O jornal, apesar de tentar passar uma imagem passiva, tinha ligações fortes com a ditadura civil-militar. Em 2014, a Comissão Nacional da Verdade revelou que a *Folha* emprestou carros-baú para a ditadura militar emboscar possíveis revolucionários da ALN. Ana Maria Nacinovic Corrêa escapou da emboscada e relatou tudo a seus dirigentes. Com a pressão, foi publicada uma pequena página no dia 30 de março de 2014, quando o periódico assume que pecou em não ser isento.

Este jornal deveria ter rechaçado toda a violência, de ambos os lados, mantendo-se um defensor intransigente da democracia e das liberdades individuais. [...] o período foi um longo e doloroso aprendizado para todos os que atuam no espaço público, até atingirem a atual maturidade no respeito comum às regras e na renúncia à violência como forma de lutar por ideias. Que continue sendo assim. (*Folha de S.Paulo*, 30 de mar. de 2014, *Opinião*, p.2)

Depois de diversas configurações diferentes, sob o comando de Claudio Abramo na redação, o jornal começou a participar, de vez, do processo político que começava a mudar. Ainda com uma política liberal, a *Folha* começou a atacar mais o governo militar

Com a *Folha de São Paulo* é possível acessar os fios da construção de uma memória histórica, no momento de sua produção, algo que foi parte importante da sustentação do regime ditatorial, mas também da construção de trajetórias ligadas ao que seria a chamada transição. (Lohn, 2013, s/p.)

O apoio na campanha pelas eleições diretas fez com que o periódico ajudasse a criar a narrativa histórica do país no momento e a censura não era mais um problema. O processo de redemocratização fez com que a *Folha* se tornasse uma fonte importante para compreender esse passado. A *Folha* vira um mediador de lembranças pelo discurso de terceiros, e as influências e impactos são vistos através das reportagens, posicionamento editorial e até mesmo nas charges políticas. (Lohn, 2013)

## 6.2 QUEM GANHAR LEVA: ANGELI VÊ OS PARTIDOS POLÍTICOS

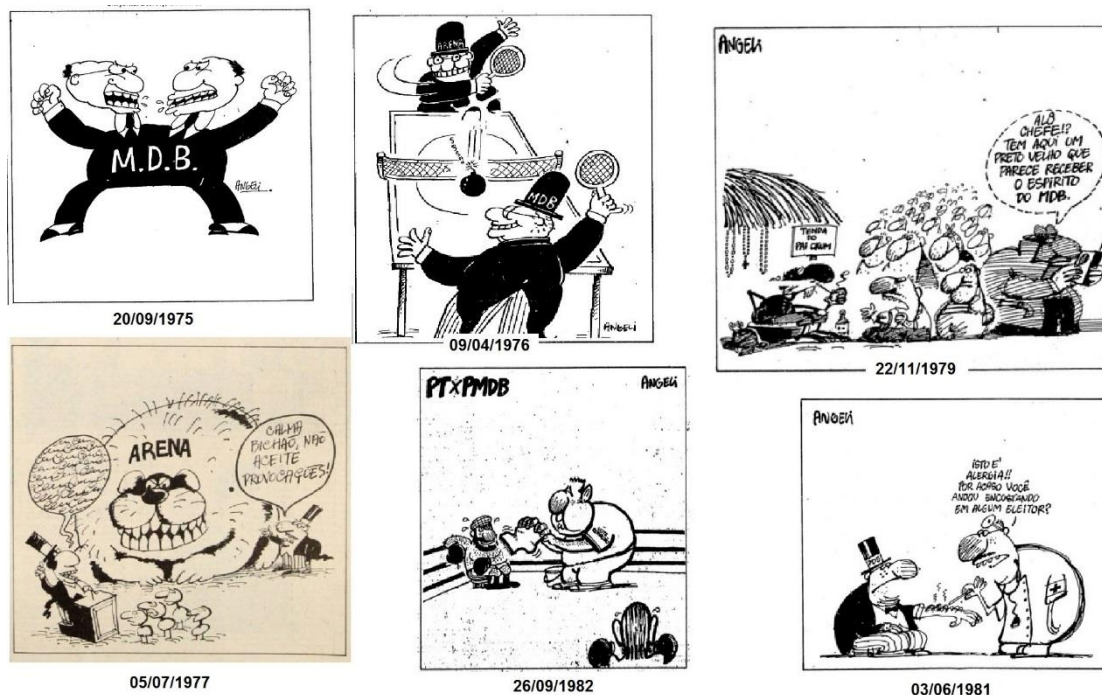


Figura 86 – Mosaico Partidos (Angeli).

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 04 de fev. 1965 - 03 de out. 1965. Acervo: *Folha de S. Paulo*

O ano de 1979 foi de mudança e reorganização do sistema político partidário. O fim do bipartidarismo fez com que ocorresse uma explosão de siglas, mas, ainda assim, as eleições seriam parcialmente controladas. Em 1980, por exemplo, o governo cancelou as eleições municipais que ocorreriam. O motivo principal era a falta de confiança que a ditadura tinha com o PDS, partido então criado para ser a situação, sucedendo o ARENA.

O novo PMDB, antigo MDB, agora com a adição da letra partidária, também não estava muito favorável com a eleição e esse adiamento fez com que conseguissem novamente se reorganizar. O bipartidarismo acabava, mas a ditadura não, e os dois partidos ainda queriam ser os únicos a terem suas fatias do bolo. (Santos, 2014)

As portas da redemocratização fizeram com que o ano de 1974 também tivesse um olhar diferente para as eleições e partidos políticos. O MDB começava a ter vitórias emblemáticas, e era a resposta popular para a então reabertura. Não era mais

interessante a democracia de fachada para o controle popular e a pressão fez com que o ARENA remoldasse sua função eleitoral. (Lohn, 2013)



Figura 87: Fala Leonel!

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo. n.17.407, p.2, 30 de nov. de 1976. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

Na Figura 87, Angeli representa uma figura de autoridade - o poder, que é retratado, em suas charges, utilizando cartola e fraque, tendo o nome de algum partido escrito no chapéu, ou não, para facilitar a interpretação. A ilustração mostra que este homem que representa o poder é o partido MDB, que, com a mão estendida para frente, fala ao espectador com letras garrafais, diferentes da tipografia habitual do artista: "Só foi quando o Leonel fala".

A frase tem duas interpretações intertextuais: uma direta e outra indireta. A primeira e mais clara é de Leonel Julio, que presidiu a Assembleia de São Paulo entre 1975 e 1976 e utilizou o dinheiro da verba de gabinete para comprar itens pessoais - inclusive calcinhas para uma amante. Cada fala de Leonel é um choque para a então “oposição concedida”, MDB, fazendo com que flechas ataquem o partido pelas costas.

Outra ligação da charge vem com a extratextualidade da ilustração de Ziraldo para o *Pasquim*, onde um personagem, com uma espada transpassada nas costas, diz a frase: “Só dói quando eu rio!”. O cartum ficou muito conhecido, recebendo homenagens de vários artistas através dos anos - uma é representada aqui, mesmo que o leitor não pegue este pequeno tributo a quem influenciou Angeli.



Figura 88: Quem Ganha Leva

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo. n.19.101, p.2, 20 de jul. de 1981. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

A charge mostra vários personagens menores, representando vários partidos políticos como o PDT, PT e PP, e uma figura maior, mostrando PDS, partido no qual parlamentares do ARENA migraram após o fim do bipartidarismo em 1979. Com uma postura a favor da ditadura civil-militar, PDS é retratado utilizando da violência contra outros partidos.

A piada é justamente da nota que Angeli coloca no início da charge, mostrando que, no próximo ano, quem vencer as eleições, já que o PDS urdiu a aprovação de uma emenda constitucional de autoria do deputado Anísio de Souza, que prorrogou

até 1982 os mandatos dos prefeitos e vereadores eleitos em 1976. Ainda em 1981, grande parte dos deputados era contra o voto de analfabetos, sendo a sua maioria do próprio PDS. Os pedessistas observavam que, de alguma forma, a concessão desse direito devia constituir estímulo à eliminação do analfabetismo (*Folha de S.Paulo*, 20 de Julho de 1981)

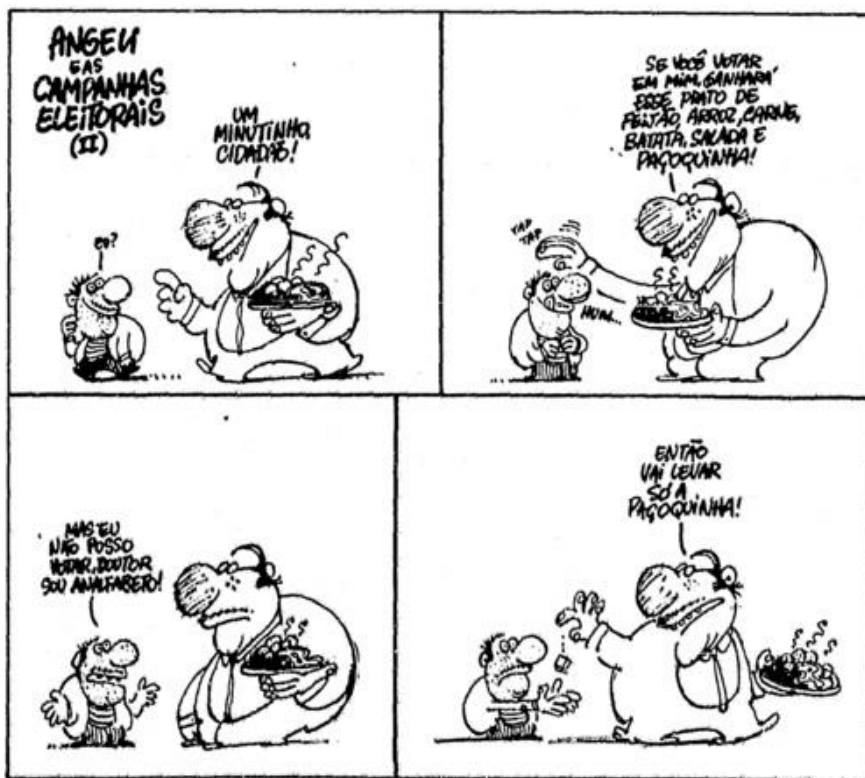


Figura 89: Paçoquinha

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo, n.19.303, p.2, 07 de fev. de 1982. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

Angeli, na charge de fevereiro de 1982, já mostra a campanha política, com compra de votos e promessas fáceis, que em nada muda o problema estrutural da sociedade. Nela, o cidadão é representado como um personagem bem menor do que o candidato; este, todo corpulento e muito maior, promete vários tipos de refeição, como retribuição ao voto, mas, quando descobre que o pequeno personagem é analfabeto e não pode votar, recebe apenas a paçoça, que seria um detalhe no prato.

Esse cartum, além de mostrar as mazelas da sociedade, como a fome, ainda critica a falta de dignidade com o cidadão, já que os analfabetos só adquiriram este direito ao voto, após o fim da ditadura civil-militar. João Goulart, no entanto, era a favor dos votos dos analfabetos, algo que foi eclipsado com o golpe militar em 1964. A

charge ainda conta com um título, “Angeli e as Campanhas Eleitorais (II)”, mostrando um senso de continuidade a outros desenhos publicados anteriormente.



Figura 90: Alergia

Fonte: Folha de S.Paulo, São Paulo. n.20.032, p.2, 06 de fev. de 1984. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

A Figura 90 mostra a representação do partido PDS com algum tipo de alergia no corpo, representada por várias bolinhas no corpo, junto com pequenos pontos que podem simbolizar coceira, ou até mesmo algo contagioso. A associação que o leitor faz do homem doente e do partido é justamente do casaco e cartola que estão penduradas e o símbolo PDS estampado, além de claramente Angeli representar um consultório médico.

Por mais que a grande parte da charge esteja em branco, vemos o personagem do médico com roupa, estetoscópio e espelho frontal na cabeça, mostrando uma imagem clássica de médico que aparece tanto em desenhos animados quanto em filmes mais antigos de *Hollywood*. Atrás, ainda temos um pôster com a anatomia humana e uma mesa com uma caveira, mostrando que é um especialista em saúde.

Charges diárias são complicadas de fazer e é necessário estar atento ao mundo ao redor, ser sempre inventivo e engraçado. Muitas vezes, as piadas das charges acabam se repetindo, conscientemente ou não. A charge remete à mesma piada publicada em 03 de junho de 1981, no mesmo jornal. Não é a primeira vez que isto acontece, mas sabemos da dificuldade de alcançar um ineditismo diário.

## 6.3 ÚLTIMO DESEJO? ELEIÇÕES DIRETAS!

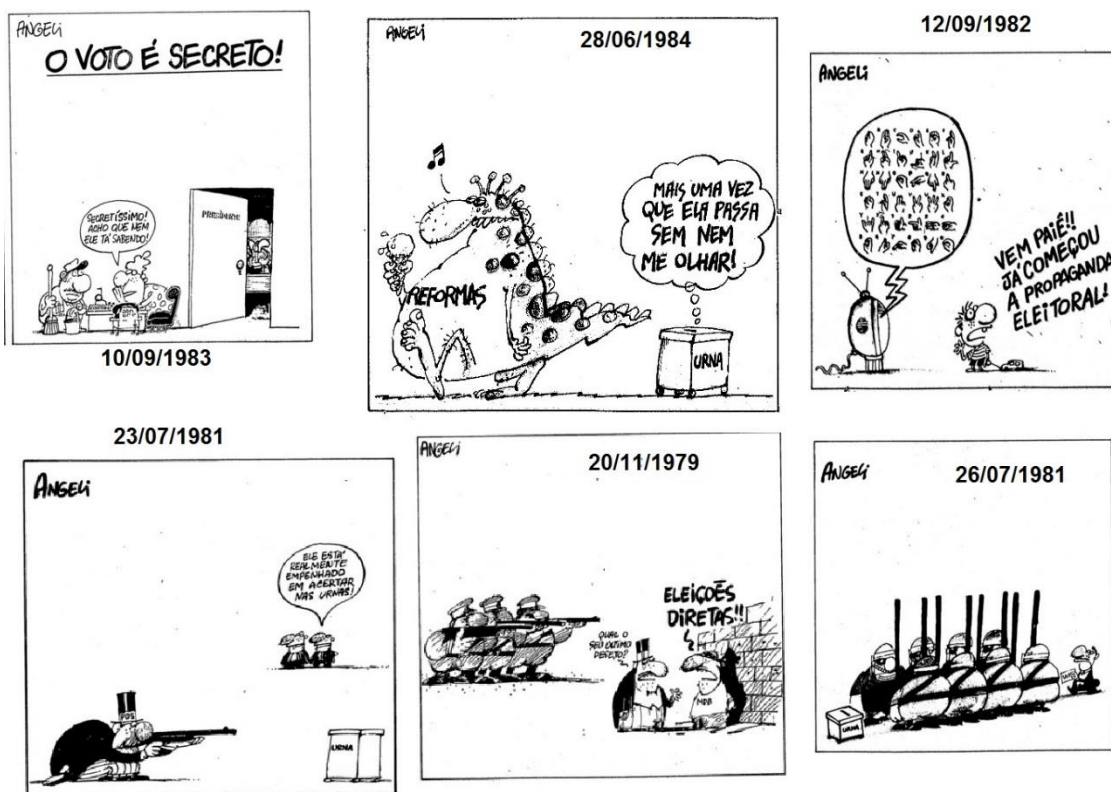


Figura 91 – Mosaico Eleições (Angeli).

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 04 de fev. 1965 - 03 de out. 1965. Acervo: *Folha de S. Paulo*

Segundo Lohn (2013), toda essa mudança, nos anos 70, fez com que a população não se animasse mais com a oposição concedida. O presidente-ditador, Emílio Garrastazu Médici, as forças de repressão e a prosperidade dos anos de 1969 e 1973 eram importantes para mostrar que o papel da ditadura militar estava cumprido, e estava na hora de repensar o processo eleitoral. (Lohn, 2013)





Figura 92: Urna

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo. n.19.107, p.2, 26 de jun. de 1981. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

Na figura 92, podemos ver uma mensagem direta, de fácil assimilação pelo leitor. Na leitura ocidental, primeiro, identificamos uma urna eleitoral simples, com uma escrita clara. Logo após, personagens grandes e truculentos que utilizam uniforme policial, capacetes indicando serem parte da tropa de choque e cacetetes apontados para cima. Um sorriso malicioso, ou de alegria, pela ação que está prestes a acontecer, mas um outro personagem aparece no “fim” da charge e essa figura diminuta em comparação aos policiais traz consigo um papel escrito “voto”.

A charge critica justamente a dificuldade da população em votar; o medo; a ditadura militar ainda presente no dia a dia. Brigas internas entre *linha dura*, com suas posturas radicais e ainda fortes, contra as tímidas oposições.



Figura 93: Libras

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo. n.19.520, p.2, 12 de set. de 1982. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

Angeli apresenta uma criança assistindo à televisão. Personagens na frente do televisor, assistindo às notícias, é algo recorrente nas charges do cartunista. Aqui, o menino avisa o pai que a propaganda eleitoral começou, mas, antes deste diálogo, vemos um aparelho de televisão, com um balão com apêndice anguloso, típico de um ruído muito diferente do da fala, e, sim de algum aparelho elétrico. Dentro do balão, temos o alfabeto brasileiro em libras, com desenhos de mãos simbolizando cada vogal - uma representação que era comumente vista em cartilhas distribuídas por deficientes auditivos no centro das grandes capitais. Angeli mostra que, apesar da tentativa de multipartidarismo e “conversar” com o eleitor, existem dificuldades de compreensão. Tudo era muito novo depois de quase 20 anos de ditadura militar.



Figura 94: Candidatos

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo. n.19.520, p.7, 12 de set. de 1982. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

A edição da folha do mesmo dia apresenta uma outra charge de Angeli; agora, servindo para ilustrar "*As 417 perguntas enviadas À Folha*", publicada na página 7 do primeiro caderno. Na charge, podemos ver os candidatos caricaturizados, mas, além da identificação da caricatura, Angeli também coloca um bóton, com a sigla do partido, em cada um dos personagens. Podemos ver Rogê Ferreira, do PDT; Luís Inácio Lula da Silva, do PT; Reynaldo de Barros, do PDS; Franco Montoro, do PMDB e Jânio Quadros, do PTB.

A linguagem quadrinística típica, que são os balões de fala, apontam para personagens de fora da charge, mostrando a população e as dúvidas e opiniões que tinham e queriam dos candidatos. Todos estão com expressões confusas em seus rostos, menos Franco Montoro. Aqui, Angeli dá a dica de quem era o favorito e acabou vencendo as eleições de governador de São Paulo em 1982.



Figura 95: Indiretas

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo. n.20.018, p.2, 23 de jan. de 1984. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

Utilizando de elementos dos quadrinhos, Angeli divide em tempos a charge, para que o riso tenha efeito. O tempo da piada é importante para que a charge tenha efeito sob o leitor. A tirinha tem, inclusive, um título - “A Voz do Brasil (II)”<sup>115</sup>- que remete ao leitor o fato de ser uma continuação de charges publicadas em edições anteriores da *Folha*.

O personagem é um moderador do debate, representado no centro do quadrinho principal como se fosse o centro de uma mesa de debate, com dois lados antagônicos do tema apresentado pelo apresentador nos quadros seguintes: “pessoal das diretas” e “pessoal das indiretas”. Dois microfones são desenhados para mostrar os lados de contraste para as diretas e Angeli desenha mãos, representando pessoas fora do quadro, mas bandeiras, confete e escritas, como “Viva” e “Vota Brasil”, escritas de tamanhos diferentes, servem como interpretação de uma multidão. Onomatopeias

<sup>115</sup> Referência ao noticiário radiofônico estatal, A Voz do Brasil (1935-), com transmissão obrigatória e fixa no horário das 19 às 20h.

de “clap clap”, seguidas de pequenas mãos, também mostram palmas e a alegria deste lado do debate.

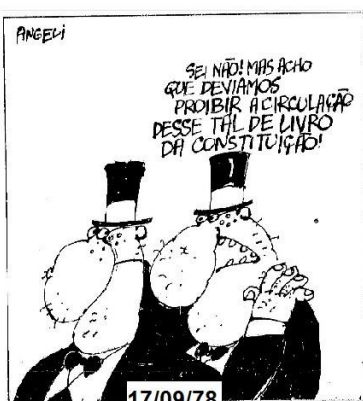
O moderador é desenhado com um leve sorriso, mostrando-se não apenas contente com a animação, mas também um lado na própria disputa. Em seguida, a frase continua apresentando os adversários - o apresentador leva o ouvido com a mão para a direção onde eles deveriam estar, e termina a piada perguntando se realmente estão ali.

A charge mostra, de maneira criativa, um termômetro de como a população estava com o movimento das *Diretas Já*, tendo grande apoio das massas com cartazes nas ruas e uma alegria contagiante, enquanto vários setores políticos ainda apoiavam eleições indiretas, mas com um silêncio moderado. A utilização de quadros com segmentos semelhantes à tirinha de jornal revela o quanto o estilo que Angeli apresentava, em suas tirinhas diárias, já contaminava a charge política, fazendo com que ele deixasse de fazer charges políticas por um tempo, dedicando-se apenas aos quadrinhos na *Folha Ilustrada*.

#### 6.4 A DITADURA DESESPERADA



11/02/1979

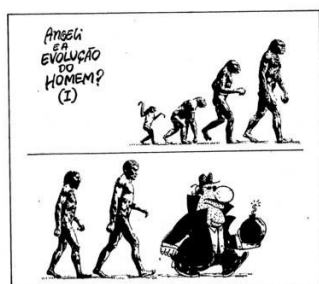


17/09/78



05/09/1980

ANGELI/HEUSER



14/06/1981



06/04/1981

ANGELI

02/11/1979



Figura 96 – Mosaico Ditadura (Angeli).

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 04 de fev. 1965 - 03 de out. 1965. Acervo: *Folha de S. Paulo*



Figura 97: AI-5

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n.17.094, p.2, 30 de dez. de 1975. Acervo: *Folha de S. Paulo*.

Angeli dá sua opinião através da charge onde dois personagens conversam. Um lê o jornal - podemos ler claramente que é um exemplar da *Folha de S. Paulo* - e comenta com o outro. Seus balões de fala são inexistentes, mas a fala é localizada logo acima de cada personagem: “Logo não se ouvirá mais falar em AI-5”.

O outro responde sem qualquer tom de ironia: “Vai mudar de nome?”. O personagem mostra não desacreditar do amigo, mas buscar interpretação da sua fala perante a realidade dos militares, que não largariam o poder tão facilmente, pois o AI-5 seria revogado em 1978.

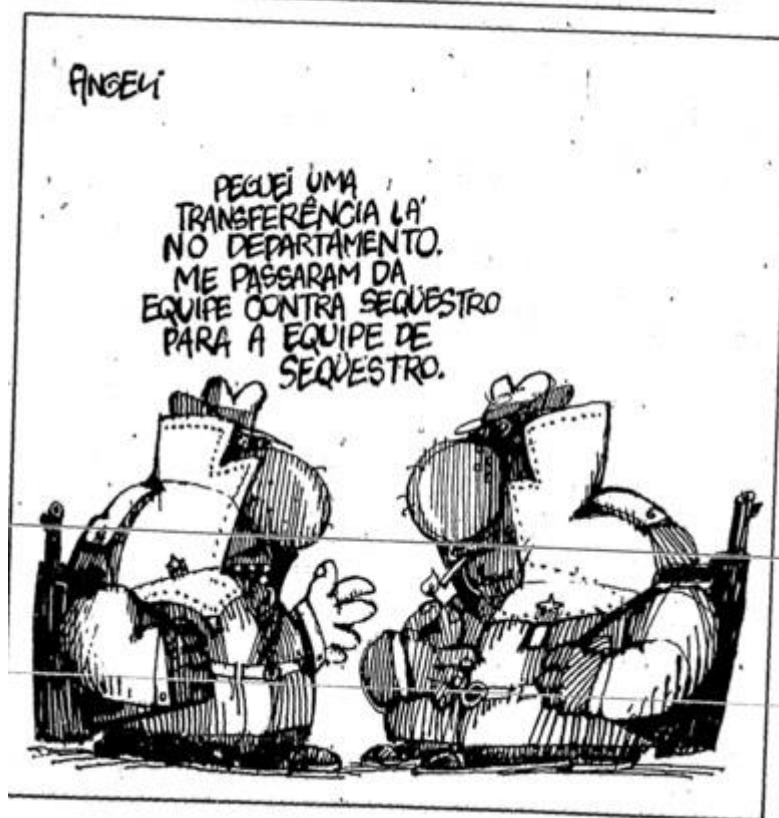


Figura 98: Sequestro

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo. n.18.175, p.2, 06 de jan. de 1979. Acervo: Folha de S.Paulo.

Às portas da reabertura política, Angeli criticava a ditadura como nunca. Na charge 98, vemos dois personagens com chapéus e casacos estilo sobretudo, modelo *Ulster Coat*, armas nas costas e estrelas no peito. Com a gola dos casacos, eles escondem os rostos para dificultar a identificação. Esses personagens recorrentes nas charges do artista, nesse período, são os censores, agentes do governo, e representam tudo que é repressão estatal.

A charge mostra um momento de descontração, quando um dos personagens acende um cigarro e o outro, com a boca aberta e gesticulando, faz com que o leitor o identifique como o dono da frase escrita: *Peguei uma transferência lá no Departamento. Me passaram da equipe contra sequestro para a equipe de sequestro.*

Angeli brinca tanto com os sequestros feitos pelo *ALN* e *MR-8*, quanto os sequestros feitos pela própria ditadura civil-militar. Carla Luciana Silva, escreve, em seu artigo *Sequestros e terrorismo de Estado no Brasil: casos de resistência revolucionária* (2021), sobre o quanto o Terrorismo de Estado e seus sequestros nunca foram tão problematizados quanto os sequestros feitos por guerrilheiros. Claro que o Estado era responsável por diversas outras violências, como prisão, tortura e

até ocultamento de cadáver, mas o que se tornou predominante na literatura é a associação de sequestro com os diplomatas, afinal teve mais cobertura da mídia e a "relevância" da vítima era muito maior do que a de quem ia contra a ditadura militar.

A troca de prisioneiros e o não-assassinato da vítima sequestrada deu um ar quase heroico aos guerrilheiros, que, mesmo assim, não tinham apoio popular. (Silva, 2021)



Figura 99: Corte e Costura

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo. n.18.321, p.2, 01 de jun. de 1979. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

Na figura 99, os ex-censores recalaram no fim do AI-5 e houve a perda de seus empregos. Aqui, Angeli retrata dois personagens vestidos como civis, em uma mesa de bar, ao notar, pelo “balcão” em que ambos estão escorados, a bebida nos copos perto dos personagens e a carteira de cigarros e o cinzeiro. O chargista brinca com a palavra “corte”, tão utilizada pela população em geral ao se referir a algo censurado. Tanto que, na década seguinte, de 1981 a 1984, a *Divisão de Censura e Diversões Públicas* (DCDP) teve como chefe Solange Hernandez, conhecida como Solange *Tesourinha*.

A censura, na verdade, não acabou com o fim do AI-5, pois a ala “linha dura” dos militares não queria o fim da ditadura militar; assim, a censura da pequena imprensa continuava, um periódico de grande circulação como a *Folha de S.Paulo*



noticiava atentados à imprensa nânica. Pois a crítica das charges busca justamente mostrar o ridículo que é este terrorismo de Estado e o quanto os veículos de notícias alternativos são importantes, já que muitos ilustradores, além de passarem por estes jornais, também tinham colegas e amigos trabalhando na imprensa marginal.

A ilustração caricata, na imprensa diária, tem o ideal de discurso, com sua mensagem e interesse, como a relação de dominação e poder. Ela utiliza-se de um conhecimento que já foi compartilhado pela grande imprensa e meios de comunicação para ter visibilidade e alcançar seu objetivo de crítica ou sátira. O quadrinista estadunidense Will Eisner (2013)<sup>116</sup> escreve, em seu *Narrativas Gráficas* (2013), sobre a importância de o artista pensar no leitor e na empatia como principais ferramentas para passar sua mensagem:

O perfil do leitor – sua experiência e características culturais - tem de ser levado em conta antes que o narrador possa contar a história com sucesso. Uma boa comunicação depende da memória, da experiência e do vocabulário visual do próprio narrador (Eisner, 2013, p.51).

---

<sup>116</sup> Artista que atuou nas mais diversas áreas como: desenhista, editor, escritor e publicitário. Popularizou a expressão *graphic novel* e escreveu livros fundamentais para a compreensão dos quadrinhos: *Os Quadrinhos e a Arte Sequencial* (1985) e *A Narrativa Gráfica* (1996).



Figura 100: Olha o Jornal!

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo. n.18.747, p.2, 31 de jul. de 1980. Acervo: *Folha de S.Paulo*

Na Figura 100, Angeli mostra agentes censores em uma esquina, com as mesmas representações de outras charges, chapéu e casaco, sempre à espreita de novos alvos. Outro personagem é o garoto que vende jornal, representado com camisa listrada, sardas no rosto e pés descalços, que segura jornais embaixo do braço. Um com a mão à mostra, já sabendo do perigo que passa, deixa seu produto bem explicado para que seu possível algoz o deixe em paz.

O balão de fala não tem contorno, apenas o apêndice que indica de onde a fala vem. No primeiro quadro, nem a indicação tem e o leitor deve examinar as ações do personagem e a proximidade da escrita para entender quem está falando; sem contar os quadros seguintes que continuam o diálogo. O autor usa a chamada charge-segmentada, ou tirinha em quadrinho; dessa vez, em forma vertical. Cada quadro indica um tempo, assim como o personagem do menino que nos passa a noção de estar andando, pois passa pelos censores.

Angeli utiliza uma linguagem que apenas a charge, utilizando do cômico, conseguiria passar nas páginas da grande imprensa, indicando que ela ainda passa pelos censores e que não notifica as mesmas informações que a imprensa alternativa, que tanto preocupava o governo.



Figura 101: O tal de Marx

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo, n.19.146, p.2, 31 de set. de 1981. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

Caroline Jacques Cubas<sup>117</sup> escreve, em seu artigo *Igreja Católica em tempos de ditadura militar: do diálogo à subversão em páginas impressas*. (2014), sobre o diálogo que a Igreja Católica tentou com a ditadura civil-militar brasileira - desde seu apoio até as mudanças e perseguições a eclesiásticos.

A teologia da libertação aproxima, nos anos 70, o marxismo da religião. A Igreja, à sua maneira, fica contra o projeto autoritário da ditadura brasileira e até se envolve, em determinado tamanho, com a Guerrilha do Araguaia<sup>118</sup>. O caso dos dois padres<sup>119</sup> foi o momento que desencadeou a perseguição aos guerrilheiros do Araguaia do que

<sup>118</sup> Foi um movimento guerrilheiro na região amazônica, ao longo do rio Araguaia, entre fins da década de 60 e metade da década de 70. Tinha como objetivo fomentar uma revolução socialista iniciada no campo. Até hoje não se sabe ao certo o número de guerrilheiros mortos pelas Operações militares.

<sup>119</sup> Os padres franceses Francisco Gouriou e Aristides Camio, foram presos pela PF, acusados de incitar posseiros à violência. Enquadrados na Lei de Segurança Nacional. (Memorial da Democracia) <<<http://memorialdademocracia.com.br/card/governo-culpa-cebs-por-tensao-agraria>>>

a polícia do estado. Com a reabertura política, começamos a ter uma direção mais para o diálogo do que para o conflito, já com pedidos do ex-presidente Ernesto Geisel para seu sucessor: *Nela encontramos trechos de um extenso documento, produzido em 1974, a pedido do presidente Geisel, “preocupado com a multiplicação de denúncias que apontavam uma crescente radicalização esquerdista da Igreja Católica.”* (Cubas, 2014, p.19)

A charge (Figura 101), que dá nome ao artigo, mostra dois homens com casacos do modelo sobretudo e chapéu - roupas nas quais os agentes repressores do governo eram representados nos desenhos políticos do periódico. Eles estão na frente de um crucifixo onde a imagem de Jesus está presente; com o traço de Angeli, Cristo fica com uma imagem caricaturável, mas seu olhar de espanto para o leitor só nos dá o *pointline* da piada, em reação ao absurdo profanado por um dos personagens: “Sei não, com essa barba e esse cabelão, só pode ser o tal de Marx!”.

Aqui, temos o desenvolvimento não só da crítica da repressão governamental para com a Igreja Católica, como também a ideologia que era marcada como inimiga. Karl Marx era um nome marcado pela censura, assim como tudo voltado ao que Marx pregava; ao confundi-lo com a imagem de Jesus, os agentes não só mostram uma visão rasa e pouco estudada do próprio inimigo que combatem, como também o preconceito com estereótipos de rebeldia, cabelo comprido e barba.

## 6.5 - ADEUS, MILITARES! OLÁ, CIVIS!

"Eu estava fazendo charge política na *Folha* em uma época que não se podia apontar o dedo ou desenhar generais. Foi, então, que falei que queria sair da charge e comecei a produzir tiras. Só havia tiras americanas na *Folha* e os embriões da *Chiclete com Banana* surgiram nesse novo espaço que defendi." - Angeli (Moraes, 2018, p.52)

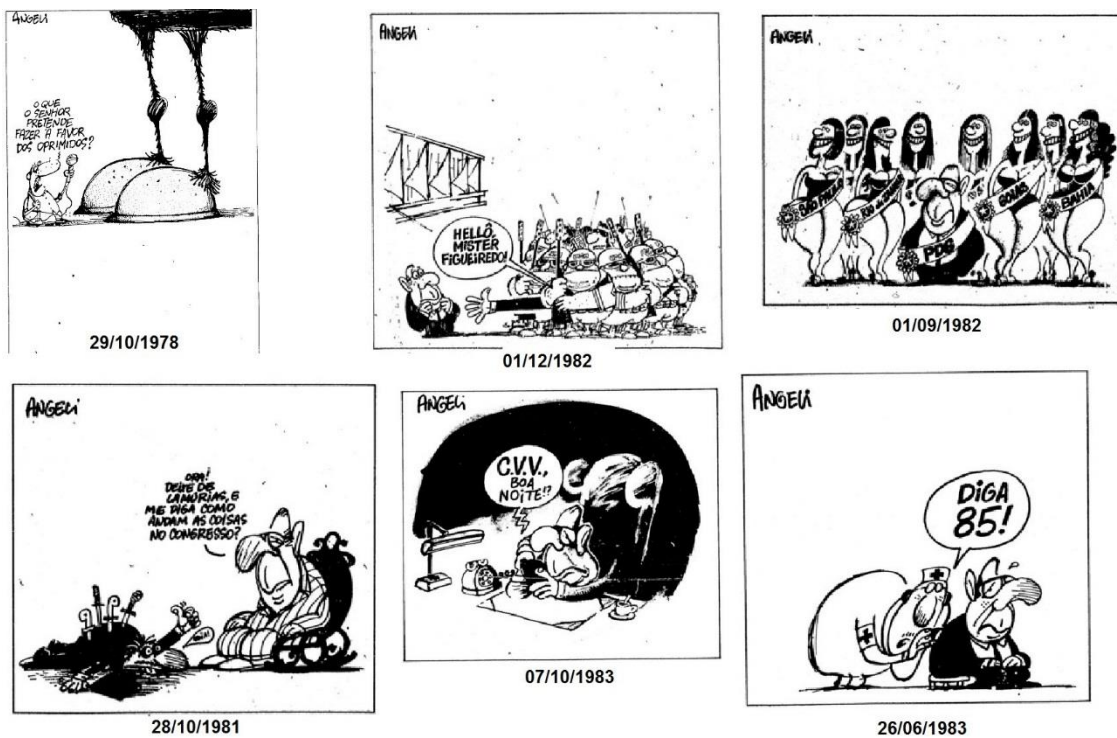


Figura 102 – Mosaico Ditadores (Angeli).

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n. 04 de fev. 1965 - 03 de out. 1965. Acervo: *Folha de S. Paulo*



Figura 103: Greve

Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, n.18.278, p.2, 19 de abr. de 1979. Acervo: *Folha de S. Paulo*.

A primeira vez que um presidente é caricaturado pelo traço de Angeli é no início do ano de 1979, o primeiro ano de João Baptista Figueiredo como chefe de Estado. A forma da caricatura ainda não está definida, como podemos ver mais adiante no capítulo, e características como óculos, cabelo e boca remetem a Figueiredo, mas alguns aspectos da comicidade que Angeli expressa em sua arte ainda faltam, como o nariz grande e o corpo diminuto. Percebemos essas características no personagem que representa o repórter, juntamente com sua representação muito menor que o caricaturizado, tanto para que o artista tenha espaço para representar os traços marcantes de seu alvo, quanto para destacar o alvo dentro da charge.

A intertextualidade entra aqui de maneira bastante incomum, mas não rara, que é a extração de detalhe de alguma fotografia do momento e, em vez de representar com traços, a colagem não só poupa o traço do artista como traz para o leitor uma veracidade maior, mostrando que não é apenas do cômico que a charge é feita. O cômico surge justamente do caricaturizado presidente negar que há protestos pelo país<sup>120</sup>, sendo que há, no fotojornalismo, a realidade com todo o senso crítico do jornalismo - uma foto realística como se fosse a janela do Palácio da Alvorada.



Figura 104: 4 Estrelas

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo. n.17.946, p.2, 22 de mai. de 1978. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

<sup>120</sup> Em 1979, as greves foram empurradas para as ruas; os trabalhadores tiveram assim de organizar piquetes e enfrentar a polícia nas ruas das grandes cidades. Um novo esquema de organização e preparação de greves desenvolveu-se em 1979 com a greve dos metalúrgicos de São Bernardo e Diadema (Alves 2005, p.253)

Aqui, podemos ver o personagem de fraque e cartola, dessa vez representando o MDB. Ele aparece andando já distante da urna de votação, que ganha vida e fala com o personagem, ao seu lado, que representa o povo brasileiro descalço e é magro - urna diz: "Depois que apareceram essas 4 estrelas na nossa vida, ele já não me olha como antigamente!".

Figueiredo consegue controlar a implosão do partido MDB, com o fim do bipartidarismo. As estrelas são uma referência ao favorito de Geisel à sucessão, João Baptista Figueiredo, anunciado em 1977. Novamente, a charge busca a intertextualidade do leitor sobre a "quarta estrela" concedida ao então futuro presidente, para, enfim, conseguir suceder a Ernesto Geisel. Também podemos perceber que Angeli não assina sozinho a charge como habitualmente vemos em outras ilustrações. Dessa vez, a parceria é com José Pires, o Jota<sup>121</sup>.



Figura 105: Torcida

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo. n.19.229, p.2, 25 de nov. de 1981. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

Em setembro de 1981, Figueiredo sofre um infarto e é hospitalizado às pressas. Com o processo "lento e gradual" da reabertura, a saúde do último presidente militar era questão grave e um civil assumiria o cargo em breve.

<sup>121</sup> José Pires, também conhecido como Jota, é jornalista, cartunista e artista gráfico. Além de trabalhar na *Folha de S.Paulo*, *Última Hora* e *Correio Popular*, também participou ativamente na imprensa alternativa brasileira nas décadas de 70 e 80.

Angeli retrata um encontro que não aconteceu de fato, onde Ederson Arantes do Nascimento, o Pelé, dá conselhos ao presidente para tentar fugir dos problemas que o governo vem passando. Já nas falas da Copa do Mundo de 1982, na qual o Brasil estava ansioso, os militares, também, para voltar com a moral da seleção canarinha, vitoriosa de 1970, e utilizada como propaganda no período mais repressor da ditadura.

Figueiredo segura um papel escrito “Eleições 82”, e é representado com gotas saindo de sua cabeça - uma metáfora para o suor, ou, no caso, preocupação com a fala de Pelé a qual diz que “O que falta para vocês é torcida!”, mostrando a falta de apoio popular que a ditadura civil-militar tinha, com seus problemas de superinflação e escândalos.



Figura 106: Puro Sangue

Fonte: *Folha de S.Paulo*, São Paulo. n.19.808, p.2, 27 de jul. de 1983. Acervo: *Folha de S.Paulo*.

A última charge destinada à representação do ex-presidente/ditador fala sobre sua paixão pelo hipismo. Piadas com cavalos eram as principais feitas com



Figueiredo, desde fotos montado até charges e chistes, e tudo isso se iniciou com a frase famosa:

O coloquialismo desabusado acompanharia o general pela vida. Teve a persegui-lo a frase “prefiro o cheiro de cavalo ao cheiro do povo”. Numa visita ao interior de São Paulo, um repórter lhe perguntara: “E o cheiro de povo, como o senhor está sentindo?”. E ele respondeu: “Para mim era melhor o cheiro de cavalo, o cheirinho de cavalo era melhor” (Gaspari, 2016, p.74).

O ex-presidente gostava de cavalgar e tentava passar uma imagem atlética, incluindo fotos praticando exercícios com alteres, correndo, andando a cavalo ou nadando.

Embora sua saúde não fosse as melhores, tendo infartado mais de uma vez antes dos 60 anos, a fragilidade é retratada na charge e não apenas de sua saúde, mas também da própria ditadura civil-militar que dava seus últimos suspiros. Utilizando de títulos, como nas tirinhas cômicas “*Angeli e a Crise*”, mostra um Figueiredo com roupas de hipismo, chicote na mão, mas a sua montaria só aparece no quadro final, sendo o desfecho da piada.

Com falas como “*Vamos, Alazão*” e “*Avante, Bichão*”, o último quadro, além de mostrar o insucesso do montador, ainda representa um cavalo de estatura menor (semelhante a um burro?), com orelhas baixas e comendo grama. O ex-presidente ainda relembra como faz falta um puro sangue - não apenas uma nostalgia de suas montarias, mas também dos anos de chumbo da ditadura militar brasileira.

Na charge, vemos o “destronamento do rei” que é compreendido pelo mundo carnavalesco de Bakhtin. O então chefe de Estado, não consegue mais sua posição de líder, apenas montarias que não seguem suas ordens - é a falta de poder representado de forma ridícula (Romualdo, 2000). Um novo tipo de humor, mais ácido e escrachado, é permitido durante essa reabertura da própria *Folha de S.Paulo* que, desde 1978, abraça essa linguagem mais crítica à ditadura civil-militar.

Francisco Carlos Teixeira da Silva fala, em seu capítulo *Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil (1974-1985)*<sup>122</sup>, sobre a crise em que o

---

<sup>122</sup> Presente no livro *O Brasil Republicano 4 – O tempo da ditadura* (2014)

país se encontrava - sem capacidade de exportar, incapazes de oferecer produtos competitivos e com fontes de financiamento cortadas: um colapso total.

O exemplo mais didático, pelo gigantismo de sua economia bem como a sua crise, é o Brasil, quando o general-presidente João Figueiredo anuncia, em 1982, a incapacidade do país de fazer frente às suas dívidas. [...] A crise econômica irá, isso sem dúvida, condicionar o ritmo de abertura, levando a opinião pública a voltar-se em sua maioria contra o regime militar. (Silva, 2014, p. 254)

Podemos perceber, também, que a charge (Figura 106) foi redimensionalizada, pois o quadrinho fecha em si mesmo com bordas retangulares, mas o espaço destinado a ele é muito maior. Coube, aqui, alguém responsável pela diagramação fazer com que a arte de Angeli coubesse na página.

A sessão de tiras da *Folha de S.Paulo* possuía tiras nacionais produzidas por Maurício de Souza, que era um grande sucesso, além de outras tiras, como da quadrinista Ciça<sup>123</sup>. Em 1982, a sessão *Chiclete com Banana* foi inaugurada e trouxe um humor muito diferente e mais urbano para a página, com personagens que eram facilmente identificáveis no dia a dia da metrópole paulista (Moraes, 2018).

Angeli foi deixando, aos poucos, de fazer charge política e dedicando-se mais às tiras de quadrinhos, pois acreditava ser uma leitura mais fluida onde conseguiria desenvolver mais suas ideias. Em 1997, em parceria com a produtora portuguesa *Anima Nostra* e a *Otto Desenhos Animados*, de Porto Alegre, foram realizadas 120 curtas animados, de um minuto, com tirinhas de Angeli. Foram exibidos nos cinemas antes de filmes nacionais e nos intervalos da programação da *Rede Cultura* e na *RTP*, de Lisboa.

Depois de 33 anos com tiras de jornal da *Folha de S.Paulo*, Angeli deixou de ter seu espaço, na área quadrinística destinada no jornal, no ano de 2016<sup>124</sup>. Ainda colaboraria tanto com quadrinhos quanto com charges e ilustrações na *Folha Ilustrada*, mas as colaborações ficariam escassas. Em 2021, foi lançado a animação,

<sup>123</sup> Cecília Whitaker Vicente de Azevedo Alves Pinto, é uma jornalista e cartunista brasileira, criadora do personagem *O Pato* e autora de livros infanto-juvenis.

<sup>124</sup> Matéria do site *Universo HQ*: << <https://universohq.com/noticias/angeli-nao-fara-mais-tirinhas-diarias-para-folha-de-s-paulo/>>>

em *stop motion*<sup>125</sup>, *Bob Cuspe: Nós Não Gostamos de Gente*, quando o diretor Cesar Cabral retoma tirinhas clássicas de Angeli, publicadas na *Folha de S.Paulo* e na revista *Chiclete com Banana*.

O filme ainda ressuscita personagens já “cancelados” do artista, como *Bob Cuspe*, *Rê Bordosa* e *Rhalah Rikota*. Em 2022, Angeli anuncia sua aposentadoria, depois de 51 anos de carreira. O diagnóstico de afasia<sup>126</sup>, dificultaria a sua criação e demanda<sup>127</sup>.

---

<sup>125</sup> Animação feita quadro-a-quadro, com uma técnica que o registro de movimento das figuras é dado um quadro por vez, fazendo as mudanças manualmente.

<sup>126</sup> Disfunção que faz com que o paciente tenha dificuldade de se comunicar adequadamente, afetando a compreensão de imagens, sons e outros tipos de expressão.

<sup>127</sup> Matéria da *Veja SP*: << <https://vejasp.abril.com.br/coluna/arte-ao-redor/angeli-por-nos>>>

## 7 CONCLUSÃO

A charge política/humorística desempenha um papel equiparado ao da vida cotidiana no âmbito da história política e social, configurando-se como um valioso recurso para o entendimento e a análise desses dois domínios. Enquanto expressão visual e artística, a charge humorística oferece uma visão peculiar dos acontecimentos políticos, bem como dos aspectos cotidianos da sociedade em determinados momentos históricos.

Do ponto de vista da história política, a charge humorística atua como um meio de comunicação e crítica social, em que questões políticas e acontecimentos relevantes são apresentados de forma satírica, irônica e metafórica. Nesse contexto, os artistas gráficos têm a capacidade de retratar figuras políticas, eventos e políticas governamentais por meio de caricaturas, alusões e símbolos, de modo a provocar reflexão, questionamento e, muitas vezes, denúncias. Essas charges podem servir como fontes históricas valiosas, oferecendo insights sobre o clima político, as tensões sociais e as percepções da época.

Por outro lado, no contexto da história social, a charge humorística lança luz sobre a vida cotidiana e as dinâmicas sociais vivenciadas pela população em diferentes períodos. Ao abordar temáticas do cotidiano, como costumes, hábitos, interações sociais e preocupações comuns, as charges oferecem um retrato caricatural e perspicaz da vida das pessoas em sociedade. Dessa forma, contribuem para uma compreensão mais abrangente das relações sociais, da cultura popular e das mudanças socioculturais ao longo do tempo.

Assim, pode-se afirmar que a charge humorística é um meio de expressão simbólica e poderosa que transcende o entretenimento, possuindo relevância histórica e social significativa. Seu papel como espelho crítico da política e do cotidiano permite uma abordagem multidimensional do passado, enriquecendo nossa compreensão da

história política e social em suas diversas nuances e complexidades. Nesse sentido, a análise acadêmica das charges humorísticas desempenha um papel fundamental para a investigação histórica, contribuindo para a construção de narrativas mais abrangentes e contextualizadas dessas duas dimensões cruciais da experiência humana. Dentro da pesquisa feita na trajetória do chargista Orlando Mattos, busquei entrar em contato com seu filho, Orlando Mattos Filho, mas, infelizmente, não obtive resposta. Ele é o responsável pelas exposições das pinturas e de algumas charges políticas do pai, mantendo vivo o legado do artista.

Ziraldo e Angeli, por outro lado, têm diversas entrevistas gravadas e impressas. Também têm trabalhos acadêmicos de fôlego que dissertam sobre suas carreiras e obras, em diversas áreas do conhecimento. Durante a ditadura civil-militar brasileira, os jornais e, em especial, as charges políticas desempenharam um papel fundamental na disseminação de informações, críticas e denúncias sobre o regime autoritário que governava o país. Através da sátira e do humor ácido, as charges captavam a essência das contradições e abusos de poder presentes naquele período sombrio da história brasileira.

Essas representações gráficas refletiam não apenas os desmandos das autoridades, mas também a força e a resiliência do povo brasileiro, que buscava incessantemente a restauração dos valores democráticos e dos direitos humanos. Através do humor perspicaz, os cartunistas instigavam o pensamento crítico, provocavam reflexões e estimulavam o questionamento do sistema vigente. A charge, então, mantém uma espécie de acordo implícito com o leitor, em que, frequentemente, o humor subjacente não se revela de forma óbvia ou não provoca a reação de riso esperada.

No entanto, ao examinarmos a seção do periódico reservada à charge, buscamos identificar a pessoa ou mesmo a crítica social que o artista tenta destacar, com a esperança de poder encontrar humor em determinada situação ou contexto. Sob esta perspectiva, a charge política/humorística não se enquadra em rótulos rígidos, pois é "livre" no sentido de que possui a liberdade de seguir o curso que o seu criador considerar mais apropriado para evocar entretenimento ou instigar reflexões no público.

É importante ressaltar que o humor é um fenômeno dinâmico e sujeito a mudanças ao longo do tempo. Através de diferentes épocas e contextos culturais, as percepções do que é engraçado ou aceitável podem variar consideravelmente. Elementos como normas sociais, valores, sensibilidades e tendências culturais desempenham um papel significativo na evolução do humor. O que pode ser considerado humorístico ou adequado em determinado período histórico pode não ser visto da mesma forma em outro. Essas mudanças refletem as transformações socioculturais e o desenvolvimento da sensibilidade coletiva.

Com o tempo, as charges políticas contribuíram para minar o apoio popular ao regime autoritário, ajudando a deslegitimá-lo diante da sociedade e do cenário internacional. Essa poderosa arma de comunicação deixou um legado marcante, ressaltando a importância da liberdade de imprensa e da liberdade de expressão em qualquer sociedade.

Embora a ditadura civil-militar tenha deixado cicatrizes profundas na história do Brasil, o papel desempenhado pelos jornais e pelas charges políticas mostrou-se valioso para a busca da verdade, justiça e memória coletiva. Hoje, com a democracia estabelecida no país, é essencial lembrar e valorizar a coragem e a dedicação daqueles que resistiram através das palavras e dos desenhos, iluminando um caminho de esperança e aprendizado para as gerações futuras. O poder da sátira política, manifestado em suas páginas, permanecerá como uma inspiração eterna para que nunca nos esqueçamos dos perigos da intolerância e da supressão dos direitos fundamentais, reafirmando a importância de uma imprensa livre e vigilante em todas as épocas.

Das hipóteses levantadas durante a apresentação inicial do projeto dessa tese, ambas conseguiram ser respondidas. Apesar de já saber que existiam, ao pesquisar mais a fundo sobre a vida do artista, sua formação e visão de mundo, consigo responder à hipótese sobre a autoria da charge, que, pelo ponto de vista do artista, conseguimos ver sua visão de mundo através da construção e produção artística no período selecionado.

Notamos a diferença entre Orlando Mattos, Ziraldo e Angeli. O tipo de humor que cada um utiliza, a técnica, os grafismos, e a diferença entre os dois chargistas da *Folha* sobre a ditadura civil-militar. Orlando Mattos, como não tem um distanciamento

do que está acontecendo, ainda tenta representar um lado animador das mudanças governamentais, e não duvido de que ele teria mudado de opinião quando a ditadura mostrou suas garras, com repressão e crimes contra a própria população. Da mesma maneira, Angeli já cresce sob a tutela dos militares, e as gerações são de extrema importância aqui, pois os anos 60 foram uma mudança de pensamento e questionamento do *status quo*.

Outra hipótese era de que o humor dessas charges diárias conseguia ter uma oportunidade maior de ser publicado e passar pelos censores através dessa comicidade. E a resposta também é positiva. Embora houvesse censura nos periódicos *Folha de S.Paulo* e *Jornal do Brasil* durante os anos de chumbo da ditadura civil-militar, e uma autocensura que durou o período da redemocratização, as charges políticas, muitas vezes, passavam com mensagens ambíguas, com reclamações de problemas diários. Outras vezes o desenho era censurado mesmo a piada não tendo contexto político algum, ou até mesmo não sendo uma boa piada.

Encontrei, nesses anos de pesquisa, piadas de cunho sexual, racista, homofóbico e xenofóbico nas charges dos três artistas apresentados. Percebo que não há ódio em nenhuma delas, apenas um reflexo do tempo que não deve ser apagado ou esquecido, mas compreendido. Desse modo, a análise e compreensão do humor devem levar em conta essa natureza mutável e contextualizada. O que era aceitável e popular em determinada época pode não ser mais bem recebido em outra, e o humor deve ser examinado com sensibilidade às mudanças culturais e evolução da sociedade. Outro tipo de charge foi escolhido para essa tese, com a repressão e o humor fazendo uma gangorra de emoções com o leitor.

Um ponto importante é o humor dentro do terrorismo de Estado. A comicidade pode emergir, em períodos de intensa repressão, como uma forma de criticar as autoridades. Além de provocar riso, a comicidade visa tornar a mensagem facilmente assimilável pela população, que espera encontrar elementos humorísticos na charge.

Durante o período ditatorial de nosso país, há inúmeros relatos de desaparecidos, e as charges frequentemente brincam com esses eventos, levando o leitor a refletir sobre o problema e a crítica social subjacente. Através do riso, essas charges transmitem uma mensagem implícita de opinião sobre o regime ditatorial. Os desenhos frequentemente retratam homens encasacados, com rostos encobertos e

portando armas de fogo, mostrando-os às vezes amedrontados e, em outras ocasiões, confusos com suas próprias ações.

Através da análise da charge política e do humor gráfico, é possível obter um panorama abrangente sobre a ditadura civil-militar, abarcando, desde o momento do golpe até a posterior censura, medidas repressivas como os Atos Institucionais (AI's), episódios de greves, o processo de anistia, a atuação dos movimentos sociais e os desafios enfrentados durante períodos de crise econômica.

O humor gráfico, como forma expressiva da cultura visual, desempenha um papel importante na representação e interpretação da história contemporânea, permitindo um olhar multifacetado sobre os eventos e circunstâncias que caracterizaram o período da ditadura civil-militar. Com metáforas, ironias, caricaturas e outras técnicas artísticas, os artistas gráficos apresentavam uma crítica perspicaz às estruturas de poder, denunciando os abusos de autoridade, as violações dos direitos humanos e as restrições à liberdade de expressão que permearam esse regime político.

Orlando Mattos marca, com sua linguagem clássica de charge política, sua visão satírica do cenário político e social. Com traços grossos e marcantes, seu estilo é impactante e rapidamente identificável pelo leitor. As charges instigavam a reflexão do leitor, pois Mattos via de maneira crítica, mas também não sabia os rumos que o país tomava. A crítica nunca foi moderada, utilizando de diversas figuras de linguagem, ditados populares e até literatura para fazer humor gráfico. O legado é duradouro, influenciando e dando voz a outros chargistas através de sua criatividade e coragem.

Ziraldo, o lendário cartunista brasileiro, deixa uma marca inovadora tanto no humor quanto no mundo das artes. O coração do público é conquistado por suas charges, pela literatura, pelos quadrinhos, ou qualquer outro meio em que se expresse. Deste modo, tanto na imprensa nacional quanto na grande imprensa, deixa sua marca, garantindo um espaço privilegiado no cenário artístico brasileiro. O jornalismo e a cultura brasileira só se enriqueceram com suas charges, personagens e textos.

Angeli, um ícone da geração *oitentista*, com a linguagem visual, as angústias e anseios de quem nasceu já sob na era dos militares, as influências de quadrinhos e



*punk rock* que gritam no seu traço solto e cartunesco. Acompanhamos, na tese, um Angeli que documentou um período de transição política no Brasil, assim como Mattos, mas, desta vez, uma abertura política que deixava o país, mais uma vez, sem saber o que esperar do futuro, mas com esperança.

As charges políticas tornaram-se um meio eficaz de comunicação com o público, possibilitando que a população refletisse sobre as questões sociais e políticas de forma acessível e impactante. Por meio dessas representações visuais, as pessoas eram convidadas a questionar as ações do governo, compreender a dinâmica dos movimentos sociais e assimilar as consequências da crise econômica decorrente das políticas implementadas durante o período ditatorial.

Além disso, as charges políticas também serviram como um registro histórico valioso, documentando os acontecimentos cruciais e os sentimentos da época, bem como evidenciando a resiliência e a resistência do povo diante da adversidade.

## REFERÊNCIAS

ACEVEDO, Juan. **Como fazer histórias em quadrinhos**. São Paulo: Global, 1990.

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

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. **Carro-Zero e Pau-de-arara**: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: (ORG.) SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil**: (1964-1985) 2.ed. Bauru: Edusc, 2005.

ANGELI, Arnaldo. Angeli – **Comportamento** – ocupação Angeli. Youtube, 9 ago. 2012a. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=gl8P3n9Wlps&t=238s>>> Acesso em: 26 set. 2022

\_\_\_\_\_. Angeli – **infância e influências** – ocupação Angeli. Youtube, 9 ago. 2012b. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=UbKwxM3GJUQ&t=63s>>>, acesso em 26 set.2022.

ANKERSMIT, Frederik R. **A escrita da história**: a natureza da *representação* histórica. Tradução Jonathan Menezes *et. al.* Londrina: EDUEL, 2012.

AQUINO, Maria Aparecida. **Censura, imprensa, Estado democrático (1968-1978)**. São Paulo: EDUSC, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.

BARROS, Iberê Moreno Rosário e. **Uma Narrativa Midiatizada do Cotidiano**: As charges de Política Internacional de Angeli (2001-2012)2015. 95 f. Dissertação (Mestrado em Processo Comunicacionais) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2015.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. 2.ed. Lisboa, Guimarães Editores, 1993.

BORGES, Nilson. **A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). O Brasil Republicano 4 - O tempo da ditadura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

CAMARGO, Isaac Antônio. **Imagem em Debate**. Londrina: EDUEL 2011.

CAPELATO, Maria Helena R. **Imprensa e História do Brasil**. 2.ed. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1994.

COIMBRA, Monique Hornhardt. **A linguagem de contracultura dos quadrinhos de Angeli**: da revista Chiclete com Banana para outras mídias. 2008. Dissertação (mestrado) - Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia. Defesa: Curitiba, 2008. CONNELL, Robert W. Políticas de Masculinidade. Educação & realidade. Porto Alegre: UFRGS, v. 20 n. 2, 1995

DREIFUSS, René Armand. **1964: A Conquista do Estado**. Petrópolis: Vozes, 1981.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas princípios e práticas da lenda dos quadrinhos**. 2.ed. revisada e ampliada. São Paulo: Devir Editora, 2005.

FICO, Carlos. **Espionagem, polícia política, censura e propaganda**: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). O Brasil Republicano 4 - O tempo da ditadura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FONSECA, Joaquim da. **Caricatura**: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

GARCIA, Daniel; PAIVA, Daniel - **MALDITOS Cartunistas**. Direção, produção e roteiro de Daniel Garcia e Daniel Paiva. [S. l.]: Cavídeo, Tarja Preta e Daniéis Entretenimento, 2011. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/user/DanieisLtda/videos>>>. Acesso em: 01 jan. 2023.

GUERRERO, Juan Carlos. **Caricatura y performance en los diálogos interculturales**. Bogotá: Revista Estudios Sociales, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1995

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários**: Nos Tempos da Imprensa Alternativa. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2004.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**: Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2012.

LIEBEL, Vinícius. Charges. In: RODRIGUES, R. (org.). **Possibilidades de Pesquisa em História**. São Paulo: Contexto, 2017. p. 83-114.

LIMA, Edson. **A Ditadura Militar na Visão dos Jornais**: Análise do Correio da Manhã e da Veja. In: TAVOLARO, Sergio (Org.). *Imprensa em Transição: Estudos de Jornalismo no Brasil e em Portugal*. São Paulo: Saraiva, 2015.

LIMA, Jefferson. **Bob Cuspe**: a representação de Angeli do punk paulistano na revista *Chiclete com Banana* (1985-1991). Dissertação (mestrado em História) –Universidade do Estado de Santa Catarina, 2013.

LOHN, R. L. **Um longo presente**: O papel da imprensa no processo de redemocratização - a Folha de São Paulo em 1974. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 5, n. 10, p. 72 - 107, 2013. DOI: 10.5965/2175180305102013072. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180305102013072>>. Acesso em: 29 jul. 2023.

LINCK, Alexandre Vargas. **CUSPE NA CARA É POLÍTICA!** O quadrinho punk catarrento de Angeli. Youtube, abr, 2022. <<[https://www.youtube.com/watch?v=fRWVR\\_TDT6I](https://www.youtube.com/watch?v=fRWVR_TDT6I)>>

MACEDO, José Rivair – **Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/ UFRGS/ Editora Unesp, 2000.

MAZZEO, Antonio Carlos. **A Folha da Ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2009.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. São Paulo: Mbooks, 2005.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Jango e o Golpe de 1964 na caricatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

MOYA, Álvaro de. **História das Histórias em Quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

NAPOLITANO, Marcos. **A Imprensa em Tempos de Ditadura: 1964-1984**. São Paulo: Contexto, 2014.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2010.

RAMOS, Paulo. **Faces do Humor**. São Paulo: Zarabatana Books, 2012.

RIDENTI, Marcelo. **Cultura e Política**: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O Brasil Republicano 4 - O tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

ROMUALDO, Edson Carlos. **Charge jornalística**: intertextualidade e polifonia; um estudo de charges da *Folha de S. Paulo*. Maringá, Eduem, 2000.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso**. A representação humorística da história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo. Cia das letras, 2002.

SANTOS, Roberto Elísio. **Gibi** – A revista sinônimo de Quadrinhos, São Paulo. Via Lettera, 2010.

SANTOS, Rodrigo. **Rock e quadrinhos nas páginas da Revista Chiclete com Banana** (1985-1990). Tese de Doutorado, UFPR, Curitiba, 2014.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil**, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). O Brasil Republicano 4 - O tempo da ditadura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

TIBURI, Marcia. **Ridículo Político**, Rio de Janeiro. Record, 2017.

URIBE, Carlos Alberto Villegas. **Psicogênese de la risa: la risa como construcción de cultura**, Madrid: Universidade Complutense, 2011.

URIZZI, Pedro. Dir. **São Paulo, Meu Humor**. Canal Arte1, 2019.

VILLALOBOS, Marco Antonio. **A Guerrilha do Riso: Carlos Nobre x Ditadura Militar brasileira**. Editora Mercado Aberto, Porto Alegre. 2000.

#### **Documentário:**

SÃO Paulo: Meu Humor. Diretor Pedro Urizzi. São Paulo: Academia de filmes, Canal Arte1, 2020.

#### **Acervos:**

*Acervo Folha de S. Paulo:*

<<https://acervo.folha.com.br>>

*Acervo Jornal do Brasil*

<[https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=1920614&b\\_mode=2&hl=pt-BR](https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=1920614&b_mode=2&hl=pt-BR)>

## ANEXO

Em anexo, duas tabelas feitas com os artistas de cada periódico e o número de contribuições que eles tiveram nos vinte e um anos em que os militares estiveram no poder, desde abril de 1964, até março de 1985. Algumas charges não foram identificadas o autor, seja pela má digitalização da página no acervo digital, ou pela dificuldade de identificação da própria assinatura. Notamos também que alguns artistas contribuíram apenas uma vez, o que pode ser um fator para a não identificação. Também foi destinado um espaço para a charge internacional, está não marcada por um autor específico, já que o trabalho engloba mais o humor gráfico brasileiro.

### *JORNAL DO BRASIL*

	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974
Lan	3		8	90	108	203	162	148	127	152	114
Jaguar	1										
Claudius	81	52								11	
Rafael	3	1	1	1							
Fortuna	3										
<b>Ziraldo</b>	4		2	1					76	137	173
Alvarus		1									
Internacional				1		6	1		9	2	
Henfil							106	117	65		
Juarez Machado									9		
Caulos										24	34
Zelio											27

	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985
Lan	106	118	100	110	21	1			35	147	15
<b>Ziraldo</b>	95	93	138	114	121	97	134	151	90		
Caulos	33										
Internacional		1			2						
Chico Caruso				27	109	106	134	154	154	15	
Paulo Caruso						12					
Miguel Paiva						11					
Mariano						6	15	4			
Alcy							8				

Nani							6		5		
Claudio Paiva								14	27		
Agner								3	5		
Hubert								3			
Reinaldo									9		
Ique									1		16
Michel									19	193	23
Willy										16	
Bap										12	2
Millôr											21
Verissimo											12
Helio											2

**FOLHA DE SÃO PAULO**

	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974
<b>Orlando Mattos</b>	153	177	193	316	319	306					
Nelson Coletti	120	182	157	28							
Elio Cassio	1										
Não Identificada	4	5	12	5	2	1					
Zélio						1					
Internacional							19	17	8	11	3

	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985
<b>Angeli</b>	25	178	96	197	158	143	145	158	90	27	
Racy	109										
Alcy	4									7	
Gongon	32	17	1								
Geandré	1										
Internacional	1	26	7	2							
Paulo Caruso		2						3		55	41
Luiz Gê		124	123	295	128	107	123	116	122	76	
Não Identificada		3	12	8							1
Jota			5								
Glauco			1					18			
Massão			11								
Fortuna					9	103	108	95	105	38	
Fausto					2	3	1	3	22	87	







Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar  
Porto Alegre - RS - Brasil  
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564  
E-mail: [prograd@pucrs.br](mailto:prograd@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)