

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

ROSILDO RAIMUNDO DE BRITO

**Rir para resistir: a luta contra a ditadura na imprensa paraibana (1970-1980)**

Versão corrigida

São Paulo

2020

ROSILDO RAIMUNDO DE BRITO

**Rir para resistir: a luta contra a ditadura na imprensa paraibana (1970-1980)**

Versão corrigida

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de doutor em História.

Área de concentração: História Social

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio da Silva

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Brito, Rosildo Raimundo de

B862r Rir para resistir: a luta contra a ditadura na imprensa paraibana / Rosildo Raimundo de Brito ; orientador Marcos Antônio da Silva. - São Paulo, 2020.

177 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. Humor. 2. Imprensa. 3. Caricatura. 4. Ditadura. 5. Paraíba. I. Silva, Marcos Antônio da, orient. II. Título.



fflch

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

## ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

### Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

**Nome do (a) aluno (a):** Rosildo Raimundo de Brito

**Data da defesa:** 20/07/2020

**Nome do Prof. (a) orientador (a):** Marcos Antonio da Silva

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 18, 09, 2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

BRITO, Rosildo Raimundo de. **Rir para resistir: a luta contra a ditadura na imprensa paraibana (1970-1980)**. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em História.

Aprovado em: 20/07/2020

Banca examinadora

Prof. Dr. Marcos Antônio da Silva

Instituição: USP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prf<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Maria Almeida de Camargo

Instituição: USP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prf. Dr. Waldomiro de Castro Santos Vergueiro

Instituição: USP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Antonio Clarindo Barbosa de Souza

Instituição: UFCEG

Julgamento: \_\_\_\_\_

## **Dedicatória**

Dedico este trabalho a todos os humoristas gráficos que fazem da arte do humor inteligente e sagaz, um refinado e sutil instrumento de luta. E, de maneira particular, aos caricaturistas paraibanos que, ao se utilizarem desse instrumento ao longo da segunda metade do século XX, deixaram registrado por meio de traços e palavras, um valioso legado histórico sobre os tempos de luta de resistência e de contestação ao autoritarismo e à censura que caracterizaram os tempos sombrios da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985).

## Agradecimentos

Um trabalho dessa dimensão não se faz sem a devida contribuição das pessoas que, direta ou indiretamente, foram essenciais para a sua conclusão.

Desta maneira, inicio os meus agradecimentos àquele que, para além de professor orientador foi idealizador do Doutorado Interinstitucional em convênio firmado entre a USP e a UFCG, possibilitando não apenas aos historiadores de formação, mas aos profissionais de áreas afins, como é o caso deste pesquisador, a enriquecedora oportunidade de validação do conhecimento construído interdisciplinarmente. Ao Prof. Dr. Marcos Silva (FFLCH-USP), intelectual acadêmico, homem de consciência crítica e alma artística, o meu profundo agradecimento pelo tempo reservado não apenas a este trabalho, mas pela forma com que acolheu este pesquisador e demais colegas dinterianos, especialmente, durante nossa estadia em São Paulo.

À estimada Prf<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marinalva Vilar que, juntamente com o Prof. Dr. Marcos Silva, coordenou e trabalhou arduamente e com muita competência para concretizar essa parceria interinstitucional, ampliando ainda mais os horizontes do conhecimento histórico. E, por meio desta, o agradecimento a todos os que fazem a Unidade Acadêmica de História da UFCG e, de modo especial, à secretária do Dinter, Maria do Socorro, sempre muito prestativa e dona de um alto astral invejável.

Ao professor e meu co-orientador Gervácio Maia pela atenção e diálogos sempre muito instrutivos acerca do encaminhamento teórico-metodológico adotado neste trabalho.

Aos professores doutores Antônio Clarindo Barbosa de Souza (UFCG), Ana Maria Almeida de Camargo (USP) e Waldomiro de Castro Santos Vergueiro (USP) que aceitaram o convite em compor a banca examinadora e que reservaram um tempo para a leitura minuciosa deste tese, tecendo valiosas sugestões para o aprimoramento da mesma, o meu muito obrigado.

A todos e todas que fazem o Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e, de modo especial, ao então secretário Nelson Caetano que sempre atendeu a todas as solicitações feitas com muita presteza e simpatia.

Aos professores doutores Valdomiro Wergueiro e Ricardo Alexino, do Departamento da ECA-USP, pelos diálogos sempre muito produtivos e inspiradores.

Aos funcionários do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba (IHGP), da Fundação Espaço Cultural da Paraíba (FUNESC), particularmente do Acervo Histórico Waldemar Bispo Duarte e da Gibiteca Henfil, cujas fontes documentais disponibilizadas foram imprescindíveis para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao jornal Correio da Paraíba, na pessoa do jornalista Clovis Roberto que de maneira muito gentil e prestativa possibilitou o acesso ao acervo jornalístico para o desenvolvimento desta pesquisa.

À Unidade Acadêmica de Arte e Mídia (UAAMI) da UFCG pelo apoio e liberação para a Pós-Graduação, particularmente, durante o período de um ano necessário à estadia na cidade de São Paulo para estudos na USP e, de maneira especial, ao corpo docente do Curso de Comunicação Social/Educomunicação pela compreensão e apoio solidário durante todo o tempo necessário para a conclusão da pesquisa.

Um agradecimento todo especial aos caricaturistas paraibanos e pesquisadores mencionados neste trabalho e que, além de disponibilizarem seus arquivos pessoais, concederam entrevistas servindo-se como valiosas fontes orais para uma análise mais aprofundada do fenômeno aqui estudado. Neste sentido, não poderia deixar de citar o nome do quadrinista e pesquisador Henrique Magalhães pela valiosa contribuição para o desenvolvimento desta pesquisa, nem também dos cartunistas Fred Ozanan e William Medeiros, dois dos mais consagrados artistas gráficos paraibanos que, de maneira exemplar, deram continuidade ao trabalho iniciado por aqueles outros aqui mencionados e cuja contribuição foi extremamente importante para o ponta-pé inicial deste trabalho de pesquisa.

À Fernanda Marilúcia, companheira na vida matrimonial e nas várias lutas traçadas até aqui, ao longos dos anos últimos 16 anos, pela compreensão, incentivo e por ter assumido as responsabilidades com a família na minha ausência durante o período de um ano, quando precisei me ausentar para estudos na cidade de São Paulo.

Um agradecimento todo especial aos meus pais e demais familiares, sem os quais, se tornaria muito mais difícil chegar até aqui. A esses, minha gratidão pelo apoio de sempre em minhas lutas e conquistas.

Agradecimento mais que especial à minha amiga e cunhada Maria Daniella Costa que, de maneira muito prestativa e generosa abriu as portas de sua residência durante todo o período de pesquisa de campo, realizado na cidade de João Pessoa.

Aos colegas dinterianos, pela convivência e troca de saberes e emoções, especialmente, àqueles cujos laços de amizade se consolidaram durante a vivência desafiadora e memorial na cidade de São Paulo, tornando-nos cúmplices e companheiros na jornada de vida.

À Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, do Ministério da Educação, pela aprovação do projeto de Dinter e destinação de bolsa de apoio reservada pelo período de 10 meses para manutenção de despesas em São Paulo.

Por fim, e acima de tudo, Àquele a quem a minha gratidão se faz permanente e eterna. Ao Criador e mantenedor da vida em toda a parte, responsável maior por todas as vitórias e conquistas efetivadas em minha vida até aqui e que permanecerá sendo minha eterna fonte maior de força, sabedoria e esperanças. À Deus, inteligência suprema e causa primeira de todas as coisas, a minha gratidão e amor maior!.



*“O verdadeiro riso refugia-se no interior de cada um; torna-se um fenômeno de consciência que só alguns privilegiados possuem e ao qual se dá o nome muito desonrado de “humor”.*  
(George Minois)

## RESUMO

BRITO, Rosildo Raimundo de. **Rir para resistir: a luta contra a ditadura na imprensa paraibana (1970-1980)**. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

Esta tese consiste na realização de um estudo histórico acerca da produção satírico-humorística impressa, presente na imprensa paraibana durante os anos 1970, com ênfase no conteúdo representativo da experiência social marcante que foi a ditadura civil-militar brasileira. O objetivo deste trabalho é, pois, identificar e analisar, dentro de uma perspectiva metodológica de análise crítico-histórica, o modo de como a resistência e enfrentamento à ditadura civil-militar foi representada na imprensa paraibana. Para tanto, a atenção está focada especialmente na produção das charges e dos quadrinhos publicados nos principais jornais em circulação nos anos 1970 e que compunham a imprensa tradicional e a imprensa alternativa, através dos quais, este estudo buscou descrever as formas de resistência e de combate desenvolvidas pelos humoristas gráficos durante aquela época. Fundamentada na contribuição teórico-metodológica de diversos autores dos campos da História Social e a da História Cultural, a análise evidenciou não apenas o caráter de documento histórico de que os desenhos de humor se revestem como também fez ver a importância que esses representam para a pesquisa histórica quando associados a articulações com diferentes práticas sociais e documentos da época estudados e interpretados à luz de problemáticas de conhecimento histórico (SILVA, M., 2018). Dentre as diversas conclusões apresentadas ao final deste trabalho decorrentes, especialmente, da observação em torno da narratividade com que os cartunistas paraibanos construíram a memória social acerca do embate político-ideológico aqui em destaque, está a nítida evidência de que, para além de artefatos culturais revestidos de um poder simbólico significativo, conforme resalta Kucinski (2001), os desenhos satírico-humorísticos mais que meros símbolos de resistência da sociedade civil ao autoritarismo, ou expressão de um movimento de resistência, eles são em si mesmos, a própria resistência. Instrumentos a revelarem, que o riso não é mera escapatória. Representa, conforme tenta atestar este estudo, fazendo valer as palavras de George Minois (2003), uma maneira de enfrentar as coisas, de se afirmar diante das ameaças e da incongruência ou da insipidez de todos os horrores da vida cotidiana.

**Palavras-chave:** Humor. Imprensa. Caricatura. Ditadura. Paraíba

## ABSTRACT

BRITO, Rosildo Raimundo de. **Laugh to resist: the struggle against the dictatorship in the Paraíba press (1970-1980)**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

This thesis consists in the realization of a historical study about the printed satirical-humoristic production, present in the Paraíba press during the 1970s, with emphasis on the representative content of the remarkable social experience that was the Brazilian civil-military dictatorship. The objective of this work is, therefore, to identify and analyze, within a methodological perspective of critical-historical analysis, the way in which the resistance and confrontation to the civil-military dictatorship was represented in the Paraíba press. To this end, attention is focused especially on the production of cartoons and comics published in the main newspapers in circulation in the 1970s and which comprised the traditional press and the alternative press, through which this study sought to describe the forms of resistance and combat developed by graphic comedians during that time. Based on the theoretical-methodological contribution of several authors from the fields of Social History and Cultural History, the analysis showed not only the character of a historical document that humor drawings are coated with, but also made clear the importance they represent for research historical when associated with articulations with different social practices and documents of the time studied and interpreted in the light of problems of historical knowledge (SILVA, M., 2018). Among the various conclusions presented at the end of this work, arising, especially, from the observation around the narrativity with which the cartoonists from Paraíba built the social memory about the political-ideological clash here highlighted, is the clear evidence that, in addition to cultural artifacts coated with a significant symbolic power, as Kucinski (2001) points out, satirical-humorous designs are more than mere symbols of civil society's resistance to authoritarianism, or the expression of a resistance movement, they are themselves resistance. Instruments to reveal, that laughter is not just an escape. It represents, as attempts to attest to this study, making use of the words of George Minois (2003), a way of facing things, of asserting itself in the face of threats and the incongruity or insipidity of all the horrors of everyday life.

**Keyword:** Humor. Caricature. Press. Dictatorship. Paraíba.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1: capa do jornal <i>O Norte</i> , 15.01.74 .....	p.68
Figura 2: capa do jornal <i>O Norte</i> , 16.01.74 .....	p.68
Figura 3: charge publicada em <i>O Norte</i> , 11.08.74.....	p.70
Figura 4: página de HQ's publicada em <i>O Norte</i> , 11.08.73.....	p.73
Figura 5: capa do jornal <i>Correio da Paraíba</i> , 15.01.74 .....	p.76
Figura 6: capa do jornal <i>Correio da Paraíba</i> , 16.01.74 .....	p.76
Figura 7: charge publicada no <i>Coreio da Paraíba</i> , 20.02.75.....	p.78
Figura 8: desenho de Zé da Silva em <i>O Norte</i> , 17.06.70.....	p.102
Figura 9: desenho de Zé da Silva em <i>O Norte</i> , 08.02.71.....	p.102
Figura 10: desenho de Zé da Silva em <i>O Norte</i> , 02.02.70.....	p.103
Figura 11: desenho de Zé da Silva em <i>O Norte</i> , 01.07.70.....	p.103
Figura 12: tira de “Maria”, publicada em <i>O Norte</i> , 29.07.77 .....	p.106
Figura 13: tira de “Maria,” publicada em <i>O Norte</i> , 30.07.77 .....	p.106
Figura 14: tira de “Maria”, publicada em <i>O Norte</i> , 27.11.77.....	p.108
Figura 15: charge publicada em <i>O Norte</i> , 23.10.73 .....	p.110
Figura 16: charge publicada em <i>O Norte</i> , 09.11.76.....	p.110
Figura 17: charge publicada em <i>O Norte</i> , 03.07.77 .....	p.111
Figura 18: charge publicada no jornal <i>Correio da Paraíba</i> , 29.12.77 .....	p.111
Figura 19: charge publicada no jornal <i>Correio da Para</i> , 20.09.73 .....	p.116
Figura 20: charge publicada no jornal <i>Correio da Paraíba</i> , 12.12.75.....	p.117
Figura 21: charge publicada no <i>Correio da Paraíba</i> , 20.09.73.....	p.117
Figura 22: capa do jornal <i>Edição Extra</i> , n.3, 16 a 23.08.71 .....	p.131
Figura 23: capa do jornal <i>Edição Extra</i> , n.3, 06 a 12.09.71 .....	p.131
Figura 24: página interna do jornal <i>Edição Extra</i> , n.3, agosto 1971.....	p.133
Figura 25: página interna do jornal <i>Edição Extra</i> , n.3, setembro 1971.....	p.133
Figura 26: página interna do jornal <i>Edição Extra</i> , n.3, setembro 1971.....	p.135
Figura 27: capa da revista “ <i>Maria</i> ”, n.1, maio, 78 .....	p.143
Figura 28: página de revista “ <i>Maria</i> ”, n.1, maio, 78 .....	p.138
Figura 29: capa da revista “ <i>Maria</i> ”, n.2, julho, 78 .....	p.145
Figura 30: página da revista “ <i>Maria</i> ”, n.2, julho, 78.....	p.145
Figura 31: capa da revista “ <i>Maria</i> ”, n.4, agosto, 79.....	p.146
Figura 32: página da revista “ <i>Maria</i> ”, n.4, agosto, 79 .....	p.146
Figura 33: jornal <i>O Furo</i> , n.1, dezembro, 79 .....	p.148
Figura 34: jornal <i>O Furo</i> , n.2, janeiro, 80.....	p.148
Figura 35: jornal <i>O Furo</i> , n.3, janeiro, 80.....	p.150
Figura 36: jornal <i>O Furo</i> , n.4, fevereiro, 80.....	p.150
Figura 37: jornal <i>O Furo</i> , n.1, dezembro, 79 .....	p.150
Figura 38: tira de “ <i>Maria</i> ”, jornal <i>o Furo</i> , n.5, março, 80.....	p.154
Figura 39: charge publicada em <i>O Furo</i> , n.4, fevereiro 80.....	p.154
Figura 40: charge publicada em <i>O Furo</i> , n.5, março, 80.....	p.154
Figura 41: jornal <i>O Furo</i> , n.4, pág.5, fevereiro, 80 .....	p.155

Figura 42: jornal <i>O Furo</i> , n.5, pág.16, março, 80.....	p.155
Figura 43: Jornal <i>O Furo</i> , n.5, fevereiro, 80 .....	p.155
Figura 44: Jornal <i>O Furo</i> , n.5, pág. 07, março, 80 .....	p.157
Figura 45: charge publicada no jornal <i>O Furo</i> , n.4, fevereiro, 80.....	p.157
Figura 46: foto-humor publicada no jornal <i>O Furo</i> , n.4, fevereiro, 80.....	p.159

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
<b>CAPÍTULO 1: Política, ditadura e humor na imprensa paraibana .....</b>	<b>24</b>
1.1 A imprensa brasileira no contexto dos anos 1970 .....	24
1.2 A censura política ditatorial e o controle da informação jornalística .....	28
1.3 O jornalismo paraibano sob a égide do golpe de 64.....	33
1.3.1 A censura nos jornais diários paraibanos .....	37
1.4 A resistência cultural através da arte do humor.....	41
1.5 O humor político e o poder combativo da caricatura .....	47
1.6 O pioneirismo dos cartunistas paraibanos no cenário nacional.....	62
1.6.1 Jornal <i>O Norte</i> e o pioneirismo da caricatura na imprensa paraibana ....	65
1.6.2 O humor nas páginas do jornal <i>Correio da Paraíba</i> .....	74
<b>CAPÍTULO 2: A memória imagética e humorística da ditadura nos jornais paraibanos.....</b>	<b>81</b>
2.1 Imagem e retórica iconográfica na perspectiva histórica.....	81
2.2 Linguagem, representação e memória social .....	86
2.3 A representação social dos desenhos humorísticos na imprensa paraibana...	94
2.3.1 Zé da Silva: o cotidiano político e social paraibano nos anos 70 .....	99
2.3.2 Maria: a representação feminina quadrinística contra a ditadura .....	104
2.3.3 As charges: a denúncia imagética dos flagelos sociais da ditadura .....	109
2.3.4 Os chargistas e as táticas de combate à censura .....	113
<b>CAPÍTULO 3: O riso da resistência na imprensa alternativa paraibana ....</b>	<b>121</b>
3.1 A dinâmica de resistência à ditadura na imprensa alternativa .....	121
3.2 A luta de resistência no contexto da imprensa alternativa paraibana .....	124
3.2.1 <i>Edição Extra</i> : a irreverência como ato de resistência.....	128
3.3 O revigoramento da sátira política no final dos anos 1970.....	139
3.4 Maria e o protagonismo dos quadrinhos na imprensa alternativa paraibana .	142
3.5 Jornal <i>O Furo</i> : o último combatente da imprensa alternativa na Paraíba .....	147
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>161</b>
<b>REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA .....</b>	<b>168</b>

## INTRODUÇÃO

Esta tese tem como propósito a realização de um registro histórico acerca da produção satírico-humorística impressa, presente na imprensa paraibana durante os anos 1970, com ênfase no conteúdo representativo da experiência social que foi a ditadura civil-militar.

O interesse pelo tema advém, especialmente, da relação de proximidade deste autor com o universo da caricatura e do jornalismo, campo este em que atuou profissionalmente por vários anos. As ilustrações satírico-humorísticas foram objetos de estudos do curso de Especialização em Comunicação Educacional (2001), e posteriormente, do Mestrado em Ciências da Sociedade (2006). A aproximação com o campo de estudos da História reacendeu o interesse de novas análises acerca do humor gráfico e, de modo particular, a forma com que os desenhos caricaturais constroem a representação da realidade social em diferentes períodos da história e, especialmente, no contexto dessa que, sem sombra de dúvidas, permanece sendo uma das mais marcantes experiências sociais da história do Brasil: a ditadura civil-militar.

O objetivo deste trabalho é, pois, identificar e analisar, dentro de uma perspectiva da análise crítico-histórica, o modo como a resistência e enfrentamento à ditadura civil-militar foi representada na imprensa paraibana. Para tanto, a atenção voltou-se especialmente para a produção das charges e dos quadrinhos publicados durante os anos 1970, os quais se destacaram como os dois principais, frequentes e significativos gêneros caricaturais em uso nos jornais, naquela época. A ideia consiste em tentar trazer à tona as articulações e dimensões socioculturais, políticas e históricas que configuraram esse fenômeno, tendo como protagonistas os humoristas gráficos que atuaram na imprensa paraibana no período mencionado, cujo papel extrapolou em muito a função de meros ilustradores, tornando-os agentes sociais engajados numa militância, que se desenvolveu tanto no seio da imprensa alternativa- lugar privilegiado para os embates político-ideológicos no campo do jornalismo- como também da imprensa tradicional (ou comercial), conforme demonstra este trabalho.

Ciente de que, como defendem os representantes da Escola dos Annales, dentre estes, Lucien Febvre (1987), não há história sem problema, e de que o conhecimento histórico não se constrói a partir de fontes documentais puramente, mas sim, diante da ação da problematização, o pesquisador tentará responder ao seguinte problema: de que modo a luta de resistência e enfrentamento ao regime civil-militar foi representada crítica e historicamente na imprensa paraibana, através da produção caricatural publicada durante os anos 1970? Dito de outra forma, ao problematizar a relação entre a imprensa, caricatura e a ditadura civil-militar, no contexto da imprensa regional, a pesquisa procurará descrever as formas de

resistência e de combate desenvolvidas durante os anos 1970, na ótica da produção satírico-humorística em circulação nos principais jornais do Estado naquele período. Este norteamento parte da premissa que: pesquisar desenhos de humor, como qualquer outro documento histórico, significa estabelecer articulações com diferentes práticas sociais e documentos da época estudada, interpretando-os à luz de problemáticas de conhecimento histórico (SILVA, 2018, p. 28).

Partindo do eixo da problematização, o estudo desenvolveu-se no sentido da confirmação da hipótese mais provável levantada diante do problema em questão, que foi a de fazer ver que o episódio da luta de resistência e enfrentamento à ditadura, através da produção satírico-humorística na imprensa paraibana, deu-se a partir da prática de criação de novos espaços e instrumentalização de charges e quadrinhos, como recursos de combate político-ideológico no contexto jornalístico estadual. Foi especialmente por meio daqueles que, como se verá no corpo desta tese, tanto os jornais pertencentes à imprensa tradicional, como os periódicos atrelados à imprensa alternativa em circulação na Paraíba nos anos 1970, disseminaram, ora de maneira subliminar, ora de maneira explícita, fortes críticas contra o regime autoritário em vigor no país desde o golpe de 1964, bem como revelaram os abusos cometidos pelos militares que ocuparam o poder por toda a década de 70.

É importante ressaltar que a escolha por este recorte temporal deu-se em decorrência de que foi somente a partir do início dos anos 1970 que a imprensa paraibana passou a investir naquele tipo de produção gráfico-editorial de muito sucesso na imprensa nacional, já havia algum tempo, que eram as ilustrações satírico-humorísticas<sup>1</sup>. As razões para esse fenômeno, como se verá no desenvolvimento deste trabalho, estão associadas ao desenvolvimento tecnológico da imprensa local que caracterizou os anos 1970 na Paraíba, assim como em boa parte do país, especialmente no âmbito da imprensa regional. Nesse sentido, portanto, este trabalho se debruça sobre um fenômeno já bastante estudado no contexto da grande imprensa, mas ainda pouco explorado fora do eixo Sul/Sudeste do Brasil. A escolha por este trabalho de pesquisa também se justifica pelo fato de não haver, até a presente data, nenhum outro trabalho acadêmico voltado para esta mesma problemática no contexto da produção acadêmico-científica paraibana.

Para adentrar esse universo amplo e multifacetado, com o ensejo de analisar, no mínimo, três instâncias distintas e específicas (a imprensa, a política e a caricatura) e, a partir

---

<sup>1</sup> Antes da década de 70, a imprensa paraibana passou por um longo período de amordaçamento, fruto da forte censura advinda do golpe de 64 que, além de inibir qualquer tipo de manifestação crítica desfavorável ao regime político vigente, ocasionou, dentre outros efeitos, um hiato no tocante ao lançamento de novos periódicos em circulação no Estado, conforme destaca Araújo (1986).



dessa tríade, chegar-se ao objetivo proposto, foi necessário traçar um percurso inter e multidisciplinar, exigindo por parte do historiador-pesquisador uma série de cuidados e competência teórico-metodológica, a que se deve estar atento em trabalhos dessa natureza. A primeira delas diz respeito aos aspectos metodológicos que norteiam o trabalho de investigação sobre essa que, além de fonte de pesquisa, tem se tornado, cada vez mais, um valioso objeto de estudo, que é a imprensa. Como é de conhecimento notório, a utilização de jornais e demais tipos de periódicos vem se disseminando nas áreas de conhecimento das Ciências Humanas e Sociais, e na disciplina de História. Quer seja na investigação ou no ensino da História, a utilização de materiais da imprensa tem se tornado algo cada vez mais comum. Contudo, isso não afasta do historiador-pesquisador a cautela que deve ser adotada no trabalho com esse tipo de objeto de estudo como, aliás, advertem vários estudiosos.

Em um trabalho pioneiro desenvolvido no início dos anos 1970 acerca das reflexões pertinentes a esse desafio, ao discutir e apresentar a contribuição de alguns autores estrangeiros nesse sentido, a pesquisadora Ana Maria de Almeida Camargo apontou alguns procedimentos metodológicos que envolvem o uso de fontes periódicas, os quais permanecem sendo bastante úteis, visando, sobretudo, o escapar das armadilhas reservadas pela imprensa enquanto importante repositório de dados. Para Camargo (1971, p. 226), “O jornal é um documento a ser usado com o máximo cuidado”. Defensora de uma prática historiográfica sempre meticulosa e que privilegia o senso crítico por parte do historiador, esta autora tece tal advertência levando em consideração, dentre os erros possíveis de se manifestar, a distorção dos fatos, que é mais frequente nesse tipo de periódico. Salienta, contudo, a importância dele ao afirmar tratar-se de “um tipo de documento que dá aos historiadores a medida mais aproximada da consciência que os homens têm de sua época e de seus problemas” (Idem). Na qualidade de meio configurado pela linguagem, não apenas informativa, mas também formativa, e característica do social, vale ressaltar que a imprensa detém uma historicidade e especificidades próprias, que requerem ser trabalhadas e compreendidas como tal.

Trata-se também de entender que, em diferentes conjunturas, a imprensa não só assimila interesses e projetos de diferentes forças sociais, mas muito frequentemente é, ela mesma, espaço privilegiado da articulação desses projetos, como se viu, aliás, ocorrer por meio da relação traçada entre a imprensa e a ditadura, conforme está registrado em diversos trabalhos, dentre os quais aqueles de autoria de Carvalho (2014); Fico (2004; 2002); Gaspari (2004); Kushnir (2004); Kucinski (2001) e Marconi (1980), para ficar apenas nestes.

Partindo de um ponto de vista da História Social e entendendo a imprensa como força social ativa, Heloisa de Faria Cruz e Maria do Rosário da Cunha Peixoto propõem uma

análise em que se possa refletir sobre o caráter de historicidade do periódico, considerando-se sempre a conjuntura estudada. Nesse sentido, as autoras sugerem um procedimento metodológico que busque referenciar a imprensa como fonte e objeto de estudo no campo de lutas sociais no interior, dos quais se constituem e atuam (CRUZ & PEIXOTO, 2007, p. 253). Foi esse o direcionamento, vale ressaltar, adotado neste trabalho.

Do ponto de vista teórico-metodológico, outro aspecto importante a ser ressaltado diz respeito ao campo de abordagem epistemológico que norteou o olhar aqui adotado. Adotou-se por uma abordagem a partir das contribuições advindas dos campos da História Social e da História Cultural que, como se sabe, caminham em direções paralelas dentro do escopo de propostas inovadoras da Nova História. Desse modo, o aporte teórico contempla, especialmente, os conceitos de “representação” advindos de Roger Chartier (2002), Le Goff (1994; 1990), “memória”, apresentado por autores como Paul Ricoeur (2000; 1996) e Michael Pollak (1989), além de Le Goff (1990). Para o trabalho de análise das imagens fez-se necessário recorrer a outras contribuições, advindas de historiadores voltados para o estudo acerca do uso da imagem como fonte documental, dentre os quais destacam-se: Meneses (2003); Gombrich (1999); Vovelle (1997); e Pesavento (1993). A compreensão sobre essa linha de estudo foi ampliada a partir da contribuição de outros historiadores-pesquisadores, focados especialmente na abordagem que contempla o uso de imagens iconográficas de teor humorístico. Dentre os nomes visitados estão os de Silva (2018; 1990; 1989; 1986); Saliba (2008; 2002); Gawryszewsky (2008) e Gombrich (1999). Além destes, o trabalho de leitura analítica em torno da retórica iconográfica das ilustrações satírico-humorísticas selecionadas nesta tese deu-se a partir das noções apresentadas por autores originários de áreas correlatas ao campo dos estudos da comunicação humana, tais como a linguística e a semiologia, a exemplo de Joly (1994), Barthes (1990; 1974), Ramos (2009) e Cirne (1990; 1982; 1972).

Além dos aportes conceituais de natureza teórico-metodológica adotados, faz-se importante registrar aqui o percurso do historiador-pesquisador no tocante ao trabalho de pesquisa de campo, com vistas à seleção do “corpus” e ao apanhado de coleta de dados que substanciaram o estudo. Por trata-se de uma pesquisa de natureza documental e que tem como principal fonte de pesquisa jornais impressos considerados mais expressivos para o objetivo traçado, o corpus desta pesquisa se restringiu ao uso de edições de periódicos enquadrados em dois grupos específicos. O primeiro deles diz respeito aos dois principais e maiores jornais comerciais de circulação estadual nos anos 1970: *O Norte* e o *Correio da Paraíba*. O segundo grupo foi constituído pelos dois jornais de cunho satírico-humorístico pertencentes à categoria do jornalismo alternativo em circulação no Estado durante os anos 1970: *O Edição Extra* e o

jornal *O Furo*. Além desses dois periódicos, também foram utilizados como fontes documentais arraigados à imprensa alternativa, as edições da revista em quadrinhos *Maria*, que circularam no período de 1978 a 1980. De todos os periódicos, foram extraídas, como fontes primárias para a pesquisa, as charges e os quadrinhos publicados por cada um deles, cujo conteúdo abordava questões associadas à ditadura civil-militar, o que não excluiu um olhar atento às demais formas de manifestações humorísticas publicadas nos jornais durante o período mencionado. O critério principal de escolha dos desenhos satírico-humorísticos foi o de pertinência do conteúdo ajustado à problematização da pesquisa, o que exigiu, além da análise das ilustrações em si, uma leitura mais ampla do projeto gráfico-editorial de cada um dos periódicos dos quais as imagens faziam parte, dentro da conjuntura política em que estavam inseridos.

O trabalho de coleta de dados consistiu numa árdua pesquisa de campo, tendo em vista algumas dificuldades que se apresentaram no percurso da pesquisa. Como descreve Vieira (2013, p. 08), ao pesquisador que se propõe a realização de uma história da imprensa, recomenda-se que o mesmo deva “munir-se de paciência e tempo; saber que vai enfrentar problemas relacionados à localização de coleções, acessibilidade e condições de consulta, e qualidade do material disponibilizado eventualmente ainda existente”. Tais dificuldades puderam ser vivenciadas durante o processo de desenvolvimento da pesquisa de campo realizada em João Pessoa, cidade onde todos os periódicos estudados foram impressos e circularam, prioritariamente. A pesquisa também se concentrou naquela cidade por tratar-se do lugar sede dos jornais de circulação estadual, e de onde partia a produção satírico-humorística para as principais cidades do Estado. Com exceção do jornal *Correio da Paraíba*, cuja coleção de periódicos referentes à década de 1970 encontra-se devidamente arquivada em perfeito estado para consulta, na sede do jornal, em João Pessoa, a pesquisa aos demais periódicos revelou-se um trabalho mais árduo.

Com o encerramento de suas atividades, em 2012, e a destituição do grupo empresarial a que pertencia: os Diários Associados, o arquivo do jornal *O Norte* foi desprezado e os exemplares deixados amontoados numa sala, em péssimo estado de preservação, nas antigas instalações da *TV O Norte*, empresa esta que hoje integra a Rede Manaíra pertencente ao Sistema Opinião de Comunicação, filiada à Rede Bandeirantes<sup>2</sup>. Por essa razão, não restou

---

<sup>2</sup> Com o advento da forte crise sofrida pelo grupo Diários Associados na Paraíba, a qual se arrastou por vários anos, a antiga TV O Norte (1987-2009), hoje TV Manaíra, foi a segunda emissora de televisão de João Pessoa e terceira do estado da Paraíba, entrando no ar à zero hora do dia 1º de janeiro de 1987, como afiliada da Rede Manchete. De 2009 a 2016, quando passou a pertencer ao grupo empresarial *Sistema Opinião de Comunicação*, passou a se chamar TV Clube e a partir de março de 2016, mudou para TV Manaíra.

outra medida a ser adotada que não percorrer as instituições de arquivamento de periódicos e de pesquisa do Estado da Paraíba, em busca dos exemplares concernentes ao período especificado na pesquisa<sup>3</sup>. Como foi impossível encontrar todas as edições de *O Norte* num único lugar, o trabalho de coleta de dados deu-se de forma alternada entre um e outro instituto, à medida em que se ia constatando a ausência de edições intercaladas, dentro dos anos referentes à década de 70, o que tornou a atividade de pesquisa mais trabalhosa. O final, porém, foi gratificante, haja visto o material reunido para análise conclusiva da etapa.

Ainda mais difícil foi encontrar edições dos dois jornais alternativos *Edição Extra* e *O Furo*, cujos únicos originais ainda existentes encontravam-se espalhados sobre o poder de alguns dos seus ex-colaboradores e na Gibiteca Henfil, situada no Espaço Cultura, em João Pessoa, onde foram encontrados três exemplares do jornal *O Furo*, dois exemplares do *Edição Extra* e as edições da revista *Maria*.

Ao final do percurso e apesar das dificuldades, foi possível reunir, enfim, um quantitativo de elementos imagéticos suficiente para análise e resposta frente ao problema levantado para esta pesquisa. Todo o material selecionado foi fotografado e em seguida arquivado para uso na etapa seguinte da pesquisa. Foram catalogadas, ao todo, 1.120 imagens, incluindo, além de charges e tiras, capas de jornais, revista e páginas internas desses com conteúdos relativos à produção satírico-humorística, a exemplo de notícias e de colunas de humor publicadas nos jornais *Correio da Paraíba* e *O Norte*. Desse universo de 1.120 unidades iconográficas, um total de 896 delas, ou seja, 80% de todo o corpus, eram constituídos por charges e quadrinhos em cima dos quais foram feitas as leituras analíticas e interpretativas, visando o desenvolvimento dos objetivos da pesquisa. Para efeito de melhor compreensão acerca dos critérios que nortearam o trabalho de seleção e de organização do corpus mencionado para a análise, foi delineada a seguinte classificação específica:

---

<sup>3</sup> Foram feitas diversas visitas ao Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba (IHGP), à Fundação José Lins do Rego, também conhecida como Espaço Cultural da Paraíba (Acervo Histórico Waldemar Bispo Duarte) e à Gibiteca Henfil. Além destas, foram feitas visitas às empresas: Sistema Correio de Comunicação e a sede da Rede Tambaú de Comunicação. Foi nesta última que, vale salientar, depois de meses de investigação, descobriu-se o destino dado a hemeroteca do jornal *O Norte*, encontrado aos fundos das instalações da empresa, em um pequeno cômodo em estado totalmente insalubre.

<b>PUBLICAÇÃO</b>	<b>TOTAL DE DESENHOS HUMORÍSTICOS</b>	<b>TEMAS MAIS FREQUENTES POR PUBLICAÇÃO*</b>
Jornal <i>O Norte</i>	420	1. Custo de vida 2. Censura contra a imprensa 3. Disputa entre Arena x MDB 4. Democracia
Jornal <i>Correio da Paraíba</i>	315	1. Custo de vida 2. Censura contra a imprensa 3. Repressão policial 4. AI-5
Jornal <i>Edição Extra</i>	35	1. Transgressão de costumes 2. Liberdade de expressão 3. Disputa Arena x MDB 4. Alienação cultural
Jornal <i>O Furo</i>	82	1. Custo de vida 2. Censura contra a imprensa 3. Transgressão de costumes 4. Repressão policial
Revista <i>Maria</i>	44	1. Censura contra liberdade de expressão 2. Repressão policial 3. Transgressão de costumes 4. Emancipação feminina
Total de desenhos que constituiu o corpus da pesquisa: 896		*Numeração progressiva de acordo com a recorrência do tema

Do total de ilustrações satírico-humorísticas catalogadas, foram selecionadas para publicação nesta tese, 46 imagens, levando em consideração àquelas que melhor representavam os temas que se repetiram com maior frequência nos periódicos estudados e que corroboravam com a ideia da luta de resistência travada pelos humoristas gráficos contra a ditadura civil-militar durante o período temporal investigado. Parte do material teve de ser submetido posteriormente a um tratamento de melhoria visual, tendo em vista o mau estado de conservação de alguns dos exemplares dos periódicos, o que explica a diferença de qualidade de nitidez entre algumas das imagens utilizadas no corpo deste trabalho.

O contato com o material que constituiu o corpus de pesquisa foi norteado por um conjunto de medidas metodológicas defendidas por autores, a exemplo de Vieira (2013); Capelato (1994) e Camargo (1971), no tocante ao trabalho do historiador com o documento-jornal. O trabalho de análise partiu da premissa de que, no método adequado da análise histórica mediante a fonte-jornal, é preciso estar consciente de que há vários tipos de imprensa e várias maneiras de estudá-la (CAPELATO, 1994, p. 21). Essa amplitude de variação se dá, sobretudo, a partir da grande diversidade de material informativo e formativo que é apresentado em cada edição de um jornal, dentre os quais estão as ilustrações e, dentro desse universo, a caricatura que, como defendem as pesquisadoras Maria Helena Capelato e Ana

Maria de Almeida Camargo, são valiosas fontes de estudo da vida cotidiana. É por meio da caricatura que se torna possível penetrar na intimidade e na sutileza das relações sociais, às vezes pouco tangível, de difícil abordagem (CAMARGO, 1971, p. 231). As autoras alertam ainda para a importância do trabalho de natureza interpretativo realizado pelo historiador diante desse tipo de fonte documental, chamando a atenção para o fato de que, mais importante que a “realidade dos fatos”, com que a imprensa sempre demonstrou trabalhar, é a maneira pela qual o registro desses é feito pelos sujeitos da história.

Ciente de tais premissas, um dos cuidados adotados diante do material de pesquisa coletado foi o de averiguar, numa primeira leitura, os vestígios narrativos que apontavam para a linha política e ideológica de cada um dos jornais utilizados como fonte para a pesquisa, buscando identificar, sobretudo, na imprensa tradicional, o posicionamento daqueles diante da conjuntura política e econômica vigente no país nos anos 1970. Nesse sentido, como bem diz Vieira (2013), uma das atenções especiais está numa análise minuciosa da composição do projeto gráfico-editorial apresentado por cada periódico, por meio do qual se vê, não apenas o volume, mas a distribuição de todo o material publicado entre os cadernos e seções que compõem cada um deles. Algo muito importante, pois como orientam alguns historiadores-pesquisadores, a análise histórica deve voltar-se para a organização e distribuição de conteúdos nas diversas partes e seções no interior do periódico como, por exemplo, a localização e extensão que ocupam as funções editoriais a elas atribuídas e por elas desempenhadas, seus modos de articulação e expressão (CRUZ & PEIXOTO, 2007, p. 261-262).

Objetivando alcançar uma maior precisão no que diz respeito ao resgate da memória registrada por meio do trabalho executado pelos humoristas gráficos e manifestos nos jornais, também optou-se por ouvir o relato dos cartunistas atuantes na época, e que se dispuseram a falar a respeito da problemática. Para tanto, foi utilizado o método da História Oral, levando-se em consideração o fato de que as fontes escritas e orais não são mutuamente excludentes e que têm em comum, características autônomas e funções específicas, que somente uma ou outra pode preencher (PORTELLI, 2012). Para Portelli (ibidem), as fontes orais são valiosas fontes narrativas e, nesse aspecto, os narradores têm, dentro de sua cultura, uma importante contribuição a dar para a memória. Levou-se ainda em consideração aquilo que autores, a exemplo de Meihy (2005, p. 19), esclarecem ao falar da relevância daquele tipo de metodologia para o historiador, ao mencionar que, como pressuposto, a História implica uma percepção do passado como algo que tem continuidade e que “é isso que marca a história oral como “história viva””. Este mesmo autor ressalta, ainda, que o método da história oral

precede uma atividade elaborada metodologicamente, e se constitui em uma prática de apreensão de narrativas que busca testemunhos e provoca uma análise a favor do aprofundamento do conhecimento (Ibidem, p. 21). Esta foi a principal razão pela qual se optou pelo uso de tal categoria metodológica de pesquisa, realizando, inicialmente, um trabalho de investigação acerca do paradeiro dos cartunistas ainda vivos, e que poderiam contribuir com esse aspecto de maior aprofundamento do conhecimento em torno do tema abordado.

Nesse sentido, foram ouvidos cinco dos sujeitos históricos que durante a época atuaram na condição de humoristas gráficos, editores, ou na direção das produções alternativas e que, por meio de diálogo com o autor deste trabalho, falaram a respeito das condições de produção do trabalho satírico-humorístico, tanto na imprensa tradicional como na imprensa alternativa paraibana, durante o difícil período regido pela censura impetrada pelo regime ditatorial<sup>4</sup>. O método ajudou a preencher algumas dúvidas surgidas no decorrer da análise interpretativa do material averiguado. Buscou-se o diálogo com outro personagem histórico, que da mesma forma que aqueles, também testemunhou as interferências políticas do regime ditatorial no cotidiano da vida pública paraibana, fazendo, inclusive, alguns registros importantes, especialmente no tocante aos métodos de censura aplicados pelos militares junto aos veículos de comunicação no Estado. Trata-se do jornalista Gilvan de Brito, que atuou em diversos órgãos da imprensa estadual na década de 1970 e é autor de uma das poucas obras publicadas voltadas para o registro da dura experiência que foi a ditadura civil-militar no Estado, obra essa intitulada: “*A ditadura na Paraíba*” (2014).

Outro momento importante para o desenvolvimento deste trabalho diz respeito à atividade posterior de análise detalhada de cada uma das ilustrações que foram selecionadas, levando-se em consideração àquelas consideradas mais significativas para estudo do problema e objetivos propostos. Momento extremamente importante, por se tratar daquele no qual foi vista a forma com que a imprensa periódica escolhe, ordena, estrutura e narra, de uma determinada forma, aquilo que se elegeu como digno de chegar até o público (DE LUCA, 2006). Nesse sentido, a atenção manteve-se focada nos discursos imagéticos das charges e tiras de humor (gênero específico das Histórias em Quadrinhos [HQ] com que se trabalhou

---

<sup>4</sup> Foram ouvidos os cartunistas: Richard Muniz, Marcos Nicolau, Henrique Magalhães e Flávio Tavares, além de Alberto Arcela, um dos diretores e redatores do jornal *O Furo*. Os quatro primeiros atuaram como cartunistas tanto na imprensa tradicional, como na imprensa alternativa. Marcos Nicolau e Henrique Magalhães tornaram-se professores universitários e pesquisadores que trabalharam com o tema do humor gráfico em várias de suas produções científico-acadêmicas. Flávio Tavares migrou para o mundo das Artes Plásticas, consagrando-se como um dos principais nomes no cenário regional e nacional. Alberto Arcela dedicou-se a profissão de publicitário, algo que já o fazia desde os tempos em que militava na imprensa alternativa.

nesta pesquisa), cuja leitura analítica foi operacionalizada com o subsídio de autores da área da comunicação e da semiologia especializados naqueles gêneros, que são pertencentes ao universo da caricatura, bem como na leitura de outros textos imagéticos, dentre eles: Cirne (1972); Anselmo (1975); Joly (1994); e Barthes (1990; 1974). Dessa maneira, foram melhor identificados os procedimentos semióticos que apontam para os significados construídos de muitas formas, através dos traços e outros recursos tipográficos, que dão vida a esses tipos de ilustrações aqui destacadas.

Outro momento importante, digno de registro, diz respeito à escolha da bibliografia concernente à abordagem do período da ditadura civil-militar em que este trabalho se encontra centrado. É relevante deixar claro que, diante da vasta literatura que trata desta temática, as leituras se voltaram para alguns dos autores que trataram de forma mais específica da problemática da censura junto aos meios de comunicação predominante naquela época. Dentro desse recorte, a abordagem aqui desenvolvida procurou focar nas medidas e nos efeitos censórios acarretados sobre a imprensa no contexto nacional e, de maneira particular, na imprensa paraibana que, como se viu, também sofreu brutalmente os abalos da política autoritária e abusiva praticada pelos militares no exercício do Poder. Dentro desse panorama, optou-se por trabalhar com autores, a exemplo de Gaspari (2004); Fico (2002); Marconi (1980); no contexto paraibano, com o trabalho de Gilvan de Brito (2014), e com Relatório Final da Comissão Estadual da Verdade e da Preservação da Memória do Estado da Paraíba (2017).

A tese está estruturada em três capítulos. O primeiro deles, intitulado “Política e Humor na Imprensa Paraibana nos 70”, apresenta uma abordagem de natureza contextual, colocando o leitor a par da relação entre imprensa, política e o humor gráfico no Brasil e, mais especificamente, na Paraíba. O capítulo 2, intitulado “Representação Imagética e Memória Humorística da Ditadura nos Jornais Paraibanos”, traz uma abordagem sobre a representação social da ditadura, expressa por meio da imagem caricaturada na imprensa paraibana, convergindo para uma discussão teórico-conceitual dos conceitos-chave utilizados nesta pesquisa e, em seguida, para uma análise das ilustrações satírico-humorísticas presentes na imprensa tradicional durante os anos 1970. O terceiro e último capítulo aborda a realidade do jornalismo alternativo no contexto da imprensa paraibana, com destaque para o trabalho apresentado pelos dois periódicos que se destacaram como ícones no Estado dentro deste contexto: *O Edição Extra* e o jornal *O Furo*, e a revista de quadrinhos *Maria*, que se destacou no mercado editorial independente e permanece em circulação até os dias atuais. O trabalho encerra-se com as considerações finais acerca das conclusões alcançadas com base nos



resultados gerais apontados no decorrer do trabalho de pesquisa, que visa, não apenas contribuir com uma melhor compreensão sobre o que representou a experiência da ditadura civil-militar no Brasil, rememorando algumas de suas principais nuances, entre elas, a relação existente entre o regime militar e a imprensa, mas também reforçar a linha de estudos sobre o universo da caricatura que, por meio de ilustrações como a charge e os quadrinhos, apresentam um valioso acervo de artefato cultural, que nos permite um amplo estudo da vida cotidiana através do humor.

## CAPÍTULO 1: Política, ditadura e humor na imprensa paraibana

### 1.1 A imprensa brasileira no contexto dos anos 1970

Os anos de 1970 foram, sem sombra de dúvidas, um dos períodos mais marcantes na vida da imprensa brasileira. Um tempo caracterizado fortemente pelos desdobramentos das fortes crises de natureza econômica e política, que se desencadearam na virada da década 60-70, e atingiram intensamente as empresas jornalísticas, de modo particular, os jornais diários. Além da instabilidade política e dos efeitos da intensa repressão político-ideológica de que eram alvos, os jornais enfrentaram a crise do papel jornal que ocasionou, inclusive, o fechamento de vários periódicos em circulação no país<sup>5</sup>. A crise foi melhor percebida, segundo relata Barbosa (2000), na imprensa carioca, através do fechamento de alguns de seus principais jornais da época, como foi o caso do *Correio da Manhã* (1939-1974) e d' *O Jornal* (1919-1974). Ao final dos anos 1970, o mercado jornalístico carioca estava reduzido a três grandes jornais: *O Globo*, *O Dia* e *Jornal do Brasil*, que juntos monopolizavam quase 90% do público de leitores (BARBOSA, 2000, p. 209). Associado àquela crise vale ressaltar, estava o forte poder de repressão exercido pelo regime militar sobre a imprensa e, de modo especial, sobre os veículos considerados de perfis eminentemente subversivos, os quais eram submetidos a uma censura ainda mais rigorosa e corte de verba publicitária contundente, levando muitos daqueles a uma situação de insustentabilidade. Tal censura começou a ser posta em prática na década anterior, quando jornais de esquerda e jornais pró-João Goulart, como *Politika*, *Folha da Semana*, *O Semanário* e outros, foram invadidos e suas oficinas destruídas. Jornais respeitáveis, mas favoráveis a Goulart, como a *Última Hora*, uma das principais cadeias jornalísticas do País naquela época, foram igualmente invadidos e destruídos.

Esses fatores contribuíram para o alinhamento ideológico por parte dos grupos jornalísticos, para quem a dependência econômica figurava como uma espécie de tábua de salvação para a crise financeira que atravessavam, promovendo, dessa maneira, uma relação de subserviência perante o Governo que, conforme ressalta Barbosa (2007), era responsável,

---

<sup>5</sup> O pivô desse fenômeno foi o denominado 'choque do petróleo', crise das fontes petrolíferas ocorrido no início dos anos 1970, fazendo com que o custo do papel da imprensa passasse, em 1971, de US\$ 171.00, a tonelada, para US\$ 320.00. A crise perdurou de maneira intensa por toda a primeira metade da década, acumulando um aumento de 187% do preço do petróleo nesse período. (Ver: BARBOSA, 2000). Como reflexo da brusca e brutal elevação das taxas cambiais para a importação do papel jornal, algo que, vale salientar, já havia ocorrido nos anos 1950 e 1960, os jornais tiveram que aumentar o valor de venda dos exemplares, fazendo com que muitos deles fechassem suas portas. Além disso, conforme destaca Sodré (1999, p. 143) a alteração e ascensão dos preços "arrasou a pequena imprensa, reduziu a circulação dos jornais, entregou-os integralmente ao controle das agências estrangeiras de publicidade".

naquela época, por 30% dos anúncios do jornal e, não bastasse isso, promovia uma pressão publicitária em torno dos jornais que contrariavam os interesses governamentais. A crise, por outro lado, como não se pode deixar de frisar, terminou por beneficiar algumas empresas jornalísticas, a exemplo do jornal *O Globo* que, como resultado direto do realinhamento do público em função do processo de concentração, e em decorrência das reformas tecnológicas e editoriais, entre outros fatores, passou a ser, de maneira incontestável, líder em termos de tiragem, no final dos anos 1970. Ao analisar as mudanças apresentadas nesse cenário, Marinalva Barbosa conclui que:

Frente a um momento em que a política sai de cena como discurso simbólico dominante perante o universo cultural do público, apartando definitivamente a polêmica do noticiário, os diários assumem uma nova face que não encontra resposta do público. Num momento em que, por força da conjuntura política, não há mais pluralidade de espaços para o exercício de sectarismo e tomadas de posição – que resultam a maioria das vezes e favorecimento administrativos e financeiros – cabe ao grupo que melhor serve naquele momento às elites políticas [...]. (BARBOSA, 2007, p 199).

Essa, portanto, passa a ser, de certo modo, a logística político-ideológica e administrativa operacionalizada de maneira predominante pelos grandes grupos de comunicação do país em atuação naquela época. Algo que, vale dizer, não se revela novo, tendo em vista tratar-se de uma postura adotada há muito tempo pelos proprietários das empresas jornalísticas, cuja preocupação, conforme esclarece o pesquisador Luiz Sodré não é a política em si, mas sim o fato político e que dizia respeito “a área restrita, a área ocupada pelos políticos, por aqueles que estão alugados ao problema do poder” (SODRÉ, 1999, p. 277). Tratava-se, portanto, de um procedimento já conhecido, sobretudo, por parte dos grandes grupos empresariais jornalísticos, que passaram a monopolizar o setor a partir da segunda metade do século XX, contando, para isso, com a liberação de verbas advindas do Poder Público. Dentre aqueles figuravam os Diários Associados<sup>6</sup>, um dos maiores grupos empresariais do ramo, fundado pelo paraibano Assis Chateaubriand, e com vários veículos jornalísticos instalados na Paraíba, como se verá no transcorrer deste capítulo. Entre os veículos pertencentes ao grupo estava o jornal *O Norte*<sup>7</sup> que, do mesmo modo que os jornais

<sup>6</sup> O Condomínio Acionário das Emissoras e Diários Associados fechou o século XX na condição do sexto maior grupo de comunicações do Brasil, constituído ao todo por 15 jornais, 15 emissoras de rádio e cinco de televisão, distribuídos por 14 cidades de 11 de estados brasileiros. Por essa razão, o Condomínio funcionava como uma “federação empresarial”, conforme foi planejado por seu fundador, Assis Chateaubriand. (Ver: MORAIS, 1994).

<sup>7</sup> Fundado em 07 de maio de 1908 pelos irmãos Oscar e Orris Eugênio Soares, *O Norte* destacou-se como um dos periódicos mais antigos em circulação diária no Brasil no século XX e XXI. O jornal permaneceu em circulação até o dia 1 de fevereiro de 2012, encerrando suas atividades em consequência de uma grave crise econômica que atingiu vários veículos de comunicação pertencentes ao grupo empresarial a que pertencia,

pertencentes aos grandes conglomerados empresariais de comunicação, conseguiu driblar de maneira satisfatória a crise econômica que atingia toda a imprensa brasileira, apresentando um nítido processo de desenvolvimento no contexto da imprensa estadual. Algo que se fez notável, sobretudo, através da implantação do arrojado parque gráfico instalado em 1973, em João Pessoa, apresentado, na época, como o mais moderno da região Nordeste.

Por outro lado, para além dos fatores de natureza econômica e, sobretudo, política, aqui já mencionados, a década de 70 também foi profundamente marcada por um forte movimento de contestação e de resistência política e cultural, que se iniciou no eixo sul-sudeste e se alastrou por todo o país. Período em que entrava em cena, conforme descreve Sevcenko (2005, p. 14), uma espécie de “submundo de escritores, jornalistas, críticos, caricaturistas, agitadores e panfletários, vivendo precariamente da pena e das vicissitudes da cena política e cultural”. A citação do autor tenta destacar, de maneira sucinta e genérica, o panorama marcado pelas diversas situações e circunstâncias adversas, às quais os intelectuais e artistas engajados politicamente naquela época eram forçados a enfrentar, como forma de resistência e em defesa de sua própria sobrevivência. Tratava-se da ação de uma militância já desencadeada nos anos 1960 por artistas, intelectuais e ativistas políticos, que crescia na mesma medida em que se exacerbavam os enfrentamentos políticos com as autoridades conservadoras e repressivas, que se via nos anos 1970. Um fenômeno de espírito contestador que tinha no movimento contracultural uma de suas principais bases ideológicas. Dentro dessa ótica, na avaliação de Riserio (2005), a passagem da década de 1960 para 1970 foi fortemente marcada pelo pensamento e ação dos dois seguimentos mais inquietos da juventude urbana brasileira, os quais se distribuíram em duas vertentes: a esquerda e o movimento contracultural. Diferentemente do que é destacado por Nicolau Sevcenko, Riserio (Ibidem) apresenta uma abordagem que se pretende mais ampla ao chamar a atenção para outro fator causal que, de acordo com o seu ponto de vista, foi absorvido pelo movimento de luta político-ideológica, mas que não se restringe a essa vertente de resistência. Antonio Riserio defende que esse movimento internacional de ampla ramificação se expandiu no Brasil, não por causa, mas apesar da ditadura. “Equacionar contracultura e ditadura é abolir o fato de que o underground foi um fenômeno universal, brotando sob os regimes políticos mais dessemelhantes” (RISERIO, 2005, p. 17). Não resta dúvida, da mesma forma que também não

---

especialmente, os jornais impressos. *O Norte* nasceu independente, sem compromissos partidários, porém, sete anos após sua fundação, não suportando mais as dificuldades financeiras, deixou a imparcialidade e iniciou um engajamento político-partidário, conforme descreve Araújo (1986, p. 32). Depois de passar por alguns períodos de interdição, o periódico voltou a circular, em definitivo, a partir de 1954, ao ser incorporado ao grupo Diários Associados, por decisão do próprio Assis Chateaubriand, que passara a investir pesadamente na ampliação dos meios de comunicação em sua terra natal, por onde se elegeria, posteriormente, senador da República.

se pode negar, que em terreno especificamente brasileiro, a contracultura preservou e nutriu o espírito contestador que, conforme a compreensão deste mesmo autor, obstruiu o rolo compressor da ditadura civil-militar em sua marcha para uniformizar o pensamento da nação e asfixiar a juventude brasileira.

Essa reação contestatória, vale destacar, apesar de encontrar na imprensa alternativa e em outros meios de comunicação que constituíam a denominada cultura underground, dos quais faziam parte, por exemplo, os fanzines e muitas das histórias em quadrinhos publicadas à margem da indústria cultural, também fazia dos meios de comunicação tradicionais um terreno fértil na luta de resistência. Além da rede informacional alternativa que tinha em periódicos como *O Pasquim e Movimento* e o *Verbo Encantado*<sup>8</sup>, alguns dos principais veículos da bandeira de luta contestatória dos anos 1970, uma parte da juventude inquieta, que estava por trás de tais iniciativas combativas, terminou sendo absorvida por diversos jornais tradicionais que tinham em seus quadros funcionais, por força de circunstâncias adversas, intelectuais e jornalistas de pensamento esquerdista. E por mais que isso intrigasse e desafiasse os próprios militares, que viam neles um perigo iminente, o engajamento político por meio da imprensa se fazia algo cada vez mais forte, tornando a relação dessa com o governo algo sempre muito delicado e instável. Essa relação melindrosa é descrita pelo jornalista Elio Gaspari em alguns momentos através da série de livros sobre a ditadura de 1964/1985, em que o autor apresenta uma das vertentes interpretativas acerca da memória da ditadura civil-militar, difundidas por alguns historiadores e não historiadores, como é o caso deste<sup>9</sup>. Ao discorrer sobre o processo de restabelecimento da ordem nas relações entre o

---

<sup>8</sup> Menos conhecido, talvez, que esses dois outros periódicos mencionados, *O Verbo Encantado* foi um jornal lançado em 1972, em Salvador, nos mesmos moldes de estilo de *O Pasquim* e outros veículos impressos que primavam pela liberdade cultural e de expressão, adotando para tal, uma linguagem totalmente irreverente e inovadora para a época, abordando temas diversos associados às artes, literatura, sexo, e outros.

<sup>9</sup> Trata-se aqui, de maneira específica, à vertente argumentativa que defende a ditadura enquanto uma experiência amena, ou seja, algo que teria se iniciado de forma branda evoluído, paulatinamente, a níveis mais arbitrários e violentos, como se vê, por exemplo, a partir dos próprios títulos dos cinco volumes que compõem a série de livros mencionada, de autoria do próprio jornalista. São eles:

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002a;

\_\_\_\_\_. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002b;

\_\_\_\_\_. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003;

\_\_\_\_\_. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia da Letras, 2004;

\_\_\_\_\_. *A ditadura acabada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

Destes, vale salientar que trabalhou-se com apenas um deles, a “*A ditadura encurralada*”, por tratar-se daquele que continha relatos mais condizentes com o recorte temporal da pesquisa, mais focados no processo de ambiguidade e de conflitos entre os militares e os órgãos de imprensa. Para efeito de esclarecimento, é importante ressaltar que este trabalho não compactua com essa perspectiva interpretativa, por entender a ditadura uma experiência social e não apenas política das mais duras e cruéis já vividas até aqui e, por acreditar que, do contrário, corre-se o risco de se auto-legitimar esse tipo de experiência, como, inclusive, tem sido testemunhado no momento atual que o país atravessa, em que alguns grupos saem às ruas para defender o retorno da ditadura. Para mais sobre essa contraposição de perspectiva interpretativa histórica ver SILVA (2009).

regime militar e uma parte do conservadorismo liberal que tinha no grupo do jornal *O estado de São Paulo*, um dos principais representantes, Gaspari (2004) descreve uma conversa do general Ernesto Geisel com um de seus principais interlocutores, Paulo Egydio Martins, a quem é indagado qual seria a razão de a família Mesquita, mesmo sendo profundamente conservadora, manter em sua redação jornalistas esquerdistas. E a resposta, segundo Gaspari (2004, p. 20), foi a seguinte: “Por uma razão, general. Eles [...] para manter aquela sequência liberal, quer dizer, da democracia liberal, eleições diretas, etc., eles consideram que talvez a esquerda hoje, não uma esquerda terrorista, mas a esquerda intelectual, seja um aliado momentâneo [...]”.

Tais registros apontam para a ambiguidade que costumava regular a relação entre o governo militar e os donos dos meios de comunicação, fazendo refletir, desta maneira, o jogo conflituoso que permeia as relações de poder como um todo, cuja manutenção se apoia em estratégias de construção da luta pela hegemonia (GRAMISCI, 1986). Uma disputa traçada no plano político, ideológico e cultural e que trazia à tona o poder simbólico da informação, enquanto elemento de valor estratégico principal para ambos os agentes envolvidos naquele cenário de embate político-ideológico profundamente marcante na vida política e social do Brasil. Realidade aquela que, por sua vez, fez vir à tona o papel importante dos meios de comunicação no processo de compreensão acerca do complexo e multifacetado fenômeno de disputa pelo poder hegemônico que configura o mundo social. Como assevera, aliás, este mesmo pensador italiano, a imprensa é um meio privilegiado da pedagogia política em busca da hegemonia (GRAMISCI, 1999-2002, v. 1, p. 399. Apud SILVA, 2006). Tal disputa aqui destacada, se desenvolvia de maneira específica, através do controle da informação produzida e disseminada pela imprensa e indústria cultural como um todo, ação essa que se tornou uma obsessão por parte do governo militar, conforme se vê no tópico seguinte.

## **1.2 A censura política ditatorial e o controle da informação jornalística**

Uma das instituições a desenvolver um papel determinante, mediante o golpe de 64, foi, sem sombra de dúvidas, a imprensa. Instância privilegiada de formação e direcionamento da opinião pública, não por acaso, a imprensa desempenhou um papel-chave no plano de tomada de poder civil-militar, particularmente no que diz respeito ao meticuloso processo de controle de informações posto em prática durante a ditadura civil-militar, resultante do golpe contra o governo de João Goulart. Arraigado à rigorosa Doutrina de Segurança Nacional, tal processo era composto por órgãos como o Serviço Nacional de Informação (SNI) e os Centros

de Informações do Exército (CIE), por meio dos quais adivinham as ações que incluíam todos os veículos de comunicação da época, objetivando vigilância e possíveis punições para qualquer tentativa de “subversão” (KUSHNIR, 2004). Foi por meio de tais mecanismos que se instituiu no país uma forte censura política sobre os meios de comunicação, tendo como foco principal as atividades de cunho jornalístico que oferecessem algum tipo de risco à estrutura de sustentação do regime ditatorial.

Entretanto, não se pode negar, o papel de coadjuvante (ou mesmo cúmplice) desempenhado pela imprensa no golpe civil-militar. Protagonistas de um complexo e ambivalente processo de relações de poder, para além de perseguidos, os órgãos que compunham a denominada grande imprensa foram, como atestam diversos estudos já realizados e obras publicadas, importantes aliados para a implantação da ditadura. Dessa maneira, não paira dúvida alguma sobre o papel controverso desenvolvido pela imprensa no período ditatorial, que diante da radicalização dos efeitos repressivos e de violação dos direitos humanos impetrada pelos militares no Poder, especialmente a partir de 1968, se viu forçada a mudar de postura política. Essa ambiguidade, vale salientar, acompanha uma praxis adotada pelas empresas de jornalismo que, conforme destaca Capelato (1994), nem sempre tem com a sua protegida – a liberdade – o carinho que ela merece. “E, quando a repressão a atinge, lamenta sua ausência e luta para recuperá-la” (Ibidem, p. 24). Foi o que se viu ocorrer durante todo o período da ditadura civil-militar brasileira.

Não resta dúvida de que os atos de censura contra os meios de comunicação de massa constituíram uma das principais e mais marcantes ações de natureza estratégica postas em prática pelos governos civil-militares que se revezaram no Poder ao longo dos 21 anos da ditadura. Sobre isso, não se pode negar que, conforme ressalta Costela (1970, p. 22) em seu estudo sobre a censura no Brasil: “A história do controle da informação sempre foi e sempre será o barômetro da vida política nacional”<sup>10</sup>. Dentro desse contexto, a ênfase dada à informação, no sentido militar do termo, fez com que ao tomarem o Poder, os militares e civis investissem robustamente em decretos autoritários e leis ilegítimas visando ao controle pleno do processo de difusão dos conteúdos informativos voltados à opinião pública. No cerne dessa problemática, estava a guerra traçada por esses contra aquele que seria eleito como o inimigo

---

<sup>10</sup> É importante destacar que, muito antes dos períodos ditatoriais já ocorridos no Brasil, o jornalismo brasileiro já nasceu sob a insígnia da censura. Isso se considerado o fato de que o Correio Brasiliense, apontado, embora com controvérsia, por alguns, como o primeiro jornal brasileiro, o qual foi editado por Hipólito Jose da Costa em junho de 1808, em Londres, como forma de fugir da censura imposta pela família imperial portuguesa. “O Correio era impresso em Londres, mas dirigido ao mundo luso-brasileiro, importado para o Brasil, inicialmente por vias normais e, depois de proibido pelo governo, em 1809, circulando com bastante influencia, mas de modo clandestino” (Ver: ROMANCINI; LAGO, 2007, p. 25)..

maior, o comunismo que, segundo era difundido, representava a mais grave ameaça contra a soberania nacional e a cultura patriótica. Ameaça essa que era explicitamente apresentada nos discursos proferidos pelos generais que, além do ministério, ocupavam diversas outras funções estratégicas no Governo civil-militar. Foi o caso, por exemplo, do general Breno Borges Costa que, no cargo de Chefe do Estado-Maior do Exército Brasileiro, proferiu o seguinte discurso durante a 10ª Conferência dos Exércitos Americanos, realizada em setembro de 1973, em Caracas, na Venezuela:

Atualmente – e para este ponto desejo chamar especialmente a atenção de todos os presentes – é facilmente constatável o desenvolvimento de um processo de destruição da estrutura cultural e moral da civilização ocidental, processo esse em que, utilizando-se dos modernos meios de comunicação de massa, os movimentos subversivos internacionais tentam destruir, de todas as formas possíveis, as bases culturais e morais da nossa civilização. É a intensificação, ao máximo, do uso da arma psicológica, ou seja, a luta pela conquista das consciências. (FORTES, 1973, p. 17).

Profundamente arraigados a esse viés ideológico combativo, e que via nos meios de comunicação armas altamente perigosas nas mãos de seus inimigos, os militares e seus aliados civis reforçavam a censura política junto aos veículos midiáticos espalhados por todo o país. Não à toa, uma vez que, como faz ver Fernandes (2005, p. 125): “O controle dos meios de comunicação modernos deu aos poderes constituídos, uma força esmagadora e quase imbatível. Os poderes podem não aumentar a própria estatura, mas lhes é muito fácil rebaixar o teto”. Inserida dentro de um amplo e bem articulado projeto de repressão e de controle sobre os direitos civis, a censura política se constituiu, vale dizer, do mais importante mecanismo de sustentação do regime autoritário. Ao estudar o tema sob o aspecto jurídico, abordando suas características legais e de legitimação, Carvalho (2014, p. 02) assevera que “a censura à imprensa se baseou em uma legalidade ambígua, de fronteiras imprecisas entre o legal e ilegal, marcada por práticas não oficializadas e sigilosas”. Para esse mesmo autor, ainda que com alguma resistência inicial, esse tipo de censura terminou sendo chancelado por decisões judiciais, em particular do Supremo Tribunal Federal – STF, que reconheceu a impossibilidade de contestação da censura, haja vista estarem acobertadas pelas normas do Ato Institucional nº 5, decretadas em 13 de dezembro de 1968. Apesar disso, ao contrário da tradicional censura de diversões públicas, legitimada pela Constituição de 1967 e pela Emenda 01/69, que tratam da proteção da moral pública e dos bons costumes, a censura à imprensa permaneceu não sendo legalizada e sua existência sequer era admitida pelo aparelho repressivo da ditadura civil-militar, evitando, desta maneira, o surgimento de questionamentos



às interdições dirigidas aos veículos de comunicação (KUSCHNIR, 2004; SMITH, 2001).

Dessa maneira, apoiada em normas institucionais, Decretos-Lei e outros preceitos legais difusos e imprecisos legislados pelo Estado autoritário, a censura política prosseguiu produzindo seus efeitos repressivos no meio jornalístico, em particular. Essa ação, como demonstram vários registros históricos feitos até aqui, obedecia a fases de intensidade e operacionalidade distintas, como faz ver, por exemplo, Maria Aparecida de Aquino (1999), ao relatar que:

Em um primeiro momento, entre 1968 e 1975, a censura assume um caráter amplo, agindo indistintamente sobre todos os periódicos. De 1968 a 1972 tem-se uma fase inicial em que há uma estruturação da censura, do ponto de vista legal e profissional e em que o procedimento praticamente se restringe a telefonemas e bilhetes enviados às redações. Na segunda fase (1972-1975) há uma radicalização da atuação censória, com a institucionalização da censura prévia aos órgãos de divulgação que oferecem resistência. [...] Entre 1975 e 1978, observa-se que a censura passa a ser mais restritiva e seletiva: lentamente vai se retirando dos órgãos de divulgação, bem como diminuem de intensidade as ordens telefônicas e os bilhetes às redações. (AQUINO, 1999, p. 212)

Essas fases de graduação da censura política sobre os periódicos também são mencionadas por Marconi (1980, p. 50) ao afirmar que com o avanço do regime ditatorial e a instauração dos Atos Institucionais, a censura foi se intensificando chegando a níveis totalitários na grande imprensa, “tornando-se pródiga em proibição da divulgação de comentários, críticas, transcrições, reproduções, análises, fotografias, matérias pagas e até a publicidade de alguns assuntos”<sup>11</sup>. Diz este mesmo autor que foi assim que os militares conseguiam dirigir os noticiários, quando não censurando por completo, permitindo que apenas parte dos fatos fosse divulgada. E isso pôde ser observado no contexto da imprensa paraibana através das análises realizadas nas edições dos veículos selecionados para esta pesquisa, cujos resultados mais explícitos serão comentados nos próximos capítulos da tese, bem como na revisão bibliográfica sobre o assunto. Conforme já mencionado aqui, a indústria

---

<sup>11</sup> Analisando a cronologia da censura política implantada a partir do golpe de 64, vê-se que esse tipo de ação não se deu de maneira uniforme durante os 21 anos da ditadura. Houve períodos de maior e de menor intensidade, seguindo o mesmo padrão de outros indicadores do grau de autoritarismo das diversas administrações. Contudo, não se pode deixar de admitir que a censura, enquanto mecanismo de repressão, se fez atuante desde o período seguinte ao golpe de 1964, sofrendo, posteriormente, flutuações conforme o perfil dos militares que se revezavam no Poder e seus auxiliares com vocação autoritária. Além disso, não é verdade que, durante o governo dos dois primeiros ditadores, a liberdade de imprensa tivesse sido rigorosamente respeitada. Jornais de esquerda e jornais pró-João Goulart, como *Política*, *Folha da Semana*, *O Semanário* e outros, foram invadidos e suas oficinas destruídas. Jornais respeitáveis, mas favoráveis a Goulart, como a *Última Hora*, uma das principais cadeias jornalísticas do País, foram igualmente invadidos e destruídos. Além do mais, é preciso ressaltar que o arcabouço legal para as questões censórias foram elaboradas aos poucos e mesmo antes de ser lançado o AI-5, cujas minúcias não estavam ainda prontas em fins de 1958, já se via a prática de adoção de medidas censórias (KUSCHNIR, 2004, p. 22)

jornalística paraibana enfrentou um longo período de estagnação a partir da implantação da ditadura civil-militar, algo só arrefecido no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, com o surgimento de novos jornais.

Foi também a partir desse período que os veículos em circulação no Estado passaram a dar sinais mais claros do cansaço da situação de censura e repressão política a que foi submetida a imprensa paraibana, e que foi agravado a partir de 1968, com o advento da publicação do AI-5, o mais repressivo de todos os Atos Institucionais decretados até aquela época<sup>12</sup>. No tocante à política de censura aplicada pelos militares no exercício do Poder, obedecendo a fins específicos, conforme descreve a vasta literatura que trata do tema<sup>13</sup>. As mais conhecidas e frequentes na rotina produtiva dos meios jornalísticos eram a censura prévia e a autocensura. A censura previamente estabelecida era feita antes mesmo da divulgação das matérias e sua classificação e seleção se davam através de censores que ocupavam as redações dos jornais (MARCONI, 1980). No caso de não haver censores, o jornal tinha a obrigação de enviar à Brasília, todos os materiais, para que fossem examinados, obrigatoriedade essa que era mais fortemente aplicada à imprensa alternativa, considerada mais ofensiva pelo seu caráter subversivo, conforme se discute em outra parte deste trabalho. Esse tipo de censura teve um recrudescimento com o advento do Decreto-Lei n. 1.077, que legitimou a censura prévia e, cujo texto afirmava o seguinte: “(...) O Decreto Lei autoriza a Polícia Federal fazer censura prévia a publicações que contenham exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes”<sup>14</sup>. Desta maneira, instituía-se a presença do censor nas redações dos jornais que eram os veículos de comunicação com maior vigilância por parte do Estado repressor. De acordo com Romancini (2007, p. 129), na prática, geralmente “Os censores viam todo o material que estava sendo preparado para a publicação no local em que ela era produzida e liberavam, vetavam ou liberavam com restrições os textos, imagens ou fotos examinados, a partir das instruções regulares emanadas pela Polícia”.

Vale salientar ainda que, na ausência dos censores nas redações dos jornais, a censura era aplicada de outra forma. Tratava-se do uso dos bilhetes com proibições expressas referentes a determinados temas considerados inapropriados para publicação. Romancini e

---

<sup>12</sup> Ao lado do AI - 5, a Lei de Imprensa de fevereiro de 1967 e a Lei de Segurança Nacional, de março de 1967, cercearam ainda mais a já exígua liberdade de expressão. A ideia era a de deixar a entender que estava garantindo o direito à liberdade de expressão aplicando as penalidades aos que ‘exageravam’ no exercício profissional. (Ver FICO, 2001).

<sup>13</sup> Ver: Costa (2013); Romancini e Lago (2007); Kushnir (2004); Fico (2004; 2001); Smith (2000); Marconi (1980); Costa (1970).

<sup>14</sup> A história desse Decreto-Lei ilustra bem o que foram os tempos de Garrastazu Médici: no dia 22 de janeiro, o ditador, em despacho com o ministro Alfredo Buzaid, baixou o Decreto-Lei que instituiu a censura prévia no Brasil, publicado pelo Diário Oficial no dia 26 de janeiro de 1970.

Lago (2007, p. 34) evidenciam o recebimento dos bilhetes nas redações e relatam que: “O texto com a proibição costumava ser levado às redações de jornais e outros meios de comunicação por um policial de nível inferior, que mostrava o bilhete e aguardava que ele fosse copiado. Depois, o jornalista tinha que assinar um documento que comprovava a ele a ciência da censura”. A censura foi aplicada de maneira tão sistemática e veemente que em muitos casos acabou sendo absorvida pelos jornalistas como etapa mecânica da rotina de produção diária, gerando, assim, a denominada autocensura. Segundo Fico (2001), a autocensura esteve muito presente nas redações, como forma de designar a obediência às proibições determinadas pelos órgãos repressores e de vigilância permanente, especialmente o Ministério da Justiça. Para além destes tipos de censura, não se pode deixar de citar aqui de outra forma autorregulação censória também muito comum no período da ditadura que era a censura patronal. Trata-se, conforme relata Marconi (1980, p. 11), de um tipo de censura que sobreviveu ao período ditatorial e que consiste no cerceamento cometido pelos donos dos meios de comunicação “feito até com maior rigor, persistência e eficácia”, deixando vir à tona, o ajuste ideológico entre o governo autoritário e parte da imprensa.

Algo que ficou patente pela postura adotada pela direção dos órgãos de imprensa mediante a autocensura adotada pelo regime, a exemplo do JB, em 1969, que diante de uma circular interna a qual arrolava vários temas que deveriam ser tratados com ‘maior cuidado’, dentre esses, questões militares e movimentos de contestação ao regime, emitiu a seguinte nota: ‘Para bem cumprirmos o nosso maior dever, que é retratar a verdade, é preciso, antes de mais nada, sobreviver’. (KUSHNIR, 2004, p. 50).

### **1.3 O jornalismo paraibano sob a égide do golpe de 64**

Para além do cenário da grande imprensa<sup>15</sup>, concentrada até os dias de hoje no eixo sul/sudeste, esse quadro de ambivalência se repetiu em todas as demais regiões do país, atingindo, de maneira ainda mais especial, os meios de comunicação que compunham a imprensa estadual, dada a repercussão desses em todo o Estado. Na Paraíba, do mesmo modo que nos demais estados da Federação, a reação inicial da esmagadora maioria dos órgãos de imprensa foi de total apoio ao golpe civil-militar impetrado a partir do dia 31 de março de

---

<sup>15</sup> Segundo Maria Aparecida Aquino, o conceito de “grande imprensa” refere-se aos veículos de comunicação que mantinham uma distribuição nacional e por vezes com uma abrangência internacional, cuja circulação poderia ser diária, semanal ou mensal e que possuíam um alto financiamento publicitário do qual dependia a sua sobrevivência (AQUINO, 1999).

1964<sup>16</sup>. Algo manifesto, sobretudo, através das páginas dos jornais que circulavam no Estado naquela época e que se constituíam no principal meio de configuração da conjuntura política e econômica nos âmbitos estadual e nacional. Eram esses o jornal *A União*<sup>17</sup>, o jornal *O Norte* e o jornal *Correio da Paraíba*<sup>18</sup>. Destes, o primeiro foi o mais enfático em sair em defesa dos interesses do regime militar e civil recém-instaurado, por se tratar do veículo oficial do Governo do Estado. Foi por meio do jornal *A União*, bem como da rádio *Tabajara*, ambos veículos que integram até os dias atuais, a cadeia de meios de comunicação oficial do estado da Paraíba, que o então governador do Estado, Pedro Gondim, se posicionou na ocasião da consolidação do golpe civil-militar, proclamando-se favorável ao que chamou de “reformas essenciais, por saber que elas constituem instrumentos legais de adequação aos novos problemas do povo”<sup>19</sup>.

E, assim como se viu no restante do país, essa foi a posição adotada pelos representantes dos três Poderes que velam pela democracia do Estado Brasileiro (Executivo, Legislativo e Judiciário) na Paraíba, no que foram seguidos pelo denominado ‘Quarto Poder’, expressão essa usada para designar de maneira positiva, embora um tanto ingênua, a imprensa enquanto instância de amplo poder de influência decisiva na sociedade, arraigada aos interesses em defesa da democracia<sup>20</sup>. Ao tratar sobre a repercussão e efeitos da deflagração

<sup>16</sup> Embora esteja fora do recorte temporal do interesse desta pesquisa, considerou-se importante traçar aqui um breve panorama geral acerca do posicionamento político dos principais jornais em circulação nos anos 1960, levando em consideração o desdobramento na década seguinte.

<sup>17</sup> Em circulação desde 1893, o Jornal *A União* fora criado pelo então governador Álvaro Machado, com o intuito de propiciar ao Estado um veículo de imprensa comprometido com a “verdade na transmissão dos fatos e das notícias [...] de acordo com os interesses da Paraíba [...]”, o que possibilitaria aos paraibanos uma posição de consonância com a dinâmica do novo regime republicano, recém-instaurado (ver: MARTINS, 1977, p.20).

<sup>18</sup> Fundado em 5 de agosto de 1953 por Teotônio Neto, o jornal *Correio da Paraíba* surgiu com periodicidade semanal, passando em poucos meses à condição de jornal diário. Em 1980, o jornal foi incorporado pelo grupo da Polyutil, tendo à frente o empresário Roberto Cavalcante, presidente do Sistema Correio de Comunicação, constituindo-se no primeiro órgão de imprensa da empresa, hoje formada por uma rede de emissoras de rádios AM e FM, e de televisão, a TV Correio, retransmissora da TV Record. Até o dia 04 de abril de 2020, o *Correio da Paraíba* era o único jornal comercial diário a circular no Estado na versão impressa. Devido à crise econômica que atinge o grupo, o jornal fechou, demitindo vários de seus funcionários. Atualmente, tem apenas a versão online.

<sup>19</sup> Trecho do discurso proferido pelo então Governador Pedro Gondim, em nota veiculada na cadeia de comunicação oficial do Estado no dia 01 de abril de 1964. De acordo com Gilvan de Brito (2014), em sua obra *A ditadura na Paraíba*, apesar de apresentar-se na época como um governador voltado às causas populares e simpatizantes dos ideais de João Goulart, Pedro Gondim aderiu ao golpe de 64 pressionado pela ameaça de ter seu governo derrubado e ser preso pelos militares. Vale destacar que, nos momentos que antecederam o golpe civil-militar, em 1964, o estado da Paraíba vivia um momento de grande efervescência política e social com um governo que, apesar de aliado às forças conservadoras, tinha práticas próximas ao ideário de Goulart, com vários setores da sociedade civil bastante mobilizados. “No entanto, esse governo capitulou e aderiu ao golpe e a repressão se abateu de forma bastante dura sobre vários setores da sociedade civil” (NUNES, 2015, PP. 49-50).

<sup>20</sup> A expressão ‘Quarto Poder’ como referência à imprensa foi usada pela primeira vez, segundo o historiador Daniel Boorstin (1971), em 1828. Um deputado do parlamento inglês, McCaulay, apontou para a galeria onde estavam sentados os jornalistas e gritou: “Fourth Estate!” (Quarto Poder) (ver: BOORSTIN 1971, p.24). O jornalista e escritor Nelson Traquina afirma que McCaulay fazia menção ao quarto état (termo francês também usado em referência a poder), tendo como quadro de referência os três états da Revolução Francesa: clero,

do golpe de 64 no âmbito da imprensa paraibana, o jornalista paraibano Evandro Nóbrega descreve, em artigo, a atmosfera de medo que tomou conta não apenas das redações dos veículos de comunicação, mas também nas entidades representativas da categoria, dentre essas, a Associação Paraibana de Imprensa (API)<sup>21</sup> que era alvo constante do regime repressivo. Esse clima de terror, vivenciado nas mais diversas esferas da sociedade, foi retratado por meio de algumas produções cinematográficas que marcaram o Cinema Novo<sup>22</sup>. Em artigo de sua autoria, Evandro Nóbrega narra o seguinte relato, ao descrever o clima nas redações dos jornais paraibanos logo após a deflagração do golpe de 64:

Do dia primeiro em diante, começou a caça – até nas redações – aos jornalistas considerados “subversivos”. A API, onde um serviço de alto-falantes transmitia antes as notícias captadas das emissoras do Sul do País, já fora devidamente vasculhada. À noite, veículos militares, transportando soldados armados dirigiram-se aos jornais. [...] A tropa entrou sem aviso, comandada por um major. Esse trazia longo rol de nomes de jornalistas “suspeitos”: Adalberto Barreto, presidente da API, diretor geral da rádio Tabajara, e um dos principais animadores da Frente de Mobilização Popular; Gonzaga Rodrigues (que se encontrava há meses num leito de hospital); Severino Biu Ramos; Nathanael Alves; João Manoel de Carvalho; Jório de Lira Machado; Malaquias Batista, Wills Leal; Paulo Pontes; Paulo Melo e outros [...]. (NÓBREGA, 1994, p. 174).

Ao falar sobre a intervenção ditatorial junto às entidades sindicais, o jornalista e pesquisador Gilvan de Brito (2014) destaca que, além dos atos repressivos propriamente ditos, os militares realizaram, com a ajuda de políticos aliados no Estado, um amplo trabalho estratégico de cooptação das entidades representativas da categoria jornalística. De acordo com o relato de Brito (2014, p. 40):

“A imprensa também foi cooptada quando o deputado Joacil de Brito Pereira esteve na Associação Paraibana de Imprensa (API) para insuflar os jornalistas a dissolverem a diretoria de então e escolherem uma diretoria provisória até a eleição de novos dirigentes, que seria efetuada 72 horas após. Os diretores, sentindo-se perseguidos, haviam abandonado a entidade. (BRITO, 2014, p. 40).

---

nobreza e troisieme etat – que engloba a burguesia e o povo (Ver TRAQUINA, 2005). No novo enquadramento da democracia, com o princípio de “poder controla poder”, a imprensa seria o “quarto” poder em relação aos outros três: executivo, legislativo e judiciário. Para Sylvia Moretzsohn (2008: 13), entretanto, “nada é inocente, a começar pela conceituação de ‘quarto poder’, que subverte o sentido da mediação jornalística e a apresenta como uma espécie de fiel da balança, escondendo os interesses na seleção e hierarquização da informação”.

<sup>21</sup> No período pré-golpe de 1964, a API desempenhou um papel de mobilização integrando a “Rede da Legalidade” pela posse de João Goulart, após a renúncia de Jânio Quadros, e se constituía em espaço livre para a defesa das lutas camponesas, sindicais e estudantis.

<sup>22</sup> Entre as produções, destacou-se o filme “O Desafio” (1965), dirigido por Paulo César Saraceni, com roteiro de Nelson Xavier e produção de Sérgio Saraceni. O filme reproduzia o clima de medo que se viu no cenário carioca logo após a deflagração do golpe de 1964.

Ainda de acordo com esse autor e pesquisador que, vale dizer, também atuou como jornalista durante a época da ditadura civil-militar na Paraíba, o deputado eleito pelo então partido UDN (União Democrática Nacional) e também jornalista, Joacil de Brito, convocou, no dia seguinte à intervenção, através de nota, nova eleição para o preenchimento das vagas que se deram com o afastamento dos titulares. Além da API, a perseguição aos jornalistas profissionais chegou ao Sindicato dos Jornalistas que, de acordo com Brito (2014), estava realizando um expurgo de vários associados, com a justificativa de que se tratava de um reexame e revisão das carteiras dos profissionais. Tais ações intervencionistas de cunho repressivo visavam, como se via no restante do país, a intimidar e banir no meio jornalístico qualquer tipo de reação contrária aos ideais conservadores e atitudes arbitrárias impetradas pelo regime autoritário. Tomado pelo clima de constante ameaça e restrição aos direitos básicos de liberdade de expressão, que crescia à medida que os primeiros generais se alternavam no comando do país, o jornalismo paraibano enfrentou um período de profunda estagnação produtiva, que perdurou pelo menos até o final da década de 1960, como relata a jornalista e pesquisadora Fátima Araújo, autora da até então, única obra de levantamento histórico acerca da vida e obra da imprensa paraibana, intitulada: *Paraíba: imprensa e vida* (1986). De acordo com relato desta autora:

A partir de 1964, até o fim da década, quase nenhum jornal despontou, pois a imprensa esteve seriamente amordaçada pelo poder militarista da Revolução de 31 de Março de 1964.[...] Amedrontados, poucos jornalistas aventuravam-se a fundar novos jornais, ação que quase sempre levava a consequências nefastas de perseguição, tortura e até outros meios de sanção mais extremos, caso tentassem imprimir alguma ideia “desalienante”. Resultado: aqui na Paraíba, pelo menos, meio onde pesquisamos, houve um hiato enorme em termos de criação de novos veículos de comunicação, compreendendo quase toda a década (ARAÚJO, 1986, p. 17).

O cenário descrito pela autora fornece uma dimensão do clima de amordaçamento e inibição a que a imprensa paraibana foi submetida durante os primeiros anos da ditadura civil-militar. Além disso, é importante frisar, chama a atenção o uso indiscriminado do termo ‘Revolução de 31 de março de 1964’ mencionado por Fátima Araújo, ao se referir ao golpe de 64. Trata-se aqui, como se pode perceber, de um resquício da memória branda da ditadura, que sob o ponto de vista dos militares e de uma parcela dos civis que apoiaram o golpe, dentre esses a própria imprensa, o golpe civil-militar representava uma vitória de caráter revolucionário contra a suposta ameaça de implantação do comunismo no Brasil por parte do

governo de João Goulart<sup>23</sup>. E essa concepção ideológica, vale frisar, permanece sendo disseminada ao longo do tempo e, como se pode perceber, se repete na história presente do país em que, de maneira similar ao que ocorreu no período da ditadura, os militares voltam a ocupar cargos no Poder Executivo em meio a um cenário de tensões político-ideológicas que reverberam no país em meio ao qual, inclusive, ouviu-se o clamor de grupos civis pelo retorno da intervenção militar. Trata-se de um dos vestígios da ditadura que, ao contrário, aliás, do que muitos pensam, não saiu totalmente de cena conforme defende, inclusive, o historiador Marcos Silva (2009), ao ressaltar os múltiplos fatores que constituíram esse fenômeno destacado por este autor enquanto uma experiência social e não apenas enquanto política institucional, formal.

Não obstante, foi na instância da política formal e, de modo especial, através da implantação do conjunto de medidas decretadas oficialmente, que contrariavam os direitos humanos, que a ditadura revelou sua face mais eminente e cruel, ferindo até mesmo alguns daqueles que lhe foram aliados, como foi o caso dos órgãos de imprensa. A vigilância permanente e aplicação de mecanismos de censura política a que esses foram submetidos, sobretudo, até o início dos anos 1970, não deixaram dúvida quanto ao nível de arbitrariedades cometidas pelos militares e seus aliados civis em todo o país. O próximo tópico trata, especificamente, dessa realidade no contexto da rotina produtiva dos profissionais que atuavam nas redações dos principais jornais paraibanos em circulação na época.

### **1.3.1 A censura nos jornais diários paraibanos**

Tais considerações fazem ver os aspectos multifatoriais que caracterizavam a tradição censória durante o período da ditadura civil-militar e que, conforme descreve Maria Aparecida de Aquino (1999, p. 233), estava longe de ser algo uniforme: “As variáveis de ordem temporal e a diversidade dos periódicos em face dos objetivos do Estado autoritário brasileiro, permitiram a elaboração de um perfil, multifacetado e não-aleatório, da atuação da censura”. Contudo, de maneira geral, como apontam os diversos registros feitos em torno do tema, o ato

---

<sup>23</sup> Na visão de Nilson Borges (2012, p. 20), tal concepção tratar-se-ia de uma “justificação ideológica para a tomada do poder e a modificação de suas estruturas foi encontrada na Doutrina da Segurança Nacional, que serviu como ideologia-base do regime militar”. Essa, por sua vez, era defendida enfaticamente pelo então ministro Alfredo Buzaid (1972, apud Carvalho, 2014) que, ao se apoiar numa concepção dualista do mundo dividido entre os partidários do materialismo – difundido especialmente nas ‘ideias ateístas’ de Nietzsche e Marx – e os defensores do espiritualismo, este fundado na fé religiosa e tradição do Cristianismo. Seria essa, portanto, a base ideológica de sustentação da tomada de posição em face do materialismo dialético pregado pelo inimigo maior, que seria o comunismo ameaçador, contra o qual a nação brasileira, como se tem visto, até os dias de hoje, é convocada a reagir em nome da ‘ordem’ e do ‘progresso’, da ‘moral’ e dos ‘bons costumes’.

cenatório mais comum era aquele que era efetuado por meio da presença da figura do censor nas redações dos jornais, função essa executada, inicialmente por oficiais do exército e, posteriormente, pelos agentes ligados ao DPF – Departamento da Polícia Federal –, os quais podiam aprovar, editar ou até mesmo tolher textos que lhes eram encaminhados antes de serem publicados na imprensa. Essa rotina foi averiguada nas redações dos jornais paraibanos durante os anos 1970, como encontra-se descrito no Relatório Final da Comissão Estadual da Verdade e Preservação da Memória do Estado da Paraíba<sup>24</sup>.

Um dos recursos de censura à imprensa era a visita, duas vezes por dia, de um servidor da Polícia Federal à redação. Essas visitas ocorriam, geralmente, pela manhã e à noite. Ele chegava com um documento onde constava uma série de assuntos proibidos de serem abordados pela imprensa. O responsável pela redação no momento lia o documento e dava o ciente, rubricando. Não era deixada uma cópia na redação e isso, de certa forma, ampliava a autocensura, pois havia a insegurança de não haver memorizado todos os temas listados. (PARAÍBA, 2017, p. 654).

No sentido de ampliar a compreensão da censura à imprensa, para além dos diversos documentos dos órgãos de segurança e informação coletados, a Comissão da Verdade e Preservação da Memória do Estado da Paraíba (CEVPM-PB) realizou uma audiência pública, na qual foram convidados alguns dos principais jornalistas que atuaram na imprensa paraibana durante o período ditatorial. Em seus depoimentos, os jornalistas não apenas confirmaram o estado de censura a que eram submetidos no exercício da profissão, como relataram em detalhes as formas como os atos censórios eram praticados rotineiramente nas redações dos jornais diários que, como já foi dito, foram os veículos que mais sofreram a ação repressora do regime autoritário. De acordo com os relatos, a censura se fez ainda mais veemente a partir do decreto do AI-5, repetindo um fenômeno averiguado no restante do país. Segundo o jornalista Téocrito Leal, um dos depoentes ouvidos pela CEVPM-PB, com passagem por dois dos principais jornais paraibanos em circulação na época (jornal *A União e o jornal O Norte*), a censura era realizada, de modo geral, de duas maneiras: sendo uma por meio de bilhetes, tipo telegrama, com a proibição de se abordarem determinados assuntos, e através da presença de agentes que passavam na direção e na redação dos jornais. (PARAÍBA, 2017). Esse segundo modo de censura tornou-se o mais comum, como relata detalhadamente

---

<sup>24</sup> Documento elaborado ao longo de quatro anos (2013-2017) como fruto do resultado de trabalho da Comissão Estadual da Verdade e da Preservação da Memória do Estado da Paraíba (CEVPM-PB), instituída a partir do decreto n. 33.426, de 31 de outubro de 2012, no Governo Ricardo Vieira Coutinho, com a finalidade de buscar esclarecimento das graves violações de direitos humanos praticados por agentes públicos contra qualquer pessoa no território da Paraíba ou dos paraibanos fora do Estado. A Comissão da Verdade criou os instrumentos necessários para realizar pesquisas com fontes documentais e testemunhais, bem como implementou ações junto à sociedade para dar visibilidade ao seu trabalho e, de maneira especial, ao tema da ditadura civil-militar, com o embate entre as forças da repressão e da resistência ao autoritarismo.



o escritor e também jornalista paraibano Gilvan de Brito<sup>25</sup>, que durante os anos 1970, atuava no jornal *Correio da Paraíba*:

Sentava-se diante da máquina e começava a escrever o noticiário político. Pouco depois, às 18h30, chegava o censor da Polícia Federal. Cumprimentava a todos educadamente e seguia até a mesa de Bosco Gaspar, que já o esperava com as principais matérias à mão. Ele as recebia e sentava-se diante de uma mesa vazia e começava a ler. Separava algumas para a esquerda, outras para a direita. Depois olhava para mim, que era o editor de política, e não precisava dizer nada. Antes que ele perguntasse sobre a minha produção do dia, eu me levantava e fazia a entrega das notícias nas suas mãos. [...] Ele separava algumas para perto da barriga e outras para o monte das liberadas. Depois, levantava os óculos com a ponta dos dedos, olhava nos meus olhos e dizia enquanto separava os papéis: ‘Isso aqui não pode, isso pode, isso aqui tem que ser modificado’. Pegava as que estavam nas proximidades da barriga e entregava-me com a orientação a ser seguida”. (BRITO, 2014, pp. 77-78).

Ainda de acordo com o relato de Gilvan de Brito, antes de sair, o censor abria uma bolsa e deixava com o subeditor aquelas informações mais esperadas por todos os jornalistas ali presentes, que era a relação das matérias proibidas para o dia seguinte, que ainda poderiam chegar pelo telex ou qualquer outro meio de informação. Apesar de o autor não descrever em seu relato quais tipos de notícias eram proibidas pelos censores, fica subentendido tratar-se de toda aquela que, conforme afirma Fátima Araújo (1986, p. 17), ao também falar sobre a visita dos censores aos jornais paraibanos, “comprometesse de algum modo as lideranças políticas, ideológicas e econômicas”. A afirmativa da autora deixa vir à tona, por sua vez, o entrelaçamento de interesses mútuos nas relações de poder das duas principais categorias responsáveis pela deflagração da ditadura civil-militar: os militares e os empresários, esses últimos representando a grande parcela da elite brasileira e também norte-americana envolvida no golpe de 64. Esse dado vai ao encontro do testemunho dos jornalistas que atuaram na imprensa paraibana naquela época, que são unânimes em afirmar que a censura não era voltada exclusivamente para questões políticas, mas para qualquer tema que pudesse comprometer a visão positiva do desenvolvimento em curso no país, citando como exemplo, a

---

<sup>25</sup> Gilvan (Bezerra) de Brito nasceu em João Pessoa (PB), em 1940. É jornalista, advogado, dramaturgo, ensaísta, poeta, escritor e letrista. Iniciou suas atividades como jornalista em 1965, passando por vários dos principais veículos de comunicação paraibanos, a exemplo da emissora de rádio *Tabajara*, *Rádio Correio* e os jornais *A União*, *O Momento*, *Correio da Paraíba* e o *Edição Extra*, jornal da imprensa alternativa. Além de repórter, ocupou as funções de redator, chefe de reportagem, diretor de redação, colunista diário, diretor e redator de sucursal, correspondente, editor de política e editor geral. Apesar de nunca haver sido torturado, o escritor relata já ter sido convocado a comparecer à delegacia para ser ouvido acerca de matéria publicada. É autor de 126 obras escritas, das quais 25 encontram-se publicadas.

síndrome de meningite desencadeada na primeira metade dos anos 1970<sup>26</sup>.

Além da censura prévia que, como se viu, era posta em prática de dois modos distintos, os jornalistas paraibanos também eram submetidos à autocensura. Tratava-se, segundo relato descrito no Relatório Final da CEVPM-PB pelo jornalista Severino (Biu) Ramos, do pior tipo de censura a que muitos dos profissionais de imprensa se impuseram, como forma de continuarem empregados na luta pela sobrevivência. Para o jornalista, que foi repórter e secretário do jornal *Correio da Paraíba*, submetidos a uma pressão e repressão constantes no ambiente de trabalho, muitos dos jornalistas começaram a censurar sua própria produção cotidiana, como forma de não sofrerem sanções de agência de controle da ditadura. Ao lembrar os episódios de censura a que eram submetidos ele e os seus colegas de redação, Severino Ramos afirmou que “Era uma fase triste, de tensão e apreensão constantes. Eram constantes os despachos e a Polícia Federal determinava o que podia e o que não podia ser publicado”<sup>27</sup>. Algo que vai ao encontro do que foi relatado por Brito (2014), aqui mencionado, e que assim como os dois outros jornalistas citados, trabalhara nos principais jornais em circulação do Estado, assumindo vários cargos, para além de repórteres e redatores<sup>28</sup>.

Embora tenha permanecido até o fim da ditadura, em 1985, esse clima de vigilância e amordaçamento à imprensa começou a dar sinais de afrouxamento ao final do denominado período dos ‘ano de chumbo’, caracterizado pela repressão feroz registrada entre 1969 e 1974, durante o governo de Médici, e que culminou com o histórico advento da abertura política<sup>29</sup>. Esse processo gradual de enfraquecimento dos mecanismos repressores do Estado sobre a sociedade civil e, de maneira particular, sobre os meios de comunicação se deu paralelamente ao fortalecimento do movimento de luta de resistência contra o regime ditatorial e os ataques aos direitos humanos e, de maneira particular, à liberdade de expressão. A memória da

<sup>26</sup> Tratou-se de um episódio ocorrido em 1974, no período da transição dos governos de Médice-Geisel. Pouco antes do início da campanha eleitoral, a Censura proibiu, por quatro dias, que a imprensa de São Paulo noticiasse a existência de uma epidemia de meningite. Depois vetou “matérias alarmistas e tendenciosas que possam gerar pânico entre a população”. Estima-se que a epidemia atingiu cerca de 18 mil pessoas e matou quase duzentas (GASPARI, 2003, p. 571).

<sup>27</sup> Fala de Severino (Biu) Ramos durante audiência pública da CEVPM-PB, realizada em 29 de abril de 2015 e publicada no blog: [memoriasdeverdade.blogspot.com](http://memoriasdeverdade.blogspot.com) Disponível em <<http://memoriasdeverdade.blogspot.com/2015/04/censura-aimprensa-e-cultura-na-paraiba.html>>. Acesso em 20. Jun.2018.

<sup>28</sup> Os tais relatos acerca das medidas de repressão sofridas pelos jornalistas paraibanos durante o período de censura ditatorial aqui registrados, embora instigantes e valiosos do ponto de vista histórico, vale salientar, não fazem parte do objetivo principal desta pesquisa. Por esta razão, serviram de conteúdo de caráter meramente contextual, com o propósito único de contribuir para a descrição do cenário político em que a imprensa paraibana se encontrava mergulhada naquela época. Algo que não descarta a possibilidade de um estudo específico focado no desdobramento dessa problemática até então inexplorada, do ponto de vista acadêmico.

<sup>29</sup> A abertura política foi o processo de liberalização do regime militar que governou o Brasil entre 1964 e 1985. Esse processo teve início em 1974, durante os governos Geisel (1974-1979) e Figueiredo (1979-1985), terminando em 1988 com a promulgação da nova Constituição.

resistência à ditadura civil-militar aponta para várias frentes de luta, cuja historiografia disponível fornece um panorama amplo e distinto, marcado por diversas iniciativas de engajamento político intermitente ao longo dos anos 1960 e 1970. Dentre essas está o trabalho de resistência político-ideológico desenvolvido pelos humoristas gráficos no âmbito, tanto da imprensa tradicional como da imprensa alternativa e que guarda consigo algumas peculiaridades, cuja análise se faz importante para a abordagem adotada neste trabalho.

#### **1.4 A resistência cultural através da arte do humor**

O ato da resistência tem sido uma das principais chaves explicativas para se compreender o cenário de reações concretas de oposição e contraposição ao golpe de 64. Resistir, dentro desse contexto, significa, portanto, opor-se a uma força alheia, cujo cognato próximo é in/sistir, e o antônimo é de/sistir. Tratava-se, portanto, de uma luta em que de um lado, se contrapunha direta e indiretamente aos abusos de poder cometidos no Brasil pelos militares e seus aliados civis no Poder e, de outro, a favor do direito pela liberdade de expressão e da manutenção do Estado de Direito que fora brutalmente atingido pelo regime autoritário. Culturalmente constituía ato legítimo a ser empreendido pela intelectualidade brasileira “progressista” diante do inimigo comum, o regime civil e militar, e se reverberava por meio dos mais diversos setores artístico-culturais em vigor no país, a exemplo do teatro, da música, da literatura, do audiovisual e do humor. Dentro deste contexto, é importante frisar que a relação entre o humor e as distintas formas subjetivas de representação da realidade através da arte, trata-se ainda de algo passível de um olhar mais atento por parte dos historiadores. Trata-se de um esforço por meio do qual é possível se obter uma maior compreensão acerca da complexidade que envolve o riso enquanto fenômeno social e a relação deste com as formas de narrativas de resistência de que se ocupam algumas expressões da arte. Só a partir deste prisma é possível compreender mais claramente o ato de resistência enquanto posicionamento político-ideológico e que nem sempre, vale dizer, se dá de maneira totalmente consciente e de forma coletiva.

Ao estudar a aproximação entre resistência, narrativa e a arte, Alfredo Bosi (2002) destaca que, historicamente o termo “resistência” e suas aproximações com os termos “cultura”, “arte” e “narrativa” foram pensados e formulados no período que corre, aproximadamente, entre 1930 e 1950, quando numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e a suas formas aparentadas, o franquismo e o salazarismo. Esse autor afirma ainda que a compreensão acerca da relação entre resistência e narrativa se

dá por meio da história da realização dos valores, tomando estes enquanto uma força catalisadora da vida em sociedade e que fazem parte do tecido vivo de qualquer cultura. Diz ele:

O homem de ação, o educador ou o político que interfere diretamente na trama social, julgando-a e, não raro, pelejando para alterá-la, só o faz enquanto é movido por valores. Estes, por seu turno, repelem e combatem os antivalores respectivos. O valor é objeto da intencionalidade da vontade, é a força propulsora das suas ações. [...] Valores e antivalores não existem em abstrato, isto é, absolutamente. Têm todos, para cada um de nós, e de modo intenso para o artista, uma fisionomia que os captam e os exprimem mediante imagens, figuras, timbres de vozes, gestos, formas portadoras de sentimentos que experimentamos em nós ou pressentimos no outro. (BOSI, 2002, p. 118).

Ao abordar a narrativa de resistência dentro do universo artístico, Bosi (2002) acrescenta ainda que a experiência dos artistas e o seu testemunho dizem, em geral, que a arte não é uma atividade que nasça da força de vontade, destacando que esta vem depois. “A arte teria a ver primariamente com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória” (BOSI, 2002, p. 121). Avançando um pouco mais sobre a concepção da resistência na perspectiva de práxis de que se vale a narrativa e a arte no contexto de luta político-ideológica, esse mesmo autor compreende que resistir, portanto, implica um “não lançado à ideologia dominante”, uma “tensão interna” inerente à obra (Ibidem., p. 129). Essa narrativa atravessada pela tensão crítica “mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa ‘vida como ela é’ é, quase sempre o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida” (Ibidem., p. 130). Tais considerações, como se pode perceber, vão ao encontro do trabalho desenvolvido, por exemplo, pelos artistas gráficos que, por meio de seus traços carregados desses quatro elementos destacados pelo autor e acrescidos do juízo de valor muito eminente do tipo de arte por eles construído, captam e exprimem o sentimento de repulsa presente nas memórias individual e coletiva dos sujeitos diante de determinadas ações que eclodem no seio social. É o que se vê, por exemplo, na arte caricatural expressa por meio de charges e quadrinhos que, ao longo da história da sociedade brasileira, serviram e continuam servindo como importantes parâmetros de expressão dos valores e antivalores em voga na sociedade nos diversos períodos da história.

Ao falar desta perspectiva moralista pela ótica do humor, Minois (2003) defende que há dois grandes álibis para assegurar a moral na sociedade: a arte e o riso. E, no transcorrer de sua ampla análise acerca do riso sob o paradigma histórico e cultural, o autor destaca que todos os risos participam, em última instância, da consolidação de ordem social, moral e

política, desempenhando a função de válvula de escape, dentro de uma ótica de exaltação do mundo às avessas. Contudo, ele ressalta que essa forma de riso que instala a desordem com alegria desenfreada, como o faz o riso sarcástico, “é sempre ameaçada pela ordem estabelecida” (MINOIS, 2003, p. 330). E ao discutir a mecânica social do riso e a relação deste com a arte, Minois (Ibidem, p. 368) cita C. Levê que vê no riso “uma espécie de evocação à ordem”. Essa seria, portanto, uma das principais funções sociais do riso, chamar o mundo à ordem, baseada em valores morais já pré-estabelecidos e que dão sustentabilidade à vida social. Função essa que, vale salientar, se vê explicitada através da caricatura em suas mais diversas formas de expressões. É nela que, por exemplo, percebe-se mais facilmente aqui, aquilo que Bergson (1983) destacou em sua abordagem acerca da dimensão social do riso ao dizer que o riso é, antes de tudo, uma correção. Ao apresentar o mundo às avessas, com tons cinzas e dramáticos, a caricatura procura sempre por meio do humor satírico, inverter a realidade retratada, trazendo o mundo à sua ordem natural, corrigindo os atos falhos e imorais daqueles que estão no poder. Dessa maneira, pode-se afirmar que, por trás do ato de rir-se de cenas que trazem à tona atos de totalitarismo, de censura, equivale, portanto, antes de mais nada, a um ato de resistência, um apelo à prática da democracia, do retorno ao respeito aos direitos já conquistados e que estão sendo negados, atacados.

Essa concepção, por sua vez, traz à tona não apenas o caráter social, mas também psicossocial do riso enquanto um fenômeno atrelado ao inconsciente da mente humana, conforme se vê na teoria freudiana. Ao analisar os mecanismos e fontes do prazer associados aos chistes em “*Os Chistes e sua relação com o Inconsciente*”, obra que se tornou um clássico para o estudo do riso, Freud (1977) fala a respeito das técnicas de chistes que se valem do absurdo, do “nonsense”, afirmando que essas são uma fonte de prazer procedente de uma economia de despesa, quando se elabora uma situação conflituosa através da anedota ou do chiste, ou pela substituição de associações objetivas por elaborações verbais, de conceitos, ou mistificado pelo próprio efeito da linguagem<sup>30</sup>. Para o eminente estudioso da psique humana, o riso compensava, em seus efeitos, o dispêndio contínuo de energia exigido para manter as proibições que a sociedade impõe e os indivíduos internalizam. Por esse motivo, Freud (Ibidem, p. 100) definia o riso enquanto “o produto de um processo automático tornado possível apenas pelo descarte de nossa atenção consciente”. Na perspectiva freudiana, o

---

<sup>30</sup> A abordagem de Sigmund Freud advém da teoria da economia ou teoria da despesa psíquica. Os conceitos de ‘energia psíquica’ e de ‘descarga’, tanto como o tratamento da energia psíquica enquanto quantidade, tornaram-se habituais em suas reflexões, desde que ele começou a organizar os fatos da psicopatologia filosoficamente. Algo já feito por ele em seu livro *A Interpretação de Sonhos* (1900) em que tentou (no mesmo sentido que Lipps) estabelecer o fato de que ‘realmente efetivos psiquicamente’ são os processos psíquicos em si mesmos inconscientes, não o conteúdo da consciência (FREUD, 1977, p. 97).

humor, portanto, aparece vinculado ao prazer, ou seja, apresentando-se como instrumento econômico-psíquico para liberação de conteúdos reprimidos e internalizados. Ao descrever os processos psíquicos e sociais que envolvem os mecanismos do humor e os determinantes subjetivos do chiste que estão atrelados ao universo do inconsciente humano e, de maneira particular, ao abordar o elemento de nonsense, de absurdo presente em algumas formas de chiste, Freud traz à tona toda a complexidade que envolve o processo de produção deste e que costuma escapar da percepção dos ridentes. É possível também enxergar, por meio de tais elucidações, os mecanismos de condensações, deslocamentos e de representações de que as diversas expressões da caricatura se fazem portadoras, a exemplo das charges e dos quadrinhos cujas narrativas de resistência nem sempre saltam aos olhos numa primeira leitura, como se verá, inclusive, em muitas das imagens analisadas no capítulo seguinte.

Desta maneira, ao analisar-se a relação existente entre o humor e a narrativa de resistência sob a ótica do caráter subjetivo que acompanha a psicogênese do riso, torna-se mais fácil enxergar um pouco mais do que se esconde por trás do ilimitado e desafiante território do inconsciente humano. Dentro das possibilidades de alargamento da compreensão do complexo fenômeno do humor está aquela capaz de fazer ver que, atrelado ao ato de resistência que, por sua vez, conforme faz ver Bosi (2002), é um conceito originalmente ético, o riso de que a caricatura se faz provocadora atua como um espécie de chamamento da sociedade à ordem. Uma ordem de natureza ética e política. E é por meio dessa idiossincrasia envolvendo humor e resistência que a arte se torna um potencial canal de engajamento político e ideológico e o riso, um instrumento a serviço da causa moral.

Dentro dessa perspectiva, a resistência cultural torna-se um dos principais meios para se compreender a luta traçada pelos artistas e intelectuais dentro dos vários segmentos artístico-culturais brasileiros contra a ditadura civil-militar e que teve um importante momento nos anos 1970. Sob esta ótica, “resistir” teve o seu sentido potencializado dentro da guerra político-ideológica em que as metáforas bélicas produzidas por integrantes das faixas da população mais escolarizadas e politizadas, transformaram editores em *partisans*, livrarias e bancas de revistas em trincheiras e os mais diversos produtos culturais midiáticos a exemplo de textos literários, música, poema e desenhos artísticos em verdadeiras armas. E, neste cenário, o riso torna-se um dos mecanismos de enfrentamento às forças de repressão e de descarga psíquica de tensões acumuladas mais eficientes que se possa imaginar. Algo com que os humoristas de modo geral e, particularmente aqueles focados na arte satírica, vale salientar, aprenderam a lidar de maneira majestosa.

Dentro desse cenário, estavam os humoristas gráficos cujo engajamento na luta de

resistência cultural configurava-se numa das diversas formas de manifestação de criação artística individual e cujas ações subversivas, vale destacar, nem sempre ocorriam de maneira politicamente organizada e deliberadamente consciente. Era o que se via ocorrer, por exemplo, com os jovens desenhistas cujo talento para as artes gráficas foi capitaneado pela indústria cultural com interesses prioritariamente mercadológicos face à expansão do mercado do humor gráfico no país especialmente durante os anos 1960 e 1970. Dentro deste contexto, os desenhos não apenas cômicos, mas com traços satírico-humorísticos centrados na crítica cultural e de costumes, bem como nas figuras eminentes da sociedade daquela época, passaram a fomentar uma linha de produção cultural cujos produtos vinham conquistando um público crescente e fiel na imprensa de todo o país. Um período em que o mercado editorial jornalístico brasileiro foi marcado por transformações motivadas, como faz ver Kucinski (2001), de um lado, como resposta dos ativistas políticos de esquerda aos efeitos do regime autoritário e, de outro, pela necessidade que jornalistas e intelectuais progressistas viam do surgimento de novas experiências jornalísticas em contraposição ao padrão da imprensa tradicional que atravessara um momento de crises sucessivas.

Impulsionados pelas mudanças de natureza política, econômica e cultural em curso no Brasil desde os anos 1960 e, de modo especial, pelas inovações estilísticas advindas do surgimento e expansão do mercado da denominada imprensa alternativa, sobre a qual trata de maneira mais detalhada o último capítulo deste trabalho, os jornais tradicionais de grande circulação no país passaram a se engajar, embora de modo mais discreto, na frente de resistência à ditadura. Essa mudança ocorreu de forma mais efetiva, a partir do advento da abertura política, de tal forma que, conforme descreve Kucinski (2001, p. 12): “a grande imprensa não foi só recriando uma festa pública, como o fez apropriando-se de temas até então exclusivos da imprensa alternativa”. Opor-se ao governo, portanto, deixava de ser monopólio desse segmento jornalístico que era composto por jornais e revistas publicadas sob o signo da resistência cultural e que tinham no humor gráfico uma de suas formas narrativas político-ideológica mais contundentes e simbolicamente significante.

Esse fenômeno se repetiu em praticamente toda a imprensa brasileira que passou a contratar dos mais experientes, aos desenhistas neófitos, grupo esse formado em grande parte por estudantes universitários, cuja visão ideológica do mundo ainda se encontrava em processo de formação. Foi o que se viu ocorrer, por exemplo, na imprensa paraibana que, conforme se verá detalhadamente mais adiante, passou a investir no início dos anos 1970 no mercado editorial do humor gráfico com fins comerciais e também ideológicos. Nesse sentido, a análise desenvolvida por meio deste trabalho possibilitou ver que a frente de luta de

resistência desenvolvida no âmbito do humor gráfico no contexto regional, diferentemente do que se via ocorrer no eixo sul-sudeste, não se deu a partir da contratação de artistas intelectuais já engajados na militância da resistência cultural e com larga experiência no humor gráfico. Com exceção de alguns poucos nomes que já haviam iniciado sua carreira de artistas gráficos e participado do único periódico da imprensa alternativa até então lançado no Estado, o *Edição Extra* (1970), a maioria era constituída por jovens com talento para o mundo do humor gráfico, os quais foram forjados a partir da experiência com a grande imprensa<sup>31</sup>.

A maior parte deles, entretanto, era formada por estudantes universitários engajados na militância estudantil, que se identificava com os ideais da corrente da contracultura e ideias esquerdistas muito presentes nas universidades de todo o país naquele período. Afora esse detalhe, esses desenhistas iniciantes já acompanhavam o trabalho de jornais alternativos de grande repercussão no país, sobretudo o *Pasquim* que, conforme destaca Kucinski (2001, p. 13) “Atingiu ampla leitura entre jovens e adolescentes nas grandes cidades do interior”. E isso fez com que não demorasse muito para que o estilo de linguagem irreverente e de conteúdo contestatório fosse incorporado e se fizesse presente nos desenhos satírico-humorísticos produzidos e publicados nos jornais. A contestação quase sempre se alinhava a um tom denunciativo ao apontar para a grave crise econômica, política e social que o Brasil atravessava e que atingia a população. Esse tom denunciativo era, aliás, o que mais caracterizava o trabalho de resistência desenvolvido no âmbito da imprensa, tanto a tradicional como a imprensa alternativa, muito embora fosse nesta última que a luta de resistência à ditadura se fizesse mais explícita e aguerrida, conforme discussão contida no terceiro capítulo deste trabalho.

Desta forma, pelo que se pôde perceber por meio desta pesquisa, o engajamento político e ideológico por parte dos artistas gráficos que atuaram nos mais diversos órgãos da imprensa paraibana durante os anos 1970 e que contribuiu efetivamente com a luta de resistência desenvolvida no âmbito do jornalismo local e regional não foi um fenômeno uniforme nem sistemicamente organizado, mas sim, em grande parte, como uma manifestação catártica em que de maneira nem sempre consciente, buscava-se através da provocação do riso, uma compensação do dispêndio contínuo de energia exigido para manter as proibições que a sociedade impõe e os indivíduos internalizam, conforme faz ver a teoria freudiana. Foi, portanto, por meio dessas idiosincrasias que caracterizam, de um lado, o aspecto de descarga

---

<sup>31</sup> Essa realidade foi atestada através de entrevistas realizadas com alguns dos caricaturistas que atuaram na imprensa paraibana nos anos 1970 na qualidade de chargistas e , os quais migraram da imprensa convencional para a imprensa alternativa e cujos traços gráficos foram incorporando uma visão política mais amadurecida e um teor satírico-humorística mais afiado.



inconsciente que acompanha o riso enquanto fenômeno social, e de outro, o potencial altamente simbólico e deliberadamente libertador das emoções reprimidas de que a arte se faz portadora, que os caricaturistas construíram de maneira não linear e fragmentada, a luta de resistência ao cenário fortemente opressor que imperava no Brasil naquele período. Uma luta político-ideológica que teve no universo da caricatura um dos mais férteis, polêmicos e ambivalentes instrumentos de atuação de resistência, como se verá a seguir.

### 1.5 O humor político e o poder combativo da caricatura

Respaldado no caráter profundamente sógnico, social e também político de que o riso se faz portador, conforme apontam vários autores (MINOIS, 2003; PROPP, 1992; BAKHTIN, 1987; BERGSON, 1983)<sup>32</sup>, o trabalho desenvolvido no âmbito do humor gráfico e publicado na imprensa se apresenta, sem sombra de dúvidas, como um dos mais significativos registros da memória histórica do período ditatorial brasileiro aqui destacado e que permanece alvo de permanente análises. Mais do que isto, a larga produção humorística de que os artistas gráficos se fizeram representantes em todo o país, engajados na luta de resistência em contraposição aos abusos cometidos durante o regime civil-militar, fez ver de maneira ainda mais clara, o potencial do humor enquanto elemento catalisador dos valores, conflitos e tensões que caracterizaram a ditadura, não apenas na qualidade de uma política institucional mas, sobretudo, enquanto uma experiência social (SILVA, M., 2009). Dentro deste prisma, fica patente a valiosa contribuição ofertada pela produção visual/gráfica materializada nos mais diversos tipos de desenhos de que a caricatura, enquanto campo que abarca os mais diversos gêneros de desenhos humorísticos se faz portadora<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Há uma vasta literatura acerca da face social do cômico e do riso, dos quais os autores mencionados tornaram-se referência. No campo da História, o tema é amplamente discutido por Elias Thomé Saliba em sua obra “Raízes do riso, a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio” (2002). Pelo viés psiquicanalítico, a temática do humor e do riso é discutida em diversos textos de Freud, dentre os quais estão: *Os chistes e sua relação com o consciente* (1977); *A psicopatologia da vida cotidiana* (1976). Além destes, o tema é abordado amplamente em diversos trabalhos acadêmicos já publicados, razão pela qual optou-se em não aprofundar a discussão nesta tese, tendo em vista esta também se fazer presente na dissertação de mestrado de autoria do autor deste trabalho (ver BRITO, 2006). Além deste, recomenda-se a leitura dos trabalhos de autoria de Vieira (2011); Ipanema (2007) e Arbach (2007).

<sup>33</sup> Etimologicamente, a palavra caricatura deriva do verbo italiano *caricare* (carregar, sobrecarregar, com exagero) e aparece usada pela primeira vez por A. Mosini quando este se referiu a *Diverse Figure*, uma coleção lançada em 1646 como uma série de gravuras chamadas de *ritratini carichi* (retratos carregados), realizadas a partir de desenhos originais dos irmãos Agostini e Annibale carracci, satirizando tipos humanos das ruas de Bolonha (FONSECA, 1999). Ainda de acordo com este mesmo autor, em termos de conceito, o termo caricatura é designação geral e abrangente para uma forma de arte que se expressa através do desenho, da pintura, da escultura e outras formas artísticas, mas que numa acepção geral, o termo engloba “a charge, o cartum, o desenho de humor, a tira cômica, a história em quadrinhos de humor, o desenho animado e a caricatura

Para Ramos (2009, pp. 20-21), “as narrativas de humor – como a tira cômica e a charge – podem ser denominadas de “humor gráfico ou caricatura (usada neste segundo momento num sentido mais amplo)””. Por uma questão de escolha conceitual, portanto, este trabalho se utilizará preferencialmente da concepção da caricatura em seu sentido mais amplo como é apresentado por Fonseca (1999) e outros autores, além deste já mencionado, ao se referir às ilustrações satírico-humorísticas aqui retratadas, no caso, as tiras cômicas e as charges.

Segundo Minois (2003), a caricatura desabrochou no século XVII, denominado de o ‘século de zombaria’<sup>34</sup>, contudo, foi só a partir do século seguinte que esta adquiriu uma dimensão social, tornando-se uma arte autônoma. Os debates parlamentares, o início da democracia, a liberdade de imprensa criam as condições ideais para um grande debate de ideias em que a ironia é chamada a desempenhar um papel essencial (MINOIS, 2003, p. 482). Acolhida contemporaneamente pela corrente História Cultural, independentemente de não haver alcançado a legitimação plena, a caricatura adquiriu a condição de fonte documental, contudo, sua análise impõe obstáculos metodológicos de vulto (SILVEIRA, 2009, p. 23).

A opinião é compartilhada pelo historiador Gawryszewsky (2008), para quem, apesar de ter se tornado um termo usual e alvo de estudos de diversos campos do saber, a caricatura em suas diversas modalidades permanece sendo uma valiosa fonte documental à espera de estudos mais profundos. Situada no campo específico do humor gráfico e atrelada à vasta produção dos gêneros satírico-humorísticos em uso na imprensa, a caricatura vem se colocando, ao longo da história, com um dos mais desafiantes objetos de estudo para o campo das ciências humanas e, de modo especial, para a história. Na qualidade de sinônimo de produção da arte gráfica voltada à imagem de humor na imprensa, a caricatura chegou regularmente à imprensa brasileira, conforme descreve Herman Lima (1963), em 1844, a partir da revista *Lanterna Mágica*, aquela que se tornaria a primeira publicação ilustrada que inauguraria a época dos pasquins, publicações independentes de caráter satírico-humorístico focadas especialmente nos fatos e personagens da conturbada vida política do país, naquela etapa do século XIX<sup>35</sup>.

---

propriamente dita, isto é, a caricatura pessoal” (Ibidem, p. 17). Para Lago (2011, p. 11), caricatura é um “termo genérico que no Brasil, se aplica ao desenho de humor em geral”.

<sup>34</sup> O termo remete a um tipo específico de riso a que a caricatura aparece atrelada que é o “riso zombaria”, que, segundo Propp (1992, p. 31-32), “é o mais freqüente na vida e na arte e traz, dentro de si, como o nome já diz, um matiz de zombaria, que pode estar declarado ou velado”. É o que se vê, por exemplo, por excelência, nos desenhos da charge e dos quadrinhos.

<sup>35</sup> Este e outros aspectos históricos em torno da trajetória da caricatura no Brasil se encontram registrados na obra *História da Caricatura no Brasil*, de autoria do pesquisador Herman Lima (1963). Na enciclopédia de quatro volumes ao todo, o autor faz uma descrição minuciosa acerca do surgimento e desenvolvimento do humor

O surgimento da caricatura acontece de maneira paralela à história de desenvolvimento da imprensa brasileira e que, como esclarece Nelson Werneck Sodré (1999) em sua obra clássica e reeditada *História da Imprensa no Brasil*, incorporou ao jornalismo brasileiro numa de suas fases políticas mais difíceis, marcada pelo avanço da agonia liberal e a o fim da rebelião praieira<sup>36</sup>. Ao analisar o fenômeno da caricatura no contexto histórico e social, Sodré (1999, p. 179) descreve que: “Trata-se da fase intercalar, em que, vagarosamente, surgem alterações específicas e técnicas, preparando a imprensa dos fins do século, quando os problemas políticos voltam a primeiro plano e empolgam novamente a escassa opinião existente”. Este atrelamento da arte caricatural à história política do Brasil é compartilhado por outros autores, a exemplo de Renato Lemos (2001) que, em obra que reúne vários trabalhos sobre a história do Brasil através da caricatura, faz ver que a política foi um tema de ampla importância para a concepção das expressões artísticas dos caricaturistas desde a fundação dos primeiros periódicos ilustrados e estendendo-se aos modernos meios de comunicação do século XX. Algo que evoluiu de tal forma que, como faz ver Fonseca (1999), “Os jornais e revistas do mundo inteiro dão às mais diversas formas de caricatura, espaço nobre”. Ao traçar um recorte histórico da caricatura política, este mesmo autor informa ainda que o desenvolvimento desta se deu, em grande parte, ao período de instabilidade política na França, marcado por denúncias de corrupção registradas no século XIX, e que passou a fornecer um vasto material para os caricaturistas. “Foi uma época em que a corrupção, o slogan “Enrichissez-vous” (“fique rico”), o arrivismo e a falta de escrúpulo, produtos inerentes do Liberalismo, ultrapassaram as atitudes nobres, os grandes princípios e os ideais edificantes” (FONSECA, 1999, p. 68).

Em se tratando do Brasil, a trajetória dos principais desenhistas de humor e a própria evolução da caricatura estão estreitamente vinculadas a importantes percursos do desenvolvimento social e político do país, a exemplo do movimento abolicionista e a

---

gráfico no país, destacando, especialmente, as variantes da imprensa caricata no período de meados do século XIX até metade do século XX. De acordo com este autor, o primeiro jornal ilustrado brasileiro foi o periódico *Lanterna Mágica*, lançado por Manuel Araújo Porto-Alegre, na cidade o Rio de Janeiro, em 1844. Não obstante, não há consenso sobre essa informação. De acordo com outros autores, a exemplo de Lailson de Holanda Cavalcanti (2005), a primeira manifestação de humor gráfico impresso no Brasil se deu em 1831, conhecida como *O Carcundão*, periódico da cidade do Recife e não trazia a autoria declarada. Sodré (1999, p. 207) informa, entretanto que, foi a partir de *A Lanterna Mágica* que a caricatura se deu de forma sistemática, possibilitando à imprensa brasileira, recursos que anunciavam mudanças a que o processo político não ficaria imune”.

<sup>36</sup> Ao realizar um amplo estudo sobre a relação entre a caricatura, o universo da arte gráfica e o jornalismo caricato, Ipanema (2007, p. 32) afirma que “A historiografia acerca da caricatura no Brasil tem sido marcada pela identificação com a história da gravura e a história da imprensa, afirmando o jornalismo caricato. E a própria história da imprensa, como a história da comunicação, podem ser calcadas na historicidade das técnicas gráficas no mundo e no Brasil”.

pregação republicana, durante os quais a criatividade dos artistas esteve em permanente e enriquecedora inquietação, conforme afirma o historiador Luciano Magno. Em sua ampla enciclopédia *História da Caricatura Brasileira: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil – Vol. I* (2012), na qual retoma e dá continuidade ao consistente trabalho desenvolvido por Herman Lima, em 1963, este estudioso destaca o papel de relevo da caricatura no panorama das artes visuais, enfatizando o eloquente testemunho documental de que o trabalho dos chargistas e caricaturistas se faz representante, ressaltando a caricatura enquanto o mais completo, minucioso e indelével inventário do caráter de uma sociedade (MAGNO, 2012, p. 14)<sup>37</sup>. Por isto mesmo, ao fazer uma descrição acerca da relevância do trabalho dos caricaturistas ao longo do tempo, tanto na Europa quanto na América, Herman Lima acrescenta o seguinte:

O fato de ser a caricatura considerada elemento dos mais importantes para o historiador do futuro, pelo seu próprio caráter de espelho indisfarçado da realidade contemporânea, não precisa mais ser posto em relevo, desde que em todos os tempos, como vimos, se tem recorrido à obra gráfica desses Carlyles e Cantus do lápis, para se apreender o verdadeiro sentido de certos fatos de difícil compreensão para a posteridade (LIMA, 1963, p. 28).

Esta importante consideração feita por Lima (1963) ressalta não apenas a relevância da caricatura para a historiografia contemporânea, mas faz vir à tona outro aspecto importante no tocante ao papel e à função social do humor gráfico dentro do universo da imprensa. Algo, inclusive, já percebido pela historiadora Ana Maria de Almeida Camargo em seus estudos pioneiros sobre o uso da imprensa periódica como fonte documental. Ao realizar uma análise minuciosa acerca desta problemática, esta estudiosa chamou a atenção para o que classificou como caráter formativo de boa parte do material que compõe os periódicos, especialmente, os jornais e revistas mais antigos. Trata-se, segundo Camargo (1971), do material publicado por estes e que é responsável por caracterizar as ideologias políticas na quase totalidade de sua argumentação, por meio do qual, inclusive, se torna possível apreender as diferentes formas de manifestações do pensamento crítico expressos nos periódicos. Era o caso, por exemplo,

---

<sup>37</sup>A obra lançada por Luciano Magno, fruto de 25 anos de uma profunda pesquisa sobre a caricatura no Brasil, destaca-se por se tratar do primeiro trabalho deste porte produzido por um historiador brasileiro, tendo em vista que, anteriormente a esta, ressaltava-se como referência a enciclopédia elaborada pelo jornalista Herman Lima, considerada o grande clássico sobre a temática. Afora este, alguns outros poucos trabalhos se voltaram para uma abordagem historiográfica a respeito da caricatura, contudo, sem o mesmo grau de profundidade que se vê nestes dois aqui destacados, os quais encontram-se mencionados na enciclopédia de Luciano Magno. São eles: *A Caricatura no Brasil*, de Max Fleuiss, texto publicado na Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (1917); *História Del humor gráfico em el Brasil* (2005), de Lailson de Holanda Cavalcanti, mesmo autor de *No princípio era o Carcundão*, publicado na Revista Continente Multicultural (2007), que também tornou-se referência bibliográfica necessária para uma leitura mais abrangente acerca da história do surgimento e desenvolvimento da caricatura no Brasil.

das revistas ilustradas que circulavam no Brasil no período do final do século XIX e início do século XX e que tinham, sobretudo, nas imagens caricaturadas veiculadas, uma espécie de plataforma ideológica constituída de editoriais ilustrados, por meio dos quais se viam estampadas, de maneira satirizada, os costumes e, principalmente, problemas sociais e embates políticos da época. Muitas das críticas, entretanto, eram expressas – como ainda permanece sendo -, manifestadas de maneira velada, tornando-se, desta maneira, um desafio para o historiador-pesquisador em seu trabalho de análise interpretativa das fontes documentais imagéticas.

Ao se referir às distintas maneiras de expressão da crítica estampadas nos periódicos, Camargo (1971, p. 231) chama a atenção para a caricatura, destacando-a como uma destas formas de manifestação ideológica e que, apesar de sua simplificação exagerada não é desprovida de fundamento real, afirmando que: “Pela caricatura penetramos na intimidade e na sutileza das relações sociais, as vezes pouco tangível, de difícil abordagem. Deve-se levar em conta também, os efeitos desse tipo de crítica ilustrada e sua acolhida pelo público leitor”. A autora destaca ainda que é através de anedotas e charges estampadas na imprensa que muitas situações são esclarecidas. E esta tem sido uma das razões que tem levado pesquisadores de diversas áreas das ciências humanas e sociais a investirem nos jornais e, especificamente, em ilustrações satírico-humorísticas publicadas ao longo do tempo de vida da imprensa, enquanto alvo de estudo, cientes de que mesmo não sendo espelhos da realidade, tais discursos se revestem de importantes vestígios sobre o modo de se pensar a respeito da realidade. E, neste sentido, a charge tem se destacado como o principal e mais contundente gênero do universo caricatural.

A disseminação e o destaque deste tipo de desenho específico dentro do universo da caricatura se dá a partir do enraizamento etimológico que o próprio termo traz com a palavra caricatura que, por sua vez, também se refere comumente a outros gêneros satírico-humorísticos inseridos dentro de um mesmo campo do humor gráfico<sup>38</sup>. Sobre esta questão,

---

<sup>38</sup>A relação entre caricatura e charge se dá de forma tão imbricada no Brasil que a primeira caricatura do país, publicada no periódico *O Maribondo*, em 1822, é apontada também como a primeira charge brasileira. O desenho apresentado na gazeta pernambucana era considerada uma charge, em face de sua carga crítica e irônica, e sua ligação com o programa político da publicação (MAGNO, 2012, p. 40). O mesmo se vê com a ilustração da figura de um corcunda, publicado no periódico pernambucano *O Carcundão*, em 1831 e com o desenho intitulado de “A Campanha e O Cujo”, publicado no *Jornal do Commercio*, em 1837. O primeiro desenho trazia uma crítica a figura do corcunda ao se referir ao apelido dado pelos liberais aos membros do Partido Restaurador que pugnava pelo retorno de D. Pedro I ao Brasil. O segundo – único desenho com autoria declarada -, produzido por Manoel de Araújo Porto Alegre -, fazia uma alusão à nomeação do jornalista Justiniano José da Rocha, para o cargo de diretor do Correio Oficial, denunciado este de haver recebido um suborno do Governo para tal. O ato é representado através da entrega de uma quantia por parte de um representante do Governo que aparece segurando uma campanha numa das mãos. Esses dois últimos desenhos disputam a condição de

embora não seja de interesse específico deste trabalho aprofundar a discussão conceitual em torno das diferentes modalidades pertencentes ao universo da caricatura, vale apresentar aqui uma breve distinção entre os termos que comumente geram uma certa confusão entre si: a caricatura, a charge e o cartum. Diz Loredano que:

Nada é muito preciso. Charge e caricatura são a mesma palavra: carga; mas quando numa redação brasileira se diz charge, em geral se está pensando na sátira gráfica a uma situação política, cultural, etc. estritamente atual; caricatura é geralmente sinônimo de portrait-charge; e cartum vale para o comentário satírico duma situação independente de atualidade.”(LOREDANO, apud LAGO, 1999: p. 10)

Por “portrait-charge”, compreende-se caricatura de personalidades célebres de forma individualizada que, conforme apontam alguns autores, representou a consolidação definitiva da charge na imprensa no século XVIII. Presente em praticamente todos os periódicos do humor ilustrado e com lugar reservado na imprensa convencional, a charge atua na qualidade de uma espécie de opinião ilustrada na imprensa em que os atores políticos passam a ser os principais alvos dos artistas gráficos e seus traços implacáveis (BAHIA, 1990)<sup>39</sup>. Ao analisarem a função da charge na imprensa, diversos autores a denominam como uma espécie de editorial ilustrado, por meio do qual, é transmitida uma opinião bem humorada acerca de algo já noticiado na imprensa. Essa concepção vai ao encontro da descrição do processo de trabalho do humorista gráfico apresentado pelo renomado cartunista brasileiro Henfil que, ao comparar a função do cartunista com a de um repórter diante dos fatos, alega que ambos registram uma interpretação do acontecimento, contudo, este primeiro vai mais além. “[...] Eu desenhava como eu via o fato, então eu me considerava repórter como qualquer outro, com a possibilidade de dar uma opinião um pouco mais avançada” (HENFIL, 2014, p. 43). É dentro do espaço jornalístico que, sem dúvida alguma, esse tipo de desenho satírico-humorístico revela melhor a sua função social. Ao ser inserido no universo da imprensa, esse tipo de imagem acentua a sua característica persuasiva, indo muito mais além da mera função ilustrativa de que geralmente é revestida (MELO, 2003, p. 24). É por meio deste caráter

---

primeira caricatura brasileira em obras que abordam a historiografia da Caricatura no Brasil. Magno (2012, p. 46), entretanto, esclarece que “pesquisas recentes revelaram *O Maribondo* como o primeiro periódico brasileiro a trazer uma caricatura impressa, situando, portanto, *O Carcundão*, como a segunda publicação a veicular essa linguagem artística”. Este mesmo autor afirma ainda que a *Campanhia e o Cujo*, trata-se da primeira caricatura brasileira a fazer uso, tanto da charge, como da caricatura pessoal.

<sup>39</sup> Há uma vasta reação de livros e trabalhos acadêmicos já publicados que tomam a charge como objeto de estudo e especialmente acerca do aspecto político-ideológico de que essa modalidade caricatural se reveste, abordagem esta adotada na dissertação de mestrado de autoria do autor desta tese (Ver:BRITO, 2006). Dentre os trabalhos acadêmicos publicados estão: MACEDO (2012); SILVEIRA (2009); ARBACH (2007); IPANEMA (2007); TEIXEIRA (2001); LAGO (1999).

eminentemente social e também político que extrapola a mera função ilustrativa bem como opinativa que a charge aprofunda a leitura crítica em torno dos problemas e conflitos comuns ao universo da política e de que os humoristas gráficos sempre se valeram no processo cotidiano de produção intelectual e humorística.

José Marques de Melo esclarece ainda que a charge sempre se definiu, desde o seu surgimento, como uma das várias formas narrativas imagéticas feitas a partir da arte da caricatura, cujo desabrochar, por sua vez, explica-se pela conjugação de dois fatores socioculturais: “o avanço tecnológico dos processos de reprodução gráfica e a popularização do jornal como veículo de comunicação coletiva” (MELO, 2003, p. 163). Tais fatores contribuíram para a inserção, nos jornais, do desenho enquanto instrumento de natureza também narrativa, quando até então se utilizavam da linguagem eminentemente verbal. Este acontecimento é registrado na história da imprensa norte-americana, conforme explicita Melo (ibidem), ao fazer um breve retrospecto das etapas da história do uso da iconografia na imprensa:

O apelo à imagem desenhada como recurso narrativo na imprensa diária vai atingir o auge no fim do século XIX, nos EUA, quando se trava a “guerra” entre Hearst e Pulitzer pela conquista do público leitor. Nesse episódio da história do jornalismo norte-americano, vamos encontrar a caricatura e suas formas conexas – charge, cartoon e comic – como instrumentos decisivos para a mobilização do público. (Ibidem, p. 164)

Contudo, é importante frisar que o uso das modalidades caricaturais, incluindo a charge, deu-se em vários países, e não esteve estritamente associado ao gênero jornalístico. Antes mesmo de acompanharem as notícias de fatos do interesse público nos jornais, e de ilustrar comentários e editoriais, as caricaturas já circulavam na sociedade. O uso de desenhos e caricaturas como meio de mostrar os fatos, e até mesmo criticá-los, também marca a sua história na França, conforme relata Romualdo (2000). O autor cita a Revolução Francesa de 1789 como o marco propulsor para a propagação das artes caricaturais naquele país, e lembra que “Nos EUA, Nathaniel Currier, utilizando-se do processo litográfico, inventado por Senefelder, por volta de 1796, e que trouxe grandes avanços para a reprodução de imagens, publicou desenhos realistas de fatos correntes desde o ano de 1840. (ROMUALDO, 2000. p. 12). Os desenhos eram vendidos separadamente, obtendo enorme sucesso junto ao público que já acompanhava, de maneira rústica, a veiculação de caricaturas em pranchas avulsas e folhetos. Com a evolução das artes gráficas, as caricaturas passaram a circular nas chamadas revistas ilustradas, que representaram um marco histórico no processo de popularização do humor gráfico no Brasil e no mundo e que tinham, como já foi aqui destacado, no campo

político, a sua plataforma ideológica principal de autorreferência.

Dentro deste contexto, para além da charge, o humor político que, segundo Henfil (2014), se define a partir do grau de sensibilidade do humorista diante da realidade social, passou a ser desenvolvido também através das Histórias em Quadrinhos (HQ), ou simplesmente quadrinhos, como também é denominado esse gênero consagrado dentro da linguagem do humor gráfico<sup>40</sup>. Neste sentido, é imperioso deixar claro aqui que há uma relação muito próxima entre a produção dos quadrinhos com as demais outras modalidades de ilustrações satírico-humorísticas que compõem o vasto universo da caricatura. Um dos autores a defender a natureza cartunística dos traços dos quadrinhos brasileiros é Moacyr Cirne, para quem a vertente caricatural da matriz quadrinística brasileira adveio do trabalho do pioneiro desenvolvido no país a partir da segunda metade do século XIX, Ângelo Agostini<sup>41</sup>. Ao analisarem a relação dos quadrinhos com o humor gráfico a partir do contexto das ilustrações produzidas pelos primeiros grandes caricaturistas do país, dentre os quais os nomes de Agostini (1843-1910) e J. Carlos (1884-1950) se destacaram como dois dos artistas mais influentes para as gerações posteriores. Os estudiosos Moacyr Cirne e Álvaro Moya afirmam que foi através do trabalho desenvolvido por esses desenhistas que a produção brasileira quadrinística ganhou identidade própria. Neste contexto, Cirne (1990, p. 30) foi enfático ao dizer que a linguagem renovadora dos comics americanos, de pinceladas expressionistas, “não podia ser republicada no Brasil, sob pena de se diluir como reprodução ideológica. A nossa vertente caricatural, de Ângelo Agostini a J. Carlos, era muito mais rica para nós, enquanto produtores (e consumidores)”. Ao analisar a trajetória destes dois eminentes artistas gráficos e

---

<sup>40</sup> Por razões didáticas vale esclarecer aqui que o termo se apresenta no plural por dois motivos. Primeiro, “quadrinho”, no singular, se refere a uma unidade linguística das narrativas imagéticas sequenciadas, as quais são denominadas de quadrinhos ou histórias em quadrinhos. Já “quadrinho” diz respeito à unidade mínima de significado da linguagem quadrinística. É nele que o quadrinista dispõe dos elementos de composição para o entendimento do movimento e que inclui, dentre outros, linha de movimento, o uso de onomatopeias, perspectiva, etc. Assim, vários quadrinhos sequenciados, formam o significado da narrativa. Por fim, em geral, “Quadrinhos”, no plural diz respeito ao médium, a forma de produção quadrinística que pode ser álbum, tiras, etc. Por esse motivo, como nesta tese serão utilizadas tiras, essas serão mencionadas ora por esse termo, ora por quadrinhos, ou por gênero caricatural, compreendendo que, assim como a charge, ambas fazem parte da classificação dos diversos tipos de desenhos humorísticos que compõem o vasto universo linguageiro da caricatura ou humor gráfico, como preferem alguns.

<sup>41</sup> Italiano radicado no Brasil e apontado por diversos autores como o grande precursor das narrativas gráficas sequenciais no Brasil, Ângelo Agostini foi quem desenvolveu os primeiros traços do que mais tarde passaria a chamar de Histórias em Quadrinhos. De acordo com Vergueiro (2011, p. 44), “apesar de não fazer uso dos balões, seus quadrinhos demonstravam um domínio soberbo da técnica de contar graficamente uma história”. Agostini foi também considerado, segundo este mesmo autor, o mais importante artista gráfico a atuar no Brasil no século XIX. O artista gráfico iniciou carreira na cidade de São Paulo, na revista *Diabo Coxo*, em 1864, da qual foi o principal ilustrador, fundando anos depois, diversos periódicos ilustrados, dentre eles *A Vida Fluminense*, *Semana Ilustrada* e a de maior sucesso de todas as publicações que foi a *Revista Ilustrada* (1876-1898). Em 1905 participou da criação da revista infantil *O Tico-Tico*, publicação que se tornou referência para a produção de publicações de narrativas gráficas sequenciadas no país e cujo *Tico-Tico*, e cujo material era copiado e redefinido com linguagem característicos dos quadrinhos (CIRNE, 1989).



de Henfil, que surgiria depois deles, consolidando ainda mais o campo do humor gráfico no Brasil, Vergueiro (2011) defende que a contribuição desses três nomes foi fundamental para a formação de um tipo de humor gráfico que refletisse as características da cultura brasileira. Neste sentido, o autor foi enfático ao afirmar que:

Agostini, J. Carlos e Henfil são modelares de um tipo de humor gráfico que tem a cara do Brasil e que continua a ser exercido por dezenas de artistas do país, com criatividade e qualidade exemplares, de forma alguma inferiores ao que é produzido em outros países. Verdadeiros guerrilheiros do humor, esses artistas gráficos brasileiros retratam diariamente a visão do país real, aquela que será herdada pelos futuros brasileiros, e não aquela imagem açucarada e não de uma terra benfazeja e abençoada por Deus. (VERGUEIRO, 2011, p. 48).

Moacy Cirne, por sua vez, ao mencionar os nomes dos primeiros grandes humoristas gráficos da história no país, destaca a contribuição destes no processo de ruptura do poder de influência e dominação ideológica dos quadrinhos estadunidenses que durante a primeira metade do século XX tomavam conta do mercado editorial nacional por completo. Esse fenômeno, segundo este mesmo autor, teria causado, durante os anos 50 e 60, o surgimento de movimentos pela nacionalização dos quadrinhos brasileiros. Cirne (1982) associa ainda esse acontecimento aos movimentos populistas que começaram a se desencadear no Brasil a partir da década de 60, tornando os quadrinhos cada vez mais políticos. Dentro dessa corrente dialética de produção e disseminação da 9ª arte no país, os anos 70 se destacam como o período que reuniu a geração de que se engajaram na luta pela nacionalização desta, incorporando-se desta maneira, na corrente da contracultura já vista em outros campos da militância cultural, como, por exemplo, no cinema. Este fenômeno de fortalecimento da produção quadrinística caracterizadamente nacional foi disseminado por todo o país e também foi percebido no contexto da produção quadrinística paraibana, a partir, sobretudo, da contribuição do cartunista Deodato Borges por meio da abertura para esse tipo de produção na imprensa comercial. Algo visivelmente constatado através do espaço reservado para as gerações de novos quadrinistas que surgiam nos anos 1970 e cujo trabalho se via nas páginas dos principais jornais paraibanos. Foi o caso, por exemplo, das duplas de desenhistas Wilde e Paciência, Gaf e Câmara, e também do cartunista Ral que, por meio da criação de seus personagens no formato de tiras cômicas, expunham, de maneira sutil, a indignação diante da conjuntura política em vigor no Brasil nos anos 1970, conforme se verá de forma detalhada mais adiante.

Foi especialmente, a partir deste período que os quadrinhos passaram a ser utilizados

como uma grande trincheira contra a ditadura civil-militar, como destaca Diniz (2001). Na leitura deste mesmo autor, esse engajamento se deu, especialmente, em decorrência da associação dos quadrinhos ao traço do humor, da charge, do cartum e da caricatura. Algo que é reforçado por vários autores, a exemplos de Cirne (1990) para quem foi a partir da incorporação da linguagem inovadora do cartum, gerando o que ele denominou de “quadrinhos cartunísticos”, que essa arte se consolidou no Brasil. Uma demonstração deste fato foi o surgimento e proliferação da criação de personagens fixos de histórias em quadrinhos, os quais tiveram em Nhô Quim, personagem criado por Ângelo Agostini, em 1869, a figura precursora do surgimento dos quadrinhos no Brasil e mesmo no mundo<sup>42</sup>.

Esta tradição de produção quadrinística essencialmente política e com forte teor satírico-humorístico passou a ser cristalizada a partir das criações dos cartunistas que, a partir dos anos 1960 e mais ainda nos anos 1970, também começaram a se dedicar à produção de tiras, a exemplo de Ziraldo, Lan, Borjalo, e Angeli. O trabalho dos cartunistas/quadrinistas aproximou ainda mais os quadrinhos da vertente caricatural já em uso na imprensa na época que era a charge, a qual, por vezes, como se vê até hoje, costuma ser confundida com a tira.

Essa correlação dos elementos da caricatura nos quadrinhos e, de modo especial, nas tiras cômicas levantou uma discussão que perdura até os dias de hoje, sem nenhum consenso<sup>43</sup>. Neste sentido, ao se debruçar sobre essa questão, Cagnin (1985, p. 186) define a charge e a caricatura como um quadrinho isolado e único. Já as tiras cômicas ou tiras humorísticas, como também são denominadas, contam uma história completa trazendo o clímax no último quadrinho. Outro autor a também se debruçar sobre os traços que aproximam esses distintos gêneros satírico-humorísticos ilustrados é Henrique Magalhães. Para ele, tiras “São na verdade uma gag, uma piada que pode ser ingênua ou crítica, aproximando-se do teor do cartum e da charge” (MAGALHÃES, 2006, p. 20). Esta aproximação e, por vezes, confusão em torno da identificação dos distintos tipos de desenhos

---

<sup>42</sup> Para alguns estudiosos, a exemplo de Moacyr Cirne e Álvaro Moya, Angelo Agostini foi não apenas o precursor das histórias em quadrinhos no Brasil, como também no mundo, levando em consideração que o surgimento de *Nhô Quim* teria ocorrido antes mesmo de *Yellow Kid*, personagem de autoria de Oultcalt, lançado em 1895 e apontado na literatura como o primeiro personagem de quadrinhos no mundo. Para muito além de uma questão de data, essa questão tornou-se, nos anos 1970, um símbolo de bandeira de luta pela soberania e mesmo de autonomia dos quadrinhos nacionais contra a influência estadunidense (DINIZ, 2001, p. 15).

<sup>43</sup> Há em andamento, no âmbito acadêmico, uma ampla discussão em torno da classificação das histórias em quadrinhos enquanto gênero de linguagem. De acordo com um dos principais estudiosos da problemática, Paulo Ramos (2009), o termo história em quadrinhos aponta uma linha teórico-conceitual diversificada que vê os quadrinhos como um grande rótulo que agrega vários gêneros que compartilham uma mesma linguagem em textos predominantemente narrativos. Este mesmo autor defende a ideia de que quadrinhos corresponderia a um hipergêneros que agrega diferentes outros gêneros, cada um com suas particularidades, dentre os quais fazem parte as tiras cômicas, as tiras cômicas seriadas, as tiras seriadas e os vários modos de produção das histórias em quadrinhos.

de matriz caricatural também se dá pelo fato de, em sua grande maioria, tratar-se de ilustrações advindas das mãos habilidosas de desenhistas que desenvolveram seus traços gráficos para as mais diversas modalidades satírico-humorísticas, na qualidade de cartunistas<sup>44</sup>. Outro elo que aproxima esses distintos gêneros gráfico-humorísticos é o estilo discursivo que, em geral, tem na sátira o elemento central para o desenrolar imagético-narrativo.

Trata-se aqui de um elemento de retórica de fundamental relevância na história do humor político, por meio do qual os artistas gráficos se valem não apenas para tecer suas críticas, ironizando, quase sempre, um personagem ou situação política e social, como também para se posicionarem política e ideologicamente diante destes. Não por acaso, conforme afirma Magno (2012, p. 75), a caricatura no Brasil surgiu vigorosamente, com as melhores características da sátira política, direta e contundente. Nesta mesma direção, Barbieri (2017, p. 24) vai ressaltar que “O lugar historicamente privilegiado da caricatura é a sátira política e social”. Contudo, é na sátira política que o riso encontra seu terreno predileto, como, aliás, defende um dos maiores estudiosos do tema, Minois (2003). Definido como um gênero literário desenvolvido inicialmente em forma de verso ou prosa com o intuito de criticar de maneira mordaz alguém ou alguma instituição, foi no plano gráfico que a sátira passou a desenvolver uma importância cultural cada vez maior, graças à sua capacidade sintética de dizer, em poucos traços, acompanhados ou não de palavras, àquilo que só é permitido por meio da irreverência da linguagem do humor.

Ao se reportar ao início da tradição da arte caricatural no mundo, o escritor e pesquisador Herman Lima destaca que não se pode deixar de considerar o fato de que a caricatura é um dos elementos da pintura satírica e que, como a poesia desse gênero, é talvez empregada com maior êxito em vingar a virtude e a dignidade ultrajadas, apontando os culpados ao público, único tribunal a que eles não podem fugir (LIMA, 1963, p. 05). Por esta razão, esta modalidade de arte gráfica é também objeto de estudo de historiadores da arte, a exemplo de Ernst Gombrich (1999), para quem a essência da sátira é realmente a condensação, o encaixe de toda uma cadeia de ideias dentro de uma imagem inventiva.

Foi por meio desta sua característica inata, contando quase sempre com o auxílio de recursos linguísticos de desvio sêmico, a exemplo da ironia, que a sátira política conseguiu romper a brecha da censura verbal em várias épocas, como, por exemplo, durante o período da ditadura civil-militar brasileira, preenchendo um espaço cultural de grande relevância na

---

<sup>44</sup> Trata-se de um termo que passou a ser usado no pós 2º guerra, juntamente com o termo *affichit*, “uma tentativa de ligar o humor gráfico a uma suposta arte experimental” (DINIZ, 2001, p. 19).

imprensa. Foi graças à “enorme capacidade de alusão do humor, que o receptor mais esperto sempre conseguia preencher o vazio alusivo que era passado gráfica e visualmente pelos humoristas”. (MARTINS, 1992, apud ARBACH 2007, p. 219). Dentro desta conjuntura, desenhos como a charge e os quadrinhos tornaram-se verdadeiros editoriais que, velados pela ironia ou explicitamente opinativos pela saturação e pelo sarcasmo, mostravam através de traços cômicos aquilo que não poderia ser dito por meio de palavras. Contudo, para alcançar a compreensão do público destinatário, esse tipo de mensagem, vale salientar, sempre necessitou da cumplicidade sagaz do leitor. Só desta maneira, como defendem vários autores (HENFIL, 2014; FONSECA, 1999, TEIXEIRA, 2001), o desenho humorístico consolida a sua comunicação. Do contrário, a mensagem pode ficar comprometida, como advertiu certa vez Henfil (2014, p. 34) ao afirmar que “Você pode criar um personagem para defender determinadas ideias, mas, como você precisa da parceria do leitor, pode o veneno virar remédio, e vice-versa”. Tal consideração ressalta o caráter de ambiguidade de que a caricatura se reveste, de tal forma que conforme descreve Gombrich (1999, p. 142): “As armas que ele [o cartunista] contém, podem ser usadas em causas boas e em sinistras. O cartunista pode mitologizar o mundo ou tentar espalhar ilusões”. Ainda de acordo com Henrique de Souza Filho (Henfil), que além de cartunista e chargista se consolidou como um dos mais importantes criadores brasileiros de personagens de histórias em quadrinhos<sup>45</sup>, esse pacto com o leitor ocorre de maneira ainda mais forte através das HQ’s pelo fato desta modalidade exigir uma maior identificação com o público leitor. Dessa sintonia entre desenhistas e leitores, dependia, portanto, o sucesso dos personagens fixos que tomaram conta do mercado editorial brasileiro e, de maneira particular, nos jornais diários onde este gênero caricatural nasceu e contribuiu para a popularização desse meio de comunicação de massas<sup>46</sup>.

O segredo do sucesso desses personagens que passaram a desfilar pela passarela da imprensa brasileira no início do século XX se dava, em grande parte, como asseveram alguns

---

<sup>45</sup> Mesmo sob a artilharia pesada da ditadura, Henfil se destacou como o humorista gráfico que mais dialogou com politicamente com as massas. Ele foi autor de vários dos personagens de enorme sucesso publicados no formato de tiras cômicas em jornais da grande imprensa, dentre eles, a dupla dialética de Fradinhos: Comprido e o Baixinho; Zeferino, e Graúna.

<sup>46</sup> O surgimento das tiras, ou tirinhas, como também é conhecido este subgênero das HQ’s, está atrelado à imprensa. Mesmo considerando que não há consenso quanto ao surgimento das tiras, pode-se afirmar que elas ganharam vida a partir dos jornais diários que, por sua vez, “disseminaram os personagens e séries que depois vieram a se tornar antológicas e cultuadas no mundo inteiro” (VERGUEIRO, 2017, p. 45). Para Anselmo (1975, p. 46), foi a imprensa norte-americana, no final do século XIX, que forneceu as condições para o florescimento das HQ’s, quer através das *daily comics strips* (tiras cômicas diárias ou tiras diárias de quadrinhos), ou dos *Sundays comics* (suplementos dominicais de quadrinhos). Os autores, entretanto, são quase totalmente unânimes ao afirmar que a primeira função manifesta das HQ’s foi fazer rir e que foi o humor facilmente acessível a todas as classes sociais que assegurou a sua difusão.

autores, na estereotipização de que a arte caricatural se fez instrumento muito eficaz<sup>47</sup>. Neste sentido, como defende Pesavento (1993, p. 17), “as caricaturas, enquanto imagem visual, por vezes não representam personagens "reais", mas constroem tipos estereotipados, típico-ideais, como é o caso do *Zé Povo*, das páginas do *Fon-Fon!*, do *Zé Povinho* da *Gazetinha* ou do *Zé Gaúcho* da revista *Kodak*, só para invocar exemplos brasileiros”. Contudo, como adverte esta mesma autora, a caricatura pode se apresentar sem a estereotipização do ator social ou do personagem, com desenhos de homens "comuns" e "dísparos"<sup>48</sup>. “Todavia, a sua inserção social, política ou de gênero, raça e credo deve ser sempre, senão evidente, pelo menos insinuada, para que o humor seja captado” (Ibidem). Para além dos tipos comuns populares – os quais, vale dizer, não eram isentos de teor crítico sagaz - muitas dessas criações personificadas, estereotipadas ou não, fazem ver o fato de que os quadrinhos estão situados dentro de contextos histórico-sociais impregnados de valores específicos e que muitos deles trazem consigo resquícios da luta de resistência advindas dos movimentos sociais, políticos e culturais cravadas em épocas específicas, como destacam Sarmiento e Silva (2014, p. 245). Ao falar do histórico a respeito dos personagens que povoam as HQ, Anselmo (1975, p. 82) destacou que estes abordam um quadro diversos de gêneros e exibem manifestações psicológicas das mais diferenciadas, “de tal forma que pode-se afirmar que esses personagens realmente constituem um microcosmo, à semelhança do mundo em que vivemos, susceptível de estudos da natureza filosófica, sociológica e psicológica”.

Os estudos de viés histórico desenvolvidos de maneira mais enfática a partir da segunda metade do século XX sobre tais aspectos da produção quadrinística vem contribuindo com análises preciosas propícias a uma compreensão maior acerca das formas de representações culturais, políticas e sociais de que esse gênero satírico-humorístico se reveste na condição de importante artefato de memória de distintas épocas. Dentro deste prisma, um

---

<sup>47</sup> De acordo com Anselmo (1975), a tradição de revisas em quadrinhos no Brasil teve início no princípio do século XX com a revista *O Tico-Tico*, em 11 de outubro de 1905. A revista publicava as histórias de Buster Brown, personagem de Outcalt, com o nome de *Chiquinho*, personagem nacional baseado no personagem norte-americano. A partir daí, surgiram os diversos personagens, inclusive tipicamente brasileiros que ganharam o mercado editorial de revistas e jornais, publicados seja no interior do próprio periódico ou em suplementos que acompanhavam as edições. Há quem afirme, porém, que foi por meio do personagem *Pererê*, lançado por Ziraldo em 1959 que surgem os primeiros tipos caricaturais representando a tomada de consciência da realidade nacional através dos quadrinhos (Ibidem), dos quais *Zé Povo*, *Zé Povinho*, *Amigo da Onça*, foram alguns dos principais representantes, seguidos, numa segunda fase, pela criação ainda mais sagaz de personagens, dos quais *Os Fradinhos*, de Henfil, é apontado como um marco da crítica social através dos quadrinhos (LACTERMACHER, Stela; MIGUEL, Edison 1984, p.47).

<sup>48</sup> Esse traçado estereotipado de tipos cômicos, vale destacar, fundamentavam-se no esforço dos humoristas na busca da criação de personagens que apresentassem uma representação caricatural de tipos genuinamente brasileiros, a exemplo dos personagens mencionados. Para saber mais acerca dessa alternância na busca de representações estereotipadas de um tipo que melhor representasse a identidade do brasileiro, algo desencadeado especialmente, a partir do início do século XX. (ver Saliba, 2002).

dos estudos de análise histórica a ilustrar o interesse dos historiadores contemporâneos para tal objeto de estudo com foco no seu poder de representação cultural, foi o trabalho realizado por Marcos Silva (1990) acerca de *Zé Povo*, um dos mais significativos personagens de desenho humorístico brasileiro do século XX<sup>49</sup>. Ao centrar-se no perfil aparentemente ingênuo do personagem, o historiador deixou vir à tona, por meio de sua análise, a crítica à injustiça social de que *Zé Povo* se fazia portador, instigando reflexões sobre o regime e a vida das camadas subalternas. Como descreve Marcos Silva:

No caso específico do *Zé Povo*, a vontade de crítica, expressa na denúncia dos efeitos problemáticos que 'coisas governamentais' e outros núcleos de poder produziam em sua vida, evidencia articulações explícitas com a vida social brasileira. Seu próprio nome fazia referência ao regime político (república, 'coisa do povo'), aproximando-o do desengano crítico em relação as virtuais dimensões igualitárias anunciadas quando da luta por sua instauração. (SILVA, 1990, p. 10).

Trabalhos como este do autor acima mencionado realçam a relevante contribuição do campo da História nos estudos das imagens visuais do humor, algo que, conforme defendem diversos estudiosos, ainda se encontra em fase incipiente, à espera de uma atenção maior por parte dos historiadores (MENESES, 2003; PAIVA, 2002; GOMBRICH, 1999; PESAVENTO, 2008, 1993). Ao fazer um retrospecto acerca desta problemática, Pesavento (1993, pp. 18-19) diz que só recentemente, as imagens visuais do humor se tornaram objeto de estudo dos historiadores, embora estas imagens tenham, por si só, uma longa história, alegando que “Foi preciso que se difundisse a nova tendência da história cultural, ainda pouco desenvolvida entre nós, para que as imagens do humor tivessem o estatuto de ‘matéria histórica’”. Por esta razão, a abordagem culturalista se faz muito importante para este trabalho, na medida em que fornece subsídios para uma melhor compreensão em torno do dinâmico processo do uso, apropriações diversas e consumo da imagem na sociedade já há muito tempo. Na concepção de um dos principais representantes dessa nova corrente de estudos, Roger Chartier, a História Cultural tem como principal objetivo:

[...] identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Uma tarefa desse tipo supõe vários caminhos. O primeiro diz respeito às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real. Variáveis

<sup>49</sup> O personagem foi tema de pesquisa de mestrado desenvolvida por Marcos Silva intitulado: *Caricata República – Zé Povo e o Brasil Além de dissertação de mestrado e tese de doutorado, o historiador é autor de vários artigos científicos e obras voltadas ao estudo do humor visual brasileiro, dentre as quais se destacam: Prazer e poder do Amigo da Onça 1943 – 1962 (1989); A caricata República: Zé povo e o Brasil (1990); Rir por último: Henfil, a ditadura militar e os contextos (2002); e Rir das Ditaduras: os dentes de Henfil – Fradim – 1971/1980 (2018).*

consoante as classes sociais ou os meios intelectuais, são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado. (CHARTIER, 2002, p. 16).

Trata-se, portanto, de uma perspectiva histórica apoiada, como ressalta esse mesmo autor mencionado, na compreensão das representações do mundo social que, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Dentro desta concepção, não se pode negar que o campo do humor se caracteriza como um dos mais instigantes para os estudos da história cultural, dada a vastidão de recursos e esquemas intelectuais de que os humoristas gráficos, particularmente, se utilizam no processo de representação da realidade política e social à sua volta – questão esta melhor abordada no capítulo seguinte -, valendo-se para tanto, da diversidade dos elementos culturais a seu dispor. Neste sentido, Saliba (2008) esclarece que cada cultura produz sua forma de narrativa e também suas representações humorísticas próprias, fazendo do humor uma das mais inteligentes e sagazes manifestações de catarse. Desta maneira, sem sombra de dúvidas, os diversos tipos de ilustrações satírico-humorísticas empregados pelos desenhistas de olhar crítico e sagaz ao longo da história revelam-se um objeto revelador, fazendo vir à tona, por vezes, realidades sociais nem sempre explícitas nos demais gêneros de narrativas compartilhados pela imprensa<sup>50</sup>. Algo reforçado, de certo modo, por Saliba (2008, p. 31), que ao discutir as variações da linguagem do humor em uso na sociedade, esclarece que: “Cada uma forja suas peculiares línguas e falas cômicas, que se expressam (...) naqueles estereótipos concisos, sintéticos e rapidamente inteligíveis, mas também cheios de subentendidos, de omissões, de silêncios e de ‘não-ditos’”.

E é por meio desta faceta desveladora de que o humor e, de modo particular, os diversos gêneros imagéticos da caricatura se fazem até os dias de hoje portadoras que a luta de resistência contra a ditadura civil-militar se materializou nas páginas dos mais diversos veículos da imprensa brasileira, como se viu ocorrer, por exemplo, na imprensa paraibana, da qual se ocupa este trabalho. Não obstante, o que poucos ainda tomaram conhecimento é que, apesar de não ter uma tradição muito forte no tocante à produção da imprensa ilustrada, sobretudo, se comparada com outros estados expoentes nesse sentido, exemplo do estado

---

<sup>50</sup> De acordo com o estudioso e pioneiro nos estudos sequenciais de gênero jornalísticos na imprensa brasileira, José Marques de Melo, há no jornalismo duas categorias textuais predominantes: a informativa e a opinativa. Ao classificar os gêneros pertencentes a cada uma dessas delas, o autor cita a caricatura enquanto um dos gêneros opinativos em uso na imprensa e afirma que “enquanto gênero jornalístico, a caricatura cumpre uma função social mais profunda que a emissão de opinião nos veículos de comunicação coletiva” (MELO, 2003, p. 164).

vizinho de Pernambuco, foi da Paraíba que se viu surgir alguns dos mais significativos nomes da história da caricatura brasileira, como se ver a seguir.

### 1.6 O pioneirismo dos cartunistas paraibanos no cenário nacional

A descrição da trajetória da história da caricatura no Brasil feita pelos principais estudiosos desta temática apontam para o destaque do periodismo pernambucano no que diz respeito ao surgimento das primeiras publicações de ilustrações satírico-humorísticas, fazendo da região do Nordeste expoente desta arte gráfica no país. Ao resgatar o trabalho enciclopédico sobre a trajetória da caricatura no Brasil, atualizando e corrigindo alguns dados que haviam sido registrados de maneira equivocada por alguns autores incluindo Herman Lima, e defender como a primeira publicação caricatural, imagem apresentada no jornal pernambucano *O Maribondo*, em 1821 e não a “Campainha e O Cujo”, do *Jornal do Commercio* (1837), como afirma Lima (1963), Luciano Magno transfere para Pernambuco, e não mais a cidade do Rio de Janeiro, o lugar de pioneirismo na publicação da primeira caricatura brasileira, em consonância, vale ressaltar, com que também já havia sido defendido pelo cartunista e escritor Lailson de Holanda Cavalcanti. Além de *O Maribondo*, este mesmo autor enaltece a imprensa periódica pernambucana ao destacar a tradição xilográfica desenvolvida por esta desde o início do século XIX, e ressalta *O Carcundão*, de 1831 e, posteriormente, *O Carapuceiro*, de 1832, como as primeiras publicações tipicamente baseadas na disseminação de desenhos caricaturais, especialmente, charges<sup>51</sup>. Sobre este segundo periódico, *O Carapuceiro*, o registro feito aponta-o como um jornal editado pelo padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, em Recife, no ano de 1832 e que trazia como subtítulo, a seguinte frase: “Periódico sempre moral e só per Acidens Político”.

Além de Pernambuco, que já se destacava no início do século XIX como um dos principais polos de desenvolvimento do periodismo brasileiro<sup>52</sup>, outros estados nordestinos, embora de maneira mais tímida que este, também se manifestaram dentro da primeira fase de

<sup>51</sup> A defesa de Luciano Magno se apoia numa análise crítica mais minuciosa acerca das imagens publicadas nos periódicos mencionados, destacando em especial, a correção feita no tocante à descrição de *O Carcundão* que, nas palavras de Lima (1963), fora reduzido à qualidade de uma vinheta xilografada desprovido de qualquer tipo de crítica e de expressão caricatural nulo. Magno (2012, p. 44), entretanto, menciona o trabalho desenvolvido por Lúcia Maria Bastos, intitulado: “*A cultura política da Independência*”, por meio do qual, esta autoria descreve a crítica política contida na figura do corcunda que simbolizava, através da imagem, o termo “carcunda”, utilizado na época como referência à prática do despotismo no país.

<sup>52</sup> Um dos marcos históricos do pioneirismo da imprensa pernambucana é o jornal *Diário de Pernambuco*, considerado o mais antigo periódico em circulação da América Latina, fundado em 7 de novembro de 1825. Em 1931, o diário passou a pertencer ao consórcio Diários Associados. Em janeiro de 2015, o jornal teve 57,5% das suas ações compradas pelo Sistema Opinião de Comunicação, de propriedade de Cândido Pinheiro, que passou a ser sócio majoritário da empresa.



desenvolvimento da história da caricatura no país. A Paraíba foi um deles. Foi deste estado que saíram alguns dos mais renomados e principais artistas gráficos desta fase de pioneirismo do humor gráfico nacional. Dois deles constam na lista dos primeiros e mais importantes caricaturistas do século XIX apresentada pelos dois enciclopedistas da caricatura aqui já mencionados: Herman Lima e Luciano Magno. Tratam-se de o ilustre pintor Pedro Américo de Figueiredo e Melo, e seu irmão, Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo. O que poucos sabem é que, para além das artes plásticas, por meio da qual se tornaram conhecidos dentro e fora do Brasil, sobretudo, Pedro Américo, os irmãos nascidos em Areia, cidade situada no brejo paraibano, também se dedicaram à atividade de periodicistas com ênfase na produção de charges e caricaturas de cunho político. Esta atividade ficou registrada através da criação do semanário ilustrado *A Comédia Social*, lançado por Pedro Américo. O periódico circulou de 1870 a 1871, apresentando-se com uma missão civilizadora cujo objetivo era o de “procurar a educação do povo e sua regeneração física, intelectual e moral [...] fazendo do Brasil, uma nação grande e respeitada” (MAGNO, 2012, p. 283). *A Comédia Social* tratava-se de um periódico editado com charges contundentes entre 3 de fevereiro de 1870 e 27 de julho de 1871, totalizando 78 números, tematizando o horror da guerra na Europa e a política nacional (MAGNO, 2012, p. 29).

A relevância do ilustre pintor paraibano, autor do célebre quadro *Independência ou Morte*, na história da caricatura brasileira também foi apontada por outros estudiosos do tema. Dentre esses, o escritor Álvaro Cotrim, autor de *Pedro Américo e a Caricatura* (1983) que, segundo Luciano Magno, apesar de reconhecer o talento do mesmo para o mundo da caricatura, chega a questionar a participação do pintor enquanto desenhista, em *A Comédia Social*. Já Herman Lima, em capítulo dedicado a Pedro Américo, no seu trabalho, reconhece a contribuição deste no periódico aqui destacado. Ao que se pode perceber, a falta de consenso persiste em decorrência de os desenhos publicados não trazerem assinatura. Destarte, a passagem de Pedro Américo pela arte caricatural e, particularmente muitos dos desenhos atribuídos a ele em *A Comédia Social*, são alvo de análises contrastantes, dificultando, de certo modo, uma visão mais definitiva acerca sua participação na arte satírica oitocentista. Contudo, conforme defende Magno (2012, p. 283), há sim, razões para crer que Pedro Américo “foi autor de magníficos trabalhos publicados na Comédia, periódico que fundou com grande orgulho e nobre objetivo, reconhecendo que a caricatura é a crítica satírica dos vícios e abusos que corroem a sociedade”. O autor apresenta como principal argumento, a citação do nome de diversos estudiosos que, conforme afirma, defendem a habilidade nata de Pedro Américo para a arte caricatural e sua contribuição no periódico já mencionado. Entre os

nomes citados estão os do poeta Luís Guimarães Júnior; o jornalista Amadeu Amaral Júnior, autor de artigo intitulado *Pedro Américo, caricaturista* (1942); J.M. Cardoso de Oliveira, embaixador e autor da obra *Pedro Américo, sua vida e suas obras* (Paris, 1989), e o próprio Herman Lima que, no capítulo dedicado em *A História da Caricatura no Brasil*, reconhece a contribuição do ilustre pintor. (Ibidem).

Portanto, como se pode concluir, a atuação dos paraibanos Pedro Américo e Aurélio de Figueiredo como caricaturistas aponta para a longínqua presença da arte caricatural na Paraíba. Uma tendência que teve continuidade com o surgimento das gerações dos novos artistas com habilidade para o universo das Artes Plásticas e da Caricatura. Foi o caso, por exemplo, de Flávio Roberto Tavares de Melo, renomado pintor paraibano, natural de João Pessoa, cujo trabalho é reconhecido dentro e fora do país e que também se dedicou à produção de charges políticas. Da mesma forma que Pedro Américo, a face de cartunista de Flávio Tavares também permanece sendo pouco conhecida por parte do grande público que o reconhece apenas como artista plástico. Essa outra habilidade deste artista paraibano está registrada neste trabalho como uma descoberta aleatória consequente da pesquisa, tendo em vista ser algo que também era desconhecido por parte deste pesquisador. As charges de autoria do também cartunista Flávio Tavares, as quais foram veiculadas no jornal *Correio da Paraíba* nos anos 1970, conforme se vê registrado no segundo capítulo deste trabalho, destacavam-se por apresentar uma forte carga de crítica política sem perder, entretanto, o verniz social que de modo quase geral, acompanha este estilo de texto chágico.

Assim como os demais pintores caricaturistas anteriores, a exemplo do conterrâneo Pedro Américo, o fio condutor que aproximava as distintas modalidades de artes iconográficas, de que esses artistas se faziam representantes, era a sátira. Ao descrever sua desenvoltura como chargista e também artista plástico, Flávio Tavares revelou que à medida que suas pinturas passaram a absorver o humor satírico, ele foi deixando a charge para se dedicar exclusivamente à pintura, dando-se conta, entretanto, de que, ao contrário do que alguns artistas plásticos defendem, não há uma separação entre o desenho humorístico e as artes plásticas. Ao falar sobre essa suposta distinção, Tavares (2018) fez questão de ressaltar que “Existe um preconceito do artista plástico com o humor. Artes plásticas é humor, humor é artes plásticas. O desenhista de humor é um artista plástico. E todos os grandes pintores são humoristas. O humor é uma parcela grande das artes plásticas. Não há essa diferença”.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Trecho de entrevista concedida por Flávio Tavares ao autor deste trabalho, em encontro realizado no dia 07 de dezembro de 2018, na residência e ateliê do artista, em João Pessoa. Em sua fala, ele rebate o preconceito que persiste por parte de alguns artistas plásticos ao classificar o humor como uma linguagem inferior e, por isso

Apesar de dedicar-se ao universo da pintura, Flávio Tavares continua desenhando esporadicamente, a pedido, charges destinadas a publicações de pessoas amigas e também por conta própria para postar os desenhos em sua fanpage no facebook, como forma de manifestar seu posicionamento político-ideológico diante da conjuntura política nacional. Essa presença da arte caricatural permaneceu sendo uma tradição alimentada através do surgimento das diversas gerações de cartunistas ao longo dos dois últimos séculos, muitos dos quais tiveram projeção nacional, com participação inclusive, em algumas das publicações de circulação nacional, caso da revista *O Cruzeiro*, como se encontra também registrado aqui nesta tese.

Não obstante, ainda se percebe um hiato de trabalhos de pesquisa acerca desse recorte histórico, sobretudo, no que diz respeito à fase inicial de desenvolvimento da caricatura na imprensa paraibana, bem como dentro do contexto do mundo das Artes, de modo mais abrangente. Em artigo escrito sobre a história das artes visuais no estado, no início do século XX, o artista visual e crítico de arte, Dyógenes Chaves faz uma pequena alusão à arte caricatural ao dizer que dentre outras categorias, a caricatura teve grande aceitação na Paraíba e noutros estados, contudo, aponta para a deficiência de estudos voltados para essa temática no âmbito local. E alega que a importância social desse movimento artístico, que tinha à frente jornalistas e trabalhadores da imprensa, ainda necessita de um estudo à parte para avaliar a sua significação (CHAVES, 2013, p. s/n). A abordagem aqui apresentada perpassa por essa problemática, buscando amenizar essa lacuna e trazer à tona registros até então desconhecidos contemplando tais agentes históricos. Para tanto, a pesquisa em torno da contribuição efetiva dos jornais *O Norte* e *Correio da Paraíba*, destacadamente os dois mais influentes jornais diários da história da imprensa paraibana no século XX, foi algo de grande relevância dentro desta pretensão acadêmico-científica. O estudo possibilitou a constatação da relevância de ambos jornais para a formação das primeiras gerações de humoristas gráficos a atuarem efetivamente na imprensa diária paraibana. Dentro deste recorte, a contribuição do jornal *O Norte* representou um marco histórico, conforme se verá a seguir.

### **1.6.1 Jornal *O Norte* e o pioneirismo da caricatura na imprensa paraibana**

A irreverência da linguagem humorística sempre fez parte do cotidiano da imprensa que, na qualidade de instância de mediação social, procurou aproximar-se ao máximo possível de seu público leitor, valendo-se para tanto, dentre outros, das linguagens e valores culturais

---

mesmo, fora do mundo das artes plásticas. Muitas de suas pinturas revelam fortes traços satíricos que saltam à vista numa primeira leitura.

disseminados em cada época. Não obstante, em se tratando da tradição de humor brasileiro, os recursos humorísticos de cunho ligeiro e circunstancial, só se tornam característicos da imprensa diária nas duas últimas décadas do século XIX, expandindo-se a partir das primeiras décadas do século XX com o advento das revistas ilustradas, estimuladas pelo advento das novas técnicas de impressão e reprodução gráfica (LIMA, 1963; SODRÉ, 1999; SILVA, 1990; SALIBA, 2002)<sup>54</sup>. Em pouco tempo, os jornais diários passaram a absorver os desenhos humorísticos como elementos visuais cada vez mais presentes na rotina produtiva das redações, inclusive, na produção de anúncios publicitários. Como os anúncios ou reclames eram todos produzidos das redações dos jornais, tornou-se natural que “grande parte desses humoristas exercesse também essa atividade, tanto na elaboração dos textos como na confecção de desenhos e caricaturas” (SALIBA, 2002, p. 81). Essa realidade se deu primeiramente nos periódicos concentrados no sul e sudeste brasileiro, sendo absorvida em seguida, paulatinamente, pelas empresas de comunicação espalhados pelas demais regiões do país, como por exemplo, aquelas situadas no Nordeste.

Na Paraíba, só a partir da segunda metade do século XX foi que esse fenômeno começou a ocorrer<sup>55</sup>. Dentro deste panorama, o primeiro periódico a utilizar-se do recurso gráfico imagético humorístico foi o jornal *O Norte*, tradição esta que, aliás, já se via anunciada e estampada em sua primeira edição, em 07 de maio de 1908, a qual trazia como única imagem, o desenho de um personagem que anonimamente saudava os leitores e apresentava o jornal para a comunidade paraibana. Contudo, foi só depois de ser integrado ao grupo de Diários Associados, em 1954, considerado na época um dos maiores conglomerados de comunicação social do país, que o periódico matinal passou a publicar, embora ainda esporadicamente, imagens com apelo cômico. Essa realidade começou a mudar na década de 1960, quando *o Norte* estreou a publicação constante daquele que seria o primeiro desenho

---

<sup>54</sup> Para além dos aspectos relacionados aos avanços tecnológicos que impulsionaram o uso e a popularização da arte gráfica no país, ao estudar a relação entre humor e a imprensa periódica na virada dos séculos XIX/XX, este mesmo autor destaca o sentimento da ‘desilusão republicana’ como um marco significativo no modo de produção humorística do Brasil, afirmando que “A ‘desilusão republicana’ foi o móvel central da grande produção humorística da última década do século XIX. [...] Essa produção foi uma fonte de inspiração para o grupo de humoristas mais jovens, os quais irão se utilizar desses processos de criação cômica nas décadas seguintes (SALIBA, 2002, p. 70).

<sup>55</sup> Embora não esteja contemplado dentro do recorte temporal de interesse deste trabalho, vale ressaltar que não há até a presente data, nenhum registro historiográfico nem bibliográfico sobre a origem e desenvolvimento da produção humorística no jornalismo paraibano. Os vestígios feitos a partir de leituras avulsas apontam para a segunda metade do século XX, os primeiros registros do uso de ilustrações humorísticas, fenômeno este decorrente ao que se pode perceber, do processo de modernização pelo qual as principais empresas jornalísticas começaram a apresentar a partir deste período e que se manifestavam de um lado, por meio do novo e revolucionário método de técnica de impressão em off-set e de outro, pela incorporação das transformações socioculturais ocorridas e que provocaram, dentre outros, uma mudança na linguagem jornalística, como demonstram diversos estudos.

satírico-humorístico da imprensa estadual, o *Zé da Silva*, criação esta que merece um destaque no corpo deste trabalho, como se verá no próximo capítulo. Contudo, foi a partir de 1973 com o advento do processo de modernização do parque gráfico pertencente aos Diários Associados que o jornal passou a inovar, trazendo para dentro de suas edições diárias, uma diversidade de ilustrações humorísticas, algumas dessas pautadas totalmente na sátira política e social. Inaugurado em 10 de agosto de 1973, o novo maquinário composto por máquinas de fotocompositoras, aparelhos de teletipo e impressora rotativa, as mudanças foram apresentadas à sociedade como o mais avançado sistema gráfico da imprensa nordestina, trazendo para o periodismo paraibana o então moderno sistema off-set<sup>56</sup>.

O alto investimento feito no jornal, vale dizer, fazia parte das ambições e dos anseios políticos de Assis Chateaubriand que além de *O Norte*, havia inaugurado na Paraíba o *Diário da Borborema*<sup>57</sup>, jornal diário de ampla circulação no interior do estado e que ao lado da emissora de rádio Borborema (1949) e a TV Borborema (1963), ampliavam o poder de influência da cadeia dos Diários Associados, grupo pertencente ao empresário, considerado na época, o imperador da comunicação (MORAIS, 1994). O jornal *O Norte* circulava no início dos anos 70 com edições constituídas de oito páginas durante a semana e 12 páginas nas edições dominicais, configuração esta que foi se alterando ao longo da década. Em pouco tempo, as edições passaram de oito para 16 páginas, principalmente a partir dos incrementos gráfico-editoriais decorrentes das reformas gráficas pelas quais o periódico passou durante aquela década, especialmente a maior de todas elas, ocorrida em 1973<sup>58</sup>. Em suas edições diárias, trazia notícias sobre política, esporte, polícia, notícias internacionais, coluna social e entretenimento. O destaque ficava por conta da ampla cobertura acerca da política nacional, seguida da política internacional e estadual que tradicionalmente balizava a linha editorial do jornal durante o regime militar, sobretudo, em seus anos iniciais, conforme descrevem Santos

<sup>56</sup> Informações extraídas de chamada de capa do jornal *O Norte*, 11. agosto de 1973. N. 5.790.

<sup>57</sup> O jornal *Diário da Borborema (DB)* foi fundado em 2 de outubro de 1957 com sede em Campina Grande, onde também funcionavam as sede das emissoras de rádio e *TV Borborema*, face ao perfil de grande relevância política e econômica que a cidade desenvolve até os dias atuais na Paraíba. As inovações do novo sistema de impressão também foram empregados no *DB* que do mesmo modo que em *O Norte*, investiu massivamente no setor de ilustrações artísticas contratando desenhistas que passaram a ampliar o espaço para as artes gráficas nas páginas do jornal. Repetindo uma tradição adotada em *O Norte*, o *DB* adota a publicação de ilustrações humorísticas como a reprodução de tiras nacionais e internacionais e em 1978 contrata o primeiro chargista responsável pela publicação de charges diárias, Afonso Moreira que, além das charges também ilustrava por meio da arte caricatural, outros espaços humorísticos (Ver MACÊDO, 2012).

<sup>58</sup> E em 11 de agosto de 1973, *O Norte* circulou com uma edição especial de 120 páginas com um amplo material sobre a Paraíba, incluindo um caderno sobre Pernambuco onde ficava situada a sede de o jornal *Diário de Pernambuco* principal veículo pertencente aos Diários Associados. O jornal apresentava o seguinte expediente em 1973: Supervisor: Nereu Gusmão Bastos; Dir. Executivo: Maconi Goes de Albuquerque; Superintendente: Aluisio Moura; Diretor: João Calmon; Editor: Teócrita Leal; Sec. Redação: Evandro Nóbrega; Chefe de Reportagem: Barroso Filho.

e Paiva (2016).

As análises feitas neste trabalho de pesquisa demonstram que essa tendência se manteve durante os anos 1970, quando foi possível constatar uma nítida demonstração de apoio aos governos civis-militares que se sucederam no Poder Executivo, especialmente, o General Geisel que, de todos, era aquele que mantinha uma relação mais próxima com a Paraíba<sup>59</sup>. Pouco antes de ser eleito presidente, o general ocupou, em 1973, o cargo de secretário da Fazenda, Agricultura e Obras Públicas do Estado da Paraíba e, antes mesmo disto, conforme descreve Gaspari (2003), em 1930 foi designado pelo Exército para levar à Paraíba, uma bateria militar, por onde permaneceu por alguns anos até retornar ao Rio de Janeiro onde foi designado a servir ao Grupo-Escola de Artilharia. O total apoio ao militar por parte do jornal se viu de maneira escancarada nas manchetes de primeira página das edições dos dias 15 e 16 de janeiro de 1974 (Figuras 1 e 2), respectivamente, datas alusivas ao processo de escolha e posse de Geisel na Presidência da República, dando desta maneira, continuidade ao regime ditatorial no país. A forma narrativa com que *O Norte* se reportou ao episódio envolvendo Geisel, nas primeiras páginas do jornal, não deixa dúvida quanto ao posicionamento político-ideológico adotado por aquele periódico naquela época.

Figura 1: capa de *O Norte*, em 15.01.74      Figura 2: capa de *O Norte*, em 16.01.74



Fonte: coleção de jornais antigos do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano (IHGP)

<sup>59</sup> Vale destacar, neste período, a total ausência de notícias acerca dos movimentos de protesto ocorridos no país, especialmente no sudeste e que se tornaram rotineiros após a posse de Geisel, bem como de registros noticiosos sobre os protestos realizados no próprio estado e que eram ignorados pela imprensa tradicional. As manchetes de protestos, movimentos grevistas e reivindicações ficavam por conta de episódios ocorridos nos países vizinhos como Argentina, Chile e de outros continentes, os quais eram apresentados pelo jornal como ações terroristas desencadeados naqueles países na luta contra a ameaça do comunismo, inimigo este forjado pelos militares.

Além dos textos e manchetes, essa proeminência do conteúdo político da linha editorial do jornal *O Norte* também se via, embora de maneira diferenciada, na produção das ilustrações satírico-humorísticas de que o periódico se fez pioneiro na imprensa paraibana, ao lançar, em suas edições diárias, uma larga e diversificada publicação de desenhos, fenômeno este desencadeado a partir de 1973 em decorrência do advento de modernização das técnicas de impressão. Para além do desenho humorístico do personagem de *Zé da Silva*, *O Norte* passou a trazer em suas edições diárias, a publicação de charges. As primeiras charges foram de autoria do desenhista Deodato Borges que, ao assumir a editoria de Cultura do jornal *O Norte*, abriu espaço para a publicação diária de tiras e outros gêneros pertencentes ao mundo das HQ's, do qual ele se tornou a principal referência na Paraíba<sup>60</sup>. Repetindo uma tradição já vigente na imprensa nacional, os desenhos chárgicos aparecem acrescidos à página com conteúdo de natureza opinativa de que se vale até os dias de hoje o jornalismo opinativo<sup>61</sup>. Dentro desta configuração, a charge passou a ser publicada diariamente a partir de 11 de agosto de 1973, na página de nº. 4, dividindo o espaço com os demais materiais opinativos impressos (um editorial, dois artigos de opinião, uma crônica e uma coluna fixa assinada pelo jornalista Virgínius da Gama e Melo). Publicada verticalmente no centro da parte inferior da página, a primeira charge (figura 3) publicada trazia a caricatura do então presidente dos

---

<sup>60</sup> Natural da cidade de Campina Grande (PB), Deodato Borges (1934-2014) foi um jornalista, radialista e quadrinista brasileiro que trabalhou em vários dos principais veículos de comunicação da Paraíba e de Pernambuco na década de 1960, assumindo diversos cargos administrativos e de comunicador. Mas foi enquanto desenhista que mais se destacou, tornando-se um dos maiores artistas gráficos paraibanos. Além de um dos primeiros autores de charges diárias publicadas na imprensa paraibana, ele é apontado como o pioneiro das Histórias em Quadrinhos na Paraíba. É de autoria dele também, a primeira charge publicada no Diário da Borborema, em 1958 (MACÊDO, 2012). A referência mais antiga que se tem dos quadrinhos paraibanos remonta ao ano de 1963, quando Deodato Borges lançou a revista *As Aventuras do Flama*, uma versão local de *Jerônimo*, famoso personagem de uma novela de rádio veiculada em âmbito nacional e que era apresentada por Deodato, na Rádio Borborema. Uma década mais tarde, em 1973, o desenhista voltaria à cena como editor de cultura do jornal *O Norte*, migrando anos depois para o jornal *Correio da Paraíba*. Além de abrir espaço para os novos quadrinhistas paraibanos, em *O Norte* ele assinou uma coluna de crítica especializada, comentando diariamente as novidades dos quadrinhos e analisando as obras clássicas do gênero. (Ver: MAGALHÃES, 2012; PONTES, 1993).

<sup>61</sup> De acordo com Rey (2002), o jornalismo opinativo é muito mais que uma questão de espacialidade, de páginas destinadas a peças com características diferentes da notícia e da reportagem. Para o estudioso, há no jornalismo uma dimensão opinativa, a qual por seus pressupostos, intenções e objetivos, distancia-se, sobremaneira, da dimensão informativa, impondo-se “como gênero nobre por sua essência formadora de opinião, ou de assentadora de opiniões já formadas, dentro de uma visão contemporânea ou pós-moderna ao gosto de raros autores, de fixação da agenda, que não contempla apenas a informação, mas que se espalha também sobre a opinião” (REY, 2002, p. 60). Considerado um dos maiores estudiosos dos gêneros jornalísticos no Brasil, José Marques de Melo, acrescenta ainda que o jornalismo opinativo corresponde a um “gênero argumentativo”, que emergiu no século XVIII, junto com os processos revolucionários de natureza anti-colonial (USA 1776) e anti-absolutista (França 1789), convertendo a imprensa em arena de combate” (MELO, 2010). Ao apresentar uma classificação dos principais gêneros opinativos presentes nos jornais diários, ele cita, dentre outros, o editorial, o artigo, a coluna e a charge definindo esta última enquanto uma “crítica humorística de um fato ou acontecimento específico. Reprodução gráfica de uma notícia já conhecida do público, segundo a ótica do desenhista e que, tanto pode se apresentar somente através de imagens quanto combinando imagem e texto”. (MELO, 2003, p.168).

EUA, Richard Nixon, falando com o seu vice Spiro Agnew. O desenho trazia uma sátira ao polêmico caso de Watergate, escândalo político desencadeado no início dos anos 1970 e que culminou com a queda de Nixon, em 1974. O caso era amplamente divulgado pela imprensa internacional e reproduzido por agências de notícias que, por sua vez, ocupavam um considerável espaço nos noticiários diários dos jornais estaduais.

Figura 3: imagem da primeira charge diária publicada em *O Norte*, em 11 de agosto de 1973.



Fonte: coleção de jornais antigos do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano (IHGP)

A análise descritiva fez ver também que ao longo da década de 70, tanto o espaço como o tamanho ocupado pela charge no jornal sofreram várias alterações em conformidade com as mudanças editoriais e gráficas pelas quais *O Norte* passou. Outro aspecto também averiguado foi o de que esse tipo de desenho satírico-humorístico explorado pelo jornal e cujo conteúdo será descrito no capítulo seguinte, ganhou ainda mais força a partir da contribuição de outros humoristas gráficos que foram contratados pela empresa para trabalharem no setor de ilustrações feitas artesanalmente e que, como já foi aqui mencionado, atuaram em várias frentes da rotina produtiva da imprensa. Neste contexto, um dos ganhos mais significativos foi a chegada do cartunista Luzardo Alves<sup>62</sup>. Do mesmo modo que seu conterrâneo, Luzardo

<sup>62</sup> Luzardo Alves da Costa (1932-2016) foi um artista gráfico autodidata nascido em João Pessoa e que revelou seu talento para o desenho aos 15 anos de idade. Na década de 1960, ganhou um quadro dentro do programa exibido na TV Jornal do Comércio, em Pernambuco, em que o entrevistado da noite fazia um rabisco qualquer e, a partir dele, Luzardo transformava a obra num rosto conhecido ou em algum objeto do cotidiano. Ao fazer certa vez, de um coração desenhado por Cauby Peixoto, uma imagem do “Amigo da Onça”, o desenhista chamou a atenção de Assis Chateaubriand, que acabou levando-o para trabalhar na revista *O Cruzeiro*, experiência esta que o consagrou como um dos caricaturistas mais requisitados na imprensa paraibana. Além dos desenhos satírico-humorísticos feitos em papel e publicados nos jornais, ele passou a desenvolver a função de



atuava na década de 1960 em jornais e em emissora de rádio em funções diversas, destacando-se inicialmente na produção de cartuns, modalidade caricatural definida, conforme Romualdo (2000), de modo simples, como desenho que traz uma crítica de costumes genérico e atemporal<sup>63</sup>. Em seguida, valendo-se dos traços caricaturais, passou a produzir charges para diversas publicações, inclusive para a revista semanal ilustrada de grande circulação nacional na época, *O Cruzeiro*, onde se divida entre as funções de cartunista e chargista<sup>64</sup>.

De modo geral, as charges de Luzardo não eram essencialmente políticas, mas apresentavam uma visão satírica a respeito de costumes e acontecimentos corriqueiros do cotidiano, como era comum da arte caricatural até meados do século XX<sup>65</sup>. Valendo-se do grande talento do cartunista e da aceitação perante o público leitor para aquele tipo de produção artesanal que, como se via na imprensa do restante do país, conquista um grande número de adeptos, o jornal terminou abrindo outros espaços para ilustrações de sua autoria.

Além do espaço intitulado de “A charge da semana” onde publicava vários de seus personagens de maneira sazonal, Luzardo Alves passou a assinar uma coluna com conteúdo de natureza esportivo intitulada de “Zebrinha: ria, não perca a esportiva”, publicada no caderno de Esportes, editoria esta que ganhou um certo destaque no periódico, tornando-se a primeira a apresentar-se em cores, a partir de 1975. Neste espaço, o cartunista passou a demonstrar o seu talento enquanto quadrinista, criando vários personagens de HQ’s. Dentre os personagens que se mantiveram por mais tempo estavam *o Botinha*, *o Macaco Altino*, desenhos estes feitos em alusão aos dois principais clubes de futebol de João Pessoa,

---

gravador de objetos, profissão que desempenhou até o final de sua vida e que lhe servia como principal fonte de sustento.

<sup>63</sup> Trata-se aqui de uma definição que, é impoite dizer, é passível de crítica do ponto de vista histórico, tendo em vista a natureza de “atemporalidade” atribuída a este tipo de desenho que, não se pode negar, encontra-se circunscrito a um tempo específico. Não obstante, vale ressaltar que ao usar o termo “atemporal”, o autor se refere ao aspecto de construção semântica não imediatista que, por exemplo, acompanha a charge e alguns outros gêneros satírico-humorísticos, cuja compreensão se dá a partir da relação imediata do desenho com a realidade a que esta traça uma intertextualidade e que, de modo geral, dialoga com algum fato já noticiado.

<sup>64</sup> Luzardo Alves foi contratado por Assis Chateaubriand, em 1965, para fazer parte do departamento de arte da revista *O Cruzeiro*, um dos maiores sucessos editoriais da imprensa brasileira do século XX. O cartunista paraibano seguiu para o Rio de Janeiro onde se uniu ao grupo de grandes humoristas gráficos que trabalhavam para a revista na época, dentre eles, Ziraldo e Jaguar. Além dos cartuns e charges, Luzardo Alves também contribuiu com o desenho de *O Amigo da Onça*, um dos maiores sucesso editoriais do humor gráfico brasileiro que circulava na revista *O Cruzeiro* desde os anos 1940, de autoria do humorista pernambucano Péricles de Andrade Maranhão. Com a sua morte em 1963, o personagem passou a ser desenhado por outros humoristas gráficos, dentre eles, o cartunista paraibano que, começou o seu trabalho na revista *O Cruzeiro* fazendo arte para as capas das revistas em quadrinhos, a exemplo de *Bolinha e Luluzinha*, conforme relata ele mesmo (Ver ALVES, 2016).

<sup>65</sup> Essa variação de estilo satírico-humorístico dos desenhos de humor, é importante ressaltar, estava associada em grande parte, à suspensão do caráter libelária de ataque e críticas de cunho político de que sempre se revestiu a caricatura que, ao longo do tempo, era comum sofrer ataques de censuras por parte dos governos. Isso fazia com que, vez por outra, a caricatura política deixasse de existir para ceder lugar à caricatura de costumes e os caricaturistas enveredassem por uma linha de produção satírico-humorística de caráter mais universal e, portanto, mais humano (SILVA, 1989).

*Botafogo* e o *Auto-Esporte*, respectivamente. Além do talento para a arte gráfica, os desenhos revelavam a veia satírico-humorística do desenhista que, diferentemente de Deodato Borges, era mais centrada na crítica a costumes e paixões populares como, por exemplo, o futebol, tema este, vale salientar, sempre muito explorado pela indústria jornalística. Detentor do maior e mais arrojado parque gráfico da época no estado e na região, o jornal *O Norte* também inovou ao trazer para dentro de suas edições diárias a publicação de páginas inteiras dedicadas a esse outro gênero caricatural de grande destaque na imprensa nacional e internacional na época que são os quadrinhos.

Foi por intermédio do trabalho persistente deste que se tornou o pioneiro da nona arte na imprensa estadual, Deodato Borges, que *O Norte* lançou, em 11 de agosto de 1973, uma página inteira dedicada à publicação de imagens e textos relacionados ao universo das HQ's (Figura 4). Sempre publicada no final do 2º caderno, em espaço voltado a conteúdo de entretenimento, as edições traziam sete tiras com personagens diversos, e uma coluna com comentários e informes acerca das novidades do universo das HQ's, assinada pelo próprio Deodato. As tiras traziam, em geral, alguns dos personagens de Maurício de Souza já conhecidos pelo grande público, a exemplo de *Chico Bento*, *Cebolinha* e *Bidú*<sup>66</sup>. Além destes, o editor concedia espaço para desenhistas paraibanos iniciantes no universo da nona arte, dentre os quais estavam o cartunista Richard Muniz com o personagem “*Shangai*”; Juca e Marcos Tavares, autores de “*Adub, o camelo*”; além do próprio Deodato Borges, que também trazia uma tira cômica de sua autoria, intitulada de “*Planeta Maluco*”, por meio da qual o autor apresentava uma sátira à desordem da vida urbana na Terra, através da visita de um extra-terrestre. De todas elas, as tiras de “*Adub, o camelo*” se destacavam do ponto de vista ideológico por apresentarem uma sátira política relacionada à guerra no Oriente Médio, acontecimento de grande repercussão na imprensa mundial nos anos 1970<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Maurício de Souza se tornou o precursor da mais bem sucedida série de personagens de HQ's no Brasil os quais impulsionaram a consolidação deste tipo de arte na indústria cultural no país. O primeiro deles foi o cachorrinho *Bidú* que foi lançado no formato de tirinha publicada na *Folha de São Paulo* em 1959. O personagem inauguraria “a galeria de tipos de Maurício que viria a ser o absoluto criador de maior resposta popular no Brasil, com merchandising, revistas, tiras de jornal (em distribuição e estilo norte-americano), televisão cinema, publicidade e brinquedos (MOYA, 1999, p. 1987).

<sup>67</sup> Tratava-se do conflito no mundo árabe com países ocidentais, fenômeno este gerado a partir da grave crise de petróleo desencadeada como forma de retaliação dos estados árabes em resposta apoio dos EUA e países europeus à Israel. O fenômeno provocou uma crise econômica mundial que desestabilizou vários países, inclusive, o Brasil que acabara de sair do chamado ‘milagre econômico’ e, mergulhado numa grande dívida externa, começava a enfrentar uma das maiores crises de todos os tempos com índices inflacionários exorbitantes.

Figura 4: página dedicada à publicação de quadrinhos, em *O Norte* (11 de agosto de 1973)



Fonte: coleção de jornais antigos do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano (IHGP)

A editoria criada por Deodato Borges, voltada especialmente para a publicação diária de tiras, prosseguiu até junho de 1974, quando foi suspensa, retornando dois anos depois com novos personagens. Mas isto não representou, de modo algum, um enfraquecimento do gênero humorístico na empresa que, neste ínterim, levou o humor gráfico para alguns dos suplementos lançados durante os anos 1970. Foi o caso, por exemplo, dos suplementos *Domingo*, e *O Norte em Quadrinhos*, ambos lançados em 1975. Tratava-se dos suplementos dominicais, publicações produzidas no formato de revistas pequenas de conteúdo diversificado e que traziam texto e ilustrações diversas, com destaque para quadrinhos e charges<sup>68</sup>. Essa segunda experiência partiu de um projeto desenvolvido por Deodato Borges que, ainda responsável pelo caderno de Cultura naquela época, tinha o objetivo de cativar o público voltado para o humor gráfico e estimular o surgimento de novos desenhistas voltados ao gênero dos quadrinhos que, embora considerado menos ofensivos que as charges, também foram utilizados como ferramenta de luta dentro do movimento de resistência política, conforme se verá no capítulo seguinte.

Paralelo a esse trabalho de reforço da inserção deste, até então novo gênero em uso na imprensa diária paraibana, o jornal *O Norte* permanecia ampliando o quadro de contratação de cartunistas e, desta maneira, abrindo espaço para os jovens que dedicavam-se à habilidade

<sup>68</sup> Adotado pelos grandes jornais em circulação na época, os suplementos semanais se destacavam como um importante suporte e o mais adequado para se atingir o público segmentado e, além disto, ajudar na consolidação de formação de novos leitores para publicações específicas, como era o caso das publicações ilustrativas. Os suplementos surgiram na imprensa brasileira a partir de meados do século XX e em pouco tempo se tornaram uma das principais modalidades de publicação que acompanhavam as edições dos principais jornais do país, circulando geralmente, aos domingos.

gráfica e faziam desta, algo muito além de uma arte meramente ilustrativa. Foi o caso, por exemplo, dos jovens estudantes Henrique Magalhães e Flávio Tavares<sup>69</sup>, que passaram a integrar o time de artistas gráficos do jornal no final dos anos 1970, revelando-se posteriormente grandes nomes no campo das artes gráficas. O primeiro deles tornou-se um dos principais humoristas gráficos ainda em atuação no país desde os anos 1970, e o segundo, um dos maiores artistas plásticos do Brasil, reconhecido dentro e fora do país. Enfim, ao que se pode ver, é inegável a valiosa contribuição de *O Norte* para a inserção da caricatura enquanto campo de manifestação dos mais diversos gêneros de ilustrações satírico-humorísticas, no universo da imprensa estadual. Fenômeno que não demorou muito para chegar aos demais jornais concorrentes que, atentos ao sucesso desse tipo de publicação, passaram a agregá-la em suas edições diárias, como foi o caso do jornal *Correio da Paraíba*.

### **1.6.2 O humor nas páginas do jornal *Correio da Paraíba***

Principal concorrente do jornal *O Norte*, destacando-se como o segundo periódico da imprensa de mercado em circulação no Estado, o *Correio da Paraíba* apresentava-se no início da década de 1970 com uma definição gráfica modesta, circulando com oito páginas ao todo e utilizando-se de poucas imagens<sup>70</sup>. Do mesmo modo que os demais jornais brasileiros em circulação naquele período, o *Correio da Paraíba* era submetido ao rigor da censura da ditadura civil-militar instaurada no país e que restringia os meios de comunicação de uma cobertura democrática acerca dos fatos ocorridos no país e que direta e indiretamente, atingida a toda a população. A exemplo do que era comum na imprensa em todo o país, o jornal apresentava uma linha editorial voltada enfaticamente para os acontecimentos de natureza política e econômica, os quais, entretanto, eram abordados dentro de uma perspectiva que não

<sup>69</sup> Nascido em João Pessoa em 1950, Flávio Roberto Tavares de Melo desde criança revala uma forte tendência para o mundo do desenho. Ao concluir seus estudos secundários no final dos anos 1960, ingressou no curso de sociologia da UFPB, o qual abandonaria ainda no terceiro ano para dedicar-se em tempo integral ao ofício artístico. Frequentou o curso de pintura oferecido pelo artista Raul Córdula, no Setor de Arte da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e, ainda aos 18 anos, passou a absorver os ensinamentos do pintor e gravador Hermano José, à época, um laureado artista em Pintura Estética. Em 1976, lançou o álbum de desenhos “O Pavão sem Mistério”, com o texto de apresentação de Ziraldo, por meio do qual demonstrava o seu talento para o humor satírico-humorístico. Nessa época contribuiu com a criação de charges para os jornais *O Norte* e *Correio da Paraíba*. Nesse mesmo período, estudou pintura nos Estados Unidos da América (Universidade de Yale; Universidade de Connecticut e Simon Rock College) e em Caiena (na Guiana Francesa), dedicando-se, a partir de então, às artes plásticas com destaque para produção de painéis figurinistas. Em 2013, um painel com a imagem de Augusto dos Anjos no espelho, marcou sua presença na inauguração do Memorial do Poeta do “Eu” da Academia Paraibana de Letras onde ele assume a Cadeira de Nº 14.

<sup>70</sup> O jornal *Coreio da Paraíba* apresentava o seguinte expediente no início dos anos 1970: Diretor: Hilton C. Mota; Gerente comercial: Luiz Otávio Amorim; Gerente administrativo: Murilo Maurício de Sena; Editor: Severino Ramos; Secretário: Gonzaga Fernandes. Esse quadro foi alterado durante a década, por força das mudanças administrativas pela qual a empresa passou naquele período.

desagradasse aos interesses do governo militar e à elite civil dominante aliada a esse no golpe de 64.

Não obstante, apesar de submetido ao mesmo regime político-ideológico que cerceava o trabalho democrático da cobertura jornalística e levava-o a uma condição de obediência aos governos civil-militares que se sucederam no Poder, diferentemente de seu principal concorrente, o *Correio da Paraíba* se apresentou menos subserviente e com uma linha política editorial mais discreta, de tendência mais liberal e mais ofensiva. As próprias manchetes estampadas no jornal referentes à eleição do presidente Geisel, em 1974, demonstram essa linha político-ideológica mais amena, se comparadas às de *O Norte* (figuras 5 e 6). Trata-se de algo visivelmente percebido, por meio da narrativa das manchetes construídas ao se referirem ao evento em destaque.

Figura 5: manchete do *Correio da Paraíba*, em 15 de janeiro de 1974



Figura 6: manchete do *Correio da Paraíba*, em 16 de janeiro de 1974



Fonte: Arquivo privado do jornal *Correio da Paraíba*

Em outros episódios, esse aspecto de menor subserviência por parte do jornal *Correio da Paraíba* diante da ditadura ficava ainda mais evidente, como por exemplo, na manchete estampada no jornal no dia 06 de janeiro de 1972, onde se lia: “Etelvino volta a pedir o fim do AI-5”. A notícia fazia alusão a um pronunciamento feito pelo então deputado Etelvino Lins, ex-governador de Pernambuco e que era um dos líderes da Arena que se dizia contrário à permanência do AI-5 por mais tempo no país. Nos anos seguintes, o jornal voltou a trazer outras vozes contrárias a este que foi o mais tenebroso de todos os Atos Institucionais impetrados pelo regime militar contra os direitos civis, abrindo espaço para personagens

reconhecidamente engajados na luta contra a ditadura, a exemplo de Dom Marcelo Cavalheira e Dom José Maria Pires, dois dos principais agentes clérigos envolvidos na luta de resistência no Estado e ligados às Comunidades Eclesiais de Base. Esse perfil um tanto subversivo do *Correio da Paraíba* está associado em grande parte à própria tradição oposicionista adotada por este jornal desde sua fundação e que, segundo descreve o pesquisador Luiz Custódio Silva, tratava-se de um veículo que pelo menos até os anos 1960, se manteve mais próximo dos anseios populares. De acordo com a análise feita por Silva (1990, p. 141), foi nesse período especialmente que “[...] o jornal assumiu uma posição de liderança na região, com uma cobertura identificada com os movimentos populares aqui registrados”. Essa análise vai ao encontro do que é descrito por Araújo (1986, p. 290), que ao falar a respeito da postura política e ideológica deste jornal, afirma que: “Por toda a década de 60, mesmo nos momentos mais cruciantes de amordaçamento à imprensa, por parte do poder militarista, o *Correio da Paraíba* foi exemplar em seu comportamento. Se não podia gritar, também não se encolhia e tão pouco parecia estar a venda ou a serviço da ditadura armada”.

Ainda de acordo com Fátima Araújo, com a passagem dos anos 60 para 70, entretanto, o *Correio da Paraíba* atravessa uma forte crise econômica que abalou a sua qualidade editorial. O fato foi atribuído, por um lado, às despesas acumuladas com a compra da Rádio Correio, instalada em 1968 e, de outro, à linha governista que foi dada ao jornal em decorrência da necessidade de recursos para a sua própria sobrevivência. Esse acontecimento, segundo levantou Araújo (1986) em seu trabalho de pesquisa sobre a imprensa paraibana, comprometeu consequentemente o processo de modernização do periódico nos anos 70, colocando-o em desvantagem diante da concorrência. Isso não impediu, entretanto, o *Correio da Paraíba* de continuar inovando, de tal modo que em 1973, a empresa lança o suplemento “Correio do Sertão”, publicação de grande sucesso no interior do Estado, onde o jornal sempre obteve uma grande penetração<sup>71</sup>. Afora este, o *Correio da Paraíba* também lançou vários trabalhos de escritores paraibanos renomados, através de folhetins, dentre eles, os romances: “O Cangaceiro” e “A Cabeça de João Batista”, de autoria de Fernando Silveira. As dificuldades e mudanças pelas quais o jornal passou durante os anos 70 e na década seguinte, não alteraram totalmente a sua linha editorial política que “apesar de conservador, permaneceu sendo um dos mais combativos jornais pessoenses” (ARAÚJO, 1986, p. 205).

---

<sup>71</sup> Esta característica era proveniente, sobretudo, da política de distribuição de sucursais e contratação de correspondentes adotada pela direção do *Correio da Paraíba* em várias cidades do interior da Paraíba, ampliando desta maneira a penetração do jornal no interior. O jornal instaurou sucursal nas principais cidades interioranas, a exemplo de Campina Grande, no Agreste e Patos, no Alto Sertão paraibano, atingindo desta maneira, um grande número de leitores em todas as regiões do Estado.

Contudo, foi através da inserção das ilustrações satírico-humorísticas em suas edições diárias, a partir de 1975, que o *Correio da Paraíba* manifestou a sua postura combativa numa clara demonstração de inconformidade com a continuação do regime ditatorial, a princípio apoiado por ele mesmo e todos os demais órgãos de imprensa e poderes constituídos no Estado. A ausência do humor deixava o jornal mais sisudo, circunspecto e com menos possibilidade de levar ao leitor uma imagem mais crítica acerca da realidade socioeconômica e política que o Brasil atravessava na época. Diferentemente, entretanto, do que se viu em *O Norte*, que além de seguir uma tradição já vista em outros veículos pertencentes ao mesmo grupo de comunicação dos Diários Associados, e que trouxe a implementação do acervo caricatural inserida dentro do projeto de reforma gráfica e editorial arrojado, o jornal *Correio da Paraíba* agregou os gêneros gráficos e narrativos do humor de maneira mais modesta e num ritmo mais lento. De início foi inserida a charge e só posteriormente, outros gêneros a exemplo dos quadrinhos e de colunas com textos humorísticos foram agregados ao periódico. A primeira charge com periodicidade diária foi publicada no dia 20 de fevereiro de 1975 e era assinada por Robério Flávio<sup>72</sup>. Tratou-se, ao que tudo indica, de uma fase experimental do emprego deste tipo de gênero caricatural, levando-se em consideração o fato de que a publicação do desenho foi interrompida alguns dias depois, retornando três semanas seguintes, no final do mês de março<sup>73</sup>. A charge fazia alusão a boato de risco de erosão e danificação da estrutura do Hotel Tambaú, na época, o principal e mais imponente hotel turístico que fora construído as margens da orla marítima da praia de Tambaú, uma das mais frequentadas praias urbanas da capital. A estrutura arquitetônica do hotel, considerada na época, inovadora e ousada, adentrava no espaço da praia o que terminou gerando especulações em torno de sua segurança e, logo, tornou-se um dos temas mais discutidos em João Pessoa. Em 3 de abril do mesmo ano, a publicação das charges nas edições diárias é retomada, desta feita, assinada pelo ilustrador e cartunista já conhecido na imprensa local, Richardi Muniz<sup>74</sup>, o qual permaneceu no jornal por vários anos, tendo atuado também na

---

<sup>72</sup> O nome do desenhista não consta no registro dos principais humoristas gráficos paraibanos, nem no quadro funcional do jornal na época. Por tratar-se de um período em que o uso desse tipo de desenho encontrava-se ainda em fase experimental no jornal, ao que tudo indica tratava-se de alguém a quem o editor do periódico havia solicitado, sem compromisso, a produção de ilustrações.

<sup>73</sup> Durante a pesquisa foram contatados alguns períodos curtos de interrupção da publicação de charges nas edições diárias do *Correio da Paraíba*, durante a década de 70. Também foram constatadas nos primeiros anos deste período, publicações de charges esporádicas assinaladas por desenhistas com pouca habilidade para as artes gráficas, cujos traços demonstravam pouca intimidade com a caricatura e cujos nomes não foram reconhecidos pelo grupo de humoristas gráficos com quem este trabalho manteve contato.

<sup>74</sup> Natural da cidade de João Pessoa, Richardi Muniz de Medeiros (1957) é um profissional polivalente com formação em Comunicação Social e que atua como jornalista, publicitário e desenhista. Durante os anos 1970,

imprensa alternativa, conforme se verá mais detalhadamente no capítulo 3.

Figura 7: primeira charge diária publicada no *Correio da Paraíba*, em 20 de fevereiro de 1975



Fonte: Arquivo privado do jornal *Correio da Paraíba*

Em maio de 1975, o jornal reforça a inserção da linguagem irreverente do humor em seu acervo contudístico ao abrir espaço para a publicação de uma página inteira dedicada a textos de natureza cômica, em geral, piadas que quase sempre eram ilustradas por desenhos caricaturais. A página intitulada de “1 – Môr”, era assinada pelo trio de jornalista com forte verve humorística: Márcio, Abmael Morais e Richardi Muniz<sup>75</sup> e era publicada esporadicamente aos domingos. Além de piadas prontas, frases de efeito cômico, a coluna de humor satirizava o cotidiano de várias formas diferentes e inteligentes. Mas foi só a partir do final da década de 70, especialmente com a chegada de Deodato Borges ao jornal, que o humor gráfico se expandiu e com ele, o humor político tomou formas ainda mais consistentes. Além de trazer para o jornal a tradição de publicação de tiras diárias, o polivalente profissional das artes gráficas paraibano incrementou, por meio desta, a frente de críticas e denúncias feitas acerca das mazelas sociais provocadas pelo regime civil-militar. O trabalho era realizado por um talentoso time de artistas gráficos, que por meio de charges e tiras produzidas diariamente, apresentavam um forte arsenal político-ideológico combativo que, para além do que se via costumeiramente na imprensa alternativa, também era constatado na imprensa tradicional.

---

atuou tanto na imprensa tradicional como na imprensa alternativa através da criação de charges e de personagens em parceria com outros humoristas. Atualmente se dedica ao ofício publicitário.

<sup>75</sup>Anco Márcio de Miranda Tavares (1944-2013) e Abmael Morais (1945 – 1997) cuidavam da parte textual enquanto Richardi Muniz das ilustrações satírico-humorísticas. Os dois primeiros foram jornalistas que atuaram em diversos veículos de comunicação nos anos 1970 e 1980, e devido à forte vertente para o texto, dedicaram à literatura, tendo lançados alguns livros. Natural de João Pessoa, Anco Márcio especializou-se como contista e escreveu para vários jornais tradicionais e alternativos. Já Abmael Morais era natural de Ouro Branco (MG) mas, logo cedo se mudou para o Rio Grande do Norte, onde passou a maior parte do tempo, tendo residido também na Paraíba, onde atuou em vários jornais.



Paralelo à crítica sempre ácida e contundente do texto chágico, estavam as mensagens sutis, mas não menos combativas, dos inúmeros personagens criados por quadrinistas paraibanos, por meio dos quais, era possível se perceber as diversas e inteligentes formas criativas de combate às arbitrariedades que perduraram no país até o início dos anos 1980. Faziam parte deste grupo de humoristas de alma combatente, além daqueles já mencionados, as duplas Wilde e Paciência, autores do personagem “Lampião”; Gaf e Câmara, criadores de “O homem do sertão”; e Ral que, por meio da figura essencialmente satírica do “Boi Misterioso”, revelava toda a indignação face às mazelas sociais causadas pelos militares e seus aliados civis no Poder, a exemplo do crescimento da miséria, da violência e da fragilidade da democracia. Esse time, vale ressaltar, se tornou ainda mais reforçado com a chegada de Luzardo Alves, contratado pelo jornal no início de 1980, e por meio de quem, o veículo endossou ainda mais a sua postura oposicionista e de indignação diante do regime político em vigor no país naquela época.

A ida desse cartunista para o *Correio da Paraíba*, bem como a de outros, a exemplo de Marcos Nicolau – este último contratado no final dos anos 1970 – e que da mesma forma que Luzardo, Richardi Muniz e vários outros também participaram de experiências na denominada imprensa alternativa no estado, deixa vir à tona um movimento característico que é o fluxo migratório dos humoristas gráficos entre a imprensa tradicional e a imprensa alternativa, repetindo na imprensa regional, um fenômeno registrado na grande imprensa nacional e que é melhor abordado no capítulo 3. Além disto, a contratação de novos profissionais voltados ao campo da caricatura e ampliação desta dentro dos projetos editoriais dos principais jornais paraibanos na época também chamava a atenção para o processo de consolidação cada vez maior, no contexto da imprensa paraibana, de algo já presente na grande imprensa nacional há mais tempo que era o emprego da linguagem irreverente do humor, especialmente, o humor político, como uma das mais genuínas e legítimas ferramentas de luta político-ideológica. Esse gênero, por sua vez, conforme já foi visto aqui, encontrou espaço privilegiado no universo da caricatura e, através das diversas formas de ilustrações de cunho satírico-humorístico publicadas na imprensa, se disseminou entre o público leitor, evidenciando ainda mais, o amplo poder de alcance retórico da imagem.

Trata-se aqui, de um aspecto importante a ser considerado por todo historiador voltado ao estudo deste significativo artefato cultural que, como se verá no capítulo seguinte, traz consigo uma forte carga de historicidade a ser desvendada por este profissional, para quem a imagem permanece sendo não apenas uma fonte, mas também um inquietante e desafiador objeto de estudo. Neste sentido, vale lembrar o que destaca Meneses (2006) ao dizer que a

imagem não só é instituída historicamente, como é também instituinte do processo de historicidade, aspecto este que esta tese também tenta evidenciar ao trazer à tona, dentre outros, o caráter de representação social de que o desenho humorístico se faz portador.

## **CAPÍTULO 2: A memória imagética e humorística da ditadura nos jornais paraibanos**

### **2.1 Imagem e retórica iconográfica na perspectiva histórica**

Não resta dúvida de que apesar das outras formas de comunicação em uso na sociedade, a imagem permanece entre as linguagens utilizadas com maior recorrência, presente em todos os períodos históricos da humanidade. Os primeiros registros imagéticos preservados da humanidade, cerca de 30 ou 40 mil anos a partir das pinturas rupestres, apontam para o uso e o poder da imagem como importante instrumento de representação e interação comunicativa humana<sup>76</sup>. Trata-se de uma das mais ricas formas de expressão da cultura humana. Instrumento propagador de ideias ao longo da história da humanidade, os artefatos imagéticos perpassam uma ampla e diversificada gama de variáveis históricas, sociais e culturais, as quais, vale ressaltar, lhes alteram o sentido (BRANDÃO, 2015). A própria habilidade de pensar em imagens, ou a partir dessas, compõe uma importante dimensão da espécie humana e da natureza iconográfica que acompanha o modo de pensar do homem. Por esta razão, antropólogos, sociólogos, comunicólogos e mais recentemente historiadores vêm se dedicando a um estudo mais aprofundado em torno do poder simbólico de representação dos artefatos culturais visuais enquanto importantes objetos de desvelamento da vida social. Para tanto, faz-se importante uma passagem pelo instigante e desafiante território da retórica da imagem a fim de compreender um pouco melhor o complexo processo de significação, produção e recepção dos artefatos iconográficos consumidos, especialmente, pelos leitores no contexto midiático que, por sua vez, acarreta implicações significantes específicas.

Eis aqui um fenômeno que vem sendo aprofundado pelos historiadores contemporâneos que, através de uma abordagem de natureza interdisciplinar e considerada ainda incipiente, vem alargando os estudos em torno da representação social das imagens em uso na sociedade e, de maneira particular, na imprensa, instância esta que também se configura como um objeto de estudo relativamente novo no campo da História. Para tanto, tem se mostrado importante um olhar mais atento às especificidades significantes que configuram o vasto e complexo universo da retórica da imagem em uso no cotidiano, do qual, a imagem iconográfica permanece sendo um dos mais expressivos registros culturais e memoriais a nos remeter às mais diversas experiências sociais vividas pelo homem no

---

<sup>76</sup> Para os gregos, a palavra imagem era representada sob duas denominações: *eikon*, que corresponde ao domínio material das formas, como as pinturas e esculturas, e *eidolon*, que corresponde ao aspecto imaterial da imagem, como os pensamentos e sonhos. (ver: BRANDÃO, 2015).

transcorrer do tempo, como se discute a seguir.

Não é de hoje que se afirma que vivemos numa sociedade fortemente caracterizada pelo dinâmico processo de profusão de imagens. Trata-se aqui de um dos fenômenos que melhor define a modernidade e, de maneira ainda mais particular, o mundo hodierno em que o apelo às sensações visuais se intensifica e modela todo o cenário cotidiano, fazendo das imagens, em seus mais variados gêneros, um objeto de estudo que se apresenta cada vez mais provocativo e desafiante aos olhos dos mais diversos pesquisadores das ciências humanas e sociais. Dentro da perspectiva histórica, apesar de o interesse da historiografia pela imagem vir ocorrendo desde os primeiros trabalhos da História da Arte, no século XIX, como aponta Meneses (2003), a discussão sobre a apropriação da iconografia no campo de estudos da História, enquanto documento histórico, entretanto, é uma abordagem relativamente recente e que permanece provocando os historiadores a uma reflexão cada vez mais profunda acerca do potencial cognitivo e testemunhal do documento visual. Neste contexto, as contribuições de natureza epistemológica e metodológica apresentadas pela Nova História que, conforme esclarece Burke (2004), trata-se de uma expressão popularizada a partir da obra *La nouvelle histoire* (1978), editado por Jacques Le Goff e outros, como se sabe, foram determinantes para o avanço dos estudos históricos sobre os mais diversos tipos de suportes imagéticos e sua significação cultural. Sejam artefatos culturais ou produtos recorrentes de uma cultura visual, aquilo que o historiador francês Marc Ferro (1992) denomina *imagem-objeto*, o fato é que esses apontam para um rico e complexo universo constituído por elementos que se integram ao mundo, comunicando, significando, fazendo da visualidade, uma dimensão valiosa da vida social<sup>77</sup>. Assim, essa imagem-objeto torna-se um importante e instigante instrumento de disseminação de conteúdo histórico e cultural, extremamente importante para a construção e difusão da memória histórica.

Ao analisar o potencial da iconografia para a História, Vovelle (1997) defende que “a partir da iconografia, podemos constituir toda uma série de dossiês pelo ângulo de uma história temática, de uma história-problema, como atualmente se prefere conceituar [...]” (VOVELLE, 1997, p. 178). Destarte, ao fazer menção à concepção de amplitude da documentação histórica na linha de pensamento da Nova História, este autor acredita que é

---

<sup>77</sup> Considerado pioneiro nos estudos sobre a relação entre cinema e história, e mais particularmente, na abordagem socio-histórica que esta modalidade audiovisual autoriza, o historiador francês Marc Ferro tem sido um dos pesquisadores de grande contribuição para os estudos historiográficos relacionados à imagem, na contemporaneidade. Para ele, “o cinema intervém de diferentes formas: como fonte, ou seja, como fator de documentação histórica (e isso pode valer tanto para os filmes documentários quanto para os de ficção) e como agente da história, ou seja, como elemento que entra de modo ativo em processos históricos, tamanho é o seu poder testemunhal” (FERRO, 1992, p. 38).

possível, portanto, a partir das imagens, conhecer-se a história social de um dado tempo, e não apenas dos grupos engajados na política institucional. Ainda de acordo com esse mesmo historiador, as imagens são ao mesmo tempo, testemunhas e ‘construtoras’ do real, à medida que relatam e que contribuem, por si sós, para construir o acontecimento em toda sua espessura política, social e cultural (Ibidem). Trata-se, portanto, como se pode perceber, de um tipo de documento histórico cujo olhar epistemológico se encontra entrecruzado entre os campos de interesse comum da História Social e a História Cultural. Não obstante, conforme relata Meneses (2003), ao fazer uma análise da atenção dos historiadores acerca da problemática envolvendo a inserção dos suportes imagéticos enquanto fonte documental, a contribuição da pesquisa histórica nessa área permanece sendo ainda insatisfatória. Diz este autor que:

Mesmo quando há referência, é mínima ou pouco relevante: nos três volumes do que já foi considerado um manifesto da História Nova, capitaneados por Jacques Le Goff e Pierre Nora, não se encontram entre os novos problemas, novos objetos e novas abordagens mais que um capítulo dedicado ao “filme” e outro à “arte”. [...] Os capítulos reservados aos “documentos iconográficos” da História Social, ou às “fontes áudio-visuais” na História Cultural, respectivamente em *Sources et méthodes en Histoire Sociale* e *Pour une Histoire Culturelle* são de uma superficialidade constrangedora. (MENESES, 2003, p. 10).

Essa ‘invisibilidade visual’ dos historiadores é uma problemática tratada por diversos autores (PESAVENTO, 1993; CHARTIER, 2002; BURKE, 2004; 2017; PAIVA, 2002), para ficar apenas nestes, e que se vê refletida, de maneira específica, em alguns tipos de suportes iconográficos, como é o caso da caricatura. Por esta razão, como defendem alguns estudiosos, as imagens cômicas permanecem sendo um objeto enigmático, ambíguo, fugidio e sempre desafiante para o historiador e outros estudiosos, sobretudo por não permitir assimilação linear. É o caso, por exemplo, das mais variadas formas de ilustrações satírico-humorísticas que compõem o vasto universo da caricatura e que, como destaca Gawryzewsky (2008), precisam ser melhor analisadas pelos historiadores, observando, inclusive, a diferenciação entre os distintos gêneros que configuram o campo da caricatura, como se viu no capítulo anterior. Enfim, acolhida contemporaneamente pela denominada corrente História Cultural, independentemente de não haver alcançado a legitimação plena, a caricatura adquiriu a condição de fonte documental, “[...] contudo, sua análise impõe obstáculos metodológicos de vulto que precisam ser bem observados” (SILVEIRA, 2009, p. 23). Desta maneira, conforme destaca Gombrich (1999, p. 127): “A caricatura deve ser estudada pelo historiador com curiosidade perplexa, não tanto pelo que pode dizer sobre acontecimentos históricos quanto

pelo que revela acerca de nossas próprias mentes”.

Esse desafio de que não apenas a caricatura, mas diversos outros gêneros imagéticos constituem enquanto objeto de estudos para a Historiografia perpassa necessariamente pela aproximação da História com outros campos do saber em que a retórica da imagem já vem sendo desenvolvida enquanto um valioso recurso não apenas de auxílio ao processo de leitura profícua dos textos imagéticos, como também de aprofundamento acerca do valor social e cultural que esses trazem consigo. Nesse sentido, o pontapé inicial da retórica da imagem, conforme assinala Reboul (1984), foi dado por Roland Barthes, na França, em 1964, a partir de seus estudos feitos sobre peças publicitárias da época, dos quais, um dos principais pressupostos resultantes foi a constatação do caráter denotativo e conotativo da imagem que para este e vários outros autores já mencionados é, essencialmente polissêmica. Portanto, a imagem é portadora de mensagens diversas que vão além da literalidade visual apresentada num primeiro plano. Por esse motivo, ao estudar o potencial retórico advindo das imagens dentro de uma certa tônica metodológica, Barthes (1974, p. 22) chegou a afirmar que a retórica da imagem encontra-se no “sistema que adota os signos de outro sistema, para deles fazer seus significantes, é um sistema de conotação”. E desta maneira, o autor conclui que todo signo é constituído por duas faces: a literal, ou seja, denotada, e a conotada, ou seja, simbólica. Por esta razão, conforme atestam vários estudiosos, a imagem é sempre polissêmica e ambígua, razão pela qual precisar estar ancorada em outros signos que em geral, acompanham-na, seja em forma de texto ou sons. Da mesma forma, ocorre com os suportes de que essa se serve como plataforma de configuração e disseminação na sociedade.

Assim, não resta dúvida de que a associação da imagem caricatural à rotina produtiva dos jornais diários é algo que merece uma atenção especial<sup>78</sup>. Ao ser absorvida por este que, para além de um mero meio de comunicação é também indiscutivelmente, uma das instâncias sociais de maior poder de representação simbólica do cotidiano que é o jornal, as ilustrações humorísticas ampliam o seu potencial de significação à medida que agregam a si mesmas, o vasto viés de interpretação da realidade social de que este tipo de veículo de comunicação se faz portador e que, da mesma forma que a imagem, permaneceu por muito tempo fora do campo de interesse dos historiadores. Como destaca Capelato (1994, p. 13), ao apropriar-se de

---

<sup>78</sup> De acordo com Alves (2015) com o advento da imprensa, entre os séculos XVI e XVII é utilizado, massivamente, desenhos sob o formato de gravuras distribuídas em quadros justaposto, acrescidos de legendas propiciando o surgimento de um gênero que ficou conhecido como gênero emblemático. “Essas gravuras passaram a circular em formato de folhetos e cartazes, dando origem ao jornal impresso em formato moderno tal qual o conhecemos (ALVES, 2015, p. 158). Desta maneira, o desenvolvimento do traço imagético e a maior veiculação de desenhos, incluindo, aqueles de natureza caricatural, em formato impresso se deve, não apenas ao aprimoramento da prensa, mas ao surgimento do jornal.

uma expressão do jornalista Clóvis Rossi: “A imprensa registra, comenta e participa da história. Através dela se trava uma constante batalha pela conquista dos corações e mentes”, complementando em seguida que cabe ao historiador, portanto, reconstituir os lances e peripécias dessa batalha cotidiana na qual se envolvem múltiplas personagens. Dentre essas estão os personagens do cenário político que pela relevância da função desempenhada na sociedade, ocupam um considerável espaço nas concorridas páginas da imprensa diária. E é nessas em que a charge e outros gêneros caricaturais, mas, sobretudo, esta mencionada que na qualidade de desenho voltado primordialmente para a sátira política se detém, revelando aquilo só permitido através da linguagem irreverente e escrachada do humor, da qual os jornais se apropriam como forma de um discurso ‘extra oficial’, por meio do qual, dão vazão a críticas e desvelamento de situações políticas e sociais omitidas no discurso oficial empregado no material informativo.

Dentro deste contexto, os gêneros caricaturais são empregados costumeiramente e, apesar do discurso lúdico e sua simplificação exagerada, trazem consigo um retrato fundamentado em situações reais do cotidiano político e social que são estampados nos jornais, de maneira mais transparentes. Ao se deter neste aspecto da função das ilustrações satírico-humorísticas na imprensa, Camargo (1971, p. 231) defende que é através da caricatura que: “penetramos na intimidade e na sutileza das relações sociais, as vezes, pouco tangível, de difícil abordagem”. É, portanto, através dessa perspicácia da linguagem do humor gráfico que as imagens estampadas nas páginas dos jornais (re)constróem a realidade dos fatos narrados por esses mesmos de outros modos, fazendo ver claramente aquilo que Saliba (2008) destacou certa vez ao falar sobre o uso e o consumo das imagens. Para este autor, as representações emergem dos circuitos de poder e da dimensão social de que essas se fazem portadoras. Por isso mesmo, é sempre importante frisar que, como também defende esse mesmo autor, a imagem não ilustra e nem reproduz a realidade, mas a constrói a partir de uma linguagem própria num dado contexto histórico, fazendo ver também que o acontecimento não é o fato em si, mas o fato no momento em que se torna conhecido, que vem a público.

Por esta razão, diante do desafiante processo de decodificação de toda e qualquer imagem e, de maneira particular, dos gêneros aqui destacados neste trabalho, é preciso estar sempre consciente de que, como defende Cagnin (1975), a leitura de toda e qualquer imagem implica numa posição política e é preciso se dar conta de que a imagem utilizada como instrumento de comunicação ultrapassa o estatuto de mera representação de um objeto, para se tornar um signo e formar um código específico. Ao analisar comparativamente o desenho com a imagem fotográfica, esse mesmo autor aprofunda pouco mais essa concepção política

em torno da leitura deste primeiro tipo imagético ao dizer que “O desenho ultrapassa o significado puramente denotativo daquilo que representa e quase se libera deste para se enriquecer de conotações diversas” (CAGNIN, 1975, p. 51). Esse autor complementa ainda afirmando que a capacidade de representação do desenho não vem exclusivamente da similaridade, como é o caso da foto, mas sim, de conhecimentos prévios que tem o autor ao desenhar e o leitor ao interpretar os traços, o que torna o processo de leitura mais complexo e também significativo. Tais pontuações apontam para o caráter não apenas cognitivo, mas sociocultural que reveste a problemática da significação da linguagem.

Ao se deter nessa problemática, Mikhail Bakhtin ofertou uma das mais significativas contribuições ao destacar o aspecto sociointeracionista de que todo signo se faz mediador. Não se pode negar que de fato é através da linguagem que o mundo é apresentado aos indivíduos e é por meio dos códigos, símbolos e demais elementos que caracterizam esse fenômeno que ocorre a interação social entre esses. Neste sentido, Bakhtin (1999, p. 52) chama a atenção para o fato de que “Todo signo é ideológico, caracterizado como uma realidade ideológica que tem sua materialidade e que se constrói no ambiente social da comunicação”. Por essa razão, Habermas (1993) vai enfatizar que os indivíduos não tem como evitar o emprego da linguagem voltada ao entendimento, pois somente nessa ação cooperativa se estabelece o processo de socialização cotidiana. Algo que, segundo esse mesmo autor, se dá por meio daquilo que ele denomina de fundo cultural de mundo da vida que cerca e envolve os indivíduos cotidianamente<sup>79</sup>. Tais considerações apontam para algo muito relevante em torno da problemática aqui destacada que é o poder de representação e a configuração memorial que acompanham as experiências sociais e culturais de que as ilustrações satírico-humorísticas se fazem portadoras enquanto um dos mais dinâmicos e complexos meios de narrativa histórica em uso na imprensa. Esta questão é apresentada no próximo tópico em que se discute a relação entre linguagem, representação e memória social a partir da perspectiva de análise histórica aplicada, especialmente, ao estudo analítico de artefatos imagéticos em destaque dentro da cultura visual.

## **2.2 Linguagem, representação e memória social**

Os estudos no campo da história e, de maneira particular da História Cultural, bem

---

<sup>79</sup> Mundo da vida é um conceito chave para Habermans, o qual corresponde a uma visão de mundo compartilhada, isto é, os atores da fala possuem um pano de fundo comum que proporciona elementos da tradição cultural e que fornecem condutores de ações e lentes para a interpretação dos mundos.



como através de outras disciplinas a exemplo da Antropologia, da Sociologia e da Semiologia tem evidenciado cada vez mais a imagem enquanto um valioso artefato cultural de alto poder de representação sógnica e social. Por esta razão, a aproximação da História com esses outros campos do saber humano se torna uma certa condição indispensável para o alargamento do próprio conhecimento histórico. Neste sentido, é importante frisar que o conhecimento histórico dialoga com os saberes ao seu redor, não para fazer uma colcha de retalhos com esses saberes, mas para expandir o campo de articulações interpretativas que constitui a sua identidade própria (SILVA, M., 1985, p. 48). Não obstante, esse mesmo autor destaca ainda que é importante não perder de vista que tal articulação interdisciplinar tem como elo central a questão da linguagem, fenômeno este inseparável da História. Ao abordar as relações entre História e Linguagem, em seu artigo *O trabalho da linguagem* (1985), Marcos Silva é enfático ao se colocar contra a possibilidade de separação entre essas duas instâncias do saber humano. Para ele, trata-se de um debruçar-se da História sobre si mesma, na medida em que, a Linguagem é, em seu tecido constitutivo, elemento da própria experiência social como espaço de luta entre o congelamento do que existe e as possibilidades de devir elaboradas pelos grupos sociais em confronto (Ibidem, p. 12). Trata-se, aqui, de uma perspectiva também levantada por outros autores que apontam o viés ideológico da linguagem, destacando especificamente a necessidade do desvelamento da produção de linguagens enquanto propostas e práticas concretas da vida social, as quais não devem ser ignoradas pelo historiador, mas ao contrário, estudadas com um maior aprofundamento. Só desta maneira é possível compreender melhor, por exemplo, as relações das produções humorísticas com o espaço da ideologia e as diversas problemáticas da história social dessas produções se fazem fiéis intérpretes na condição de registros memoriais.

Dentre essas estão as problemáticas relacionadas à representação e a memória, conceitos esses que um número cada vez maior de historiadores têm utilizado na historiografia contemporânea, especialmente aqueles que se debruçam sobre os estudos e análises históricas acerca da produção e consumo de imagens, da criação e da apropriação dessas enquanto valiosos artefatos culturais e documentos de pesquisa. Neste sentido, vale destacar que a tarefa do historiador cultural não implica especificamente em recuperar os reflexos da realidade vivida, mas, sim, as representações dessa mesma realidade, como, aliás, destaca a pesquisadora Sandra Pesavento, ao afirmar que: “O historiador de hoje se depara com representações de ontem e, de posse deste material, vai tentar desvelar significados, desfazer intrigas, solucionar enredos, construindo, por vezes, uma nova imagem e discurso sobre aquilo que se teria passado” (PESAVENTO, 1993, p. 9). Trata-se, portanto, como se

pode observar, de um trabalho que exige do historiador o máximo de zelo metodológico a fim de evidenciar, com a máxima precisão e distanciamento, o conteúdo de vida social observado e retratado nos temas que ele estuda e que são extraídos por meio de seus procedimentos analítico-descritivos. Para além dessa linha conceitual a que este trabalho se filia, é importante também frisar a relevância da análise temporal e espacial em que não apenas as imagens são empregadas, mas também o meio de comunicação que lhe serve de suporte dentro do dinâmico processo de construção de representação para, desta maneira, chegar-se a uma leitura mais ampla e crítica possível acerca da realidade retratada, representada, memorializada.

Dentro desta perspectiva, muitos trabalhos, como é o caso deste, têm se valido do conceito de representação apresentado por nomes como os de Roger Chartier e Le Goff. Este primeiro denomina a representação enquanto algo que permite ver alguma coisa ausente<sup>80</sup>. Para Chartier (2002, p. 20), a relação de representação pode ser entendida “[...] como relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente”. Para Le Goff (1994, p. 11): “o campo das representações engloba todas e quaisquer traduções mentais de uma realidade exterior percebida”. Dentro deste prisma, portanto, a apropriação enfatiza uma história social das interpretações das representações, que, por sua vez, remetem a determinações sociais, institucionais e culturais de que as imagens e, de maneira particular, como se vê aqui, os desenhos caricaturais em uso na imprensa se fazem fiéis intérpretes. Desta maneira, representar então pode ser entendido como o ato de presentificar o ausente e isso requer percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e também exclusão (CECATTO e FERNANDES, 2012). Trata-se, vale salientar, de um conceito em constante construção face à diversidade e complexa dinâmica que envolve o mundo das representações imagéticas que permanece sendo um desafio para a Historiografia. Ao discutir a teoria da representação em curso realizado recentemente no Brasil, no qual o autor deste trabalho esteve presente, Roger Chartier falou a respeito das múltiplas formas com que a linguagem tece a representação do mundo, utilizando-se para isto de palavras e também de imagens, destacando o desafio para o historiador que permanece sendo analisar as diferentes formas de narrativas que fogem do padrão clássico, a exemplo das representações iconográficas<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> Roger Chartier aplicou esses conceitos no estudo da teatralização da vida social do Antigo Regime, na literatura. A representação como categoria central da História Cultural foi adotado por historiadores a partir dos estudos de Marcel Mauss e Émile Durkheim, no século XX.

<sup>81</sup> Trata-se do curso *A força das representações* que foi ministrado por Roger Chartier no período de 27 a 31 de agosto de 2018 no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo. Na ocasião, foi realizado um amplo debate em torno da complexidade que envolve a teoria da representação com destaque, em dado momento, para as especificidades em torno da dinâmica da representação no campo da iconografia.

Dentro desta perspectiva, o eminente historiador cultural francês destacou, na ocasião, a histórica contribuição da linguística e da teoria geral dos signos como importantes vertentes para a decifração da representação em suas variadas manifestações de materialização. E, em meio a esse raciocínio destacou que ao se analisar os objetos culturais “é preciso considerar a análise da representação tanto na sua lógica intrínseca como em sua função política, ideológica e social, decifrando o sistema simbólico que governa a representação e que aponta para as relações de poder, as relações sociais de que os objetos culturais se fazem mediadores” (CHARTIER, 2018)<sup>82</sup>. Roger Chartier falou também da importância de, no trabalho de análise da representação, ter-se sempre o cuidado de se separar a análise técnica e de conteúdo com a análise de recepção, dando uma atenção especial nas práticas, nas formas com que os objetos culturais são apropriados pelos sujeitos culturais, ressaltando as especificidades que configuram tanto as técnicas de produção como as de apropriação desses. Ao falar das formas iconográficas de representação, Chartier (2018) destacou a necessidade de se considerar cada forma simbólica na sua especificidade e não se satisfazer de uma teoria geral da representação, simplesmente, sem perder de vista os limites da representação entre o objeto representante e aquilo ausente representado. Ao discutir as formas de análises variadas da representação dentro da perspectiva da relação entre discurso e imagem, ele ainda ressaltou que faz-se importante definir um instrumento de conhecimento específico, heurístico. Em síntese, ficou a compreensão de que, para Chartier, é sempre importante deter-se nas especificidades da representação ao invés de contentar-se com uma visão globalizante da teoria da representação, permanecendo atento não apenas à relação lógica dos signos.

Tais considerações reforçam a importância do diálogo da História com outras disciplinas focadas no âmbito do vasto e dinâmico campo de estudos da cultura visual que, por sua vez, abarca a imagem em suas mais diversas categorias e conseqüentemente especificidades que não devem ser ignoradas pelo olhar do pesquisador. Dentro deste panorama, tem sido indiscutível a contribuição ofertada por disciplinas pertencentes ao campo das Ciências da Comunicação, a exemplo da Semiótica, da Semiologia e outras advindas da própria Antropologia, focadas no caráter cultural de que as imagens se fazem elementos de importante grau de representação. Nesse sentido, a aproximação da História com disciplinas focadas no aspecto multidimensional da cultura, a exemplo da Antropologia<sup>83</sup>, amplia o olhar

---

<sup>82</sup> Trecho da fala de Roger Chartier durante realização do curso “A força das representações”, em exposição proferida em 30 de agosto de 2018.

<sup>83</sup> Para um maior aprofundamento acerca da aproximação da História com a Antropologia e o esforço de constituição da denominada “História visual”, algo que, apesar de coerente à abordagem adotada neste trabalho, não será aqui pormenorizado, recomenda-se a leitura do trabalho de Meneses (2003).

do historiador à medida que este se alia à antropologia e se interessa pelos aspectos simbólicos e culturais da sociedade (REIS, 2000, p.113). Na qualidade de registros históricos imagéticos, portanto, as diversas fontes documentais têm levado o historiador a uma aproximação cada vez maior com o universo da linguagem visual e conseqüentemente a novas reflexões metodológicas mediadas pelo crivo da interdisciplinaridade, de que a Nova História se fez um marco determinante. Este interdiálogo, é importante frisar, também se dá na mão inversa, ou seja, de outros campos do conhecimento em direção da História. Ao tratar do complexo e desafiante processo de leitura da imagem, Martine Joly destaca que este, quando enriquecido pelo esforço da análise, “pode-se tornar um momento privilegiado para o exercício de um espírito crítico que, consciente da história da representação visual (na qual se inscreve), assim como da sua relatividade, possa extrair a energia para uma interpretação criativa” (JOLY, 1994, p. 155). Ou seja, interessar-se pela imagem é também interessar-se por toda a nossa história, tanto pelas nossas mitologias como por nossos diferentes tipos de representação. Por isso mesmo, afirma-se que “os signos visuais que nos acompanham, tal como acompanharam já a história da humanidade” (Ibidem). Portanto, pode-se concluir que para muito além de meros recursos de ilustração, como foi por muito tempo tratado pelos historiadores (BURKE, 2004), os signos imagéticos precisam ser melhor decodificados, interpretados e contextualizados dentro da perspectiva de uma análise histórica crítica.

Para tanto, faz-se necessário investir naquilo que vários autores defendem que é a alfabetização visual, ou seja, a educação voltada à capacitação da leitura, percepção e interpretação dos textos imagéticos que cada vez mais invadem o cotidiano social<sup>84</sup>. Não obstante, para além dos recursos técnicos de decodificação das especificidades sígnicas e que são extremamente valiosos ao processo de leitura dos textos imagéticos, ao olhar do historiador interessa saber identificar os vestígios históricos de que esses se revestem na condição de artefatos culturais portadores de uma ampla representação simbólica situados em determinado tempo e espaço. Partindo desse pressuposto, vê-se que, portanto, para além dos aspectos de natureza estético significantes, cabe ao historiador o esforço de, em contato com o universo iconográfico, contextualizar com a máxima fidelidade possível, o cotidiano e a história vivida dos sujeitos no tempo, fugindo desta maneira, do anacronismo histórico a que este sempre está passível de ceder. Por isso, ao se pensar a iconografia como objeto de pesquisa e fonte histórica, deve-se estar atento às fragilidades possíveis, tendo em vista que como adverte Pesavento (2008, pp.19-20) “não é o retrato de uma verdade, nem a

---

<sup>84</sup> Dentre os autores que trabalham voltados à esta perspectiva estão Sardelich (2006); Ribeiro (2004); Mauad (2004); Aumont (1993) e Barthes (1974; 1990).

representação fiel de eventos ou objetos históricos, assim como teriam acontecido ou assim como teriam sido. Isso é irreal e muito pretensioso”. Daí, a necessidade de se manter sempre atento ao fato de que toda fonte documental, seja esta visual ou não, traz consigo uma tensão entre a evidência e a representação e que cabe ao historiador, portanto, saber se posicionar criticamente diante de tal fenômeno. Dentro desta perspectiva, é importante ressaltar que é por meio da postura atenta diante de tal tensão captada na leitura da imagem pensada enquanto artefato cultural que o historiador recupera quais os valores, práticas sociais, ideologias pertinentes a uma determinada sociedade, numa determinada época.

Esses aspectos de que a imagem, de modo geral, se faz portadora remetem a outro conceito muito presente nos estudos historiográficos contemporâneos e que aparece associado à representação que é o de memória social. Trata-se aqui de um conceito que historiadores, filósofos e cientistas sociais têm se apropriado de maneira cada vez mais recorrente, no intuito de lançar luzes sobre a tríplice e complexa problemática que envolve o homem, o tempo e o espaço, uma das instigantes perspectivas historiográficas calcada na interpenetração entre as duas instâncias do saber, História e Memória, de que têm se ocupado diversos historiadores contemporâneos. Ao discutir essa dicotomia e apresentar um retrospecto histórico acerca da evolução do conceito de memória ao longo dos séculos e nas mais diversas áreas do conhecimento, Le Goff (1990, p. 368) afirma que “o estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento”. E, ao mencionar esse elemento no contexto dos estudos das sociedades dentro de uma perspectiva histórica crítica, ele ressalta que:

[...] a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 1990, p. 368).

Paul Ricoeur, em *La mémoire, l'histoire et l'oubli* (2000), chamará atenção para os benefícios da busca de uma "política da justa memória", o que inclui as possibilidades de uma memória "esclarecida pela historiografia" e a de uma historiografia profissional passível de "reanimar uma memória declinante". Também não se pode deixar de mencionar a contribuição de Michael Pollak que, de maneira particular, através do artigo *Memória, esquecimento, silêncio* (1989), desenvolveu um importante trabalho focado nos aspectos mais específicos que apontam para o uso da Memória como fonte histórica. De um modo geral, as

atenções dos historiadores parecem se voltar para a reflexão sobre a Memória como dialética entre lembrança e esquecimento e que, apesar de se tratar de uma abordagem já há muito tempo pertinente para a Historiografia, só a partir das últimas décadas foi que os estudos avançaram, fazendo ver como essas duas construções interagissem uma sobre a outra, ampliando a percepção em torno da dinâmica mutabilidade que envolve as três instâncias da temporalidade – Passado, Presente e Futuro. Neste sentido, Paul Ricoeur atentará para o fato de que a Memória é sempre a memória de alguém (ou de um grupo) que faz projetos e visa ao devir (RICOEUR, 1996, p. 9). Trata-se de uma importante perspectiva de análise, que chama a atenção, dentre outros aspectos, para o processo de manipulação de construção da memória não mais vista como algo natural ou de natureza meramente biológica, mas sim, social e cultural. Desse modo, para muito além de uma mera atualização mecânica de vestígios, o processo de lembrança e de esquecimento passa a ser visto como algo manipulável com fins pré-estabelecidos. Neste sentido, faz-se notar que a memória vem cada vez mais sendo concebida como fenômeno complexo e que não envolve apenas a ordenação de vestígios, como também a releitura desses, algo, alias, também destacado por outros autores, a exemplo do próprio Ricoeur, por meio de seu trabalho *Entre memória e história* (1996).

Este processo de seleção e ordenação memorial aponta, por sua vez, para determinados aspectos importantes para uma compreensão mais alargada acerca da construção da representação da memória, ou da materialização desta. Dentro dessa ótica, conforme fez ver a historiografia contemporânea, a narratividade se destaca enquanto significativo recurso constitutivo e de configuração da memória, não apenas individual, mas também coletiva. Partindo do pressuposto de que a memória envolve um comportamento narrativo, e a “narratividade” é necessariamente um processo mediado pela linguagem que, como se viu aqui, é uma condição essencial para a inserção do homem na vida social, é a partir da consubstanciação da memória através da linguagem – falada, escrita ou desenhada– que a memória abandona o campo da experiência perceptiva individual e adquire a possibilidade de ser comunicada, isto é, socializada e, do mesmo modo, ressignificada. Ao abordar a memória associada à linguagem e, de maneira particular à imprensa, responsável, segundo este autor, pela revolução da memória ocidental, o eminente historiador esclarece que a partir do impresso, não só o leitor é colocado em presença de uma memória coletiva enorme, cuja matéria não é mais capaz de fixar integralmente, mas é frequentemente colocado em situação de explorar textos novos. Assiste-se então à exteriorização progressiva da memória individual (LE GOFF, 1990, p. 394).

Na leitura de Pesavento (2008), a história é a narrativa que presentifica uma ausência

no tempo e a memória recupera, pela evocação, por meio de imagens do vivido. “Diz respeito à propriedade evocativa da memória que permite a recriação mental de um objeto, pessoa ou acontecimento ausente” (PESAVENTO, 2008, p. 15). Sendo assim, parece ficar evidente que a memória coletiva se refere não apenas a um processo de registro de acontecimentos pela experiência humana, mas, sobretudo, à construção de referenciais sobre o passado e sobre o presente de diferentes grupos sociais e sob diferentes perspectivas de apreensão da realidade vivida por esses, tanto individual como coletivamente. Trata-se, portanto, de um panorama de realidade social que, vale salientar, configura-se a partir da coexistência de um número indefinido de grupos, cada qual com a sua memória coletiva, entrelaçando-se em uma rede social extremamente complexa. Por esta razão, o conceito de memória social vem avançando no campo de estudos da interface História e Memória, enquanto disciplina específica voltada a reflexões sobre os fenômenos e práticas relacionados à memória coletiva. Essa, por sua vez, está submetida a flutuações, transformações e mudanças constantes, bem como também apresenta pontos relativamente imutáveis, invariantes (POLLAK, 1992. p. 201).

Ao estudar a relação entre memória e identidade social, Michael Pollak destaca outro aspecto importante no tocante à configuração da memória ao afirmar que ela é seletiva. De modo geral, nem todas as experiências vividas ou testemunhadas são passíveis de serem resgatadas pelo processo seletivo da memória, tendo em vista que só se retém aquelas que possuem significado, isto é, são de algum modo, funcionais para a existência presente e futura. Esse aspecto, por sua vez, nos faz ver de maneira mais transparente aquilo que o semiótico russo e teórico culturalista Yuri Lotman<sup>85</sup> afirma ao destacar que cultura é memória, pois é a cultura de uma sociedade que fornece os filtros através dos quais os indivíduos que nela vivem possam exercer o seu poder de seleção, realizando as escolhas que determinam aquilo que será descartado e aquilo que precisa ser retido. Esses aspectos apontam para o fato de que a memória, portanto, para além de um fenômeno subjetivo, é também e, porque não dizer, primordialmente, social uma vez que é cultural e, como tal, pautada no compartilhamento de experiências e vivências coletivas, de socialização do dia a dia. De tal modo que se pode afirmar que a memória social é o resultado do modo como as experiências sociais se deram e se cristalizaram no imaginário coletivo. Esse fenômeno, por sua vez, como não é muito difícil de se perceber, sofre uma interferência direta e indireta dos mecanismos, instrumentos e instâncias de poder e de mediação e interação social e cultural, os

---

<sup>85</sup> Yuri Lotman foi um dos principais representantes dos estudos da semiótica cultural empreendidos pela Escola Semiótica de Tártu-Moscou, cujo traço marcante é o conceito da bicentralidade. Aplicado à cultura, Lotman defende que esta se organiza, se estrutura a partir do espaço-tempo. (Ver AMÉRICO, 2017).

quais atuam no complexo e sempre dinâmico processo semiótico de representação da realidade. Dentre os mais significantes e significativos nesse sentido está a imprensa que, para muito além de trabalhar o mero registro dos fatos e acontecimentos do dia a dia, atua direta e indiretamente na forma de apreensão e cristalização desses na memória social. Por isso mesmo, da mesma forma que a análise crítico-descritiva das ilustrações satírico-humorísticas de que se ocupa este trabalho, observando, por meio do arcabouço ideológico destas, o teor de representação e de memória social apregoado à experiência histórica que foi a ditadura civil-militar, é também importante não perder de vista o caráter político-ideológico apresentado pelos jornais em que esses recursos imagéticos circulavam e atuavam, ora de forma consonante, ora de maneira ambígua e destoante com a linha político-ideológica oficial das empresas jornalísticas.

É por meio de um olhar crítico voltado a tais aspectos que se torna possível, por exemplo, perceber de maneira mais nítida a função social desempenhada por cada um dos dois gêneros de desenhos satíricos em destaque neste trabalho (a charge os quadrinhos) e que, conforme tentou se demonstrar até aqui, para muito além da condição de meros recursos ilustrativos, desempenham um importante papel de crítica política e social no seio da rotina produtiva do jornalismo diário. Neste sentido, vale uma observância no que diz respeito às distintas maneiras de estilo e de efeitos estratégicos que configuraram a façanha satírica de cada um desses gêneros humorísticos gráficos em uso na imprensa paraibana durante os anos 1970, e que tiveram como pano de fundo a complexa e tensa experiência social que revestiu a ditadura civil-militar brasileira, conforme se discute no tópico seguinte.

### **2.3. A representação social dos desenhos humorísticos na imprensa paraibana**

A tradição da representação humorística do panorama social por meio dos meios de comunicação de massa nas mais diversas sociedades é um fenômeno antigo. No Brasil, tal fenômeno teve início no jornalismo da regência e por meio dos denominados boletins cômicos do segundo reinado (LIMA, apud SALIBA, 2008). Conforme foi visto no capítulo anterior, essa trajetória foi consolidada a partir do imenso sucesso das publicações ilustradas do final do século XIX e início do século XX, e que posteriormente foi incorporada pelos jornais de circulação diária no compasso dos avanços das técnicas de impressão, obedecendo ao critério de poder econômico de cada grupo empresarial jornalístico e realidade política e socioeconômica da região em que esses grupos atuavam. Dentro deste panorama, pode-se dizer que a inserção das ilustrações humorísticas como recurso gráfico nas edições diárias dos



jornais paraibanos é algo relativamente novo. Apesar de se utilizar esporadicamente de desenhos de natureza cômica feitos artesanalmente em algumas de suas edições, só a partir dos anos 1970 foi que os jornais em circulação no Estado passaram a investir no humor ilustrado, seguindo uma tradição já consolidada desde o final do século XIX<sup>86</sup>. Acompanhando uma tendência presente nos veículos da imprensa nacional, aos poucos, os jornais diários foram agregando a seu quadro funcional desenhistas, em sua maioria, neófitos no mundo das artes gráficas, os quais, para muito além de ilustradores, tornaram-se repórteres gráficos ao narrar, por meio de desenhos, nuances do cotidiano acrescidos de uma pitada de humor. E, desta maneira, fazendo valer aquilo que Fonseca (1999, p. 21) defende, ao afirmar categoricamente que: “Ninguém pode negar a importância do desenho humorístico na imprensa, seja como documento histórico, como fonte de informação social e política, como termômetro de opinião, como fenômeno estético, como expressão artística e literária ou como simples forma de diversão e passatempo”.

Dentro desta ótica que aponta para as múltiplas e distintas funções dos mais diversos gêneros da caricatura na imprensa, é importante não perder de vista a forma particular e estratégica que reveste e distingue cada um dos desenhos em uso nos jornais, especialmente, esses dois gêneros já destacados. Apesar de muito próximos um do outro, a charge e as tiras cômicas atuam de maneira distinta junto ao público leitor, exigindo deste público graus de decodificação e percepções diferentes. Para tanto, faz-se necessário estar atento a determinados aspectos estilísticos e espaciais distintos específicos que configuram não apenas a plasticidade de cada um desses formatos de desenhos, como também a localização deles dentro do jornal. Assim, destaca-se, por exemplo, o fato de que as charges sempre foram vistas como um tipo de ilustração mais “sério”, atrelado ao factual, ao real, ao passo que os quadrinhos eram algo tipicamente lúdico, associado ao mundo da ficção e, portanto, com a função de distrair os leitores, o que implica em um erro. A própria localização que esses gêneros passaram a ocupar dentro dos jornais aponta para esse tipo de percepção. Em ambos jornais paraibanos analisados, observou-se que, por exemplo, enquanto desenho presente diariamente na imprensa, a charge seguiu uma tradição até hoje mantida pela maioria dos jornais que é a publicação fixa no primeiro caderno em espaço voltado à manifestação de

---

<sup>86</sup> A fase eminente das publicações ilustradas no Brasil se deu no final do século XIX e início do século XX em decorrência ao trabalho dos primeiros chargistas que foram pioneiros no estilo (BAHIA, 1990, p. 22). Já Teixeira (2001) afirma que a produção caricatural brasileira teve seu marco histórico no início do século XIX, no Rio de Janeiro, a partir da chegada de imigrantes europeu, dos quais faziam parte pintores, desenhistas e arquitetos, cujos traços ganharam vigor com o exotismo de nossos costumes e precariedade das instituições. “Do segundo reinado ao Estado Novo, cerca de 200 revistas ilustradas satirizaram 70 anos de nossa história política, econômica e cultural, superando França e Inglaterra, pioneiras na publicação de revistas ilustradas” (TEIXEIRA, 2001, p. 11).

ideias e opiniões acerca de fatos cotidianos, espaço este posteriormente denominado de editoria de opinião.

As tiras, por sua vez, aparecem publicadas em espaços voltados para o lúdico, em editoria comumente denominada de diversão, ou entretenimento, ao lado de publicações amenas como jogos, horóscopo e palavras cruzadas. Quando não, em suplementos mais voltados para público infantil, como se viu, por exemplo, no jornal *O Norte*. Não obstante, é importante frisar que esse aspecto não elimina das tiras, bem como de outros gêneros das histórias em quadrinhos a função de humor crítico e sagaz que quase sempre, esses trazem consigo. Neste sentido, vale salientar que o uso de tais desenhos humorísticos termina por desvelar o sentido subliminar que acompanha o significado etimológico do termo diversão que, costuma aparecer associado ao universo do humor e que tem sua origem na palavra latina *divertere*, ou seja, divergir, afastar-se, desviar a atenção de algo, com possibilidade de redirecionar para outros pontos de vista, para outros aspectos, fazendo ver, desta maneira, o uso estratégico da diversão dentro do desenho de humor (ARBACH, 2007). Mas, para que essa estratégia faça o efeito almejado, é preciso estar atento e familiarizado com a linguagem narrativa dos quadrinhos, conforme ressalta um dos maiores estudiosos do tema no Brasil, Moacyr Cirne<sup>87</sup>, para quem:

Os quadrinhos são menos simples do que aparentam. Questionar o seu espaço criativo exige do crítico um sólido conhecimento dos mais diversos problemas sociais, culturais e artísticos. [...] É preciso perceber que os quadrinhos são ideologicamente determinados. É preciso saber ler formalmente os quadrinhos para que consigamos ler ideologicamente (CIRNE, 1972, pp. 14-15).

Esse teor de ingenuidade que sempre costumou acompanhar, por exemplo, os personagens das tiras cômicas<sup>88</sup> funciona como um espécie de gatilho estratégico, por meio do qual, os quadrinhistas colocam em ação o potencial satírico do humor político de que esse tipo de desenho é portador, embora nem sempre seja percebido desta maneira. Essa aparente ausência de pretensão ideológica nos quadrinhos foi algo, aliás, muito utilizado pelos cartunistas durante o período da ditadura civil-militar, os quais transferiam para esse gênero caricatural, de maneira mais sutil, a carga político-ideológica comum da charge. Ao

---

<sup>87</sup> Para uma compreensão mais aprofundada acerca da visão crítica adotada por este gênero específico que são os quadrinhos, recomenda-se a leitura de outras obras deste mesmo autor (ver CIRNE, 1989; 1990).

<sup>88</sup> De acordo com os registros historiográficos das histórias em quadrinhos brasileiras, o primeiro personagem fixo e que trazia consigo esse aspecto humorístico ingênuo a fazer sucesso na imprensa foi *Nhô Quim* (1869), criação de Angelo Agostini, apontado como o pioneiro na produção da arte narrativa sequencial no país. *As aventuras de Nhô Quim* foram publicadas nas duas páginas centrais da revista *Vida Fluminense*. Outro personagem a contribuir para a popularização dos periódicos ilustrados no país foi *Zé Caipora*, que foi reeditado nos periódicos: *Don Quixote* e *O Malho*.

comparar os gêneros tiras e charge em uso na imprensa durante o período do regime ditatorial, Magalhães (2006) destaca que se a charge era mais visada por falar diretamente sobre os fatos e personagens envolvidos neste, a tira conseguia driblar a censura mais facilmente por expressar a mesma crítica, utilizando-se, para tanto, do universo ficcional dos personagens e de sua aparente ingenuidade. Dentro deste prisma, não se pode deixar de ver que as histórias em quadrinhos são utilizadas também na difusão de ideias e principalmente, na valorização da consciência crítica popular, como faz ver Lyuten (1984, p. 09). Trata-se, portanto, de um traço característico que acompanha esse tipo de produção desde muito tempo. Não por acaso, ao analisar a produção quadrinística no Rio de Janeiro, no final do século XIX, Teixeira (2001, p. 17) destaca que os periódicos fluminenses na Monarquia se notabilizaram pelo “engajamento político, pluralidade de quadros e abundância de textos, marcada pela quadrinização sintonizada no tempo e organizada no espaço”.

Portanto, diferentemente do que possam imaginar os leitores menos atentos, assim como a charge ou qualquer outro tipo de imagem mais contundente, os quadrinhos e, de modo particular, as tiras cômicas, são preciosos recursos de conscientização nas mãos de desenhistas habilidosos. Tais aspectos apontam para a função social e histórica de grande relevância que as ilustrações satírico-humorísticas em uso na imprensa desempenham, na medida em que funcionam como elementos de conexão semântico e temporal. Situadas dentro de uma cultura visual que se constitui historicamente como áreas de negociações e mediações com o leitor sobre vários aspectos, tanto a charge como as tiras desenvolvem uma linguagem até certo ponto autônoma capaz, portanto, de conduzir este leitor a uma visão mais ampliada da realidade ao seu redor. Mesmo quando considerados desenhos meramente cômicos utilizados para a provocação do riso. Aliás, com relação à função social atribuída à charge, esta não pretende apenas distrair, mas, ao contrário, alertar, denunciar, coibir e levar à reflexão (AGOSTINHO, 1993, p. 229, apud ARBACH 2007, p. 201). Dentro desta ótica, portanto, ler uma charge, tira ou qualquer outro gênero satírico-humorístico equivale a uma atividade que compreende o leitor enquanto um “tradutor do passado nos termos do presente, um leitor que atualiza o volume dialógico no tempo e no espaço, na medida em que lê com “estranhamento”, sem automatismo, o decurso histórico”. (FERRARA, 1981. p. 76).

Para tanto, é preciso reconhecer que essas ilustrações estão situadas dentro de contextos sócio-históricos impregnados não apenas de sentidos e valores, mas também de mudanças e substituições de valores estrategicamente implantados ou forjados, como se viu, por exemplo, no período da ditadura civil-militar de que se ocupa este trabalho. É neste sentido que a caricatura se faz desestabilizadora, subversiva e irreverente (PESAVENTO,

1993). Desta maneira, a caricatura entra em ação como um valioso instrumento de desvelamento do real, revelando outro modo de se olhar para o mesmo fato já visto, porém com outra lente capaz de fazer enxergar aquilo que está para além das intencionalidades oficiais e das manipulações ideológicas de que a imprensa se faz um instrumento sempre muito fértil. Destarte, como defendem diversos autores, o desenho de humor pode ser considerado mais como forma narrativa do que um meio de expressão estético propriamente dito. “Podemos dizer que nele, o objetivo estético sempre ocupa um espaço secundário, pois é a ideia quem ocupa o ponto principal (ARBACH, 2007, p. 201). É indiscutível que essa função de despertar crítico acerca da realidade social que acompanha tais desenhos humorísticos se faz ainda mais forte quando situado dentro do âmbito da imprensa, lugar privilegiado para o desenvolvimento da consciência coletiva. Por esta razão, Arbach (2007) defende a tese de que é na qualidade de gênero jornalístico que o humor gráfico desempenha a sua missão social.

Norteadado pelas considerações aqui registradas, segue-se, portanto, para outra parte importante deste trabalho que é a aquela que se caracteriza pelo trabalho de análise específica em torno da produção satírico-humorística presente nos dois principais jornais paraibanos em circulação nos anos 1970, aqui já mencionados. Dentre as pretensões analítico-descritivas traçadas está aquela que tentou averiguar qual a memória social construída em torno da experiência histórica que foi a ditadura civil-militar e, de como esta se fez representada simbolicamente por meio dos elementos narrativos satírico-humorísticos que configuraram a luta de resistência e de enfrentamento ao regime ditatorial no contexto da imprensa paraibana. Dentro deste delineamento, um dos elementos mais significativos averiguados foi, sem sombra de dúvidas, a presença do personagem “Zé da Silva”.

### **2.3.1 Zé da Silva: o cotidiano político e social paraibano nos anos 70**

Dentro deste panorama aqui retratado, não resta dúvida de que, em se tratando do contexto da imprensa paraibana, a tradição da representação humorística da realidade social e também política se fez mais notória a partir da criação e disseminação da imagem de um personagem específico que foi *Zé da Silva*, publicado nas páginas do jornal *O Norte*. Tratava-se de uma espécie de piada ilustrada de teor satírico-humorístico acerca do cotidiano social e político paraibano e que se situava esteticamente entre a charge e os quadrinhos. Apesar de trazer um personagem caricato fixo e fictício, algo comum aos quadrinhos, o desenho apresentava traços narrativos comuns à charges, apresentando-se graficamente sempre num

quadro único e trazendo consigo frases curtas que dialogavam com fatos registrados pela imprensa e por meio das quais satirizava acontecimentos diversos, em sua maioria, problemas sociais<sup>89</sup>. Criado em 1968, pelo jornalista Cecílio Batista, o desenho foi baseado num personagem que circulava num jornal carioca já extinto na época e que se caracterizava pelo uso de um chapéu, o qual era tirado da cabeça em sinal de aprovação de algo e colocado na cabeça em sinal de reprovação. No primeiro caso, o personagem aparecia sorridente e no outro, carrancudo. A ideia foi adaptada pelo jornal paraibano com algumas alterações. Ao invés do chapéu, *Zé da Silva* sinalizava o contentamento com o polegar para cima e o seu descontentamento com o polegar para baixo, emitindo, desta maneira, sua avaliação positiva ou negativa dos fatos retratados satiricamente e que traziam consigo uma forte carga crítica. Inicialmente, o desenho era intitulado de “Ponto Cem Réis Zé da Silva”, em referência a um dos pontos mais populares da cidade de João Pessoa, situado no centro comercial. Pouco tempo depois, o desenho ficou conhecido apenas como “Zé da Silva”, nome este que tem forte apelo popular na região<sup>90</sup>.

Além do próprio nome, *Zé da Silva* revelava os sinais de popularidade muito comuns a esses tipos de personagens humorísticos caricaturados, através de sua configuração plástica, apresentando-se por meio da imagem de um sujeito com traços figurativamente populares, vestido com um terno velho pincelado por alguns remendos, e encostado a um poste com indicação de placas de ruas situadas no Ponto Cém Reis, com o olhar sempre voltado para o leitor com quem dialogava diretamente<sup>91</sup>. Dono de um humor satírico, provocante e quase sempre sarcástico, o personagem tornou-se popular entre o público leitor do jornal, que passou a interagir e participar diretamente da criação dos textos que lhes eram atribuídos, enviando sugestões de frases em tom de humor à redação. Aquelas aprovadas, eram publicadas, conforme se viu em nota divulgada no próprio jornal em alusão aos sete anos de

---

<sup>89</sup> Embora não seja do interesse deste trabalho discutir os aspectos dos gêneros charge e quadrinhos, vale ressaltar que, conforme defendem alguns autores, dentre eles Ramos (2009) e Magalhães (2012), a narrativa e estética dos quadrinhos dialoga com a linguagem de outros tipos de ilustrações humorísticas a exemplo da charge e do cartum, razão pela qual provoca muitas vezes uma certa confusão ao se tentar identificar a que tipo de gênero o desenho cômico pertence. Ao se analisar *Zé da Silva*, pode-se deduzir que o desenho aponta para uma variação do humor caricatural que reúne elementos característicos da charge e de outros pertencentes ao amplo universo das Histórias em Quadrinhos (HQ's) que, conforme defende Ramos (2009, p. 20), pode ser compreendida como um “um grande rótulo que une as características apresentadas anteriormente, utilizadas em maior ou menor grau por uma diversidade de gêneros, nomeados de diferentes maneiras”.

<sup>90</sup> Informações extraídas em matéria publicada no jornal *O Norte* em 07 de novembro de 1976 em alusão aos oito anos de existência do personagem *Zé da Silva*, sobre o qual não foi encontrado nenhum registro bibliográfico. De acordo com a matéria publicada, a redação recebia muitas cartas dos leitores que prestigiavam o personagem e “As largadas humorísticas de *Zé da Silva* tornaram-se leitura obrigatória dos leitores pertencentes as mais diversas classes”.

<sup>91</sup> O personagem retomava a representação caricatural do homem comum, que vinha do século XIX e tinha em *Zé Povo* sua imagem mais conhecida (SILVA, M., 1990).

presença do desenho no periódico. Publicado inicialmente de maneira esporádica na página reservada às matérias policiais, o personagem logo tornou-se publicação diária, ocupando espaços distintos dentro das primeiras páginas do jornal e fazendo história na imprensa estadual. Pode-se afirmar que *Zé da Silva* foi quem instituiu a presença fixa e diária do desenho satírico-humorístico na imprensa paraibana, tendo em vista que até então, o uso de imagens de tal natureza era algo raro e ocorria de maneira esporádica nas páginas dos jornais, cujo espaço imagético era preenchido majoritariamente por fotografias, como era comum naquele período na imprensa regional. Diferentemente dos demais tipos em publicação na imprensa estadual, o personagem *Zé da Silva* dialogava com os fatos e problemas atrelados ao contexto da realidade cotidiana estadual e local, abordando uma variedade de temas, em geral, relacionados aos fatos mais relevantes que caracterizavam o cenário político, econômico e social do momento e que representavam, de modo geral, algum problema para a população. A imagem repetida funcionava como uma espécie de bordão visual, com mínima mudança na referência a temas ou personagens.

Entre os temas mais abordados satiricamente pelo desenho humorístico estavam os aumentos constantes das taxas de serviços públicos, produtos e dos gêneros alimentícios que elevaram consideravelmente o custo de vida nos anos 1970 (ver figuras 8 e 9). Também faziam parte do repertório temático, o baixo salário dos servidores públicos municipais e estaduais, os quais eram denominados pelo clichê ‘barnabé’<sup>92</sup>, e os problemas relativos ao cotidiano urbano na cidade de João Pessoa, a exemplo dos percalços com o crescimento do tráfego de veículos circulando na cidade. Para além das críticas sociais e políticas, o personagem também fazia piadas despreziosas a partir de fatos inusitados noticiados pelo próprio jornal, com os quais *Zé da Silva* dialogava, utilizando-se muito costumeiramente de algo que é típico em piadas prontas, o jogo de trocadilho de palavras e tiradas cômicas. Um tipo de construção humorística em que a intertextualidade se faz ainda mais evidente enquanto processo inerente a esse gênero humorístico<sup>93</sup>. Contudo, era por meio da abordagem acerca do

---

<sup>92</sup> Barnabé era o nome artístico de João Ferreira de Melo, um humorista, cantor e compositor mineiro de estilo caipira que alcançou sucesso nos anos 1960 e que influenciou a geração de humoristas daquela época. O nome era usado de forma jocosa e reforçava a imagem estereotipada em torno da figura do homem do interior, como se via em outros personagens caricatos de sucesso nas primeiras décadas do século XX.

<sup>93</sup> É por meio da intertextualidade que, vale salientar, se dá o processo tanto de construção, como de compreensão da significação do texto chágico que, por sua vez, tem nos fatos registrados pela imprensa diária, um de seus principais recursos de operacionalização semântica. Este fenômeno ficou evidenciado através da dissertação de mestrado produzida por este autor, em 2006, e que estudava o processo de construção da significação das charges publicadas na imprensa paraibana no início dos anos 2000. As análises feitas possibilitaram observar que a charge publicada nos jornais, mantém, de maneira geral, uma relação intertextual com diversos textos situados não apenas dentro do próprio jornal, mas para além deste, apontando para o aspecto dialógico que acompanha esse gênero do humor satírico e que também se vê neste trabalho (ver: BRITO, 2006).

aumento do custo de vida que, vale salientar, era fruto do plano econômico e a gestão catastrófica dos governos militares na Presidência da República que *Zé da Silva* fazia vir à tona o seu perfil mais sagaz e astucioso, denunciando de maneira subliminar, não apenas o fracasso da política econômica do governo civil-militar, mas também as estratégias construídas pelos militares para amenizar o impacto negativo dos sucessivos reajustes de preços que se tornaram comuns durante os anos 1970.

É o que se vê, por exemplo, por meio das figuras 8 e 9, em que através dos enunciados, o personagem chama a atenção dos leitores para a forma com que tentava-se distrair a atenção dos cidadãos mediante o aumento de preços. Em ambas as imagens, percebe-se uma alusão específica a um tipo de estratégia típica dos governos militares que era a de aproveitar-se do forte apelo popular e efeito anestesiante das festividades como a Copa Mundial de Futebol e o carnaval para, por meio destes, impetrar medidas impopulares e arbitrarias. Não por acaso, a Copa do Mundo de 1970 foi estrategicamente utilizada pelo governo de Médici que valeu-se do futebol como propaganda política, forjando no imaginário coletivo a imagem identitária de uma nação vencedora e imbatível<sup>94</sup>. Algo visivelmente percebido na época através do slogan ufanista: “Ninguém segura este país”, e da marchinha “Pra frente Brasil”, usados pela Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), órgão responsável pelo trabalho de marketing governamental e que se valia do nacionalismo como forma de domínio sobre as massas.

Figura 8: desenho publicado no jornal *O Norte* em 17 de junho de 1970.



Figura 9: desenho publicado no jornal *O Norte*, em 18 de fevereiro de 1971.



Fonte: coleção de jornais antigos do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano (IHGP)

<sup>94</sup> Para além de trabalhos académicos, a relação entre o futebol e a ditadura foi tema de dois filmes específicos: “Pra frente Brasil” (1982), de Roberto Farias e “O ano em que meus pais saíram de férias” (2006), de Cao Hamburger, os quais tinham como pano de fundo a Copa do Mundo realizada no México em que o Brasil sagrou-se tricampeão em meio a um turbilhão de emoções distintas de euforia e tristeza.

Não obstante, era no humor político que o personagem demonstrava o seu perfil mais sagaz, fazendo vir à tona, astuciosamente, a condição combativa da caricatura que torna o humorista gráfico um agente militante engajado política e ideologicamente. Neste sentido, *Zé da Silva* deu início àquilo que posteriormente seria assumido de forma mais contundente e majoritária nas charges diárias e através dos quadrinhos publicados no jornal *O Norte*, protagonizando desta maneira, o poder antiditatorial da militância na luta contra os abusos do regime civil-militar que tomava conta do cenário político desde 1964.

Dentro deste viés político-ideológico, um dos desenhos mais representativos do uso do humor como ferramenta contestatória aos efeitos nocivos da ditadura sob a ótica da imprensa paraibana vê-se por meio da figura 10. Nela, o personagem se vale da eleição realizada em 1970 para a escolha da nova presidência do Clube Cabo Branco, o mais tradicional clube social e esportivo da capital paraibana e, através desta, faz-se uma crítica velada ao AI-2 que, dentre as várias medidas arbitrárias impetradas a partir de 1965, tornou indireta a eleição para Presidente da República. O texto utiliza-se do tom irônico ao dizer que “bem-aventurados os eleitores do “Cabo Branco” que vão matar amanhã as saudades do voto direto para presidente”, avaliando positivamente a votação.

Na figura 11, ao contrário desta, *Zé da Silva* aparece com o polegar para baixo, avaliando negativamente a eleição para governador do Estado, ao fazer ver que na verdade não existia eleição direta para a escolha do governo estadual, tendo em vista que o candidato era escolhido pelo Presidente da República, o que gerava muitas polêmicas nos estados e uma grande insatisfação popular. Ao destacar a ausência do direito do cidadão de escolher tanto o Presidente da República como também, o Governador do Estado, de maneira democrática, através de eleições diretas, ambos os desenhos tecem uma contestação política deixando ver o caráter crítico e mordaz que acompanha o personagem que, para muito além de fazer rir, fazia refletir, conduzindo o leitor para outros sentidos que o texto apresentava, muito corriqueiramente. A exemplo do que se vê costumeiramente nas modalidades de desenho satírico-humorístico em geral, *Zé da Silva* provocava esse tipo de ação ao recorrer aos efeitos de sentido polissêmicos postos em prática por meio das figuras de retóricas muito comuns a esses tipos de narrativas, tais como a ironia e a metáfora, especialmente, essa primeira, como se pode perceber nos desenhos apresentados a seguir.



Figura 10: desenho publicado em *O Norte*,  
Em 2 de fevereiro de 1970



Figura 11: desenho publicado em *O Norte*,  
em 1 de julho de 1970



Fonte: coleção de jornais antigos do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano (IHGP)

Como se pode perceber, muito além de uma imagem iconográfica piadística em torno do cotidiano político e social paraibano, a presença do personagem *Zé da Silva* nas páginas do jornal *O Norte* protagonizava uma bandeira de luta de resistência e de oposição ao sistema político repressor implantado pelos militares em todo o país e que, pouco a pouco, sobretudo, à medida que os efeitos advindos das medidas arbitrárias e a crise econômica avançavam, despertava um maior engajamento por parte dos veículos de comunicação de massa que, por sua vez, passaram a se valer do trabalho dos cartunistas como forma de se contrapor, mesmo que ainda de forma sutil, ao regime ditatorial. Esse engajamento tornou-se ainda mais perceptível a partir da pluralização e intensificação do uso das ilustrações satírico-humorísticas dentro dos jornais diários, como se viu ocorrer, a partir de 1973, com a abertura de novos espaços no jornal *O Norte* para o trabalho de chargistas e quadrinistas. Estes, por sua vez, passaram a preencher as páginas do jornal diariamente com uma produção humorística focada especialmente numa visão satírica da política nacional vigente no país, e na implicância desta no cotidiano social dos brasileiros, dentre esses, os paraibanos que sofriam das mesmas mazelas sociais, como se vê a seguir.

### 2.3.2 Maria: a representação feminina quadrinística contra a ditadura

Além de *Zé da Silva*, alguns outros personagens caricaturados protagonizaram a história de luta de resistência e de oposição à ditadura civil-militar no contexto da imprensa paraibana durante os anos 1970. Um dos mais marcantes neste sentido foi sem sombra de

dúvidas, *Maria*, personagem criado pelo quadrinista, roteirista, editor e também pesquisador de quadrinhos brasileiros, Henrique Magalhães<sup>95</sup>. Criada em 1975, em meio ao clima de efervescência da cultura alternativa, do período da chamada “abertura política” e alinhada ao humor político praticado especialmente por cartunistas ávidos como Henfil, Jaguar e Quino, através de seus diversos personagens de veia satírica, *Maria* surge de início com o estereótipo de uma solteirona à procura de um marido, mas num curto prazo de tempo se transforma numa militante cheia de ideais com perfil nitidamente contestador, abraçando, dentre as várias bandeiras de luta, a de resistência contra a ditadura<sup>96</sup>. A personagem trazia consigo toda a carga repressiva e de preconceito de que a mulher se fazia alvo dentro da sociedade patriarcal e eminentemente machista, como prossegue sendo até os dias atuais. Desta maneira, é importante salientar, *Maria* inaugurava no contexto da imprensa paraibana uma expressão de rebeldia e militância concernente com as manifestações feministas que no Brasil, se articularam, desde os anos 1970, com outros movimentos sociais de crítica à ditadura militar (SILVA, M., 2018, p. 36). A personagem surge inicialmente no âmbito da imprensa tradicional, mas depois migra para o mercado editorial de revista em quadrinhos independente, de cunho alternativo, como se verá em detalhe no capítulo 3.

Sua fonte de inspiração, portanto, como descreve o seu próprio autor, não poderia ser outra que a efervescência política e social do país, daí o caráter político, semelhante à charge, no início de sua criação (Magalhães, 2005, p. 7). No entanto, as primeiras aparições das tiras com a personagem ocorreram a partir da imprensa tradicional, por meio de tiras publicadas nos jornais *O Norte* e *A União*. Diferentemente dos demais personagens criados naquele período, *Maria* manifestava um ponto de vista crítico mais provocativo e abrangente em decorrência da diversidade de bandeira de lutas de que a personagem se fazia protagonista e que incluía, para além da problemática da liberdade de expressão e a contestação contra a política de repressão e opressão do governo militar, questões outras a exemplo das discussões

---

<sup>95</sup> Henrique de Paiva Magalhães é natural de João Pessoa. Em 1983, formou-se em Comunicação Social pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), instituição pela qual, anos mais tarde se tornaria professor titular. Em 1990 fez o mestrado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), ocasião em que defendeu a dissertação: “Os fanzines de histórias em quadrinhos: o espaço crítico dos quadrinhos brasileiros”. Em 1996, apresentou a tese de doutorado “Bande Dessinée: rénovation culturelle et presse alternative”, na Universidade Paris VII. Iniciou sua carreira de desenhista ainda na adolescência em meados dos anos 1970, a partir de um convite que lhe foi feito por Deodato Borges, ocasião em que começou a desenvolver o seu primeiro e principal personagem “Maria”, destinado inicialmente para o jornal *O Norte*.

<sup>96</sup> Depois da experiência na imprensa tradicional e na imprensa alternativa, *Maria* passou a ser publicada no formato de revistas por meio da editora Marca de Fantasia, uma editora de produção independente lançada por Henrique Magalhães. Ao lado de “Velta”, super-heroína criada por Emir Ribeiro, um ano antes, *Maria* permanece circulando no mercado independente até os dias atuais, destacando-se entre os personagens de quadrinhos paraibanos com maior tempo de publicação.

em torno da sexualidade e a emancipação feminina<sup>97</sup>. As diferentes fases de Maria ao longo de sua vida na imprensa paraibana, as quais acompanhavam a evolução dos acontecimentos políticos na vida social, aponta para a variação memorial destacada por Pollak (1992, p. 204) ao nos dizer que “A memória também sofre flutuações que são funções do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa”. E, neste sentido, as preocupações do momento, como destaca ainda esse mesmo autor, constituem um elemento de estruturação da memória.

As tiras de *Maria* passaram a ser publicadas no jornal *O Norte* em 1975, na página de diversão, em espaço reservado à produção quadrinística e onde se viam vários outros personagens. Em pouco tempo, a personagem conquistou a atenção dos leitores, destacando-se dentre os demais. Uma demonstração disto se vê a partir de matérias de que esta foi alvo, as quais foram publicadas durante o transcorrer da segunda metade da década de 70, conforme foi possível se averiguar nesta pesquisa<sup>98</sup>. Ao falar da relevância de sua personagem e de outros criados no contexto da imprensa paraibana, Magalhães (2006) ressalta a importância do poder de penetração do humor de caráter local ao abordar questões da vida cotidiana, como por exemplo, os problemas sociais e políticos de cada época. Por isso mesmo, cada jornal de qualquer média cidade brasileira tem seu chargista, reinterpretando de forma satírica os fatos de sua localidade (MAGALHÃES, 2006, p. 10). Destarte, alinhado ao perfil manifesto por outros personagens de forte carga contestatória e com repercussão em todo o país, a exemplo de *Mafalda*, de Quino, com quem, aliás, *Maria* guarda algumas semelhanças, *Graúna* e os *Fradins*, de Henfil, *Maria* passou a manifestar, por meio dos quadrinhos, um ativismo militante de correlação de forças de que o humor gráfico, sobretudo, por meio dos desenhos caricaturais passou a representar no conflituoso universo de embates ideológicos da imprensa. Um humor essencialmente político, assiduamente crítico e sarcástico e que inseria a figura

---

<sup>97</sup> Vale ressaltar que a partir da segunda metade do século XX, mais especificamente nos últimos anos da década de 1970, conforme se pôde constatar por meio desta pesquisa, a imprensa paraibana começava a abrir espaço para discussões de cunho liberal e de interesse do gênero feminino abordando temas como a nudez feminina e o aborto, aderindo a um movimento de abertura já visto na grande imprensa em que a mulher se inseria dentro das discussões até então privada aos homens. Um fenômeno, vale dizer, fruto em grande parte, do avanço do feminismo pelo mundo afora e que teve como um dos marcos principais a proclamação da ONU ao instituir, em 1975, o Ano Internacional da Mulher. Neste mesmo ano, era fundado, em São Paulo, o Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira. (KUCINSKI, 2001, p.74).

<sup>98</sup> Foram averiguadas as publicações de três matérias jornalísticas a respeito da personagem *Maria*. A primeira delas, em julho de 76, quando *Maria* foi matéria de destaque do suplemento “Domingo”, edição 32. Em 14 de agosto de 1977, o personagem foi matéria de capa do caderno “Arte e Cultura” de *O Norte* em alusão aos seus dois anos de aniversário. E em 11 de novembro de 1978, *Maria* voltou a ser destaque em edição de *O Norte*, ocasião em que foi publicada uma entrevista de página inteira com Henrique Magalhães, no segundo caderno. Na ocasião, ele falou a respeito do sucesso de *Maria* junto ao público leitor, salientando acreditar que a longa duração dela se deve em grande parte ao fato desta se voltar para críticas pontuais acerca do momento histórico vivido.

feminina, dentro das discussões políticas e ideológicas em voga naquela época, como se vê, por exemplo, nas tiras a seguir.

Figura 12: Tirinha de *Maria* publicada no jornal *O Norte*, em 29 de julho de 1977



Figura 13: Tirinha de *Maria* publicada no jornal *O Norte*, em 30 de julho de 1977



Fonte: coleção de jornais antigos do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano (IHGP)

Como se pode observar nas figuras 12 e 13, as tirinhas de *Maria* revelam um humor de caráter eminentemente político. A constatação advém através da menção feita verbalmente aos dois partidos políticos que disputavam o poder nos anos 1970, ARENA que representava a situação e o MDB, partido oposicionista<sup>99</sup>. Ambas tirinhas, vale ressaltar, trazem o registro de transição do perfil da personagem, cuja identidade passavara da mulher solteirona à procura de um marido para a militante envolvida em causas político-ideológicas diversas. No caso específico, o quadrinhista valeu-se da personagem para denunciar o aspecto do alto grau de autoritarismo e conservadorismo vigente na época e que ultrapassava a mera censura política, invadindo o campo comportamental dos sujeitos. Algo claramente evidenciado no diálogo traçado por *Pombinha*, personagem frequentemente presente nas tirinhas de *Maria*, com quem esta desenvolve as tramas narrativas ilustradas. Analisando ambas as figuras, vê-se,

<sup>99</sup> Tratava-se dos dois únicos partidos instituídos ditatorialmente em 1965, através do AI-2 e que, na época, surpreendeu toda a classe política paraibana que ainda vivia a inquietação da última disputa eleitoral. Para que a Arena controlasse também o poder nos estados, o presidente Castelo Branco convidou todos os governadores eleitos para que esses se encarregassem de formar o Diretório Regional do Partido. Na Paraíba, segundo relato do colunista José Souto, do jornal *O Norte*, o arranjo político foi feito entre Castelo Branco e o então governador, João Agripino que se prontificou em organizar e presidir o diretório da Arena, instituído em março de 1966 com o apoio das oligarquias locais.

inclusive, que ambas tratam de uma mesma trama narrativa sequenciada que tem como objetivo central tecer críticas a ambos os partidos políticos de maneira bem humorada e satírica.

Dentro deste direcionamento ideológico, a primeira tirinha tenta evidenciar o acovardamento do MDB diante da ARENA, ao associar a postura deste primeiro partido com a de desistência diante do jogo de pressões e autoritarismo contudente advindo dos militares no Poder, algo retratado através das expressões como “mil coisas contra”, “mil pressões”, “mil ordens”. A tirinha publicada no dia seguinte, por sua vez, denuncia a face autoritária e censória que caracterizava a prática dos militares no exercício do Poder. Algo evidenciado através da sugestão feita por Pombinha a Maria de esta sufocar e impor seus pensamentos aos outros e, complementada pela resposta desta ao dizer que não a compare com a ARENA, numa clara alusão ao partido.

A audácia de Maria, entretanto, não parava por aí. Para além desses traços característicos ressaltados, a personagem protagonizava, no cenário da imprensa estadual, com bravura, uma militância de resistência e de denúncias que apontava, dentre outros abusos cometidos pela ditadura, o forte aparato de repressão de que, por exemplo, a Polícia Militar se fazia representante, agindo diretamente e, por vezes, de forma violenta, contra os manifestantes que levantavam sua voz em protestos em vias públicas, os quais, vale dizer, não eram retratados nas notícias publicadas pelos próprios jornais, apesar da diminuição dos efeitos censórios sobre estes a partir do final da década de 70. A figura 14, em que *Maria* aparece sendo levada por dois policiais ao segurar numa das mãos uma placa com o sugestivo enunciado: “Este é um país que vai...”, ilustra bem essa faceta da personagem.

Figura 14: Tirinha de *Maria* publicada no jornal *O Norte* em 27 de novembro de 1977



Fonte: Coleção de jornais antigos do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba (IHGP)

A frase fazia alusão a um dos slogans usados como propaganda institucional do governo Geisel, cujo enunciado completo “Este é um país que vai pra frente” era o título de uma canção gravada propositadamente pelo grupo de rock ‘Os Incríveis’ e que tornou-se um espécie de hino ufanista nos anos 1970. Assim como os demais outros trabalhos

propagandísticos usados a favor do Governo civil-militar, o slogan tinha como objetivo principal alienar a população da realidade socioeconômica catastrófica que tomava conta do Brasil, razão pela qual muitos manifestantes se valiam dele em seus manifestos para desmistificar a campanha do Governo. Essa postura mais contundente e denunciativa manifesta pela personagem, ao que parece, foi o principal motivo do seu desaparecimento repentino das páginas do jornal *O Norte*, por onde circulou até 1978. Durante os dois últimos anos do recorte da pesquisa, 1979 e 1980, não foram mais vistas publicações de *Maria*, apesar do seu sucesso diante do público. Algo comprovado por meio da continuidade da publicação da personagem através de outros meios de comunicação e, especialmente, por meio da revista que traz o seu nome, uma produção de caráter independente e que permanece circulando até os dias atuais, conforme se verá no capítulo seguinte. Vale ressaltar que, nestas publicações, *Maria* se apresenta de maneira ainda mais contundente, tecendo críticas ainda mais sagazes e picantes contra os abusos cometidos pelos aparelhos repressores do Estado em nome da ditadura que, apesar de enfraquecida e próximo de chegar ao fim no início dos anos 1980, ainda permanecia cometendo atos arbitrários, sem deixar de lado, por vezes, os atos de violência cometidos contra aqueles que se levantavam a favor da liberdade de expressão e dos direitos humanos, especialmente. Por esta razão, a imprensa comercial permaneceu investindo no humor caricatural como arma de resistência e de luta contra a ditadura. Essa continuidade se viu por meio da grande quantidade de charges publicadas tanto em *O Norte* como no jornal *Correio da Paraíba* durante os últimos anos da década de 1970 e início dos anos 1980 e que traziam, em sua maioria, como foco principal, duras críticas ao regime ainda em voga no país naquela época, como se vê no tópico a seguir.

### **2.3.3 As charges: a denúncia imagética dos flagelos sociais da ditadura**

Ao lançar o olhar para a produção satírico-humorística averiguada na imprensa paraibana no período dos anos 1970, não resta dúvida de que é nas charges políticas e sociais que reside a maior concentração de representação da luta político-ideológica de que os humoristas gráficos se fizeram principais protagonistas. Para além da criação de personagens caricaturais como os de *Zé da Silva* e *Maria* que, como se viu aqui, ocuparam um papel e espaço significativo na história do emprego da caricatura na imprensa paraibana, não há dúvida de que foi só a partir da publicação diária das charges de autoria de diversos cartunistas a partir de 1973, que a imprensa estadual demonstrou mais nitidamente o seu engajamento na luta de resistência contra a política de repressão e de opressão do regime

ditatorial implantado no país desde 1964. E, sem sombra de dúvidas, uma das formas mais evidentes de se contrapor à dura realidade social e econômica que, de tão avassaladora, nem mesmo os setores conservadores que apoiaram o golpe de 64, a exemplo dos conglomerados de comunicação, toleravam, era a de apontar, mesmo que sutilmente através do humor, os principais efeitos macabros dessa realidade que se via em todo o país. Neste sentido, na qualidade de gênero humorístico cuja significação se constrói a partir de releitura dos fatos e acontecimentos do cotidiano, lançando sempre sobre esses, uma forte carga crítica e combativa, a charge em seu formato típico se tornou a principal janela dos jornais para uma visão desveladora da realidade social e política vivida nos tempos mais sombrios e também de censura veemente. Não por acaso que, como descreveu certa vez Millôr Fernandes (2005, p. 27), “Todo tempo de grande opressão é tempo de grandes sutilezas”. E foi por meio das sutilezas advindas das mentes e mãos habilidosas dos cartunistas espalhados em todo o país que a realidade política e social do Brasil foi registrada graficamente de forma magistral e combativa, fazendo da caricatura uma arma aguçada que o povo aplaude ao ver ridicularizada, nela, a força, o despotismo, o autoritarismo, a intolerância e a injustiça (FONSECA, 1999, p. 12).

Dentro desta lógica de (res) significação e construção imagética simbólica, em sintonia com a realidade socioeconômica vivida pelos sujeitos nos anos 1970, as charges produzidas e publicadas inicialmente em *O Norte* e, posteriormente, no jornal *Correio da Paraíba* tornaram-se o principal canal de denúncia da ditadura no âmbito da imprensa paraibana, espaço este em que a charge adquire sentido, pelo fato de se nutrir dos símbolos e valores que fluem permanentemente e estão sintonizados com o comportamento coletivo (MELO, 2003, p. 168). Foi desta maneira que o gênero chárstico produzido diariamente nos jornais passou a apontar as mazelas sociais consequentes da desastrosa política econômica implantada pelos militares e que levavam o país inteiro a uma das maiores crises já vistas em sua história. Uma das formas que os chargistas encontraram de denunciar esse estado calamitoso e que, vale salientar, era omitido na rotina produtiva de notícias dos próprios jornais foi a de evidenciar por meio de seus traços caricaturais e sentenças verbais que, quase sempre acompanhavam as imagens, o aumento do custo de vida que se fazia alarmante e revoltava a sociedade, sobretudo, os trabalhadores cujo poder de compra era cada vez menor<sup>100</sup>. Duas das charges

---

<sup>100</sup> Essa foi uma das mazelas sociais mais marcantes do governo militar e que resultou em 1973, na criação do denominado Movimento de Custo de Vida (MCV), que depois passou a ser chamado de “Movimento Contra a Carestia”, o qual se prolongou por toda a década de 70. Composto em sua maioria, por mulheres, essa bandeira de luta foi o resultado do esforço de diversas organizações populares constituído por militantes esquerdistas advindos, sobretudo, das CEB’s. Em 1978, o MCV assumiu caráter nacional e mobilizava milhares de pessoas

mais expressivas averiguadas durante a pesquisa e que denunciavam esse grave problema social foram as que se veem a seguir (figuras 15 e 16).

Figura 15: charge publicada em *O Norte*, em 23 de outubro de 1973



Figura 16: charge publicada em *O Norte*, em 09 de Novembro de 1973



Fonte: Hemeroteca da Fundação Casa de José Américo (FCJA), em João Pessoa.

Na primeira imagem (figura 15), percebe-se a astúcia do chargista Deodato Borges em associar o custo de vida à inflação, cuja política de controle totalmente desordenada estava nas mãos dos militares e seus aliados civis. Não por acaso, certamente, o desenho traz a mão de alguém, supostamente a de um político, identificado pelos indícios imagéticos da vestimenta comum à classe (terno e gravata), acendendo o pavio para detonar uma bomba que, simbolicamente representava a dimensão trágica do problema nas mãos dos gestores militares. Na charge seguinte (figura 16), o chargista foi ainda mais sagaz ao associar o custo de vida a um cenário desolador e desesperançoso, algo metaforizado por meio de um fundo totalmente escuro e cuja sentença destacada trazia o seguinte enunciado: “Pois é, amigos, as coisas estão ficando cada vez mais pretas...”, numa clara alusão não só à dura realidade vivida pelos sujeitos, mas também à falta de expectativa de melhorias desta. O enunciado aparece como forma de expressão atribuída a um personagem representado na charge, por um par de olhos semioticamente tristonhos. A sentença é atribuída por meio de um recurso típico nos quadrinhos, mas também, vez por outra, usada em charges que é um balão contendo a

---

para manifestações públicas de protestos contra a política de altos preços e baixos salários. Apesar da repercussão deste movimento pelo país afora, vale ressaltar que não foi averiguado nenhum registro dele na imprensa paraibana.



sentença, a qual aponta para um tempo sombrio. Para além desta forma de alusão direta ao custo de vida que foi, vale salientar, o principal tema explorado nos desenhos vistos na pesquisa, esse problema também era retratado através das diversas constatações de aumento do preço dos alimentos e de modo particular, da gasolina e derivados que alavancavam os índices de inflação a patamares cada vez mais alarmantes, como se vê nas charges seguintes.

Figura 17: charge publicada no jornal *O Norte*, em 03 de julho de 1976

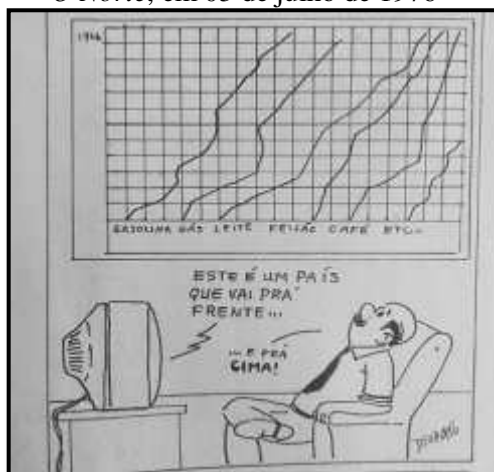
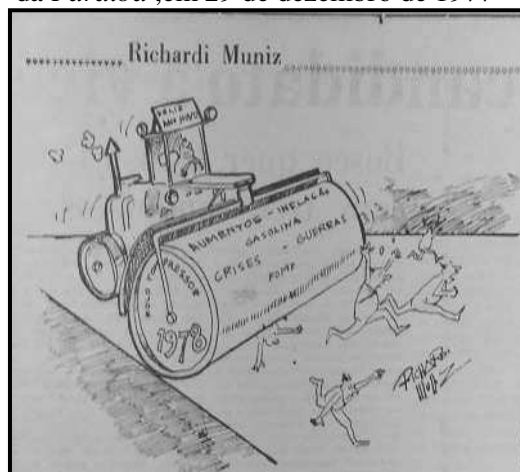


Figura 18: charge publicada no jornal *Correio da Paraíba*, em 29 de dezembro de 1977



Fonte: Hemeroteca da Fundação Casa de José Américo (FCJA), em João Pessoa.

Como se vê na primeira charge (figura 17), o chargista utiliza-se da ironia, figura retórica muito comum neste tipo de desenho, ao fazer menção ao slogan da propaganda institucional do governo de Ernesto Geisel (1974-1979). A mensagem “Esse é um país que vai pra frente” foi também tema de música do grupo “Os Incríveis”, que lançaram um álbum especial para a Presidência da República em 1976, intitulado: “Trabalho e paz”, como forma de sedimentar a ideia de harmonia e esperança no futuro. Vale ressaltar que a propaganda foi lançada em meio ao clima de desgaste do denominado período do “milagre econômico”, e aprofundamento de uma crise que marcou o governo de Geisel. O mesmo tom irônico se vê na charge seguinte (figura 18) em que o enunciado “Feliz ano novo” em referência a 1978, grafado na parte superior do trator é contrastado com a imagem de um rolo compressor passando por cima de vários sujeitos e nele, vê-se estampado os nome de alguns dos principais flagelos sociais que persistiam por toda a década de 70, dentre eles: “Aumento”; “Inflação”; “Crises” e “Fome”. Essas temáticas se repetiram em dezenas de outras charges tanto em *O Norte* como no *Correio da Paraíba* até o final dos anos 1970 e início da década de 80, caracterizando-se como a mais destacada representação imagética da memória social da

ditadura presente nas páginas da imprensa paraibana durante os anos 1970.

Embora fizessem alusão de maneira sutil à gestão desastrosa da política econômica e social do Governo Militar e Civil à frente do país na época, as charges com crítica social costumavam passar despercebidas do rigor dos censores de plantão que pareciam não se dar conta do teor crítico das imagens humorísticas. Não obstante, houve ocasiões em que o olhar dos censores parece ter captado a sagacidade por trás dos desenhos, provocando intervenções junto aos jornalistas responsáveis pela edição dos materiais. Uma delas foi relatada pelo então cartunista Marcos Nicolau<sup>101</sup> que, em 1976, a convite de Deodato Borges, assumiu a editoria do suplemento *O Norte em Quadrinhos* e passou a produzir quadrinhos e charges diárias para o jornal. Em entrevista concedida para esta pesquisa, ele relatou o seguinte episódio:

Também passei a criar as charges diárias para o Jornal O Norte, vivenciando incidentes pitorescos: certo dia Deodato Borges chegou em minha sala e me deu uma bronca pelas charges que criticavam o custo de vida, a inflação etc., porque ele havia sido chamado no 1º. Grupamento de Engenharia para explicar o teor dessas críticas aos censores militares. Safei-me dessas chamadas por ser ainda menor de idade. (NICOLAU, 2018)<sup>102</sup>.

Para além do teor crítico acerca da situação socioeconômica caótica que assolava o Brasil nos anos 1970, as charges produzidas pelos cartunistas paraibanos também retrataram outro tipo de memória significativa do período ditatorial ao trazer à tona outras formas de ações que revelam o aspecto sombrio que acompanhou essa experiência histórica vivida pelos brasileiros e, de maneira particular, aqueles que levantavam a voz contra a ditadura. É nesse tecido de produção sobre o social e de sua projeção como memória social, como, aliás, reforça Marcos Silva (1989) ao analisar as funções sociais da caricatura, que se vê o enquadramento do trabalho do chargista dentro do processo de constituição de memória.

### 2.3.4 Os chargistas e as táticas de combate à censura

<sup>101</sup> Marcos Antônio Nicolau é natural de João Pessoa onde reside até os dias atuais. É professor recém-aposentado com formação em Comunicação Social (Jornalismo) pela UFPB (1988), por onde também fez mestrado em Educação (1989) e doutorado em Letras (2001). Despertou para o universo dos desenhos em meados dos anos 1970, através da amizade com Richardi Muniz com quem aprendeu as primeiras técnicas da arte do desenho. Ingressou no jornal *O Norte* aos 16 anos de idade, onde atuava como desenhista e ilustrador publicitário, partindo logo em seguida a desenhar charges e quadrinhos, a convite de Deodato Borges com quem trabalhou por alguns anos. Em 1976 assumiu a editoria de *O Norte em Quadrinhos* e nos anos seguintes passou por vários outros jornais empresariais e alternativos, atuando como desenhista, chargista, quadrinista e editor. Como professor, dedicou parte de seus estudos à pesquisa sobre os quadrinhos tendo escrito vários artigos e dois livros a respeito do assunto.

<sup>102</sup> Relato feito por Marcos Nicolau em 22 de novembro de 2018 em entrevista concedida ao autor desta pesquisa. A conversa se deu na sala até então ocupada por ele na UFPB, ocasião em que estava prestes a se aposentar. Ele relatou ainda que, em 1979 foi convidada a trabalhar no jornal *Correio da Paraíba* onde novamente voltou a conviver com Deodato Borges e a produzir charges diárias, porém, sem nenhum incidente por parte da censura.

Dentre os episódios mais marcantes do período ditatorial estavam aqueles referentes à forte repressão e à censura veemente a que todos os meios de comunicação eram submetidos. Como já foi descrito no capítulo anterior, o período da ditadura civil-militar implantada no Brasil a partir de 1964 foi fortemente marcado por uma devastadora onda de censura e de repressão contra aqueles considerados inimigos do Governo e contrários ao projeto político e ideológico implantado por este, com o aval da parcela conservadora da sociedade civil organizada. E, da mesma forma que se viu ocorrer no restante do país, na Paraíba, as redações dos jornais também foram alvos de uma ação estratégica montada pelos militares que tinha como principal objetivo o controle da informação e da opinião expressa através dos meios de comunicação social. Essa ação também atingiu o trabalho dos humoristas gráficos que atuavam na imprensa tradicional, os quais, diferentemente do que se via na imprensa alternativa, cuja linha política editorial era de franca artilharia apontada contra o sistema político ditatorial, eram obrigados a usar táticas ainda mais sutis e inteligentes para driblar a censura. Quando não, abandonar, pelo menos temporariamente, a abordagem de determinados temas que desagradavam aos censores, os quais exerciam um policiamento permanente nas redações dos jornais, atingindo também a produção satírico-humorística, conforme se verá mais adiante no relato mencionado pelo chargista Richard Muniz.

Essa realidade pôde ser constatada, a partir de análises feitas na produção chárstica do próprio Deodato Borges que, como se viu anteriormente, foi quem iniciou o trabalho de inserção de charges e quadrinhos na rotina diária dos jornais paraibanos. Em total consonância com a linha editorial política do jornal e ainda sob os efeitos da rigorosa censura que recaía sobre a produção jornalística no início dos anos 1970, os textos chársticos iniciais de Deodato traziam como temas principais as crises internacionais que afetavam a política e a economia no mundo. Destarte, as charges reproduziam, até certo ponto, aquilo que já se via por meio do conteúdo informativo publicado no jornal e que tinha como objetivo principal, desviar a atenção dos leitores para os problemas e conflitos existentes fora do país, fornecendo uma falsa impressão de calma interna. Paralelo a isto, reforçava-se a ideia de caos instalado nos países vizinhos em decorrência daquele que seria eleito o inimigo político-ideológico número 1 das nações, o comunismo, tática esta, aliás, que se ver repetir nos dias atuais. Entretanto, apesar das relações de convivência da empresa jornalística com o governo militar e do rigoroso processo de censura em vigor, não demorou muito para que as charges produzidas pelo talentoso e eminente artista gráfico paraibano passassem a revelar as mazelas sociais decorrentes do regime político e econômico implantado pelos governos militares que se revezavam no Poder, desde 1964, conforme viu-se nas charges já exibidas.

No intuito de aprofundar melhor a compreensão em torno da censura praticada contra os cartunistas paraibanos que atuaram no período aqui retratado e de também averiguar de que modo esses lidavam com essa realidade ao longo dos anos 1970, a pesquisa avançou um pouco além das análises feitas em charges e quadrinhos publicados e foi ao encontro de alguns dos que militaram na imprensa paraibana com quem foram realizadas entrevistas e traçados diálogos a respeito da problemática de que trata este trabalho. E a conclusão a que se chegou com base nos relatos apurados foi a de que, apesar de, na maioria dos casos não ter sido registrada uma censura sistemática contra o trabalho dos cartunistas, tendo em vista, sobretudo, a produção satírico-humorística coincidir com o período mais “brando” da censura ditatorial, houve alguns episódios que demonstravam que os humoristas não desfrutavam de total liberdade de expressão no processo de criação das charges ou quadrinhos. Um dos protagonistas deste período a constatar essa realidade foi o cartunista Richard Muniz. Ao ser indagado a respeito da censura sobre o seu trabalho desenvolvido enquanto chargista atuante na imprensa, depois de buscar na memória algum episódio, ele recordou de um, fazendo a seguinte declaração:

Lembro que do 1º andar do Correio (*referência ao jornal Correio da Paraíba*) vi pela janela ao lado da minha prancheta um carro do exército encostar e saírem vários militares e um com um quadro negro, e entraram no jornal e foram até a minha sala e colocaram o quadro na parede e escreveram: “Não pode fazer charges de humor com a carne, a gasolina, com militares e outros itens.”<sup>103</sup>

O episódio se deu em 1975, ano em que o chargista assumiu a publicação das charges diárias no *Correio da Paraíba*, jornal que, como se viu no capítulo anterior, adotava uma linha editorial mais ousada, dando claros sinais de oposição ao Governo Civil-Militar. Isto explica, ao que tudo indica, a censura feita também aos chargistas, algo que não foi confirmado por nenhum dos que foram ouvidos para este trabalho e que atuaram no jornal *O Norte*. Não obstante, como forma de não desacatar as ordens dos censores, Richard Muniz passou a voltar-se para desenhos com temas mais amenos e focados em problemas do cotidiano local. Contudo, constatou-se, a partir do final de 1975, a presença de charges focadas em temas de problemáticas decorrentes da política econômica desastrosa do governo militar e civil, a exemplo do custo de vida que preponderou nos anos seguintes na maioria das

---

<sup>103</sup> Resposta de Richard Muniz à seguinte pergunta feita a ele: “Havia alguma censura ou tipo de recomendação feita sobre o trabalho do chargista naquela época?”. Diferentemente dos demais cartunistas procurados, ele foi o único a optar por responder as perguntas por escrito. As respostas foram enviadas por e-mail, no dia 18 de novembro de 2018 e respondidas por ele, três dias depois. Richard Muniz atuou no *Correio da Paraíba* e no jornal *O Norte* durante os anos 1970 e depois passou a atuar como publicitário, como fizeram alguns outros cartunistas da mesma época, hoje publicitários ou design gráficos.

ilustrações satírico-humorísticas e de forma cada vez mais explícita. Antes disto, o chargista tinha de utilizar-se de táticas mais sutis na representação dos fatos denunciados, como forma de driblar a censura e aquilo que Certeau (1990) descreve como o poder e a razão do “forte” sobre o “fraco”, ao falar a respeito das distintas formas de dominação sociocultural exercidas na sociedade capitalista. Essa mudança de temática se vê, por exemplo, nas charges a seguir (figuras 19 e 20), nas quais é possível averiguar um pouco da diversidade temática abordada por Richard Muniz, no jornal *Correio da Paraíba*.

Na primeira delas, o chargista faz alusão a um dos problemas corriqueiros do cotidiano da capital paraibana que era o congestionamento no trânsito, fruto do aumento da frota de veículos transitando na cidade e que era, vez por outra, abordado pelos humoristas gráficos. Essa era uma das formas encontradas de não abordar problemas que tivessem alguma relação com a política nacional cujos efeitos danosos chegavam aos brasileiros em todo o país. A charge seguinte, entretanto, aponta para o retorno da abordagem daquele que permaneceu sendo durante toda a década de 1970, o tema mais recorrente dos humoristas gráficos, o custo de vida. Nela, Richard Muniz vai um pouco além e, de maneira metafórica faz alusão a outro problema social bastante recorrente no regime militar que era a violência policial cometida na rua contra aqueles que se opunham ou apresentavam alguma ameaça ao sistema político instaurado no país por meio do golpe de 64. Na charge, um popular aparece contra a parede numa cena que faz referência ao fuzilamento encurralado por militares, afirmando que o seu último desejo era um prato de feijão. Na parte superior do desenho, o título “Feijão e o sonho”, reforça a metáfora da narrativa que traz como pano de fundo o alto preço desse que é até hoje, o principal alimento na mesa dos brasileiros.

Figura 19: charge publicada no *Correio da Paraíba*, em 10 de julho de 1975.



Figura 20: charge publicada no *Correio da Paraíba* em 12 de dezembro de 1975



Fonte: arquivo privado do Jornal *Correio da Paraíba*

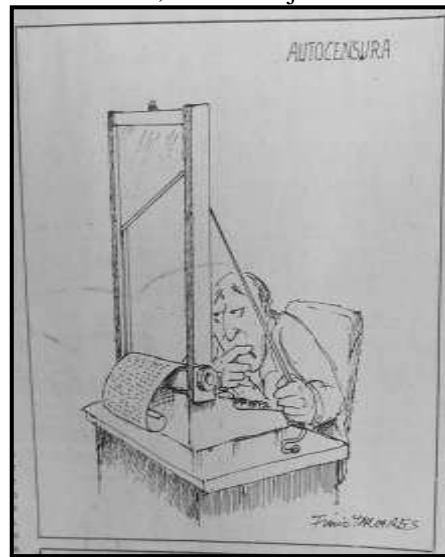
Os chargistas paraibanos também se utilizaram das táticas sutis comuns a essa

modalidade de narrativa predominantemente imagética para fazer vir à tona outro problema que caracterizava o poder autoritário e de repressão comum aos militares no comando político. Tratava-se da censura cometida contra os veículos de comunicação e que atingia, além dos repórteres, editores e outros profissionais que atuavam nas redações dos jornais, os cartunistas. Durante a pesquisa, foram averiguados vários desenhos alusivos a esse tema, como se pode ver nas duas próximas charges mais a diante (figuras 21 e 22). Nelas, é possível perceber a censura da qual os cartunistas eram também vítimas na condição de denunciadores dos abusos cometidos pelos ditadores no Poder, desta maneira, o perfil de protagonistas militantes engajados na luta de resistência.

Figura 21: Charge publicada no jornal *O Norte*, em 20 de setembro de 1973



Figura 22: Charge publicada no jornal *Correio da Paraíba*, em 10 de julho de 1977



Fonte: Hemeroteca da Fundação Casa de José Américo (FCJA), em João Pessoa.

Na primeira charge (figura 21), em que o chargista Deodato Borges faz um autorretrato, percebe-se uma nítida alusão ao clima de mordaxa a que eram submetidos constantemente os profissionais da imprensa e isto incluía os cartunistas que, entretanto, diferentemente dos demais, tinham a seu favor o poder de driblar mais facilmente a censura por meio da irreverente e alegórica linguagem do humor. A charge apontava, de maneira clara, para um dos tipos de censura que era aplicada nas redações dos jornais de todo o país que era a censura prévia, geralmente manifesta através da veiculação de listas com os nomes dos temas proibidos de os jornais abordarem. Já na charge seguinte (figura 22), de autoria do cartunista Flávio Tavares, percebe-se uma explícita referência a outro tipo de censura típica do período ditatorial que era a autocensura.

Publicada no final dos anos 1970, quando os jornais já desfrutavam de uma maior liberdade de imprensa decorrente do processo de enfraquecimento do regime militar e civil e,

particularmente, do AI-5 que estava prestes a ser derrubado, a charge denunciava a obediência mecânica absorvida nas redações diante das proibições determinadas pelos órgãos repressores e de vigilância permanente. Os procedimentos gráficos traçados pelo chargista Flávio Tavares, que se utilizou da imagem de um sujeito submetido a uma guilhotina mediante o ato de escrever, numa clara alusão à atividade dos jornalistas, rememorizam o clima angustiante com que esses profissionais eram forçados a conviver, assimilando a censura como uma parte rotineira de seus trabalhos. Ouvido a respeito de seu trabalho, que se destacava, dentre os demais, como um dos mais críticos contra o sistema político vigente, o cartunista declarou que nunca foi alvo de censura durante o período em que trabalhou no *Correio da Paraíba*, atribuindo esse fato ao momento de abertura política que ganhava força no país, na segunda metade dos anos 1970. “Eu acredito que quem pegou censura muito braba mesmo foi Millôr Fernandes, Ziraldo, Jaguar... Esses pegaram coisas muito próxima da cadeia. Mas, de 75 p’ra cá, eu mesmo nunca fui censurado no jornal”.<sup>104</sup>

Esta fala do chargista, entretanto, está restrita a sua experiência individual e não condiz com a descrição da realidade generalizada vivida nas redações dos jornais paraibanos naquele período. É importante ressaltar que outros fatores contribuíram certamente para essa realidade descrita por ele. Para além do período de abertura política citado por este, outro fator diz respeito ao fato de que, diferentemente de boa parte dos humoristas gráficos que atuaram na imprensa paraibana na mesma época, Flávio Tavares não atuava diretamente na redação do jornal, para onde se dirigia apenas para entregar o desenho da charge já pronto para publicação<sup>105</sup>. Os desenhos eram feitos a pedido do editor do jornal, com quem este mantinha contato. Aliado a este fator, não se pode também deixar de ressaltar que, diferentemente de *O Norte*, o jornal *Correio da Paraíba* assumia uma linha político-editorial menos conservadora e mais combativa, o que certamente insidia numa maior liberdade para o trabalho dos chargistas que ainda assim, como se viu no relato apresentado pelo também ex-chargista do mesmo jornal, Richard Muniz, não desfrutavam de total liberdade de expressão.

Voltando às charges apresentadas, vê-se de maneira pouco mais nítida a apropriação simbólica de elementos verbais e não verbais na construção de um discurso que vai na contramão do discurso hegemônico difundido pelo próprio veículo de comunicação que, como se sabe, sempre se manteve a serviço da classe dominante por ser parte integrante desta.

---

<sup>104</sup> Declaração feita por Flávio Tavares em entrevista oral realizada em 07 de dezembro de 2018, na residência do declarante, em João Pessoa. Ele deixou de trabalhar com charges depois de se dedicar às artes plásticas nos anos 1980 e hoje é considerado um dos artistas plásticos mais renomados da Paraíba e do país, com exposições realizadas em vários países. Contudo, afirma que levou para o seu novo ofício, a criticidade que sempre o acompanhou e também pode ser vista em muitas de suas pinturas com temáticas sociais.

<sup>105</sup> A exemplo dos demais cartunistas, naquela época, o desenho era feito à mão com grafite e em plano único.

Dentro deste panorama permeado pela ambiguidade que caracteriza o espaço jornalístico, os humoristas gráficos atuam como protagonistas representantes não apenas da classe jornalística, mas também do cidadão comum que se vê vitimizado, censurado e oprimido pelo regime ditatorial, cuja imagem, representada através do humor satírico e eminentemente crítico, o é ressignificada. E esta inversão de reapropriação e representação da realidade apresentada pela própria empresa jornalística na qual a charge se insere vai ao encontro da operacionalização da “tática” enquanto um dos conceitos apresentados por Certeau (1990), paralelo ao de “estratégia”, quando este discorre sobre a territorialidade do “forte” em contraposição a momentaneidade do “fraco”, dentro do sistema de práticas significantes que configuram o cotidiano e as “maneiras de fazer”<sup>106</sup>. Dentro deste prisma, em que as “maneiras de fazer” dizem respeito “as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural” (CERTEAU, 1990, p. 41), a produção dos humoristas gráficos veiculada, seja através dos meios independentes e alternativos, ou mesmo dos veículos comerciais que constituem a grande imprensa, parece ilustrar aquilo que este mesmo autor destaca ao falar da “criatividade tática, dispersa e bricoladora dos grupos ou dos indivíduos presos agora nas redes de “vigilância”” (Ibidem).

Assim, do ponto de vista das táticas, ao agir por meio especialmente da sátira que tem por finalidade não apenas tornar cômico, mas também desnudar figuras humanas e ações advindas destas, os chargistas terminam empoderando os mais “fracos” e tornando mais fracos os mais “fortes”. Tais táticas, do mesmo modo, manifestam a que ponto a inteligência é indissociável dos combates e dos prazeres cotidianos que articula, ao passo que as estratégias escondem sob cálculos objetivos a sua relação com o poder que os sustenta (Ibidem, p. 47). Pode-se dizer ainda que, dentro do esquema de codificação e representação visual e eminentemente astuciosa, os leitores na qualidade de consumidores, ou melhor ainda, de usuários dos mais diversos e polissêmicos códigos sociais, transformam as metáforas, ironias e demais recursos retóricos presentes nas imagens, em sinais de contestação e de resistência

---

<sup>106</sup> A perspectiva adotada neste trabalho ao se valer de tais conceitos apresentados por Michel de Certeau, baseia-se na hipótese de que os textos chárgicos correspondem ao outro tipo de produção paralela à produção centralizada e totalitária dos sistemas de produção capitalistas. Neste sentido, os gêneros caricaturais se encaixariam, portanto, dentro do tipo de produção que o autor denomina de qualificada de “consumo” definida por ser “astuciosa, dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa, e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas na maneira de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica por uma ordem econômica dominante” (CERTEAU, 1990, p. 39). Em síntese, a leitura adotada aqui acerca de tais considerações teórico-conceituais levar a ver a charge, bem como os demais gêneros satírico-humorísticos enquanto outros modos de proceder da criatividade cotidiana, do qual os artistas e pensadores se fazem representantes populares, colocando-se como canais de catarse através do riso zombeteiro provocado.



ao que é imposto pelo poder hegemônico.<sup>107</sup> Tal procedimento, por sua vez, se faz possível através da intervenção astuciosa do pequeno número de artistas pensadores capazes de metamorfosarem o trabalho em prazer pela sublimação, conforme, inclusive, destaca Michel de Certeau ao desenvolver a ideia central de seu trabalho clássico sobre *A invenção do Cotidiano*, que é a rede de uma antidisciplina.

Este modo de agir de maneira astuciosa por meio de táticas valendo-se de elementos pertinentes ao cotidiano, de que tanto as charges como os quadrinhos se fazem canais intérpretes e fiéis representantes da realidade social a que se referem, se vê de forma ainda mais nítida e legítima por meio das iniciativas desenvolvidas pelos grupos de sujeitos comuns que se uniram através do ideal de luta pela liberdade de expressão e contra a repressão vigente no projeto de poder exercido no Brasil desde os anos 1960. Trata-se especificamente, das ações desenvolvidas no âmbito da denominada imprensa alternativa de cunho independente que, por meio dos inúmeros periódicos criados a partir dessa bandeira de luta, se espalharam por todo o país e que na Paraíba, apesar de apresentarem uma vida curta, contribuíram significativamente para a memória humorística dos tempos obscuros da ditadura. É o que se verá no próximo capítulo.

---

<sup>107</sup> É importante deixar claro aqui que só mesmo outro estudo calcado especificamente na recepção do público leitor deste gênero textual híbrido que é a charge é que seria capaz de trazer considerações acerca dos efeitos sobre o processo de apropriação das charges enquanto instrumento tático em uso dentro do conceito aqui apresentado. Por isso mesmo, a intenção aqui apresentada é a de focar-se apenas numa leitura acerca dos modos com que o cartunista ao produzir este tipo de gênero caricatural específico se enviesa de, certo modo, mesmo que inconsciente, de tal conceito apresentado por Michel de Certeau e que, aponta para o consumo, enquanto outra forma de produção caracterizada pela subversão da ordem com que o objeto consumido foi fabricado dentro do sistema hegemônico. E, neste sentido, vale ressaltar que a charge é quase sempre, fruto de uma leitura (re)significada do próprio noticiário produzido pelo próprio jornal em que esta se insere como um discurso contra-hegemônico.

## **CAPÍTULO 3: O riso da resistência na imprensa alternativa paraibana**

### **3.1 A dinâmica de resistência à ditadura na imprensa alternativa**

Diferentemente do panorama do jornalismo tradicional, constituído pelas empresas jornalísticas de cunho comercial e pertencentes a grupos econômicos atrelados a núcleos de interesse político, a luta de resistência contra a ditadura civil-militar no Brasil no âmbito da denominada imprensa alternativa ocorreu dentro de configurações diferenciadas. Mas para se entender melhor essa diferença, é importante, antes de mais nada, lançar uma compreensão acerca do surgimento e do papel desse segmento da imprensa que foi um dos mais evidentes fenômenos socioculturais e políticos dos anos 1960 e 1970 no Brasil. Também denominada de imprensa nanica, face ao formato tabloide dos periódicos que a compunham, este segmento do jornalismo surgiu nos anos 1960 e se configurou por uma série de características de cunho político e ideológico diversificadas e nem sempre harmoniosas entre si. Contudo, dentre os traços idiossincráticos mais comuns estava o de oposição intransigente ao regime totalitário civil e militar que regeu o país entre 1964-1985. De acordo com Bernardo Kucinski, um dos maiores estudiosos do fenômeno no Brasil, “A imprensa alternativa surgiu da articulação de duas forças igualmente compulsivas: o desejo das esquerdas de protagonizar as transformações que propunham e a busca, por jornalistas e intelectuais, de espaços alternativos à grande imprensa e à universidade” (KUCINSKI, 2001, p. 06).

Ainda de acordo com este mesmo autor, apesar de surgir com base numa mesma plataforma político-ideológica, os jornais alternativos seguiam modalidades distintas, as quais se configuravam de acordo com o tipo de articulação traçada entre os três tipos de protagonistas principais que davam vida à imprensa alternativa: os jornalistas, os intelectuais e os ativistas políticos. Seguindo raciocínio semelhante, ao estudar a segmentação dos periódicos dentro desta vertente editorial, José Luiz Braga apresenta a seguinte classificação:

Havia, basicamente, duas grandes classes de jornais alternativos. Alguns, predominantemente políticos, tinham raízes nos ideais de valorização do nacional e do popular dos anos 50 e no marxismo vulgarizado dos meios estudantis nos anos 60. (...) A outra classe de jornais foi criada por jornalistas que passaram a rejeitar a primazia do discurso ideológico. Mais voltados à crítica dos costumes e à ruptura cultural, tinham suas raízes nos movimentos de contracultura norte-americanos e, através deles, no orientalismo, no anarquismo e no existencialismo de Jean-Paul Sartre. (...) Mas, mesmo esses jornais alternativos, de raízes mais existencialistas do que marxistas, atuavam no plano da contingência política, opondo-se ao regime até mais visceralmente. (BRAGA, 1991, p. 10)

Trata-se de uma observação interessante e que faz ver a diversidade de orientação

política e ideológica que caracterizava o surgimento e a condução dos diversos jornais alternativos que começaram a se propagar pelo Brasil afora e que tiveram o seu apogeu nos anos 1970. Ao analisar o caráter dialético e crítico de tais periódicos, Kucinski (2001, p. 10) descreve que: “A imprensa alternativa dos anos de 1970 pode ser vista, no seu conjunto, como sucessora da imprensa panfletária dos pasquins e da imprensa anarquista, na função social de criação de um espaço público reflexo, contra-hegemônico”. Isso explica o fato de boa parte dos jornais terem surgido a partir do impulso de grupos formados por jovens, em sua maioria, estudantes universitários que reproduziam nas publicações todo o ímpeto pela liberdade de expressão e a ideologia do movimento da contracultura que se difundiu no Brasil nos 1960-1970. Foi o que se viu acontecer, por exemplo, na experiência da imprensa alternativa no contexto paraibano, conforme se verificará mais adiante.

Outro fator que, sem sombra de dúvidas, incentivou a propagação desse tipo de segmento para além da fronteira sul-sudeste, chegando à imprensa regional diversificada, foi o sucesso gigantesco de alguns dos pasquins de circulação nacional, a exemplo de *O Pasquim* (1969), *Bondinho* (1970), *Polítika* (1971), *Opinião* (1972), *Movimento* (1974) e *Repórter* (1977)<sup>108</sup>. De todos, entretanto, *O Pasquim* se consagrou no mercado editorial brasileiro como o jornal alternativo mais bem sucedido, com a maior tiragem alcançada entre todos e aquele que se manteve em circulação por mais tempo<sup>109</sup>. Apesar de assumir uma postura eminentemente contestadora e assiduamente crítica, *O Pasquim* foi classificado por Kucinski (2001) e alguns outros autores como uma publicação alternativa de motivação essencialmente jornalística e de caráter existencial<sup>110</sup>. Isso, entretanto, não o impedia de fazer uma oposição permanente ao discurso oficial triunfalista do Governo, colocando-se, desta maneira, em

<sup>108</sup> Esses e muitos dos mais de 150 publicações alternativas surgidas entre as décadas de 1960-1970 fazem parte das gerações de tabloides satíricos que precederam aquele que foi o primeiro no gênero no Brasil. Tratava-se da revista *Pif-Paf*, lançada em 1964. Fruto da experiência autônoma e visceral do jornalista e humorista gráfico Millôr Fernandes ao ser demitido da revista *O Cruzeiro* onde assinava uma seção com o mesmo nome da publicação que lançara, a publicação dava início à experiência da imprensa alternativa pós-64 no Brasil, motivada por impulsos libertários, de origem intelectual-jornalística. Mesmo tendo surgido dois meses depois do golpe de 64, Millôr afirmou que *Pif-Paf* havia sido pensada dois meses antes do golpe e não foi gerada com um imperativo político, mas sim, voltada à liberdade plena do indivíduo, como uma publicação de natureza anárquica, e que o seu uso político adveio como consequência (Ver KUCINSKI, 2001, p. 33).

<sup>109</sup> Lançado em 26 de junho de 1969 e editado até o ano 1991, *O Pasquim* estourou sucessivas previsões de vendas até se estabilizar em 225 mil exemplares a partir da edição número 32, em janeiro de 1970, com apenas sete meses de existência. O nome que lhe foi atribuído significa "jornal difamador, folheto injurioso", sugestão de Jaguar, um dos idealizadores do projeto que em entrevista certa vez justificou a escolha ao dizer: "Terão de inventar outros nomes para nos xingar" (AUGUSTO e JAGUAR, 2006).

<sup>110</sup> Em conformidade com Kucinski (2001), a imprensa alternativa surgiu da articulação de duas forças igualmente compulsivas: o desejo das esquerdas de protagonizar as transformações que propunham e a busca, por jornalistas e intelectuais, de espaços alternativos à grande imprensa e à universidade. Ainda de acordo com este mesmo autor, “É na dupla oposição ao sistema representado pelo regime militar e às limitações à produção intelectual-jornalística sob o autoritarismo que se encontra o nexo dessa articulação entre jornalistas, intelectuais e ativistas políticos (Ibidem, p. 06).

contraste com a complacência da grande imprensa com o regime militar em voga naquela época. Foi desta maneira que esse periódico contribuiu efetivamente com a institucionalização do jornalismo crítico no Brasil, além de instigar uma série de mudanças no que diz respeito à linguagem padrão daquela época. Não obstante, diferentemente do que ocorria com os jornais alternativos de frente política, de natureza pedagógica e dogmática, o semanário não era alvo implacável por parte da censura. Algo que não demorou muito a mudar. Em 1970, *O Pasquim* começa a sofrer a ação funesta dos censores, fruto de uma ação orquestrada de um lado, por agentes da grande imprensa, incomodados com o crescimento daquele jornal satírico no mercado e, de outro lado, pela ala conservadora da Igreja Católica que passara a atacar a publicação, acusando-a de estar a serviço de uma “esquerda pornográfica” (KUCINSKI, 2001, p. 111)<sup>111</sup>.

A partir de então, o periódico entrou para a lista dos órgãos de imprensa submetidos à censura prévia, tendo inclusive, sua redação fechada e nove dos seus membros presos, no dia 1º de novembro de 1970. A partir de então, valendo-se das estratégias subliminares e inteligentes, o humorismo pasquiniano passou a contestar o aparelho dominador ditatorial com ironia funda, engajando-se de maneira deliberada, embora não explícita, na luta de resistência cultural contra as arbitrariedades impetradas pela ditadura civil-militar. Contudo, conforme ressalta Bernardo Kucinski ao citar Ana Maria Nethol, a resistência disseminada pela imprensa alternativa, da qual *O Pasquim* se fazia um representante extremamente significativo, não era única e exclusivamente contra o regime militar. Havia, na verdade, um propósito maior de se criar um espécie de “modelo ético-político” com formas e estratégias próprias, que se confrontaria com o sistema dominante muito mais no campo permanente da tentativa de uma contra-hegemonia ideológica, do que no campo conjuntural da resistência à ditadura” (Ibidem, 2001, p. 16).

Por essa razão, os jornais alternativos considerados categoricamente de motivação essencialmente jornalística tornaram-se instrumentos de uma política de resistência que, para muito além da censura e arbitrariedades impostas pelo regime ditatorial, lutava contra toda forma de conservadorismo e a política econômica hegemônica vigente e em relação à qual, não apenas o governo civil e militar, mas a grande imprensa se encontrava a serviço. Nesse

---

<sup>111</sup> O estopim para tais episódios de perseguição ao Pasquim, teria sido uma entrevista concedida por Leila Diniz à revista, o que teria contrariado as alas conservadoras ligadas ao Governo, à grande imprensa e a grupos ligados à Tradição Familiar e Propriedade (TFP). (KUCINSKI, 2001, p. 111). Não obstante, outra versão dá conta de que o ato de repressão contra o semanário teria sido justificativa do governo para a reprodução do famoso quadro de Pedro Américo, no qual D. Pedro, às margens do Ipiranga, proclamava a Independência e bradava no jornal “Eu quero mocotó”, através de um balão de fala acrescentado por Jaguar. O fato é que os jornalistas pasquinianos já estavam sob a mira do Serviço Nacional de Informação (SNI) há tempos e cedo ou mais tarde iriam sofrer algum de tipo de intervenção dos militares.

sentido, o radical de alternativa sustentado por esse segmento da imprensa aqui destacado, para além de significar uma opção entre duas coisas reciprocamente excludentes, se caracterizava pelo desejo das gerações dos anos de 1960 e 1970 de protagonizar as transformações sociais defendidas naquelas épocas, muitas das quais, presentes até os dias de hoje. E esse cenário se repetiu em praticamente todos os lugares onde a imprensa alternativa surgiu, a exemplo do que se viu ocorrer na Paraíba.

### **3.2 A luta de resistência no contexto da imprensa alternativa paraibana**

Diferentemente do que se viu na região sudeste do país, onde as organizações de esquerda protagonizaram uma luta de oposição ao regime militar contundente e estrategicamente organizada, o cenário na Paraíba era outro. Apesar do registro de casos de nítida reação oposicionista e de subversão à ordem política estabelecida, a luta de resistência no território cultural paraibano se deu de maneira mais amena do que se viu nos grandes centros urbanos do país<sup>112</sup>. As manifestações de subversão na Paraíba se concentravam quase sempre nas cidades de João Pessoa e Campina Grande que se configuram até os dias atuais, os dois maiores e mais bem desenvolvidos centros urbanos do estado, e tinham como principais protagonistas pequenos grupos de estudantes e jovens envolvidos principalmente em ações de distribuição clandestina de panfletos e pichação de muros com palavras de ordem na luta contra a ditadura. Outra parte desse movimento atuava através de ações de natureza artístico-cultural, valendo-se para tanto das mais diversas expressões da arte como o cinema, o teatro, a música e as artes plásticas, cuja produção não se fez mais expressiva em decorrência da forte censura e operação repressiva exercidas no estado. Dentro deste contexto, cineclubes – espaços abertos para o lazer e discussão política que movimentavam a juventude paraibana – foram fechados, peças de teatro abortadas, grupos dramaturgicos, a exemplo de o “Teatro Popular de Arte”, desfeitos, e vários artistas detidos e impedidos de manifestarem-se<sup>113</sup>.

Da mesma maneira se viu ocorrer com as agremiações que se constituíam no alvo principal da vigilante censura dos militares e civis que governavam, a exemplo dos grupos

---

<sup>112</sup> Importante esclarecer que a abordagem desenvolvida neste trabalho não inclui as iniciativas da luta de resistência impetradas fora do campo cultural, a exemplo dos grupos de luta armada e de protestos realizados em vias públicas e que resultavam em confrontos diretos da população com os mecanismos de repressão do Estado. Também ficam de fora desta abordagem, os jornais essencialmente políticos que faziam oposição ao governo militar e que não se utilizavam do humor gráfico como recursos editorial.

<sup>113</sup> Ressalta-se que, por questão de delimitação pré-estabelecida e condições objetivas do trabalho de pesquisa, esse e os demais outros tipo de ações de resistência desenvolvidos no âmbito do vasto terreno artístico-cultural de que a Paraíba foi palco, apesar de significativos, não estão contemplados na abordagem desta pesquisa que se restringe exclusivamente às ações ocorridas no campo do humor gráfico dentro do contexto da imprensa paraibana.

revolucionários de luta armada, cujas iniciativas no cenário paraibano não lograram êxito (NUNES, 2015; SILVA e NUNES, 2017). Dentro deste contexto, de acordo com a análise realizada pelos pesquisadores Silva e Nunes (2017, p. 08), “As ações da esquerda paraibana que adotaram a postura de resistência ao Regime Militar podem ser caracterizadas como movimentos dispersos e desarticulados”. Ao analisarem, dentro de uma perspectiva histórica, o movimento de luta impetrado na Paraíba especificamente durante “Os anos de chumbo”, esses pesquisadores justificam tal resultado à falta de um maior vigor do movimento de luta que, segundo defendem, se deu em decorrência de dois fatores: a falta de uma maior expressividade política dos grupos e a ausência de apoio por parte da sociedade paraibana que, em grande parte, apoiava o regime civil-militar<sup>114</sup>.

Na outra ponta desse cenário conflitivo estavam as ações oriundas de um campo específico do terreno cultural atrelado ao jornalismo que era a imprensa alternativa. A exemplo do que ocorreu nos demais estados brasileiros nos anos 1970, a Paraíba valeu-se do humor satírico enquanto poderoso recurso combativo e ofereceu aos leitores publicações alternativas paralelas aos jornais convencionais por meio das quais era lançada uma releitura da dura realidade vivida no país durante o severo período da ditadura civil-militar. Tratava-se de jornais de resistência não só às formas de autoritarismo do regime vigente, como também ao jornalismo praticado pelos grandes veículos de comunicação em circulação no Estado e que, a exemplo do que ocorria em todo o país, eram complacentes com o poder hegemônico. A experiência da imprensa alternativa no contexto paraibano guarda diversas semelhanças com o que se viu nos demais estados da Federação. Dentre elas está a identificação das duas únicas publicações alternativas registradas na história da imprensa paraibana com aquele que se tornaria o ícone da imprensa alternativa brasileira, *O Pasquim*<sup>115</sup>. Mas as semelhanças não param por aí. Do mesmo modo que se viu também acontecer com as demais iniciativas do segmento jornalístico satírico e de resistência pelo país afora, os periódicos também foram formados por artistas gráficos e jornalistas advindos da imprensa tradicional, os quais retornaram em seguida a esse mesmo segmento ou partiram para o mercado da publicidade.

---

<sup>114</sup> Para mais informações sobre esse fenômeno que não é do interesse deste trabalho aqui aprofundar, sugere-se a leitura do artigo “Os anos de chumbo” da ditadura militar na Paraíba (1969-1974), publicado por Silva e Nunes (2017) como fruto de projeto de pesquisa desenvolvido por ambos.

<sup>115</sup> É importante frisar que, para além dos dois casos de jornais alternativos de cunho satírico-humorísticos mencionados, a Paraíba foi cenário de outros tipos de publicações jornalísticas de cunho alternativo que se diferenciavam por serem predominantemente políticos e não usarem do humor satírico como recurso de combate ao regime ditatorial. O mais conhecido deles foi *O Momento*. Fundado em 31 de dezembro de 1973 pelo jornalista Jório de Lira Machado com o apoio do deputado Jonas Leite Chaves. O jornal era atrelado ao governo da situação, João Agripino. Jório de Lira foi um dos jornalistas paraibanos mais perseguidos pelas forças da repressão do movimento militar, preso duas vezes, em 64 e 69, torturado e enviado para território de Fernando de Noronha, ficando impossibilitado de exercer a função de jornalista por um tempo (ARAÚJO, 1986, p. 336).

O fluxo migratório dos profissionais que atuavam em ambas as frentes de jornalismo diferenciados demonstrava que, apesar de antagônicos do ponto de vista ideológico, os dois segmentos não se distanciavam tanto um do outro. Algo que ficou, de certa forma, evidenciado no capítulo anterior a partir da produção de resistência também presente na imprensa tradicional. Aliás, foi a partir da criação e ampliação dos departamentos de arte das empresas jornalísticas comerciais que muitos dos humoristas gráficos que atuaram na imprensa tradicional foram se profissionalizando. Dentro deste contexto, tais empresas serviram de escola para os humoristas gráficos que atuavam inicialmente na condição de ilustradores, sendo absorvidos nas redações para exercerem múltiplas funções, inclusive, a de elaboradores de desenhos para anúncios publicitários, conforme já foi aqui exposto ao se falar do cenário nacional<sup>116</sup>. Neste sentido, ficou evidenciado que a experiência vivenciada na imprensa empresarial contribuiu para a produção dos periódicos alternativos, conforme se ouviu, inclusive, através fala de alguns dos humoristas gráficos abordados no transcórre deste trabalho. De tal forma que, como afirmou Henrique Magalhães (2017)<sup>117</sup>, o que representou o trabalho alternativo para esses artistas gráficos foi aquilo gerado a partir da própria imprensa empresarial. Um exemplo que ilustra esta realidade foi a trajetória do caricaturista Luzardo Alves, que iniciou sua carreira de humorista gráfico nas redações da revista *O Cruzeiro* e ao retornar para a Paraíba, participou da imprensa alternativa.

Tais traços característicos fazem vir à tona um aspecto importante no tocante à forma de militância de resistência concernente a esse segmento específico cultural que, diferentemente de outras modalidades de luta que se contrapunham ao regime ditatorial, a exemplo dos próprios jornais alternativos essencialmente políticos e filiados a partidos específicos, não surge de forma estratégica e politicamente articulada. Essa característica de engajamento particular pode ser constatada de maneira mais clara através do modo de inserção de muitos dos humoristas gráficos nos jornais alternativos e o próprio perfil destes. Ao analisar o corpo editorial dos periódicos que constituíram a imprensa alternativa paraibana, ficou perceptível tratar-se de grupos formados em sua maioria por adolescentes e jovens estudantes de classe média sem nenhuma experiência político-partidária e com formação ideológica ainda em desenvolvimento. Na esteira da contracultura, unidos pelo

---

<sup>116</sup> Esse perfil multifacetado dos desenhistas que atuaram como humoristas gráficos na época se vê bem explicitado na figura de Deodato Borges que, para além do trabalho de chargista e quadrinista, chegou a abrir uma agência de publicidade em 1977, para onde levou consigo alguns dos colegas desenhistas. A experiência, entretanto, durou pouco tempo o que fez com ele retornasse para a empresa jornalística, assumindo, desta feita, o departamento comercial do jornal *O Norte*.

<sup>117</sup> Trecho de fala do jornalista, humorista gráfico e produtor independente Henrique Magalhães em entrevista concedida ao autor deste trabalho em 10.11.17. Ele mesmo foi um dos a atuar durante os anos 1970, na imprensa alternativa e nos jornais convencionais *O Norte e A União*.

ideário de luta contra o capitalismo do qual o imperialismo norte-americano representava a ameaça maior, boa parte deles trazia consigo o anseio por transformações sociais e o fim de toda forma de censura. E, isso incluía, obviamente, o fim do regime totalitário em vigor no país naquela época. Contudo, esse ideário não fez com que houvesse uma frente de combate e de resistência politicamente organizada. Conforme se averiguou por meio da análise histórica em torno da produção gráfico-humorística e de entrevistas feitas com alguns dos caricaturistas remanescentes da época, o engajamento deles naquilo que pode se chamar de símbolo da luta de resistência não ocorreu fruto de uma motivação político-ideológica propriamente dita no sentido partidário ou teórico.

Do mesmo modo que se viu acontecer com periódicos ícones da imprensa alternativa brasileira, a exemplo de *Pif-Paf* (1964) e *O Pasquim* (1969), que tinham como propósito principal apresentarem-se enquanto uma iniciativa alternativa ao ‘modos operandi’ do jornalismo tradicional que configurava a grande imprensa naquela época, valendo-se para tanto, de uma nova e irreverente linguagem e estética visual, assim também se deu a experiência da imprensa alternativa paraibana. Tal qual se pôde ver com a geração iniciante desse segmento satírico-humorístico liderada por nomes como os de Millôr Fernandes, Ziraldo e Jaguar, os protagonistas dos jornais alternativos paraibanos apresentavam o mesmo espírito libertário, de vertente anarquista e contestador que fazia da liberdade plena a sua bandeira de luta maior. Na esteira do lema advindo do histórico movimento de Maio de 68, “é proibido proibir”<sup>118</sup>, grupos de jovens amigos se uniram com o propósito de fundar aquelas que seriam as únicas experiências concretas de jornais alternativos da imprensa estadual, os periódicos *Edição Extra* (1971) e *O furo* (1979). Apesar do curto período de existência e da pouca expressividade no âmbito estadual, face aos esparsos recursos com que contavam para chegar até os leitores, as duas publicações fizeram história no jornalismo alternativo paraibano, atuando como instrumentos de vozes dissonantes ao padrão de abordagem jornalística tradicional apresentado pelos jornais de grande circulação no Estado durante os anos 1970.

Não obstante, o valor histórico e jornalístico dos dois únicos jornais alternativos

---

<sup>118</sup> Importante movimento político caracterizado por protestos organizados por estudantes e operários e que marcaram a produção cultural dentro e fora da França, ganhando força nos anos 1970. No Brasil, o advento ficou memorizado com a terceira edição do Festival Internacional da Canção, em setembro de 1968, que sintetizava a turbulência que o país atravessava, comandado por militares desde o golpe que depôs o presidente João Goulart quatro anos antes. Caetano Veloso, acompanhado pelos Mutantes, defendia “É proibido proibir”, transformando em canção a frase que, numa foto, leu em um muro de Paris. O protesto contra o conservadorismo, no entanto, vinha com uma provocação ainda maior na década seguinte com o crescimento da corrente da contracultura e que tinha como um dos traços marcantes a linguagem de contestação, a qual foi totalmente absorvida pela imprensa alternativa.



essencialmente jornalístico, conforme classificação feita por Kucinski (2001), e que atuaram como instrumentos de resistência cultural na imprensa paraibana foi algo pouco evidenciado até aqui, como, aliás, defendem as pesquisadoras Sandra Moura e Emília Barreto em pesquisa até então inédita acerca da vida e história da imprensa alternativa paraibana, realizada em 2014<sup>119</sup>. Em artigo publicado nesse mesmo ano numa revista científica, as pesquisadoras relatam a lacuna existente de levantamentos acerca do surgimento e atuação de ambos os periódicos aqui em foco, destacando as dificuldades que tiveram em resgatar a memória dos jornais *Edição Extra* e *O Furo*. Dificuldades essas que também se fizeram perceptíveis durante o desenvolvimento desta pesquisa e materializadas, sobretudo, na escassez dos registros históricos acerca da experiência de que esses dois periódicos se fizeram protagonistas. Na ausência de dados bibliográficos e de pesquisas acadêmicas mais consistentes a respeito do tema, a escassez de vestígios históricos se fez mais forte em relação ao primeiro deles pelo fato de se distanciar mais no tempo, dificultando o acesso à documentação material sobre o mesmo<sup>120</sup>. De posse da informação documentada material e oralmente, a partir de entrevistas com alguns dos protagonistas de ambos os jornais aqui mencionados, foi possível fazer aquilo a que se propõe a narrativa da História que é presentificar a ausência no tempo, recuperada pela memória e, desta maneira, traçar um resgate da memória de um importante capítulo da história social deste que foi um dos períodos mais obscuros vividos até aqui no Brasil e do qual, os jornais *Edição Extra* e *O Furo* se fizeram, como se verá a seguir, importantes instrumentos de resistência no âmbito do território paraibano. Essa realidade pôde ser observada a partir do modo com que os artistas gráficos, muitos dos quais atuavam paralelamente em várias frentes (jornalismo/publicidade/humor), fizeram do humor gráfico, uma das mais importantes ferramentas de luta no combate ao severo regime militar e civil e ao conservadorismo que avançava no país como uma ideologia típica desse regime.

### **3.2.1 *Edição Extra*: a irreverência como ato de resistência**

---

<sup>119</sup> Ambas pesquisadoras eram, na época, professoras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e participantes do TECJOR – Grupo de Pesquisa em Tecnologia e Linguagens Jornalísticas, por meio do qual coordenaram, em nível de graduação, um projeto de pesquisa sobre os jornais *Edição Extra* e *O Furo*. Tratava-se, segundo relato delas mesmas, de uma retomada de um projeto que havia sido pensado duas décadas antes e que não havia sido executado com o objetivo de registrar a história da imprensa alternativa paraibana, algo que, vale ressaltar, ainda carece de uma abordagem mais ampla e esta pesquisa pretende contribuir, nesse sentido.

<sup>120</sup> Os únicos dados bibliográficos existentes até a presente data acerca dos jornais *Edição Extra* e *O Furo* se resumem em um único parágrafo contido no livro de Fátima Araújo, aqui já mencionado. A dificuldade de acesso a exemplares do jornal *Edição Extra* foi amenizada a partir do contato feito com o também pesquisador paraibano Henrique Magalhães que indicou a Gibiteca Henfil para onde havia concedido algumas das edições deste e também do jornal *O Furo*.

Em meio ao surto de alternativo que tomava conta da imprensa brasileira na década de 1970, surge na Paraíba aquele que seria o primeiro periódico alternativo essencialmente jornalístico e de caráter satírico-humorístico, o *Edição Extra*. O semanário reproduzia o estilo irreverente de *O Pasquim*, mesclando em suas edições, informação, humor e crítica. De acordo com a única descrição bibliográfica sobre este periódico até então, o jornal fazia denúncias sérias em tom humorístico, razão pela qual passava a maior parte das vezes, despercebido por parte dos censores (ARAÚJO, 1983). Ainda de acordo com esta mesma autora, “O Edição Extra apresentava uma boa proposta política e ideológica que não chegava a ser aplicada totalmente, em razão da época” (Ibidem, p. 56). A exemplo dos demais periódicos dessa mesma natureza, *Edição Extra* era independente e tinha como principais fontes de subsistência os anúncios publicitários e venda avulsa. O jornal chegou a circular com a tiragem máxima de 3 mil exemplares e trazia como slogan em sua primeira edição, o lema: “um jornal diferente”, o qual vinha logo abaixo do nome do semanário, desaparecendo, entretanto, nas edições seguintes.

De acordo com um dos jornalistas que integravam o corpo editorial do periódico, Gilvan de Brito, o *Edição Extra* nasceu com a filosofia de oposição ao “sistema”, subentendendo-se por isto, o combate não apenas ou exclusivamente ao governo militar, mas a tudo aquilo que representara o poder hegemônico. Isso incluía o regime econômico e as normas ideológicas vigentes naquela época, sobretudo, no campo comportamental, sustentando, por exemplo, alguns tabus. Desta maneira, ao que se pode concluir, o periódico paraibano apresentava uma mesma característica comum aos demais jornais inseridos dentro da categoria de órgãos essencialmente jornalísticos e que, conforme descreve Pereira Filho (2004, p. 21), antes de mais nada:

Eram publicações jornalísticas, preocupadas, acima de tudo, com a reportagem, a leitura e a (re)construção do presente, a notícia, as grandes entrevistas e debates, os personagens do cotidiano, o saber ver, ouvir e depois contar as matérias de fôlego, o levar informação a uma população abastecida e “informada” pelos veículos da grande imprensa, censurados e/ou alinhados com o regime. Era a tentativa jornalística, sim, de oferecer uma outra visão dos fatos e dos acontecimentos, outra possibilidade de leitura, não submetida ou submissas à lógica do capitalismo ou da censura”.

Tal descrição se aplica perfeitamente à proposta editorial do *Edição Extra* subentendendo-se cujo espírito era movido pelo anseio de apresentar um jornalismo diferenciado e na contramão do padrão vigente na indústria jornalística. Ainda segundo relato de Gilvan de Brito, apesar de nunca haver sofrido intervenção por parte dos censores, o jornal vivia em meio a um clima de vigilância constante, razão pela qual a autocensura era uma

prática comum na redação do periódico, com forma de, segundo ele, evitar constrangimento<sup>121</sup>. Apesar desse clima, ele afirmou que, assim como ocorria com os demais jornais alternativos em circulação no país, o periódico paraibano conseguiu driblar a censura e firmar-se, na sua visão, como um jornal de oposição e de resistência. Ao se averiguar as edições do periódico que se fizeram acessíveis<sup>122</sup>, percebeu-se, entretanto, que o conteúdo publicado não fazia um combate direto e de contestação ao regime civil-militar propriamente dito, como se viu, por exemplo, no outro semanário alternativo paraibano, *O Furo*, conforme se verá mais adiante. Isso, entretanto, não elimina o caráter subversivo e o tom de resistência adotado pelo *Edição Extra*, o qual chegava a se valer em algumas de suas edições de temas palpitantes, polêmicos e considerados inaceitáveis aos olhos da censura ditatorial e imoral ao padrão moralítico vigente na época. Dentre esses, estavam a nudez feminina, o sexo e o aborto, considerados tabus na época.

Ao se analisar o conteúdo apresentado pelo semanário alternativo paraibano, cujo nome, remetia a algo de inédito, percebeu-se que era do interesse deste explorar aquilo que estava fora do padrão jornalístico vigente e que se contrapunha à censura aplicada contra a imprensa. E, deste modo, o *Edição Extra* buscava, pelo que se pôde perceber claramente, imprimir uma forma de se contrapor ao estabelecido, firmando-se no território de oposição político-ideológica e provocando mudanças culturais e também sociais. Além de também tratar de política nacional em suas edições, o jornal adotava uma linha editorial mais focada em temas de âmbito local e com ênfase na crítica de costumes, como era comum em boa parte dos pasquins da época. Ao que se pôde perceber, o periódico se apresentava como veículo alternativo ao padrão jornalístico hegemônico e homogêneo daquela época de cunho altamente conservador, como se via comumente na imprensa regional. Essa característica ficou evidenciado a partir do editorial de sua primeira edição (*Edição Extra*, 1971, n 1, p. 3), cujo texto foi transcrito em artigo produzido por Moura e Barreto:

Para usar de sinceridade, não pretendemos inovar muita coisa, não. Temos a intenção, isto sim, de contribuir para ajudar as pessoas a participarem mais da atividade vivencial em comum, tomando conhecimento das coisas que acontecem em nosso redor que apresentadas no conjunto das informações padronizadas, passam mais das vezes, despercebidas ou não são assimiladas inteiramente. Imaginamos um jornal para consumo geral, num estilo ameno e enxuto, dosado de algum humor, sem deformar a informação,

---

<sup>121</sup> Relato narrado por Gilvan de Brito em entrevista concedida em sua residência, no dia 26 de novembro de 2018, em João Pessoa.

<sup>122</sup> Foram analisadas seis edições do jornal *Edição Extra*, cujo número total segundo Araújo (1981) e Moura e Barreto (2014), chegou a 12. Três das edições analisadas estavam disponíveis na Gibiteca Henfil pertencente à Fundação José Lins do Rego, situada em João Pessoa (PB). Os exemplares foram doados pelo pesquisador Henrique Magalhães e tornaram-se exemplares raros do periódico, face ao desaparecimento das demais edições.

evidentemente. (MOURA e BARRETO, 2014, p. 263).

Tal aspecto se tornou ainda mais claro ao se analisar as imagens satírico-humorísticas, foco principal desta pesquisa. Com algumas poucas exceções, o acervo de charges e quadrinhos publicados no jornal trazia crítica a costumes ou episódios cômicos de personagens de quadrinhos já conhecidas do público leitor, a exemplo de Bat-Madame<sup>123</sup>. Os desenhos eram utilizados em boa parte para ilustrar textos diversos, dando a esses um tom satírico e em sua maioria eram assinados por Luzardo e Di Andrade. Em consonância com a linha editorial do jornal caracterizado fortemente pelo tom de irreverência e de transgressão, algo que se via não apenas por meio da inovação do uso da linguagem coloquial dentro do texto escrito, mas também por meio da abordagem de temas considerados tabus na sociedade, a produção satírico-humorística averiguada revelou o modo sutil de oposição e de resistência que jornais como o *Edição Extra* e tantos outros modelos similares espalhados pelo país protagonizavam, mesmo que de maneira sutil. Entre os temas que soavam como uma espécie de afronta à moral da época estavam as questões relativas à sexualidade. Aliás, esse era o tema mais recorrente que se viu nas páginas de todas as edições analisadas e que muito recorrentemente surgia estampado nas capas do jornal, como se vê nas imagens a seguir. (Figuras 23 e 24).

Figura 23: capa do *Edição Extra*, edição nº 3, 16 a 23 de agosto de 1971



Figura 24: Capa do *Edição Extra*, edição nº 8, 20 a 26 de setembro de 1971



Fonte: Arquivo da Gibiteca Henfil - Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego.

<sup>123</sup> Tratava-se de um dos personagens de quadrinhos que se tornou mais conhecidos nos anos 1970 na imprensa paraibana. Com imagem de Luzardo Alves e texto de Anco Márcio e baseada na figura hilária do super-herói Batman, Bat-Madame representava uma personagem alucinada que satirizava a sociedade paraibana e os costumes da região.

O *Edição Extra* costumava capturar a atenção do leitor lançando mão de uma estética que contrariava os padrões vigentes, à época, da chamada grande imprensa. Além do design gráfico das capas, que mais se assemelhavam aos moldes de revistas que de jornais, o periódico costumava usar imagens de mulheres seminuas ou totalmente nuas como apelo sedutor e que beirava o sensacionalismo. De acordo com o que foi averiguado, esse recurso era utilizado pela editoria do jornal como forma de fazer jus ao nome dado a ele, buscando, desta maneira, mostrar algo extra, ou extraordinário àquilo que não se via na imprensa tradicional. Tratava-se também, segundo alguns, de uma reprodução do que se via ocorrer no semanário carioca que serviu de inspiração para o *Edição Extra*, *O Pasquim*, o qual, por sua vez, conforme defende Kucinski (2001) trazia influência da revista Playboy. Algo que se via não apenas no uso recorrente do nu feminino como nas piadas que faziam, contraditoriamente sobre feminismo e homossexualismo, motivo de chacota e provocação. O semanário carioca chegou a disseminar, por exemplo, o uso da expressão “bicha” para designar homossexuais e era claramente avesso ao feminismo. Afora esses aspectos, também houve quem afirmasse se tratar de uma forma de o jornal burlar a censura vigente na época para deixar passar alguma crítica política.

Justificativas à parte, o fato é que o semanário satírico paraibano, ao que se percebeu, fazia da linguagem irreverente e dos temas picantes uma forma de transgredir e, desta maneira, ir contra o autoritarismo dominante e que se via não só na política institucional, mas nos costumes, comportamento e valores morais estabelecidos. Nesse sentido, não se pode ignorar o fato de que essas formas distintas de rigor moral estavam associadas e enlaçadas entre si dentro da política de gestão do Governo militar e civil que atuava em consonância com a parcela das classes conservadoras e aristocráticas do país, impondo um senso de moral a todos. Grupos esses que se valiam – como permanecem até os dias atuais - da bandeira moralista em nome da preservação dos valores da “família” e da pátria como instrumento de dominação político-ideológico. Por essa razão, inclusive, os militares tratam de criar mecanismos legais de moldar a identidade nacionalista atrelada a tais princípios.

A disciplina Educação Moral e Cívica, criada em setembro de 1969, por meio do decreto lei nº 869, como conteúdo disciplinar obrigatório nas escolas de todos os graus e modalidades de ensino no país ilustra claramente essa prioridade do Governo Federal militarizado<sup>124</sup>. Por esta razão, como defendem muitos críticos do regime militar e civil,

---

<sup>124</sup> A justificativa ao criarem a disciplina de Educação Moral e Cívica (EMC) era a de estimular uma atitude e consciência cívica nos jovens, quando na verdade, tinha como objetivo principal a difusão da ideologia autoritária do regime por todas as escolas do país, como parte da consolidação da Doutrina de Segurança

afirma-se que a disciplina Educação Moral e Cívica foi, sem sombra de dúvidas, um dos grandes projetos dos ditadores para construir valores na sociedade, adequados ao ideal de segurança nacional. E quem pensasse de maneira contrária a essa vertente era enquadrado como comunista, subversivo e antipatriota, tornando-se, portanto, inimigo da “nação brasileira”.

A imagem da figura 25 ilustra bem esse caráter transgressivo que acompanhava o *Edição Extra* e de que a arte como um todo e, de maneira especial, o humor gráfico se fez portadora. A provocação começa pela própria forma como foi grafado o nome da editoria que ocupava duas páginas do jornal, com o numeral 69 que, no imaginário popular, remete a uma posição sexual bastante conhecida jocosamente. Para não deixar dúvida alguma do duplo sentido da mensagem, as páginas aparecem editadas em posição inversa, ou seja, de ponta-cabeça. O desenho é de autoria do principal humorista gráfico do periódico que assinava, inclusive, uma página sozinho. Além da imagem de um casal deitado na cama em que é atribuída ao homem um enunciado de duplo sentido: “três tá bom!”, vê-se, na página esquerda, na parte inferior, mais um apelo ao sentido erótico ao se ler na placa do carro, o numeral “69” e, do lado do carro, um homem pouco agachado segurando aquilo que seria um macaco e, abaixo, o enunciado: “Ao pé da letra”.

Figura 25: Edição Extra, pág. s/n. Ed. n.8, 06 a 12 de setembro de 1971



Fonte: Arquivo da Gibiteca Henfil - Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego

---

Nacional. Tal disciplina passou a ser optativa em 1992 e no seguinte foi extinta. Além da disciplina, também foi criada a Comissão Nacional de Moral e Civismo Moral e Civismo (CNMC), responsável pela implantação, manutenção e fiscalização da doutrina de EMC em todos os espaços - escolares e extra-escolares. <<http://memoriasdaditadura.org.br>>.

O desenho é assinado pela dupla Anco e Luzardo, que costumavam trabalhar em parceria na criação de charges e quadrinhos. Na parte superior dessa mesma página, vê-se o desenho de um personagem bastante conhecido das histórias infantis, Aladim e a lâmpada mágica, que é o gênio encantado. Trata-se de uma paródia de um dos contos mais conhecidos mundialmente. Não obstante, o gênio aparece caricaturado com traços femininos, conduzindo o leitor ao terreno de algo, naquela época considerado ainda muito incipiente que era a questão de gênero. A intenção é reforçada com o texto ilustrado pela imagem e cujo conteúdo remete a um diálogo entre Aladim, no caso representado pela figura de um homem comum, e o gênio, que é descrito como “um cara com uma pinta danada de dondoca” e que no final do texto é identificado como um travesti. Algo, como se pode ver, totalmente inadequado para os padrões da imprensa tradicional e que afrontava o padrão moral sustentado, sobretudo, no auge da ditadura.

Contudo, nem só de crítica de costumes e valores morais e sociais vivia a produção satírico-humorística do *Edição Extra*. Mesmo que de maneira muito sutil e não tão frequente, o jornal deixava vir à tona a sua posição política como, inclusive, fez ver a pesquisadora paraibana Fátima Araújo, aqui já mencionada. Um dos casos averiguados durante a pesquisa se vê retratado por meio do conteúdo publicado em agosto de 1971, na página 16, da 3ª edição do semanário (figura 26). Tratava-se de uma editoria nitidamente dedicada a uma abordagem sobre o cenário político na Paraíba. Parte do conteúdo é focada no desdobramento de uma das mudanças na Lei Orgânica dos partidos políticos impetrada pelo Governo e que afetava o modo como as duas únicas legendas partidárias legais (Arena e MDB) iriam se reger a partir de então. O material constituído de texto e imagem trazia uma crítica à forma relapsa com que o diretório do partido de oposição, o MDB, na Paraíba, agia diante da medida que, em síntese, apresentava imperativamente dispositivos legais sobre como os partidos políticos deveriam se organizar visando às disputas eleitorais no país. O título da matéria deixava clara a crítica sarcástica do jornal, cujo enunciado dizia: “MDB, mais para urubú que para canário”.

Ao se utilizar da figura de linguagem, recurso este muito comum na linguagem do humor satírico, o veículo alternativo mostrava o seu ponto de vista acerca da posição da oposição paraibana que, segundo deixava muito evidente, diferentemente do que faziam os membros do diretório local e regional da Arena, “dormia no ponto”, algo simbolizado por meio da charge que complementava o texto, como se vê na figura 26.

A sátira política vinha acompanhada de uma opinião que deixava vir à tona aquela que, no ponto de vista do jornal, se tratava da estratégia política de que a oposição deveria lançar mão como forma de se fortalecer no âmbito local, valendo-se para tanto, do que era

uma das principais bandeiras político-ideológicas da frente oposicionista ao regime militar, o engajamento político da juventude. Algo que ficava evidente por meio de um determinado trecho do texto em que se lia: “A esta altura, o partido deveria estar cuidando da arregimentação de jovens, despertando o interesse da juventude para os problemas político-administrativos, deflagrando o processo de dinamização e integração do esquema partidário”.

Tratava-se, como se pode perceber, de uma maneira sutil de provocação em tom de crítica construtiva, dirigida àqueles que, embora não explicitasse, o *Edição Extra* apoiava no campo de luta política. Em outras ocasiões, o semanário satírico paraibano usava da crítica sutil através da criação de colunas fixas publicadas em suas edições e cujos nomes faziam alusão às práticas de dominação no campo político, como era o caso, da coluna intitulada de “Pão & Circo” (Figura 27). Assinada pelo jornalista Marcos Tavares, a coluna trazia texto sagaz que era complementado com os recursos imagéticos da foto e do humor gráfico, satirizava o cotidiano brasileiro com críticas subliminares dirigidas ao autoritarismo do regime e conservadorismo vigente na época.

Figura 26: *Edição Extra*, Edição nº 3, pág.08, com sátira política, agosto de 1971



Figura 27: *Edição Extra*, edição nº 8, pág.01, coluna “Pão & Circo”, setembro de 1971



Fonte: Arquivo da Gibiteca Henfil - Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego.

Os episódios satírico-humorísticos aqui recortados e retratados, aliados aos vários outros catalogados durante a pesquisa feita com os exemplares do *Edição Extra*, complementados com a documentação oral registrada em entrevistas concedidas por personagens atrelados à época ao jornal, fazem ver que, mesmo não atacando diretamente o regime ditatorial, como inclusive fizeram outros jornais do mesmo gênero a exemplo de *O*



*Furo* e, especialmente, aqueles de natureza eminentemente política, o semanário *Edição Extra* não deixou de se contrapor ao autoritarismo vigente no país durante toda a década de 1970. Para isso, a equipe que constituía o corpo editorial daquele que se consolidaria como o primeiro jornal alternativo essencialmente jornalístico, utilizou-se, sobremaneira, da crítica de costumes e da crítica social como principais mecanismos de afronta e de resistência aos padrões morais estabelecidos e vigentes na época como forma de opressão. Era também uma forma de rejeição à homogeneização das atitudes e condutas do cotidiano impostas pelos militares e pela classe dominante civil que juntos, constituíam o establishment daquela época.

Dentro desta ótica, portanto, o uso da linguagem irreverente e provocativa adotado pelo *Edição Extra* no período em que os mecanismos de vigilância e de repressão ainda se faziam bastante contundentes na sociedade brasileira, representava uma das diversas formas de práticas transgressoras de que os agentes que compunham o movimento intelectual, jornalístico e cultural, se valiam como forma não apenas de resistência, mas também de sobrevivência, conforme faz ver Oliveira (2015) ao discutir a cultura de transgressão no Brasil. Dito de outro modo, como assevera Bosi (2002), e pode-se aqui averiguar, ao se utilizar da arte do humor gráfico aliado à práxis jornalística, o semanário alternativo paraibano fez da arte uma narrativa de resistência cultural, compreendendo-se esta enquanto um “não lançado à ideologia dominante” e ao grau de conservadorismo de que essa se fazia portadora.

O jornal era publicado no formato tabloide e as edições continham, em média, 20 páginas. Apesar da aparência artesanal, o *Edição Extra* era impresso no sistema off-set, o que na época era considerado algo inovador do ponto de vista tecnológico. Ao contrário do que se via na imprensa tradicional, a linguagem adotada no semanário se aproximava muito do estilo coloquial, levando para a escrita traços da oralidade cotidiana e abusando da linguagem conotativa e dos recursos de figura de linguagem, a exemplo da metáfora, do sarcasmo e da ironia que, como se viu aqui, são elementos típicos do universo da caricatura. Tais recursos davam ao periódico, o tom de irreverência e descontração e reforçavam a proposta editorial apresentada por este ao se autodenominar como “um jornal diferente”. Essa diferenciação, conforme descreveram Moura e Barreto (2014, p. 257), se revelou como um contraponto ao padrão jornalístico vigente na época adotado pela grande imprensa e se evidenciava nitidamente através da forma de abordagem dos fatos que era feita “com uma linguagem coloquial, aproximando-se da conversa informal e impregnada pelo humor”.

Tais características davam aos jornalistas e caricaturistas daquele periódico, uma oportunidade de exercerem seus ofícios desfrutando de uma liberdade de expressão não

permitida nas empresas jornalísticas comerciais, seja devido aos efeitos da censura ditatorial a que eram submetidas na época, ou em decorrência do próprio padrão formal da linguagem adotada. Além desses aspectos, jornais como o *Edição Extra* e os demais pasquins lançados no Brasil nos anos 1970 funcionavam como valiosos espaços laboratoriais a proporcionarem experiências únicas ao desenvolvimento das múltiplas habilidades de caráter intelectual, jornalística e artística de muitos dos agentes envolvidos neste campo cultural. Uma realidade que se via através das produções diversificadas e carreiras profissionais híbridas de alguns dos partícipes de tais experiências, como foi o caso, no *Edição Extra*, do polivalente humorista Anco Márcio. Advindo do mundo do teatro, ao adentrar no jornalismo ele participou efetivamente da imprensa tradicional e da imprensa alternativa, tendo sido o primeiro paraibano a escrever para *O Pasquim* e único nordestino a ocupar nos anos 1970, um espaço fixo no semanário carioca, onde assinava uma coluna semanal. No periódico *Edição Extra*, ele desenvolveu a habilidade de trabalhar com a produção de texto e imagem, unindo criatividade e produção intelectual.

Nesse contexto, vale salientar ainda que, além de assinar vários textos e produção chágica e quadrinista, depois da experiência com o semanário alternativo, Anco Márcio se dedicou à carreira de escritor, associando-se à literatura infantil e a livros de poesias<sup>125</sup>. A sua passagem pela imprensa alternativa paraibana ficou marcada através da parceria bem sucedida que fez com Luzardo Alves e que resultou na criação da personagem “Bat-Madame”. A personagem foi idealizada por ele, que sempre teve uma veia satírica muito forte e fez de Bat-madame, uma das mais marcantes figuras humorísticas debochadas da imprensa paraibana, a qual ganhou vida a partir dos traços de Luzardo. Criada a partir de uma versão debochada e feminina de Batman, a personagem satirizava vários assuntos e costumes do cotidiano do cenário paraibano, e ironizava a própria imagem do super-herói que lhe serviu de inspiração, como se vê na figura 28.

---

<sup>125</sup> Anco Márcio de Miranda Tavares nasceu em João Pessoa no dia 12 de julho de 1944. Até os dez anos, morou na cidade de Ingá do Bacamarte. Polivalente por natureza, dedicou-se ainda jovem ao teatro, onde conquistou vários prêmios como diretor, ator e autor de peças infantis. Em seguida, ingressou no jornalismo trabalhando em várias emissoras de rádios e jornais de João Pessoa, além de o *Edição Extra*. Foi também locutor, redator e contista com vários contos publicados. Também fez parte da geração do “Pasquim” e contribuiu também para o alternativo “Pingente”. Anco Márcio Faleceu em junho de 2013, aos 68 anos de idade.

Figura 28 – *Edição Extra*, edição nº 8, pág. 08. Setembro de 1971.



Fonte: Arquivo da Gibiteca Henfil - Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego.

Repetindo o fenômeno que se viu acontecer com a maioria dos pasquins em circulação no Brasil, apesar do vigor e das ideias vicejantes dos seus membros constituintes, o *Edição Extra* não durou muito tempo. O número inaugural do jornal foi lançado na primeira semana de agosto de 1971 e o último na 2ª semana de novembro, segundo relata Araújo (1986)<sup>126</sup>. Na avaliação feita por um dos membros que compunha o corpo editorial do jornal, o jornalista Gilvan de Brito, o motivo da breve trajetória do semanário não estaria associado aos mecanismos de repressão e censura da ditadura, ainda muito contundentes no início dos anos 1970, mas sim, ao alto custo relativo à produção e distribuição do jornal<sup>127</sup>. De acordo com ele, cujo nome consta no expediente da primeira formação editorial do periódico, “os custos de impressão e distribuição eram altos para as nossas economias, uma vez que dispensávamos os salários ou cachês, porém mesmo assim não dava”<sup>128</sup>. Tal declaração deixa vir à tona, de um lado, a dificuldade que não apenas o semanário paraibano, mas a grande maioria dos

<sup>126</sup> O primeiro número trazia em seu expediente, a seguinte formação: Valdez Juval da Silva (Diretor presidente), Henriette Maria Lemos da Silva (Diretora gerente), Luiz Andrade (Redator chefe), Alarico Correia (Secretário), Anco Márcio (Editor de Humor), Gilvan de Brito (Editor Político), Júlio Vieira (Editor da Cidade), Luzardo Alves (Editor de Arte), Atelier Esquema (Diagramação). (ARAÚJO, 1986, p. 74).

<sup>127</sup> Esse tipo de justificativa deixa vir à tona, por sua vez, a incidência insatisfatória de circulação do jornal junto ao público de leitores em geral que, como se vê até os dias atuais, é formada em sua grande maioria por pessoas das classes sociais mais abastadas economicamente e que tem o hábito de leitura. No que diz respeito à repercussão do jornal junto aos leitores assíduos, é importante deixar claro que, embora se trate de um dado interessante, esse aspecto não foi contemplado por esta pesquisa por exigir um trabalho de investigação metodológico mais amplo e pertinente à teoria de recepção, a qual optou-se por não inserir-se dentro do escopo metodológico definido. Algo, entretanto, que permanece em aberto como sugestão para a continuação da investigação em torno do objeto de estudo aqui destacado.

<sup>128</sup> Fala de Gilvan de Brito concedida em entrevista para esta pesquisa feita em sua própria residência, e João Pessoa, no dia 26 de novembro de 2018.

jornais alternativos enfrentava para continuar circulando e, de outro, o grau de envolvimento daqueles que abraçavam a proposta da imprensa alternativa brasileira. Não obstante, nem mesmo toda a gana e idealismo, além do brilhantismo profissional, foram suficientes para superarem as necessidades operacionais de natureza financeira que fizeram com que uma grande soma de periódicos alternativos desaparecessem num curto período de tempo, em decorrência dos escassos recursos disponíveis<sup>129</sup>. Mesmo órgãos de grande alcance nacional, como *O Pasquim*, enfrentaram dificuldades nessa área. Essa característica econômico-financeira comum aos jornais não tradicionais evidenciava, por sua vez, a razão pela qual a imprensa alternativa também era denominada de imprensa nanica, assim chamada por se tratar de um tipo de imprensa com estrutura empresarial modesta e com poucos recursos financeiros (COELHO, 2005).

Com o encerramento das atividades de *Edição Extra*, a trajetória da imprensa alternativa na Paraíba sofreu uma grande lacuna. Não se sabe ao certo se, em decorrência do fator econômico-financeiro aqui mencionado ou se devido à continuação do regime ditatorial que se arrastou por toda a década de 1970 e meados dos anos 1980, só no final da década de 1970 foi que surgiram outras formas de contestação e de resistência ao quadro político instaurado, dentro do âmbito da imprensa paraibana. A mais notória delas se deu em 1979 por meio daquele que seria o segundo jornal alternativo paraibano de caráter essencialmente jornalístico e independente, *O Furo*, sobre o qual, se falará mais adiante. Um ano antes deste, entretanto, a luta contra a ditadura no campo da contracultura no solo paraibano se revigorava através do lançamento de uma publicação de história em quadrinhos, que tinha como protagonista principal a personagem “Maria”, já apresentada ao público leitor paraibano em forma de tiras publicadas na imprensa convencional. Maria desta vez retornava num novo formato e ainda mais irreverente e com uma carga de crítica mais contundente, focada no sistema político e cultural hegemônico que foi fortemente bombardeado no final dos anos 1970, período este que requer uma breve contextualização para uma maior compreensão da realidade sócio histórica da época.

### **3.3 O revigoramento da sátira política no final dos anos 1970**

O final dos anos 1970 no Brasil foi marcado pelos nítidos avanços da sociedade civil

---

<sup>129</sup> É importante ressaltar que, de um universo de cerca de 160 jornais, surgidos na década de 70, a metade não chegou a completar um ano de existência, tendo vários deles ficado apenas nos dois ou três primeiros números. Destes, só aproximadamente 25 tiveram vida relativamente longa, chegando a até cinco anos. (COELHO, 2005).

organizada na luta contra a ditadura que, desde 1975, após o processo de abertura política, já dava sinais de esmorecimento. Dentro deste contexto, o ano de 1979 foi marcado por uma série de eventos que consolidava ainda mais as lutas dos brasileiros pela democracia e o fim do militarismo no Poder Executivo que, apesar dos esforços, ainda perduraria por mais seis anos pela frente. Em meio às conquistas importantes e que repercutiram em todo o país durante aquele ano, estavam a aprovação no Congresso da Anistia Geral, mesmo que restrita, e o fim do bipartidarismo, abrindo espaço para a fragmentação da oposição que se organizava a partir de sete novas legendas partidárias: PMDB, PDT, PP, PTB, PC, PCdoB e o PT. Foi também em 1979 que se elegeu o último e aquele considerado o mais “brando” da geração de militares no Poder, João Figueiredo. Dentro do terreno da imprensa em particular, em agosto daquele mesmo ano é fundada a Associação Nacional dos Jornais (ANJ), que tinha como objetivo principal defender a liberdade de expressão, do pensamento e da propaganda e o funcionamento irrestrito da imprensa.

Não obstante, o cenário político e social continuava conturbado em todo o país e a censura ainda era uma prática corriqueira, embora menos contundente. Responsáveis por uma das maiores crises econômicas da história da nação, o que os deixava numa situação cada vez mais instável: os militares sofriam uma forte pressão oposicionista advinda da ala esquerdista (sindicatos, associações de bairro, CEB's)<sup>130</sup>, como de grupos representantes da parcela da sociedade que antes apoiara o golpe de 64, a exemplo da OAB, CNBB e a ABI, esta última representando a grande imprensa que, como se viu no capítulo anterior, já demonstrara sua insatisfação com os rumos da política econômica do regime militar. Cada vez mais acuado pelas forças de oposição e de resistência, o Governo Militar buscava como saída estratégica um tipo de liberalização e discurso ameno que de um lado, prolongasse o regime ditatorial por mais tempo e de outro, mantivesse, de maneira estratégica, sob controle, os setores oposicionistas. Contudo, não conseguiram mais conter a força dos movimentos, sobretudo, da classe trabalhadora que por meio de uma sucessão de greves registradas e protestos populares ocorridos em vias públicas nos grandes centros urbanos, fenômeno esse registrado costumeiramente a partir de 1979, terminaram fomentando munição para os guerrilheiros da arte gráfica e seu humor afiado, endossando a luta da resistência no campo cultural. Dentro deste contexto, estava a luta pela anistia que se fortalecia e movimentava o

---

<sup>130</sup>Vale destacar que em 1977, surge o jornal alternativo de caráter político *Em Tempo*, como fruto do grande racha interno ocorrido naquele que foi um dos mais significativos jornais alternativos de caráter político dos anos 1970, *O Movimento*, fato este visto como um marco da reorganização das esquerdas brasileiras. No ano seguinte foi a vez de *Versus*, o clandestino Partido Socialista dos Trabalhadores lançar a primeira proposta de um partido socialista legal e de massas do período da abertura, dinamizando ainda mais o cenário de lutas contra a ditadura civil-militar brasileira (KUCINSKI, 2001).

mercado de periódicos alternativos, inspirando, em 1977, o surgimento de uma série de novos deles, dentre os quais destacavam-se *Repórter*, *Resistência* e *Maria Quitéria* (KUCINSKI, 2001, p. 17).

Como resposta a essa frente de militância cultural, o Governo Civil-Militar volta a usar das velhas táticas de intimidação truculentas, utilizando seu aparato repressivo contra os jornais alternativos e em meados de 1977, começam os atentados a bomba contra diversos periódicos e contra bancas de jornais (KUCINSKI, 2001). Outra forma era através de devassas contábeis e cobranças de débitos previdenciários, como o fez contra vários meios de comunicação de massa. Os atentados eram apenas a ação mais espetacular de um leque de operações visando asfixiar a imprensa alternativa que era acusada de proteger os subversivos que se contrapunham à nação brasileira<sup>131</sup>.

Foi em meio a esse momento delicado da política de abertura registrada no final dos anos 1970 que, motivados pelos acontecimentos políticos e a efervescência da militância de resistência aliada ao descontentamento em relação à imprensa tradicional, diversos jornalistas, intelectuais e artistas gráficos, de maneira isolada ou conjuntamente, lançaram diversas publicações de caráter plural, focadas na luta pela democracia e pela liberdade de expressão. Muitas dessas iniciativas no âmbito da imprensa alternativa ocorreram fora do eixo Sul/Sudeste, que costumeiramente atrai a atenção dos estudiosos e pesquisadores do tema, face à efervescência de um fenômeno editorial dentro de um segmento que, mesmo em meio às dificuldades estruturais e político-ideológicas, prosseguiu rendendo diversas publicações durante toda a década de 1970. Muitas dessas experiências se deram também na região Nordeste, cujo cenário dessa batalha permanece, como já foi destacado neste trabalho, ainda pouco explorado pelos pesquisadores e historiadores em particular<sup>132</sup>.

Esse cenário, vale ressaltar, além da diversidade de categorias de periódicos com motivação essencialmente política ou jornalística, era também constituído por outros tipos de publicações que davam à imprensa alternativa um poder de “fogo” ainda maior contra o sistema político e econômico vigente naquela época. Dentre esses, havia as publicações de

---

<sup>131</sup> Em fevereiro de 1979 o general Heitor Furtado Arnizaut de Mattos, numa solenidade de transmissão de comando, acusou publicamente a imprensa alternativa de dar “muita proteção aos subversivos” (KUCINSKI, 2001, p. 95).

<sup>132</sup> O próprio Bernardo Kucinski, cujo trabalho de pesquisa sobre o tema tornou-se um clássico e que já passou por várias edições, só dedicou pouco mais de nove páginas a abordagem sobre a experiência dos jornais alternativos regionais. A abordagem, entretanto, ainda sim, focou-se muito mais nas experiências ocorridas no interior da região sul do país, com raras menções ao cenário desenvolvido no Nordeste, cujos únicos nomes citados por eles foram os dos jornais “Boca do inferno”, de Salvador, “Chapada do Corisco”, do Ceará. Em se tratando da pesquisa histórica, ainda não há até o presente momento nenhuma obra feita sobre a trajetória da imprensa alternativa no Nordeste. Tais aspectos evidenciam o resgate ainda muito tímido em torno da memória da imprensa regional durante uma das épocas mais significativas da história do Brasil.

motivação essencialmente cultural, incluindo as revistas de histórias em quadrinhos publicadas no mercado alternativo, também denominado de independente, no qual destacavam-se. Tratava-se de outro fenômeno editorial alimentado com o surgimento das editoras alternativas que, do mesmo modo ocorrido com os jornais deste mesmo segmento, tiveram seu boom nos anos 1970 a partir das experiências surgidas na região mais próspera do país, mas que passaram a se propagar pelo restante do Brasil. Boa parte delas baseou-se no estilo da revista *Fradim*, de Henfil, lançada em 1971 pela editora Codecri, a mesma do jornal *O Pasquim* e que, por meio de histórias do personagem que deu título à publicação, revigorava a sátira política através do humor gráfico. Henfil conseguia captar a partir das tramas envolvendo os Fradinhos e os demais personagens sagazes que se tornaram marcantes, a exemplo de Zeferino, Graúna, o paranoico Ubaldo e o provocador Xabu, o momento histórico-político vivenciado nacionalmente (SILVA, M., 2018, p. 19). Mais que isto, é importante também ressaltar que produções como as de Henfil e as dos demais artistas gráficos de visão satírico-humorística de sua geração, sem deixar de lado aqui a contribuição formidável daqueles que os antecederam, endossavam ainda mais a provocação reflexiva em torno de se pensar politicamente a relação arte/sociedade, como muito bem destaca o pesquisador Moacyr Cirne em vários momentos. Num deles, ao refletir sobre essa problemática, esse eminente estudioso da nona arte no Brasil afirmou categoricamente certa vez que “Sendo uma prática significativa carregada de bens simbólicos, os quadrinhos são uma prática que respira política por todos os lados [...]. Já foi dito, não existem quadrinhos inocentes. E mais: devemos desconfiar dos quadrinhos que se pretendem ‘inocentes’, ou ‘ingênuos’” (CIRNE, 1990, p. 64).

Foi, portanto, dentro deste viés artístico e sócio-político de que os quadrinhos se tornaram um dos mais importantes e contundentes suportes críticos no Brasil dos anos 1970 que caricaturistas em várias partes do país, seja individualmente ou coletivamente, investiram em projetos de publicações alternativas para, por meio delas, desencadearem questões pertinentes ao cenário político e cultural que configuravam a sociedade brasileira naquela época. Dentro deste contexto, começaram a surgir na Paraíba, produções independentes, frutos de iniciativas de humoristas gráficos que, contrapondo-se à lógica do mercado editorial tradicional, lançavam através de formato de fanzines, revistas ou álbuns, suas próprias publicações em sua maioria, baseadas em personagens que haviam sido publicados em formato de tiras nos jornais comerciais e, portanto, já conhecidos de um grande público.

### **3.4 Maria e o protagonismo dos quadrinhos na imprensa alternativa paraibana**

As produções eram lançadas de maneira coletiva ou individualmente, seja com recursos próprios ou através de eventuais apoios institucionais, como relata o pesquisador e produtor Henrique Magalhães, ao descrever as dificuldades enfrentadas pelos produtores independentes na Paraíba.

Os autores paraibanos logo perceberam a inviabilidade de continuar com as publicações independentes por muito tempo, quando se tinha por objetivo a disputa no mesmo campo das publicações do mercado. Os custos e o desgaste do esforço individual, bem como a resposta inexpressiva do público, se encarregaram de desfazer pretensões e impuseram a realidade. Uma das saídas encontradas foi a busca de apoios por meio de inserção publicitária ou por intermédio dos órgãos institucionais. Do comércio não se teve o interesse esperado tendo em vista que o veículo não poderia garantir aos empresários o retorno do investimento. Restou o recurso ao mecenato, ao apoio dos órgãos oficiais, a exemplo do estado e da Universidade. (MAGALHÃES, 2012, p. 31).

Por tais motivos, a maioria das produções independentes paraibanas teve fôlego curto, desaparecendo logo após suas primeiras edições<sup>133</sup>. A dificuldade se fazia ainda maior para aquelas que seguiam uma linha narrativa crítica e cujo conteúdo, para muito além de buscar entreter os leitores, utilizava-se do potencial satírico do humor gráfico para fazer frente à realidade sociopolítica, econômica e cultural vivida no Brasil dos anos 1970. Conforme descreve ao narrar a experiência enquanto produtor independente, Magalhães (2012) destaca que, por esse motivo, os autores e editores paraibanos tinham o cuidado de ao buscar apoio para publicação de suas criações, fugir de parceria com entidades que pudessem estar sob manipulação do Governo Civil-Militar e com isso comprometer a liberdade de expressão e de ideias contrárias ao regime, afirmando ainda que, pelo menos no que diz respeito às parcerias feitas com órgãos estatais, os produtores mantiveram-se praticamente imunes à ingerência e à censura. Um exemplo disto era a parceria feita com a Universidade Federal da Paraíba (UFPB) que, por meio de programas culturais de extensão e a concessão do uso da sua própria gráfica, viabilizava a impressão de diversas publicações de autores paraibanos. Outro fator que, segundo esse mesmo pesquisador e também quadrinista paraibano ajudou no incremento do mercado editorial alternativo paraibano foi o círculo das relações interpessoais estreito entre os produtores culturais que exerciam cargos em órgãos públicos e mesmo privados estratégicos, a exemplo das secretarias de educação e cultura e das oficinas de jornais comerciais, os quais participavam do movimento de resistência cultural contra a ditadura. Desta maneira, conforme ressalta Magalhães (Ibidem, p. 31) ao mencionar a cidade de João

---

<sup>133</sup> Para uma leitura mais abrangente sobre o cenário acerca das produções em quadrinhos independentes na Paraíba nos anos 1970, ver Magalhães (2012).



Pessoa, “os cartunistas paraibanos souberam tirar proveito da condição de grande aldeia onde viviam”.

Foi em meio a essa realidade que as produções de histórias em quadrinhos independentes se uniram às demais formas culturais de resistência e de luta pela democracia em vigor na década de 1970 e de que a imprensa alternativa paraibana se fazia instrumento, fortalecendo a voz dos insatisfeitos com o regime ditatorial que, em detrimento da abertura política, permanecia massacrando a liberdade de expressão. Dentro deste cenário, uma voz se fez ecoar de maneira bastante ativa e marcante no universo dos quadrinhos paraibanos. Tratava-se da personagem Maria, que deixava o espaço das páginas dos jornais comerciais para protagonizar uma nova etapa de sua bem sucedida trajetória na história dos quadrinhos na Paraíba. De periodicidade bimestral e impressa em 12 páginas, a primeira edição da revista, que trazia em destaque como título o nome da personagem, foi publicada em maio de 1978. Tratava-se de uma série de dez edições ao todo e que reunia uma coletânea dos quadrinhos publicados nos jornais *O Norte* e *A União*, entre os anos 1975-1977, incluindo algumas tiras inéditas. As revistas configuravam a primeira fase de criação da publicação oriunda de uma iniciativa de natureza particular do próprio autor que arcou com recursos próprios as despesas da publicação<sup>134</sup>.

A iniciativa fazia vir à tona o grau de engajamento de Henrique Magalhães não apenas na militância cultural da produção dos quadrinhos paraibanos que, vale ressaltar, no final dos anos 1970 via seu espaço diminuir na imprensa convencional, mas também na militância política de que esses se faziam instrumentos de resistência a partir da postura adotada pela personagem em várias de suas narrativas, como se pode averiguar nas imagens publicadas mais adiante (ver figuras 29, 30, 31, 32, 33 e 34). Esse caráter de militância artístico-cultural e política, vale destacar, se vê presente em toda a carreira de Henrique Magalhães cujo conjunto de obra foi tema de pesquisa de Pós-doutorado realizado pela historiadora Regina Maria Rodrigues Behar, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), em 2015, sob a supervisão do professor Waldomiro Vergueiro. Ao analisar a

---

<sup>134</sup> As 10 primeiras edições alternativas saíram publicadas pela “Editora Artesanal”, nome fictício criado por Henrique Magalhães e dado àquela que seria a editora responsável pela publicação de Maria. Depois dessa etapa, ele firmou parceria com a Editora Universitária da UFPB, por onde saíram algumas edições no final de 1979. A parceria ampliou o número de páginas da revista que saltou de 12 para 36 páginas ao todo. Em editorial, o editor da revista justificou a mudança alegando a dificuldade em conseguir continuar mantendo a publicação por conta própria e sem apoio de patrocinadores, garantindo, contudo, a independência do conteúdo publicado. A partir dos anos 1980, “Maria” passou a ser publicada pela editora Marca de Fantasia, editora fundada pelo próprio autor, por meio da qual também proporcionou a publicação de várias publicações de histórias em quadrinhos de autores paraibanos e também de outros estados. A editora prossegue funcionando até o momento presente, por onde Maria prossegue se perpetuando no mercado editorial independente até os dias atuais.

contribuição do trabalho de Magalhães não apenas para o desenvolvimento da nona arte no contexto regional, mas também para o mercado editorial alternativo brasileiro, Behar (2015, p. 47) destaca que: “O caminho editorial de Magalhães segue na contramão do eixo industrial e vincula-se à persistência em prol do desenvolvimento dos quadrinhos e do conhecimento sobre a arte, a divulgação dos alternativos e a revelação de novos talentos”. Essa versatilidade e postura de engajamento do polivalente humorista gráfico paraibano ilustra um pouco da luta de resistência e de combate ao sistema político, econômico e cultural hegemônico registrada no seio cultural paraibano durante o final dos anos 1970 e que fizeram dele e de outros caricaturistas, verdadeiros militantes dos quadrinhos brasileiros.

Figura 29: capa da revista “Maria”, Ano 1, nº.1, edição maio de 1978



Figura 30: Rev. “Maria”. Ano 1, nº.1, página 10, edição maio de 1978



Figura 31: Capa de “Maria”, Ano 1, nº 2, edição julho de 1978.



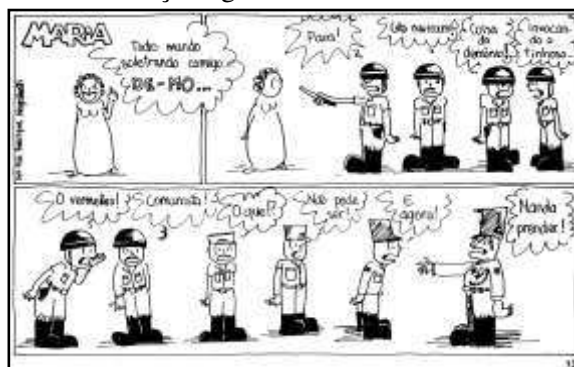
Figura 32: “Maria”. Ano 1, nº 2, página 04, edição julho de 1978.



Figura 33: Capa de “Maria”, Ano 2, nº.4, edição agosto de 1979



Figura 34: “Maria”, Ano II, nº 04, página 13, edição agosto de 1979



Fonte: exemplares digitalizados da revista *Maria* disponibilizados pelo quadrinista Henrique Magalhães.

As narrativas híbridas apresentadas por meio das imagens e textos, como se pode perceber, revelam uma nova fase de *Maria* que, comparada com as tiras publicadas na imprensa convencional, se apresenta como uma personagem de atitude mais aguerrida e se contrapondo, de maneira mais explícita, ao regime repressivo do Governo civil e militar. Trata-se de uma *Maria* mais combativa e que denuncia com toda a irreverência e fino humor as formas de repressão impetradas contra a sociedade e, de forma ainda mais particular, contra aqueles que levantavam a voz em oposição às arbitrariedades do Governo. Nessa fase, a personagem se aproxima ainda mais do estilo de sagacidade e criticidade dos personagens de Henfil, impulsionada pela efervescência e ousadia próprias ao espaço da imprensa alternativa. O recorte das imagens traz à tona, em síntese, a forma com que Magalhães expunha, por meio das tiras de humor, a contestação dos insatisfeitos em relação às diversas formas de repressão e de violência impetradas contra o povo brasileiro. Mais que isso, a exemplo do que se vê na edição de maio de 1978, percebe-se uma nítida alusão a uma das estratégias de manipulação e alienação por parte dos militares e civis do governo sobre a população ao utilizar-se das campanhas de integração nacional como forma de apelo à identidade cultural. Nesse sentido, as personagens das tiras atuam como um chamamento à consciência dos cidadãos a fim de se posicionarem criticamente diante de tais estratégias alienantes.

Em boa parte dos quadrinhos, tal qual se pode ver nas imagens recortadas, há sempre a presença da figura dos militares fardados agindo de maneira repressiva contra os manifestantes, configurando, desta maneira, uma denúncia ao modo truculento com que a máquina estatal sempre esteve a serviço daqueles que estão no Poder, e contrários à voz popular, realidade esta ainda mais explicitada durante a maior parte do período ditatorial. Da mesma maneira, as tiras deixam vir à tona o processo tumultuado de virada de décadas

(1979/1980) marcado por um forte clima de enfrentamento de forças caracterizado, sobretudo, pela reação popular frente aos desmandos e arbitrariedades do Governo Civil e Militar. Algo visto, na época, sobretudo, através do enfrentamento de vários grupos da sociedade civil organizada, dentre os quais estavam o novo sindicalismo, a organização de associações de bairro e os movimentos sociais diversos que lutavam contra a carestia, a censura e por moradia, anistia política, liberdade de expressão e o retorno à democracia. Não por acaso, as tiras mais contundentes foram publicadas em 1979, ano marcado por uma onda de greves que se desencadearam no país, envolvendo professores, médicos e bancários, entre outras categorias, inspiradas, sobretudo, pela grande greve liderada pelos metalúrgicos no ABC paulista. Conforme revela Moreira Alves, “[...] mais de 3.000.000 de trabalhadores participaram das ações de greve desencadeadas em 15 dos 23 estados” (ALVES, 1984, p. 253). Mesmo consideradas ilegais dentro dos parâmetros da legislação brasileira, as greves continuavam ocorrendo em decorrência, principalmente, do agravamento da crise econômica que levava milhares de trabalhadores às ruas. E, nem mesmo as prisões e outros atos de violência cometidos contra os manifestantes conseguiam intimidar o movimento que se via crescer por toda a parte, empoderando os oprimidos, como se vê claramente retratado nas tiras de Maria e na postura de suas protagonistas.

Foi em meio a esse contexto sociopolítico e cultural, portanto, que, mesmo em meio às dificuldades de ordem financeira e ao clima ditatorial, as publicações de “Maria” incorporaram e simbolizaram, de maneira bastante representativa, a contribuição dos quadrinhos na luta de resistência e de combate à ditadura dentro do contexto do mercado diversificado da imprensa alternativa.

Foi também em meio a esse clima de vigor da sátira política que se fazia cada vez mais forte na virada da década que surgiu, na Paraíba, aquele que seria o segundo periódico da imprensa alternativa paraibana de caráter essencialmente jornalístico e de viés satírico, *O Furo*. A publicação manteve-se em circulação por quatro meses, desaparecendo no início dos anos 1980, época em que se encerrou, no Brasil, aquilo denominado por Kucinski (2001) e outros estudiosos como o “boom” da imprensa alternativa no Brasil.

### **3.5 Jornal *O Furo*: o último combatente da imprensa alternativa na Paraíba**

Mesmo desfrutando do lento e gradual processo de abertura política e da revogação do mais duro Ato Institucional instituído no país até então, o AI-5, o que tornava a censura no Brasil menos rigorosa, o país permanecia mergulhado num clima de repressão e de controle

ditatorial no final dos anos 1970. E isso era percebido por meio das empresas jornalísticas que permaneciam reféns da autocensura e do próprio estilo de modos de produção arraigado a uma linguagem formal, padronizada e de base conservadora. Tais aspectos faziam com que muitos dos jornalistas neófitos e até mesmo veteranos buscassem outros meios alternativos de comunicação e informação que estivessem livres das amarras editoriais vigentes e do controle do Governo. Por esse motivo, ao passo que muitos desapareciam, novos jornais alternativos permaneciam surgindo e revigorando a imprensa alternativa por todo o país. Dentro desse cenário, surge na Paraíba, em dezembro de 1979, o jornal *O Furo*<sup>135</sup>.

Tratava-se de mais um jornal alternativo de cunho satírico-humorístico e independente, ou seja, sem vínculo com nenhum tipo de grupo político ou econômico no plano institucional. Assim como aquele que o antecedeu, com o qual guardava semelhanças estéticas, *O Furo* reproduzia o estilo próprio de *O Pasquim* que, àquela altura, já havia se tornado referência para diversos jornais e revistas que circulavam dentro do universo da imprensa alternativa em todo o país. Impresso em off-set no formato tabloide, com 24 páginas e periodicidade quinzenal, o primeiro número é datado do período de 16 a 31 de dezembro de 1979. Assim como o seu antecessor em circulação no início da década, *O Furo*, que tinha como lema publicado na capa, logo abaixo do nome do jornal, o enunciado: “Um jornal nacionalista”, trazia uma miscelânea de gêneros textuais que vão de reportagem, notas à entrevista, passando por diversos textos cômicos e o uso de desenhos satírico-humorísticos, especialmente charges e tiras de humor. O conteúdo tanto abordava fatos e acontecimentos ocorridos no âmbito estadual como nacional.

Não obstante, diferentemente do semanário *Edição Extra*, o novo porta-voz do jornalismo alternativo daquela época se apresentava mais ousado, politicamente provocador e de caráter subversivo. Isto se via já a partir da própria composição gráfica das capas de suas edições, que englobava geralmente imagens com forte teor satírico e chamadas com títulos provocativos. Seguindo um estilo de boa parte dos pasquins daquela época, o jornal também dava uma ênfase às entrevistas que, em sua maioria, traziam como personagens, protagonistas do cenário político e personalidades contrárias ao Governo Civil e Militar, tanto no âmbito regional como nacional. Algo que já era percebido a partir de sua primeira edição, que trazia

---

<sup>135</sup> O *Furo* na sua edição de estreia apresenta em seus quadros: Alberto Arcela e Marcos Pires (Diretores-responsáveis); Richard Muniz (Editor responsável), Marcos Nicolau (Secretário de Redação e Arte), Walter Galvão, Alberto Arcela, Nonato Guedes, Maria Naélia, Marcos Tavares, Anco Márcio, Marta Kristine, Antonio Augusto Arroxelas, João Manoel de Carvalho, Bruno Steinbach, Hilton Lima, Luzardo, Antônio Barreto Neto (Colaboradores).

entrevistas com nomes com os do então deputado federal Antônio Mariz<sup>136</sup> e o jornalista e escritor Antônio Callado, que se alinhava aos intelectuais que se opunham ao regime civil-militar. Além desses, *O Furo* abriu espaço para vozes publicamente destoantes do Governo Civil-Militar, a exemplo dos então recém-chegados do exílio Gregório Bezerra e o político pernambucano Miguel Arraes, e nomes de líderes religiosos engajados na militância popular, como era o caso dos sacerdotes Dom Hélder Câmara e o Arcebispo Dom José Maria Pires.

Para além das abordagens com personalidades nitidamente contrárias à política vigente no país naquela época, a postura oposicionista e combativa do jornal paraibano podia ser constatada através dos seus elementos gráficos que compunham uma narrativa metafórica bastante insinuante e que o atrelava ao movimento de militância esquerdista. Isso pôde ser visto a partir da primeira edição do periódico, que trazia estampada na capa o desenho de um muro e sob este, a grafia da palavra: “Furo” (figura 35). Detalhe, além de aparecer escrito semelhante a uma pichação, remetendo a uma prática de protesto muito comum adotada pela militância esquerdista nas ruas das cidades contra a ditadura, o nome foi impresso na cor vermelha que, simbolicamente, faz alusão ao partido comunista. Esse jogo semântico metafórico através do uso de desenhos em destaque na primeira página se repetiu em outras edições, evidenciando o apelo do jornal à retórica da imagem, explorando aquilo que Barthes (1974) destaca no processo significante que é a face simbólica e de natureza conotativa da imagem. Nesse sentido, o jornal costumava apelar para uma compreensão mais aguçada do leitor utilizando, para tal, elementos metafóricos comuns no universo do humor gráfico, a exemplo de ironia e a sátira, reforçando a intenção da leitura de duplo sentido.

É o que se vê estampado, por exemplo, através da capa da edição de número 3 (Figura 37), em que é usado o desenho feito a mão de um frentista com a bomba de gasolina entre as pernas, numa posição insinuante. O sentido é reforçado com o elemento verbal do título que se destaca como manchete na capa da respectiva edição e que traz o enunciado: “JORRA BRASIL!”, numa alusão à crise do petróleo que elevava os preços da gasolina no país na virada de década, elevando ainda mais a inflação que se fazia estratosférica. O aspecto de contestação adotado pela equipe editorial de *O Furo* também se via através do destaque dado a temas polêmicos e de cunho transgressivo, a exemplo da liberação sexual e o aborto, conforme se vê na imagem da capa da edição de número 4 (Figura 38). Nesta mesma capa,

---

<sup>136</sup> Antônio Marques da Silva Mariz iniciou sua carreira política em 1963 como prefeito da cidade de Souza, no sertão paraibano. Após o golpe de 64, Mariz foi acusado pelos udenistas de ter sido solidário a João Goulart, por meio de telegrama que lhe enviou, e de ser comunista e subversivo, razão pela qual chegou a ser afastado do cargo, preso e submetido a um inquérito Policial Militar. Foi ainda deputado federal por vários mandatos, senador e ex-governador da Paraíba.

vê-se uma alusão sarcástica ao clássico lema positivista “Ordem e Progresso”, que exprime não apenas a ideologia política como também o teor de conservadorismo reforçado pelos civis e militares no Poder.

Figura 35: Capa de *O Furo*, Edição nº 1, Dezembro de 1979.



Figura 36: Capa de *O Furo*, Edição nº 2, Janeiro de 1980.



Fonte: Arquivo particular do professor Marcos Nicolau

Figura 37: Capa de *O Furo*, Edição nº 3, Janeiro de 1980.



Figura 38: Capa de *O Furo*, Edição nº 4, Fevereiro de 1980.



Fonte: Arquivo da Gibiteca Henfil - Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego.

Além do conteúdo iconográfico nitidamente provocativo exposto nas capas, *O Furo* reservava uma boa parte do espaço de suas edições quinzenais para a publicação de charges e tiras de humor com forte carga de crítica social e política, as quais eram publicadas de forma isolada ou ilustrando e complementando textos verbais. Além do conteúdo interno, a última página do jornal era reservada exclusivamente para publicação de charges ou quadrinhos, o que dava ao periódico um teor caricatural ainda mais forte. Tal postura se apresentava de forma evidente em várias das imagens publicadas, a exemplo do que se via na última página da primeira edição do periódico (figura 38). A página trazia, de maneira inovadora, uma série de desenhos cujos traços e conteúdo mesclavam charge e quadrinhos e satirizavam a vida social e política do país, com ênfase na abertura política muito criticada pela oposição. A página tinha como título “O Boquilha ataca”, em alusão a um personagem criado coletivamente por Alberto Arcela, Richard Muniz e Luzardo. Essencialmente sarcástico e zombeteiro, Boquilha aparecia tripudiando da figura austera dos militares e do Governo Figueiredo, que é identificado num dos desenhos por meio dos traços fisionômicos e do discurso proferido ao prometer estabelecer a democracia no país.

O combate do jornal alternativo paraibano à ditadura é visto ainda de maneira muito clara por meio de uma das tiras de autoria do quadrinista Henrique Magalhães, publicada na sua 5ª edição (figura 38). A tira reproduz uma das formas de manifestações mais comuns de contestação ao regime ditatorial que era a pichação nos muros com frases de efeito, a exemplo do que aparece na imagem: “Abaixo a ditadura”. A frase atribuída aos policiais que aparecem na cena e que complementam o sentido figurado da mensagem construída pelo quadrinista ressalta, por sua vez, a contrariedade por parte dos militares frente ao advento da abertura política deixando vir à tona o caráter de rigidez e de autoritarismo que permaneceu, como permanece até os dias atuais, caracterizando a postura destes. O desenho satírico-humorístico também deixa vir à tona, a permanência da censura no país, mesmo depois do advento da abertura política e do abrandamento das ações de repressão contra a imprensa. Essa mesma realidade é denunciada pelos humoristas gráficos paraibanos em outras ocasiões, e de maneira ainda mais explícita, a exemplo do que se vê, na charge de autoria de Marcos Nicolau, publicada na 4ª edição do jornal e que fala da relação entre a ausência de uma imprensa livre e a inexistência da democracia no Brasil (figura 40).

O desenho vem acompanhado de um texto intitulado “Censura na imprensa”, por meio do qual, é trazido à tona um ato de censura cometido contra o quadrinista Henrique Magalhães, cuja produção de tiras de Maria, publicada no jornal oficial *A União*, havia sido sumariamente excluída do periódico sem nenhuma justificativa plausível. Antes disto,



segundo relata a matéria jornalística, o quadrinista já havia tido algumas tiras censuradas por contrariarem os interesses do governo, algo confirmado pelo próprio autor em entrevista concedida para esta pesquisa. No texto da notícia, é dito que a política e a crítica ao governo foram o motivo para repreensão feito pelo editor sob orientação da direção do jornal, razão pela qual a equipe de *O Furo* se solidarizava publicamente com o colega. O episódio chama a atenção para o fato de que, apesar da abertura política declarada à época e da amenização dos atos de controle e repressão contra os jornalistas, a censura ainda permanecia sendo exercida nas redações dos jornais.

O conteúdo publicado no jornal alternativo demonstrava ainda aquilo que Coelho (2005, p. 20) denominou de “relação de dependência dialética” que os jornais da chamada imprensa alternativa mantinham com a grande imprensa, seja para se contrapor a esta enquanto forma diferente de abordagem jornalística, seja para criticar aquilo de que discordavam e que era publicado nos jornais convencionais.

Figura 38: última página de *O Furo*, edição nº 1, dezembro de 1979



Fonte: Arquivo particular do professor Marcos Nicolau

Figura 39: Tira de Maria, publicada em *O Furo*, edição nº 5, pág. 22, março de 1980.



Fonte: Arquivo da Gibiteca Henfil – Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego

Figura 40: Charge publicada em *O Furo*, edição nº 4, pág. 23, fevereiro de 1980.



Fonte: Arquivo particular do professor Marcos Nicolau

Dentro desta linha de relação dialética com a grande imprensa, seja no âmbito estadual ou nacional, o segundo e último jornal alternativo satírico-humorístico da imprensa paraibana dos anos 1970 procurava traçar sempre um paralelo entre os acontecimentos do cenário político nacional e a realidade estadual e local, contextualizando desta maneira seus desdobramentos políticos e tecendo suas críticas pontuais. Algo que se vê demonstrado, por exemplo, através da charge de autoria de Marcos Nicolau,<sup>137</sup> publicada na 5ª edição (figura 41). Nela, o então Governador do Estado, Tarcísio Burity,<sup>137</sup> aparece diante do Presidente João Figueiredo, por indicação do qual havia sido eleito de forma indireta, ambos identificados a partir dos traços fisionômicos caricaturados pelo chargista, que se utiliza de uma estratégia

<sup>137</sup> Tarcísio de Miranda Burity foi um jurista, escritor e político paraibano. Foi deputado federal e, por duas vezes governador da Paraíba (1979/1986), elegendo-se na primeira ocasião através da eleição indireta, pela ARENA. Tornou-se conhecido em todo o Brasil em 1993, por meio da repercussão da tentativa de assassinato que sofreu após sofrer três tiros disparados por Ronaldo Cunha Lima, seu sucessor no governo.

intertextual para dar sentido à mensagem construída. Trata-se da alusão a um dos clássicos da literatura mundial que tem como protagonista principal o boneco Pinóquio, cujo nariz comprido como sinal de mentira é, ironicamente, atribuído à figura do Governador que, ao dialogar com o outro personagem da cena, alega estar governando a Paraíba com austeridade. Uma leitura aguçada do desenho revela uma dura crítica à gestão do governador, que se apresentava totalmente alinhado com o regime civil e militar. Essa submissão ao Governo Civil e Militar também é trazida à tona metaforicamente na medida em que Figueiredo aparece caricaturado na figura de Geppetto que, dentro do conto “As Aventuras de Pinóquio”, é aquele que deu vida ao boneco que passa a ser seu filho. Uma alusão à submissão e relação de dependência do Governo do Estado ao Governo Civil e Militar que o escolheu para governar a Paraíba. A crítica a essa forma de governança é reforçada no texto que acompanha a charge e que é assinado por Alberto Arcela, em que, para além da gestão de Burity considerada catastrófica para o Estado da Paraíba, é dito literalmente que “a indicação indireta dos governadores e prefeitos de capitais provocou uma sucessão de erros por conveniências do próprio regime”.

Figura 41: charge publicada em *O Furo*, edição nº 5, pág. 11, março de 1980.



Fonte: Arquivo da Gibiteca Henfil – Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego

A crítica política andava pareada com a crítica social em *O Furo*, por meio das quais o jornal deixava evidente o seu teor satírico-humorístico, atacando diretamente o Governo Civil-Militar e sua gestão desastrosa e afrontosa. A exemplo do que passou a ser visto na própria imprensa convencional paraibana a partir de meados dos anos 1970, a crítica de caráter social vinha à tona, especialmente, por meio das denúncias do estado de calamidade

econômica que assolava o poder de compra dos trabalhadores brasileiros. Não obstante, o espaço dedicado a esse tipo de publicação era consideravelmente maior, chegando a ocupar páginas inteiras com charges, modalidade esta bem mais presente no jornal *O Furo* que no seu antecessor, *Edição Extra*. Em muitos casos, a crítica social vinha acompanhada da crítica política em páginas inteiras por meio de desenhos diversos assinados por caricaturistas que integravam o corpo editorial do jornal e também por colaboradores, cujo talento para o humor gráfico era incentivado pelo periódico (figuras 42 e 43).

Dentro desse contexto, nomes de caricaturistas veteranos e que também atuavam na imprensa convencional, a exemplo de Richard Muniz, Luzardo Alves, Henrique Magalhães, Anco Márcio e Marcos Nicolau, se juntavam aos de novatos na arte da caricatura, reforçando ainda mais a equipe de chargistas e quadrinistas combatente. Entre os nomes dos humoristas gráficos averiguados nas edições do jornal, estavam os de Emir, Rosiu, José Altino e Archid Rilho. Além de temas já recorrentes naquela época, a exemplo da alta exorbitante da inflação, o aumento do preço de combustível e de gêneros alimentícios da cesta básica e o desemprego, os quais destoavam da imagem de um Brasil em desenvolvimento apregoado pelos militares e seus aliados civis, as charges e tiras abordavam também arbitrariedades cometidas pelo autoritarismo vigente na época, a exemplo da repressão contra os ativistas envolvidos com os direitos humanos e a prática da tortura. Uma clara alusão a uma das funções políticas e sociais do riso e que, conforme defende Minois (2003), atua como uma espécie de evocação à ordem.

Figura 42: *O Furo*, edição nº 4, pág. 15, fevereiro de 1980



Figura 43: *O Furo*, edição nº 5, pág. 16, março de 1980.



Fonte: Arquivo particular do prof. Marcos Nicolau

Fonte: Arquivo da Gibiteca Henfil

Apesar da ênfase na crítica social e na sátira política, *O Furo* não deixava de lado a

crítica de costumes que, como aqui já foi exposto, distante de qualquer suposta ingenuidade, também se revela uma forma irreverente de resistência e de contestação ao sistema hegemônico. Nesse contexto, tal qual se viu nas edições do jornal *Edição Extra*, *O Furo* se valia de desenhos que satirizavam questões de natureza sexual e transgrediam a moral vigente na época, ao abordar temas como sexo oral, homossexualismo e sexo extraconjugal. Nesse sentido, um dos exemplos mais marcantes visto na leitura das edições foi a coluna homônima assinada por Anco Márcio, publicada na edição de número 5, em março de 1980 e que ocupava uma página inteira no jornal (Figura 44). Nela, os textos satíricos e picantes do autor da página se uniam a cartuns assinados por outros de seus colegas humoristas, cujos traços davam vida a situações sexuais abominadas pelo pensamento conservador e moralista vigente e propagado pelo regime civil e militar. Além dos textos e da apresentação de corpos nus, a página trazia ainda imagens de gestos considerados obscenos, a exemplo do desenho de uma mão fazendo um sinal de orifício que encabeçava uma coluna à direita da página intitulada insinuosamente “Furinhos”. Noutro desenho de natureza provocadora, publicado na mesma edição mencionada, o jornal trazia à tona a imagem de uma mulher com os seios de fora (Figura 45), passeando livremente de biquíni em via pública, numa alusão ao polêmico uso do topless, que passava a vigorar como moda no Brasil, no final dos anos 1970 nas praias do Rio. A sátira fica por conta do contraste de pontos de vista opostos apresentado por um casal que aparece na cena e cujos trajes formais e enunciado verbal apresentado, dão indícios de se tratar de pessoas conservadoras.

Tratava-se ali de uma referência a uma questão que até os dias atuais ainda causa polêmica por não se enquadrar dentro da moralidade dominante e que contrapõe o pensamento libertário e progressista ao pensamento tradicionalista e conservador ainda em vigor no país, segundo o qual, a exibição do corpo nu ou seminu permanece mais atrelado à sexualidade do que à liberdade e é interpretado como um insulto à moral. Tais ilustrações, não se pode perder de vista, traziam consigo um impacto subversivo e transgressor ainda mais denso se considerado o contexto social em que o jornal circulava, ou seja, num estado situado numa região em que o conservadorismo permanece sendo um traço característico ainda mais forte se comparada à realidade dos grandes centros urbanos situados nas regiões mais desenvolvidas do país, como permanece sendo o caso do Sul e Sudeste. Por esse motivo, pode-se afirmar que jornais como o *Edição Extra* e *O Furo* foram, sem sombra de dúvidas, iniciativas que impactaram não apenas o jornalismo paraibano, como também de certo modo, o público leitor que costumava interagir com ambos, especialmente, por meio da sessão de cartas que eram enviadas para a redação dos jornais e muitas delas publicadas em suas

edições<sup>138</sup>.

Figura 44: *O Furo*, edição nº 5, pag. 07, Março de 1980.



Figura 45: charge publicada em *O Furo*, edição n. 5, pag. 22. Março de 1980.



Fonte: Arquivo da Gibiteca Henfil – Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego

A diversidade de gêneros textuais verbais e iconográficos apresentada no jornal *O Furo* e analisada neste trabalho deixa evidente a farta produção satírico-humorística de que o periódico se fez portador ao final dos anos 1970 e início dos anos 1980, destacando-se como o principal meio de comunicação alternativo em circulação no Estado naquela época. As edições do jornal eram impressas nas oficinas gráficas de O Momento Editorial Ltda e distribuídas em bancas de jornais e revistas de João Pessoa e em Campina Grande, para onde eram destinados a maioria dos exemplares. Apesar das limitações estruturais e econômicas, o que o impedia de ir além das fronteiras geográfica e alcançar um público leitor maior, o pequeno veículo alternativo demonstrava-se audacioso e com pretensões grandiosas. Algo que se fazia ver, para além da equipe de redatores e cartunistas altamente qualificados que compunham o corpo editorial, no expediente do próprio jornal, que trazia uma divisão setorial técnico-administrativa similar à de um grande jornal e incluía nomes de correspondentes nas cidades do Rio de Janeiro, Recife, São Paulo e na França.

O periódico circulava com uma média de 3 mil exemplares, uma quantidade que,

<sup>138</sup> O teor de tais mensagens, em geral, dizia respeito a elogios feitos pelos eleitores à postura combativa de ambos jornais e, em alguns casos, de críticas feitas ao sistema capitalista ao qual os periódicos se contrapunham ideologicamente. Numa das edições de *O Furo*, também foi constatada uma crítica feita por um leitor que se dizia contrário ao teor subversivo e 'imoral' do veículo. A sessão de carta com textos opinativos destinados à redação dos jornais era publicada no início das edições, na página 2, num pequeno espaço reservado na parte inferior da página e que, modo geral, trazia entre dois e três textos no máximo.

apesar de pequena se comparada aos jornais da grande imprensa, era considerada relativamente satisfatória para o padrão da imprensa nanica, ainda mais no contexto regional. Apesar da qualidade técnica, do ritmo de produção e a aceitação do público leitor, *O Furo* só permaneceu em circulação por aproximadamente quatro meses, alcançando um total de cinco edições ao todo. A primeira edição foi datada de 16 a 31 de dezembro de 1979 e a última delas trazia como referência março de 1980. O jornal se mantinha através da venda avulsa em bancas de revistas e através de pequenos anúncios publicitários que eram capitaneados por meio da agência de publicidade pertencente a um dos seus idealizadores, Alberto Arcela.

Tal qual o seu antecessor no Estado e a grande maioria dos jornais do mesmo gênero que compunham a imprensa alternativa no Brasil, o veículo encerrou suas atividades tendo como principal causa apontada a falta de recursos próprios para dar continuidade ao trabalho que vinha sendo feito com maestria pela sua equipe de integrantes e colaboradores. Não obstante, assim como se viu acontecer com boa parte dos jornais alternativos brasileiros, cujo desaparecimento e, também, surgimento se encontram marcados por versões distintas e, por vezes, contrastantes, ou meias verdades, para usar aqui um termo adotado por Jaguar (AUGUSTO e JAGUAR, 2006) ao dar a sua versão sobre o surgimento de *O Pasquim*, o fim de *O Furo* se encontra mergulhado em rumores.

Segundo relatos de alguns ex-membros da equipe do jornal alternativo, outros fatores contribuíram para o seu fim e estavam atrelados a ameaças que haviam sido feitas contra anunciantes e donos de bancas de revistas onde os exemplares eram vendidos. A versão foi relatada por um dos diretores de *O Furo*, Marcos Pires, e pelo chargista Richard Muniz, que também assumia a função de editor-responsável, e registrada numa reportagem veiculada sobre a vida do jornal, de autoria de Marina Almeida e, posteriormente confirmada por Richard Muniz em entrevista concedida para esta pesquisa. De acordo com Muniz (2018), depois das tais ligações ameaçadoras, “Os anunciantes entravam em contato com o jornal para pedir que não mais colocassem os anúncios deles”<sup>139</sup>. Em contato com o autor desta pesquisa, o outro diretor e idealizador do jornal, Alberto Arcela afirma ter tomado conhecimento de rumores nesse sentido, mas que não poderia confirmar a veracidade dos mesmos. Também questionado acerca do que teria ocasionado o final do jornal, o quadrinista e também secretário de Redação e Arte do jornal, na época, Marcos Nicolau, apresentou outra versão.

Segundo ele, que trabalhou nas duas frentes da imprensa paraibana, havia rumores de

---

<sup>139</sup> Relato de Richard Muniz em entrevista concedida por ele ao autor desta pesquisa, através de e-mail, em novembro de 2018. Diferentemente dos outros protagonistas ouvidos, ele se negou em falar pessoalmente, preferindo optar pelo contato via e-mail, solicitando que lhe fossem encaminhadas as perguntas, das quais, respondeu a algumas delas.

que o fechamento de *O Furo* estaria associado à publicação de uma charge em que a sexualidade do então ministro da Agricultura na época, Delfim Neto, havia sido satirizada em consonância com os rumores de sua suposta homossexualidade. Em pesquisa aos exemplares de *O Furo*<sup>140</sup>, entretanto, verificou-se que na verdade, ao invés de charge, a imagem a que Marcos Nicolau se referia, tratava-se de uma “Foto-humor”, modalidade inédita que aparecia assim intitulada na 4ª edição do jornal, e que não foi mais vista em nenhuma outra edição do mesmo (figura 46). Tratava-se de uma fotomontagem com uma mensagem de duplo sentido em que Delfim aparecia gesticulando com os braços estendidos na horizontal e sob ele, um balão como seguinte enunciado: “Já tá desse tamanho, e quanto mais entra mais cresce!”, em alusão à dívida externa, mencionada na legenda da foto.

Conforme relatou Nicolau (2018)<sup>141</sup>, “Na época, com a história de que Delfim Neto era homossexual, a gente acabou fazendo uma metáfora da dívida externa e nela falava da dívida e da homossexualidade dele. Essa charge causou um bafafá e houve uma pressão tão grande que ouvia-se dizer que *O Furo* acabou”. Não obstante, não se sabe ao certo se de fato esse episódio teria contribuído com o fechamento do jornal, que inda conseguiu lançar mais uma edição. A 5ª e última edição, datada de março de 1980. Segundo a avaliação de Almeida (2010), a curta trajetória do jornal se deu em decorrência do insucesso com os militares que andavam de olho no que era produzido pelo periódico alternativo de natureza subversiva, aliado ao fracasso de recursos dos seus idealizadores.

Figura 46: *O Furo*, edição nº 4. Pag. 10. Fevereiro de 1980.



Fonte: Arquivo da Gibiteca Henfil – Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego

<sup>140</sup> Depois de uma longa jornada por entre instituições de pesquisa e jornalistas e cartunistas que atuaram na imprensa alternativa paraibana nos anos 1970, foi possível alcançar exemplares das cinco edições do jornal *O Furo*. Três delas estavam no arquivo da Gibiteca Henfil e as demais sob o poder do próprio Marcos Nicolau que guardava consigo dois exemplares do periódico, os quais foram gentilmente emprestados para o trabalho de pesquisa e em seguida digitalizados.

<sup>141</sup> Fala de Marcos Nicolau em entrevista concedida no dia 22 de novembro de 2018, na UFPB, onde ele desempenha a função de professor.



Em entrevista concedida a Almeida (Ibidem), um dos idealizadores de *O Furo*, Marcos Pires, afirmou que, apesar de não sofrerem nenhum tipo de intervenção direta por parte dos aparelhos repressores do regime ditatorial, os tais rumores terminaram gerando um certo receio entre os membros do corpo editorial do jornal, o que, aliado às dificuldades em conseguir patrocínio, contribuiu para optarem por interromper a iniciativa jornalística que durava pouco mais de três meses.

Apesar da curta trajetória como, aliás, foi o da maioria dos demais jornais alternativos em circulação no Brasil, ao que se pôde perceber, *O Furo* desempenhou de maneira exemplar o papel de resistência e de combate ao regime ditatorial, aproveitando-se do discreto afrouxamento dos aparatos de repressão oficiais contra a liberdade de expressão e o Estado Democrático de Direito. Este que, mesmo sendo revigorado com a queda do regime ditatorial civil-militar em 1985, permanece até os dias atuais sem a sua devida efetivação na sociedade brasileira. O fim de *O Furo* coincide com a queda do período de apogeu da imprensa alternativa brasileira, cujos veículos integrantes, conforme descrevem os estudiosos do fenômeno, a exemplo de Kucinski (2001) e Coelho (2005), passaram a se dissolver a partir de uma série de fatores externos e também de natureza interna como, por exemplo, divergências políticas e administrativas entre os idealizadores dos jornais. Ao comentar sobre o fim do ciclo dos alternativos, Kucinski (2001, p. 94) diz que, como se tivesse ocorrido um cataclisma, quase todos os jornais alternativos que circulavam entre 1977 e 1979 deixaram de existir a partir de 1980-1981, “[...] Desapareceram, independentemente da natureza de sua articulação, da qualidade do projeto, do acerto ou do insucesso de suas propostas editoriais e soluções operacionais”.

Com o fim dos periódicos alternativos, os jornalistas e cartunistas passaram a ser incorporados pela grande imprensa que, impulsionada pelo esmorecimento e aproximação do fim da trajetória dos militares e seus aliados civis no Poder, tomaram para si, o papel que vinha sendo executado com maestria pela imprensa nanica. Iniciava-se naquela época outro fenômeno, também passível de uma análise histórica mais aprofundada, que era a migração dos cartunistas para os jornais tradicionais que fizeram das charges e dos quadrinhos, importantes e vorazes instrumentos de crítica social e política ao longo das duas últimas décadas do século XX.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Situado no campo de estudos que objetiva uma compreensão maior em torno da relação sempre muito instigante que envolve a tríade humor gráfico, política e imprensa, este trabalho de pesquisa buscou apresentar, a partir de uma perspectiva entrecruzada da História Social com a História Cultural, um registro histórico em torno da luta travada no seio da imprensa paraibana contra esta que permanece sendo uma das mais significativas e emblemáticas experiências sociais da vida pública brasileira travada na segunda metade do século XX: a ditadura civil-militar. Para tanto, traçou-se como percurso temporal e investigativo a conturbada década de 1970 que se revelou um período bastante significativo neste contexto. Embora mais efervescente no eixo desenvolvimentista do país, Sul/Sudeste, esse cenário de luta de resistência e de embate político e ideológico também se propagou pelo restante do país, a exemplo do Nordeste.

Dentro dessa perspectiva de âmbito regional, havia na Paraíba um grupo de artistas gráficos e jornalistas a fazerem do humor satírico um dos mais afiados e temidos instrumentos de combate ao regime ditatorial que castigava a sociedade brasileira e amordaçava a liberdade de expressão. Ao se debruçar sobre os vestígios históricos que configuraram essa realidade com o propósito de descrever as formas de resistência e de combate traçados por tais agentes sociais contra a ditadura civil-militar, no âmbito tanto da imprensa tradicional, como também da imprensa alternativa, este trabalho de pesquisa chegou a algumas conclusões que buscam alargar o conhecimento em torno das estratégias de luta de que os humoristas gráficos se utilizavam para driblar o poder hegemônico, num exercício lúdico e ao mesmo tempo profundamente sério que reveste o seu ofício. Paralelo a isto, a análise histórica de perspectiva crítica lançada sobre a problemática apresentada neste trabalho evidenciou não apenas o caráter de documento histórico de que os desenhos de humor se revestem como também fez ver, conforme defende Silva (SILVA, M., 2018), a importância que esses representam para a pesquisa histórica quando associados a articulações com diferentes práticas sociais e documentos da época estudada e interpretados à luz de problemáticas de conhecimento histórico.

Dentro dessa perspectiva, ao se analisar as centenas de edições dos jornais tradicionais diários *O Norte e Correio da Paraíba* que circularam entre 1970 e 1980, os exemplares dos dois jornais alternativos *Edição Extra* e *O Furo*, bem como os números da revista em quadrinhos de produção independente *Maria*, acrescidos de outros documentos materiais e

orais descritos ao longo do trabalho, chegou-se a resultados que evidenciam a relevância do caráter histórico que reveste a intrínseca relação estabelecida entre a caricatura, a política e o jornalismo e, de maneira particular, a expressão dessa realidade no contexto da imprensa paraibana. Conforme pôde ser visto, apesar de ter sido incorporada de maneira um tanto tardia na rotina produtiva da imprensa paraibana, a caricatura já se manifestava desde meados do século XIX, a partir do afloramento do talento de artistas renomados, como foi o caso dos irmãos paraibanos Pedro Américo e Aurélio de Figueiredo que, para além das artes plásticas, contribuíram para o desenvolvimento da sátira política e social através do universo da caricatura. Ao destacarem, por meio do periódico satírico *A Comédia Social*, o potencial dessa arte enquanto um poderoso instrumento a serviço da “educação do povo e sua regeneração física, intelectual e moral” (MAGNO, 2012, p. 283), os ilustres artistas brasileiros faziam ver o potencial para o humor crítico de que se reveste a caricatura enquanto crítica satírica dos vícios e abusos que corroem a sociedade.

Tais aspectos, entretanto, conforme se averiguou neste trabalho, só vieram se notabilizar a partir dos anos 1970 com o advento do surgimento das primeiras gerações de cartunistas paraibanos a atuarem continuamente na imprensa diária do estado no século XX. Contratados inicialmente para trabalharem nos jornais como ilustradores, nomes como os dos veteranos Deodato Borges e Luzardo Alves terminaram fazendo da arte gráfica, a porta de entrada para o desenvolvimento do humor satírico que pouco a pouco foi conquistando espaço nos jornais de circulação diária no Estado e que, antes mesmo disto, já se via aflorar por meio da imprensa alternativa. A experiência do jornal *Edição Extra* em 1971 e, antes mesmo disto, o reconhecido talento e pioneirismo de Deodato Borges no universo dos quadrinhos na Paraíba, ainda nos anos 1960, sinalizavam para a abertura de uma tradição que certamente encontrou no cenário político dos anos 1970 o estímulo ideal para o seu desenvolvimento. Apesar de sua curta trajetória e engajamento político discreto na luta contra a ditadura, o *Edição Extra* representou um importante marco histórico para o jornalismo satírico-humorístico paraibano ao revelar, através do teor transgressivo da linguagem irreverente do humor, o potencial de quebra de paradigma de visão de mundo de que não apenas os textos inteligentemente escritos se fazem instrumentos, mas também as narrativas iconográficas por meio de seu modo próprio retórico metafórico. Dentro desse contexto, ficou inegável a força da união desses dois matizes de linguagem que se viu por várias vezes se entrecruzarem no *Edição Extra* através da parceria de humoristas sagazes como Luzardo Alves e Anco Márcio, evidenciando, sobretudo, através da criação de personagens satíricos, a exemplo de Bat-Madame, uma das estratégias de luta de resistência e de combate ao padrão de vida

comportamental apoiada no conservadorismo e autoritarismo impostos pelo regime civil-militar naquela época.

Dentro desse paradigma, conforme também se averiguou neste trabalho, a crítica aos costumes e comportamentos padronizados, fazendo vir à tona temas comportamentais considerados tabus para a época, a exemplo da sexualidade, bem como aquelas dirigidas às mazelas sociais provenientes da situação econômica decadente no país durante o período em que se ainda propagava o suposto milagre econômico funcionavam como valiosos recursos de desconstrução da moral estabelecida na época e apelo à conscientização para um empoderamento individual e coletivo dos indivíduos. Mais do que isto, a análise crítica desenvolvida com base nesse material sócio-histórico fez vir à tona, de maneira mais clara, aquilo defendido pelo historiador Marcos Silva (SILVA, M., 2009) ao falar do caráter da experiência social de que se revestiu a ditadura civil-militar brasileira, enquanto fenômeno que extrapola o campo da política institucionalizada, ou seja, algo restrito à natureza puramente política. Uma realidade que se revelou mais nítida a partir de um olhar pautado nas contribuições advindas da História Social e da História Cultural ao destacar a dimensão sociocultural dos eventos históricos que trazem consigo, de maneira intrínseca, as relações conflitantes dos diversos grupos sociais envolvidos nas mais diversas experiências sociais e culturais que caracterizam a ação do homem no tempo.

Dentro dessa perspectiva e com base nos documentos analisados, bem como na compreensão mais alargada em torno da ação de resistência cultural, foi possível também concluir que houve, sim, uma luta de resistência travada no seio da imprensa paraibana contra a ditadura civil-militar que levou o Brasil a uma das mais trágicas experiências sociais de todos os tempos. E que essa luta, embora travada de forma essencialmente simbólica no campo da narrativa humorística e sustentada pelo viés da contracultura, cujos inimigos principais nem sempre eram os governos civis-militares, mas sim o sistema hegemônico capitalista, ainda assim, não deixava de lado o seu caráter de resistência política, uma vez que tais inimigos encontravam-se indissociáveis, um do outro no front de guerra traçado.

Dentro desse contexto, tornava-se impossível a separação entre economia e política, assim como a negativa dos fatores de cunho social e cultural decorrentes disto e que caracterizavam o cotidiano social. Nesse sentido, o uso das charges e dos quadrinhos, seja através da criação de personagens que personificavam uma postura subversiva - da qual Maria se tornou a principal protagonista-, seja por meio de tiras cômicas comuns e aparentemente ingênuas, tornava-se forte estratégia de luta da resistência e de combate vista em processo na imprensa paraibana. Percebia-se ali, como assevera Bosi (2002) ao falar da resistência

cultural, uma forma por meio da qual as modalidades caricaturais em uso nos periódicos atuavam como importantes parâmetros de expressão dos valores e antivalores em voga na sociedade naquele período da história. Mais que isso, a análise da produção satírico-humorística averiguada no início dos anos 1970 e que encontrava-se calcada, especialmente, nos valores moralistas estabelecidos culturalmente e revalidados pelo regime ditatorial em nome da ordem social, fazia vir à tona uma narrativa atravessada pela tensão crítica a mostrar que essa “vida como ela é” é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida” (BOSI, 2002, p. 129). Tais aspectos, por sua vez, evidenciaram uma compreensão mais alargada em torno do entrecruzamento da arte com o riso na narrativa de resistência, fazendo ver esses dois primeiros enquanto álibis para assegurar a moral na sociedade, conforme assevera Minois (2003).

Não obstante, foi por meio das críticas políticas manifestas nas charges e tiras de humor publicadas a partir de 1973 no jornal *O Norte*, seguido do que se viu no *Correio da Paraíba* (1975) e, mais ainda, posteriormente nas publicações de natureza alternativa constituídas pela revista *Maria* (1978) e o jornal *O Furo* (1979) que a postura de resistência e combate político-ideológica se fez mais contundente, fazendo ver de maneira ainda mais clara aquilo que autores como Bergson (1983) e Minois (2003) destacam como sendo a dimensão social do riso, da qual, o cotidiano político caricaturado se torna uma versão da realidade social desnudada. Dentro desse prisma, as charges e os quadrinhos voltados à sátira política e social, publicados ainda que dentro de um espaço hegemônico e ambivalente como é o caso da imprensa tradicional, deixavam vir à tona vozes de contestação contra as mazelas sociais e a repressão advindas do regime civil e militar que já não mais se coadunava com os interesses da grande mídia. Os sinais da situação socioeconômica decadente vistos, sobretudo, por meio da denúncia de uma gestão político-econômica desastrosa a provocar uma inflação desenfreada, reforçada pela denúncia de atos de censura impetrados contra a imprensa e a liberdade de expressão faziam dos jornais comerciais paraibanos uma vitrine a refletir, mesmo que de maneira ainda parcial e não totalmente libertária, os efeitos nefastos da ditadura no país, cujas muitas reações populares de contestação ocorridas em nível estadual foram excluídas dos noticiários diários paraibanos.

Essa lacuna, entretanto, foi preenchida como se viu em grande parte a partir do surgimento das produções satírico-humorísticas mais contundentes no final dos anos 1970, inicialmente com a revista *Maria* e em seguida com aquele que encerraria, no início dos anos 1980, a trajetória da imprensa alternativa paraibana, *O Furo*. Influenciados pela forte

militância cultural que advinha de veículos ícones da imprensa alternativa nacional, sobretudo, do semanário carioca *O Pasquim*, e motivados pelo clima de colapso do regime militar no final da década de 1970, os humoristas gráficos paraibanos não pouparam esforços nem talento e partiram para um ataque mais incisivo contra o regime militar ditatorial que, mesmo aproximando-se do seu fim, ainda cometia diversos abusos contra o Estado de Direito Democrático no país e mantinha sob vigilância constante aqueles que se levantavam contra si. As ameaças e rumores em torno do fechamento do jornal alternativo *O Furo* e a censura impetrada contra as tiras de *Maria* aqui registrados apontam para esse quadro de restrição democrática vigente no Brasil, mesmo depois da revogação do AI-5 e a abertura política, algo, aliás, satirizado pelos humoristas gráficos paraibanos.

Tal realidade aponta para o caráter político do riso sarcástico que, como ressalta Minois (2003), ao evocar o mundo às avessas e instalar a desordem com alegria desenfreada, revela-se uma forma de riso que é ameaçada pela ordem estabelecida. Nesse contexto, os jornais alternativos, bem como as produções independentes que circularam noutros formatos, “se constituíram não em meros símbolos de resistência da sociedade civil ao autoritarismo, ou expressão de um movimento ou uma articulação de resistência: eles eram a própria resistência”. (KUCINSKI, 2001, p. 56). Veículos que em grande parte, conforme se viu também na Paraíba, embora não tivessem na luta política institucional o seu fator motivacional original, fizeram do campo da cultura um dos mais legítimos mecanismos de resistência e do riso, um ato político, mesmo que inconscientemente, como faz ver a teoria Freudiana da ‘despesa psíquica’. Dentro dessa perspectiva, mesmo que tomando como bandeira principal a contracultura e, portanto, o confronto contra tudo o que é imposto pelo sistema hegemônico que segrega e aliena, como pondera Elizabeth Fox (1983), a imprensa alternativa pode até mesmo ser definida como uma forma de enfrentar a solidão, a atomização e o isolamento em ambiente autoritário. As experiências dos jornais alternativos *Edição Extra* e *O Furo* e mais ainda a iniciativa individual de criação da revista em quadrinhos satírica *Maria* expressam de forma explícita essa realidade que fizera dos humoristas gráficos paraibanos, verdadeiros ícones da resistência.

Retomando a problemática e respondendo a hipóteses levantadas neste trabalho, pelo que se pôde concluir, a luta de combate e de resistência contra a ditadura civil-militar no contexto da imprensa paraibana se consolidou por meio não apenas do talento das primeiras gerações de cartunistas paraibanos, mas também através de iniciativas advindas de vários destes e que se concretizaram, sobretudo, através da conquista de novos espaços para o humor gráfico na imprensa, em suas mais diversas frentes (jornalismo tradicional, jornalismo

alternativo e o mercado editorial independente). Dentro deste panorama, nomes como os de Deodato Borges, Luzardo Alves, Valdez Juval da Silva, Anco Márcio, Richard Muniz, Marcos Pires e Henrique Magalhães destacaram-se como os principais protagonistas de uma luta que, de maneira catártica, fizeram do riso sarcástico o principal instrumento de resistência e de confronto contra um poder repressor e destruidor que foi a ditadura civil-militar brasileira. Artistas que, por meio da narratividade satírico-humorística de que as charges e os quadrinhos se fazem instrumentos ideológicos, por excelência, registraram a memória social de um dos períodos mais marcantes da vida pública do país e que ultrapassou o caráter de uma mera experiência política. Realidade esta que se torna perceptível na medida em que se articula não apenas tais artefatos imagéticos e culturais em destaque, mas também os suportes midiáticos que lhes servem de vitrine, os jornais e revistas, como fontes e objetos de estudo ao campo de lutas sociais no interior dos quais se constituem e atuam cultural, social e ideologicamente.

Por fim, é também importante deixar aqui registrado que ao enveredar pelo abrangente e desafiante universo do humor enquanto objeto de estudo da ciência histórica atrelado à narratividade imagética apropriada por esse outro universo também vasto e desafiador que é a imprensa, este trabalho terminou por evidenciar a instigante relação entre História e linguagem, dicotomia esta sempre muito provocadora para o historiador. Dentro desse prisma, torna-se ainda mais evidente aquilo já descrito pelo historiador Marcos Silva (SILVA, M., 1985, p. 12), ao defender que não se pode negar que “a linguagem é em seu tecido constitutivo, elemento da própria experiência social como espaço de luta entre o congelamento do que existe e as possibilidades de devir elaboradas pelos grupos sociais em confronto”. Desse modo, ao observar atentamente a narratividade com que os cartunistas paraibanos construíram a memória social acerca da luta contra os terríveis efeitos do golpe de 64, pôde-se perceber a dinâmica de embates que consubstanciaram essa memória marcada de um lado, pelo viés da livre criação artística e, de outro, pela incorporação da arte na disputa político-ideológica demarcada pelo sistema simbólico que governava as formas de representação, no caso, os suportes midiáticos usados para a difusão dessas. E, conforme faz ver Chartier (2018), é o sistema simbólico que aponta para as relações de poder, as relações sociais de que os objetos culturais se fazem mediadores a partir do complexo e multifacetado jogo de representações. Por esta razão, ao tomar como objeto de estudo central o potencial semântico e memorial que acompanha a produção satírico-humorística aqui destacada, este trabalho buscou articular ao máximo possível tal produção ao contexto político e social do qual essa emergia e ganhava sentido sem perder de vista o fato de que, enquanto documento, os periódicos revelam-se um tipo de documento que dá aos historiadores a medida mais

aproximada da consciência que os homens têm de sua época e de seus problemas (CAMARGO, 1971). Do mesmo modo, a condução deste trabalho também fez ver aquilo defendido por vários estudiosos ao afirmarem que a história da caricatura é uma importante faceta da história da consciência da sociedade (MINOIS, 2003).

Desta maneira, mesmo considerando as dificuldades enfrentadas ao longo do trabalho e possíveis limitações de alcance autoral, esta pesquisa chega ao fim com a expectativa de haver contribuído com a redução da lacuna de trabalhos de pesquisas históricas envolvendo a imagem como documento histórico e, de maneira especial, buscando enriquecer os estudos sobre o humor gráfico no contexto da imprensa regional, cuja contribuição dos historiadores, até o presente momento, ainda permanece muito reduzida. Dentro dessa delimitação, mesmo modestos, os resultados alcançados propõem-se contribuir de forma ainda mais particular, com o avanço dos estudos sobre a história do humor gráfico na Paraíba preservando, desta maneira, uma memória ainda pouco evidenciada pela academia e, particularmente, pela narrativa histórica.

Por fim, este trabalho também espera, ao somar-se aos vários outros desenvolvidos dentro de uma proposta de estudos de natureza interdisciplinar, contribuir para um maior desvendamento do tempo sombrio e profundamente desafiante que caracteriza a vida humana neste início de século e milênio. Um tempo em que ao que tudo indica, rir não é apenas o melhor remédio, é também o melhor antídoto para se manter vivo o espírito de resistência contra o mal do autoritarismo e da censura que, volta e meia, insiste em se confrontar e em ameaçar o Estado Democrático de Direito, como se vê no presente momento histórico no Brasil. E, dentro deste prisma, vale ressaltar, o riso não é mera escapatória. Representa, conforme defende Minois (2003), uma maneira de enfrentar as coisas, de se afirmar diante das ameaças e da incongruência ou da insipidez de todos os horrores da vida cotidiana.



## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ANSELMO, Zilda Augusta. *Histórias em Quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1975

ALVES, Luzardo. *O humor gráfico de Luzardo Alves*. 3 ed. Paraíba: Marca de Fantasia, 2016.

ALVES, Maria Vanessa. Imagem: função narrativa e emprego espaço-temporal. In: AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. *O conceito de fronteira na semiótica de Iúri Lotman. Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso* [online]. 2017, vol.12, n.1, pp.5-20. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/2176-457326361>>. Acesso em 10>. Acesso em 02. mar.2017.

ALVES, M. H. M.. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis: Vozes, 1984.

ALMEIDA, Marina. A voz alternativa da imprensa paraibana: a breve história de um jornal alternativo. 2010. Disponível em <<https://pdfslide.net/documents/o-a-voz-alternativa-na-imprensa-paraibana-f-a-breve7oreportagem20o20furo20marina20.html>>. Acesso em 21. Jun. 2017.

ARBACH, Jorge Mtanious Iskandar. *O fato gráfico: o humor gráfico como gênero jornalístico*. Tese de doutorado (Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes ECA), 2007. 246 f.

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

ARAÚJO, Fátima. *Paraíba: imprensa e vida (1826 a 1986)*. 2 ed. Campina Grande - Paraíba: Grafisset, 1986.

AUGUSTO, Sérgio e JAGUAR (orgs). *O Pasquim: antologia, 1969-1971: Volume I, número 1 ao 50*. Rio de Janeiro: Editora Desiderata, 2006

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed. UNB,1987.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 9 ed. São Paulo:Hucitec, 1999.

BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica: história da imprensa brasileira. Vo 1*.SãoPaulo: Ática, 1990.

BARBOSA, Marinalva. *História cultural da imprensa: Brasil: 1900-2000*. Rio de Janeiro:Mauad X, 2007.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

\_\_\_\_\_. *O Óbvio e o Obtuso: Ensaios Críticos III*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

BARBIERI, Daniele. *As linguagens dos quadrinhos*. São Paulo: Peirópolis, 2017.

BEHAR, Regina Maria Rodrigues. *Henrique Magalhães: um militante dos quadrinhos*

*brasileiros*. 9ª Arte, São Paulo, vol. 4, n. 1, 1º semestre/2015. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/nonaarte/article/view/136974>> Acesso em 12.abr.2017.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BOORSTIN, Daniel. *From News-gathering to News-making: A Flood of pseudo-events*. University of Illinois Press, 1971.

BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA: DELGADO. *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Ed Civilização Brasileira, 2007.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidencia histórica*. São Paulo: Unesp, 2017.

\_\_\_\_\_. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os Anos 70*. Brasília, UnB, 1991.

BRANDÃO, Jack (Org). *Imagem:Reflexo do mundo e do homem?*- Questões acerca da iconologia, iconografia e cinofotologia. Embu-Guaçu-SãoPaulo: Lumen Et Virtus Editora, 2015.

BRITO, Gilvan de. *A ditadura na Paraíba*. João Pessoa: Patmos Editora, 2014.

BRITO, Rosildo Raimundo de. *A opinião no riso: uma análise da intertextualidade na construção da significação de charges na imprensa paraibana*. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Ciências da Sociedade). Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, 2002.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. *A imprensa periódica como fonte para a história do Brasil*. In: separata dos anais do V Simpósio Nacional dos Professores Universitários de História- ANPUH. Portos, Rotas e Comércio. Vol. II. São Paulo, 1971. Disponível em <<https://www.passeidireto.com/arquivo/4272107/a-imprensa-periodica-como-fonte-para-a-historia-do-brasil-anpuhs0544>>. Acesso em 12. Ago. 2017

CARVALHO, Lucas Borges de. *A censura política à imprensa na ditadura militar: fundamentos e controvérsias*. Revista da Faculdade de Direito – UFPR, Curitiba, vol. 59, n.1, p. 79-100, 2014.

CAVALCANTI, Lailson de Holanda. *Historia del Humor Gráfico en el Brasil*. Lleida, Editorial Milenio, 2005.

CAPELATO, Maria Helena R. *Imprensa e História do Brasil*. São Paulo:Contexto/EDUSP, 1994.

CECATTO, Adriano; FERNANDES, Márcio Regis. *História e imagem: história e cultura visual*. 2012. Disponível em <<http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Adriano%20Cecatto%20&%20Marcio%20Regis%20Fernandes.pdf>>. Acesso em 12. Ago. 2017.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1990.

CIRNE, Moacy da Costa. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

\_\_\_\_\_. *Uma introdução política aos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Angra/Achiamé, 1982.

\_\_\_\_\_. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis, Vozes, 1972.

COELHO, Andrea. *Imprensa alternativa – Apogeu, queda e novos caminhos*. Rio de Janeiro, Prefeitura Municipal da Cidade do Rio de Janeiro, 2005. Coleção Comunicação-Memória, vol. 13.

COSTA, Maria Cristina Castiho. *Comunicação, mídias e liberdade de expressão*. São Paulo: INTERCOM, 2013. (Coleção GPS: Grupos de pesquisa. Vol.4)

COSTELA, Antônio F. *O controle da informação no Brasil: evolução histórica da Legislação Brasileira de Imprensa*. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1970.

CHALABY, Jean K. *Journalism as an Anglo-American Invention: A Comparison of the Development of the French and Anglo-American Journalism, 1830s-1920s*. European Journal of Communication, Vol. 11, 1996.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CHAVES, Dyógenes. *Artes visuais na Paraíba: 1900-2010*. Arte & Crítica- Jornal da ABCA. 2013. Disponível em: <<http://abca.art.br/n27/13artigos-dyogenes.html>>. Acesso em 12 set 2017.

CRUZ, H. & PEIXOTO, M. “Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa”, in: Projeto História, São Paulo, n. 35, p. 1- 411, dez, 2007.

DE LUCA, T. “História dos, nos e por meio dos periódicos”, in: PINSKY, C. (org.) *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.

DINIZ, Paulo Fernando Dias. *Os quadrinhos de Angeli e o contemporâneo brasileiro*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco): Recife, 2001. 107 f.

FERREIRA, J.; DELGADO, L. (Org). *O Brasil republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 5ª Ed, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In: Le GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FERNANDES, Millôr. *O livro vermelho dos pensamentos de Millôr*. São Paulo: L&PM Editores, 2005.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *A estratégia dos Signos*. Linguagem/espço/ambiente urbano. São Paulo:Perspectiva, 1981.

FICO, Carlos. *Como eles agiram: os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro, 2001.

\_\_\_\_\_. *Versões e controversas sobre 1964 e a ditadura militar*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, nº 47, 2004.

\_\_\_\_\_. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. In: Topoi – Revista de História, Rio de Janeiro:UFRJ, n.5, set. 2002, p.251-286

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre:Artes e Ofícios, 1999.

FORTES, Breno Borges. *Discurso proferido na 10ª Conferência dos Exércitos Americanos*. Caracas, set. 1973. O Estado de São Paulo, 09. Set. 1973. P.17. Disponível em: <[HTTP://acervo.estadao.com.br/#1/19730909-30200-nac-0001-999-1-not](http://acervo.estadao.com.br/#1/19730909-30200-nac-0001-999-1-not)>. Acesso em 10. Jun. 2017.

FOX, Elizabeth. “Communications and Civil Society”, Comunicação e Política. Rio de Janeiro: Paz e Terra. V.1, n. 1, p.4, mar/abr 1983.

FLEUISS, Max. *A caricatura no Brasil*. Conferência realizada na Escola Nacional de Belas-Artes em 1916. In: Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, tomo 80, Vol. 134, 1917. P. 596.

FREUD, Sigmund. *Os Chistes e sua relação com o Inconsciente*. In: Edição Standard Brasileira das Obras completas de Sigmund Freud V 8. RJ. Imago Editora, 1977.

\_\_\_\_\_. *A psicopatologia da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Imago, 1976 (Edição Standard Brasileira).

GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras,2004.

GAWRYSZEWSKY, Alberto. *Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma*. Domínios da imagem.Londrina. V I, N , P 7-26. Maio 2008. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19302>>. Acesso em 12. Nov 2017.

GOMBRICH, E. Ernst Hans. *Meditações sobre um Cavalinho de Pau e outros Ensaio sobre a Teoria da Arte*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São

Paulo, 1999.

GAWRYSZEWSKY, Alberto. *Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma*. Domínios da imagem. Londrina. V I, N , P 7-26. Maio 2008. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19302>>. Acesso em 12. Nov 2017.

GOMBRICH, E. H. *O Arsenal do Cartunista*. In: *Meditações sobre um cavaleiro de pau outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo:Edusp, 2001.

GRAMSCI, Antônio. *Concepção dialética da história*. 6ª ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1986.

HABERMANS, J. *Passado como futuro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

HENFIL. *Como se faz humor político/Henfil: depoimento a Tárík de Souza*. São Paulo:Kuarup, 2014.

IPANEMA, Rogéria Moreira de. *Arte da imagem impressa: a construção da ordem autoral e a gravura no Brasil no século XIX*. Tese (Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense). Niterói, 2007. 252 f.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução: José Eduadro Rodil. Lisboa: Ed 70, Lda, 1994.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda – Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. 2. Ed. São Paulo:Edusp, 2001.

LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas brasileiros: 1863 - 1999*. Rio de Janeiro:Sextante Arte, 1999.

LACTERMACHER, Stela; MIGUEL, Edison. *HQ no Brasil: sai shistoria e luta pelo mercado*. In. LUYTEN, Sonia M. Bibe. (org). *Historia em quadrinhos: leitura crítica*. São Paulo: Edições Paulinas, 1984

LEMOS, Renato (org.) *Uma história do Brasil através da caricatura*. Rio de Janeiro: Bom Texto, Letras e Expressões, 2001.

LE GOFF, Jacques. *O Imaginário Medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.

\_\_\_\_\_. *História e memória*. Campinas, Editora UNICAMP, 1990.

LIMA, Herman. *Historia da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro:José Olympio, 1963.

LUYTEN, Sonia M. Bibe. (org). *Historia em quadrinhos: leitura crítica*. São Paulo: Edições Paulinas, 1984.

MACÊDO, José Emerson Tavares. *A linguagem humorística das charges e as “Diretas Já” nos traços dos chargistas dos jornais: Diário da Borborema e Jornal da Paraíba*. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande). Campina Grande:2012. 135f.

MAGALHÃES, Henrique. *Humor em pílulas: a força criativa das tiras brasileiras*. Joao Pessoa:Marca de Fantasia, 2006.

\_\_\_\_\_. *Maria, espirituosa há 30 anos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

\_\_\_\_\_. *Uma história dos quadrinhos paraibanos*. Rev. 9ª Arte. V. 1, n.1. São Paulo: 2012. Disponível em <<http://www.memorialhqpb.org/personagens/flama/flama.html>> Acesso em 29.jul.2018.

MAGNO, Luciano. *História da caricatura brasileira: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil*. Vol. I. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012.

MARTINS, Eduardo. *A União \_ Jornal e história da Paraíba: sua evolução gráfica e editorial*. João Pessoa: A União editora, 1977.

MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Global, 1980.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e história, possibilidades de análise. In: CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda (orgs). *A leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação*. São Paulo: Cortez, 2004, p.19-36.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. *Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual: balanço provisório, propostas cautelares*. In: Revista Brasileira de História. Volume 23, número 45. São Paulo: ANPUH, 2003. Pp. 11-36. Disponível em <[www.scielo.br](http://www.scielo.br)> Acesso em 12 jan. 2017.

MELO, José Marques de. *Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. 3 ed.. ver. e ampl. Campos do Jordão:Mantiqueira, 2003.

\_\_\_\_\_. *Gêneros da comunicação de massa: análise dos gêneros e formatos jornalísticos*. In: MARQUES DE MELO, José e ASSIS, Francisco de (orgs.). *Gêneros jornalísticos no Brasil*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010.

MEMÓRIAS DA DITADURA. *O maior acervo online sobre a história da ditadura no Brasil*. Disponível em : <[HTTP://memoriasdaditadura.org.br](http://memoriasdaditadura.org.br)>. Acesso em 20. Jul.2017.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de História Oral*. São Paulo: Loyola, 2005.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOYA, Álvaro de. *História da história em quadrinhos*. São Paulo: L& PM, 1987.

MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo:Companhia das Letras, 1994.

MOURA, Sandra Regina; BARRETO, Emília. *Os critérios de noticiabilidade no jornalismo de resistência na Paraíba: uma análise dos jornais Edição Extra e O Furo*. Estudos em Jornalismo e Mídia, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 254-265, maio 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2014v11n1p254>>.

Acesso em: 22. Jun 2017.

NÓBREGA, Evandro. Algo do que a Imprensa viu (e não viu) entre o Pré-Golpe de 64 e o Ano de 68. In: GUEDES, Nonato et al. *O jogo da verdade*. Revolução de 64 30 anos depois. João pessoa: A União, 1994.

NUNES, Paulo Giovai Antonino. As experiências de “luta armada” na Paraíba. In: AVELINO, Nildo (Org); FERNANDES, Telma Dias (Org); MONTOLI, Ana (Org). *Ditaduras: a desmesura do poder*. São Paulo:Intermeios; Brasília:Capex, 2015. (Coleção Contrassensos).

OLIVEIRA, Luiz Ricardo Prado de. *A cultura da transgressão no Brasil: de Machado de Assis à psicanálise*. São Paulo : Zagodoni, 2015

PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002

PARAÍBA. *Comissão Estadual da Verdade e da Preservação da Memória do Estado da Paraíba*. Relatório final / Paraíba. Comissão Estadual da Verdade e da Preservação da Memória do Estado da Paraíba; Paulo Giovanni Antonino Nunes, [et al.] – João Pessoa: A União, 2017. 748 p.

PEREIRA FILHO, Francisco José Bicudo. *Caros Amigos e o resgate da imprensa alternativa no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy (org). *Porto Alegre Caricata: a imagem conta a história*. Porto Alegre: EU/Secretaria Municipal da Cultura, 1993.

\_\_\_\_\_. História cultural: caminhos de um desafio contemporâneo. IN: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza. *Narrativas, imagens e práticas sociais: percurso em história cultural*. Porto Alegre, RS: Asterisco, 2008.

PONTES, Juca. *Quadrinhos da Paraíba: 30 ANOS*. Editora Jornal A União, 1993.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro. Vol.5, n.10, 1992, p.200-212. Disponível em: <<http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>>.

Acesso em 29. Set.2018

PORTELLI, Alessandro. Tradução: Maria Therezinha; RIBEIRO FENELÓN, Revisão Técnica: Déa. *O QUE FAZ A HISTÓRIA ORAL DIFERENTE*. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S.l.], v. 14, set. 2012. ISSN 2176-2767. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11233/8240>>

Acesso em: 10. jun. 2018.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos – coleção Linguagem & Ensino*. São Paulo: Ed. Contexto, 2009.

REBOUL, O. *Introdução à retórica*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martin Fontes: 2004.

REIS, José Carlos. *A História, entre a Filosofia e a Ciência*. 4ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

REY SAVIANI, Luiz Roberto. *Jornalismo opinativo: dilema ou questão de dimensão ou conteúdo*. Revista de Estudos de jornalismo, Campinas, 5 (2): 59-68, julho/dez 2002. disponível em < <http://www.puccamp.br/centros/clc/jornalismo/revista/Jornv5n2/jorn04.pdf>>, acesso em 13.ago.2008.

RIBEIRO, José da Silva. *Antropologia visual: da minúcia do olhar ao olhar distanciado*. Porto, Portugal: Edições Afrontamento, 2004.

RICOEUR, Paul. *Entre mémoire et histoire. Projet*. Paris: n° 248, 1996.

\_\_\_\_\_. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Le Seuil, 2000.

RISERIO, Antônio. *Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. Anos 70: trajetórias*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes e Cultura Brasileira. São Paulo: Iluminuras- Itaú Cultural, 2005. (Vários autores).

ROMANCINI, Richard, LAGO, Cláudia. *Historia do Jornalismo no Brasil*. Florianópolis:Insular, 2007.

ROMUALDO, Carlos Edson. *Charge jornalística: intertextualidade e polifonia*. Maringá:Eduem 2000.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo:Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Experiências e representações sociais: reflexões sobre o uso e o consumo das imagens*. In: FERNANDES, Maria Fernandes. II Encontro Perspectiva do Ensino de História (Congresso Nacional Brasil). São Paulo, 2008. Universidade de São Paulo. Faculdade de Educação Bittencourt.

SALOMÃO, Paulo César. *O confronto entre o direito à intimidade e o direito à informação*. Revista de Direito do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, n. 66, 2006. Disponível em <<https://www.lexml.gov.br/urn/urn:lex:br:redede.virtual.bibliotecas:artigo.revista:2005;2000745278>>. Acesso em 19. Mai. 2017

SARMENTO, Daniel Henrique; SILVA, Luciano Henrique Ferreira da. *Quadrinhos eróticos ou pornográficos?: questão de cultura, temática e representação*. In: BRAGA, Amaro Xavier Jr. *Questões de sexualidade nas histórias em quadrinhos*. Maceió:EDUFAL, 2014.

SANTOS, Raissa Nascimento do; PAIVA, Cláudio Cardoso. *A mídia paraibana: análise de capa do jornal O Norte, durante o governo do general Castelo Branco*. In: NUNES, Edmário Carlos; SILVA, Elana Gomes; OLVEIRA, Jocélio de (orgs). *Mídia paraibana: origens e perspectivas*. João Pessoa:Editora Xeroca, 2016.



SARDELICH, Maria Emilia. *Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa*. Cadernos de Pesquisa, v.36, n. 128, p.451-472, maio/ago. 2006. Acessado em: 20. Out. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/v36n128/v36n128a09.pdf>>

SEVCENKO, Nicolau. *Configurando os anos 70: a imaginação no poder e as artes nas ruas*. Anos 70: trajetórias. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes e Cultura Brasileira. São Paulo: Iluminuras- Itaú Cultural, 2005. (Vários autores).

SILVA, Custódio Luiz. *Imprensa e desenvolvimento na Paraíba*. Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), 1990. 198f.

SILVA, Janaina Gomes da; NUNES, Paulo Giovani Antonino. “Os anos de chumbo” da ditadura militar na Paraíba (1969-1974). 2017. Disponível em <[http://uece.br/eventos/gthpanpuh/anais/trabalhos\\_completos/298-45120-28042017-224421.pdf](http://uece.br/eventos/gthpanpuh/anais/trabalhos_completos/298-45120-28042017-224421.pdf)>. Acesso em 01. Set.2017.

SILVA, Marcos. *Rir das ditaduras: os dentes de Henfil (Fradim – 1971/1980)*. São Paulo:Intermeios. USP- Programa de Pós-Graduação em História Social, 2018. (Coleção Entr(H)istória).

\_\_\_\_\_. (Org). *MOACY CIRNE, MOACYS CIRNES: Quadrinhos, cinema, literatura &Cia*. São Paulo:LCTE Editora, 2018.

\_\_\_\_\_. *O historiador, o ensino de História e seu tempo* (Notas sobre a problemática da Ditadura no Brasil – 1964/1985). Londrina: Antíteses, vol. 2, n. 3, jan.- jun. de 2009, pp. 23-36.

\_\_\_\_\_. *O trabalho da linguagem*. Revista Brasileira de História. São Paulo. V.06, n.11.pp 45-61. Set 1985-fev 1986.

\_\_\_\_\_. *Caricata República: Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: MarcoZero/CNPq, 1990.

\_\_\_\_\_. *Rir por último: Henfil, a ditadura militar e os contextos*. Pro. História. São Paulo. Jun 2002. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10625>>. Acesso em 14. Ago. 2017

\_\_\_\_\_. *Prazer e Poder do Amigo da Onça — 1943-1962*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.  
SILVA, W. A imprensa e a pedagogia liberal na província de minas gerais (1825-1842), in: Neves, L.; Morel, M. & Ferreira, T. (org.). *História e imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DPeA: Faperj, 2006.

SILVEIRA, Mauro César. *A batalha de papel: a charge como arma na guerra contra o Paraguai*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2009.  
Disponível em < <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/issue/view/266>>. Acesso em 20.jun.2016

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4ª ed, Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SMITH, Anne-MARIE. *Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no*

Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2001.

TRAQUINA, Nelson. *As teorias do jornalismo: por que as notícias são como são*. Vol. I. Florianópolis: Insular, 2005. Disponível em <<https://www.lexml.gov.br/urn/urn:lex:br:redede.virtual.bibliotecas:artigo.revista:2005:2000745278>>. Acesso em 20. Mai.2016

VERGUEIRO, Waldomiro. *Pesquisa acadêmica em histórias em quadrinhos*. São Paulo: Criativo, 2017.

\_\_\_\_\_. *O humor gráfico no Brasil pela obra de três artistas: Ângelo Agostini, J. Carlos e Henfil*. Revista USP, São Paulo, n. 88, 2011. p. 38-49. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13850>>. Acesso em 20. Ago. 2016.

VIEIRA, Thaís Leão. *Allegro ma non troppo: ambiguidade do riso na dramaturgia de Oduvaldo Viana Filho*. Tese de doutorado (Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2011. 233 f.

VIEIRA, Lucas Schuab. *A Imprensa como Fonte para a Pesquisa em História: Teoria e Método*. Biblioteca online de ciências da comunicação - bocc. 2013. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/vieira-lucas-2013-imprensa-fonte-pesquisa.pdf>>. Acesso em 12. abr.2018.

VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na História*. São Paulo: Ática, 1997.