

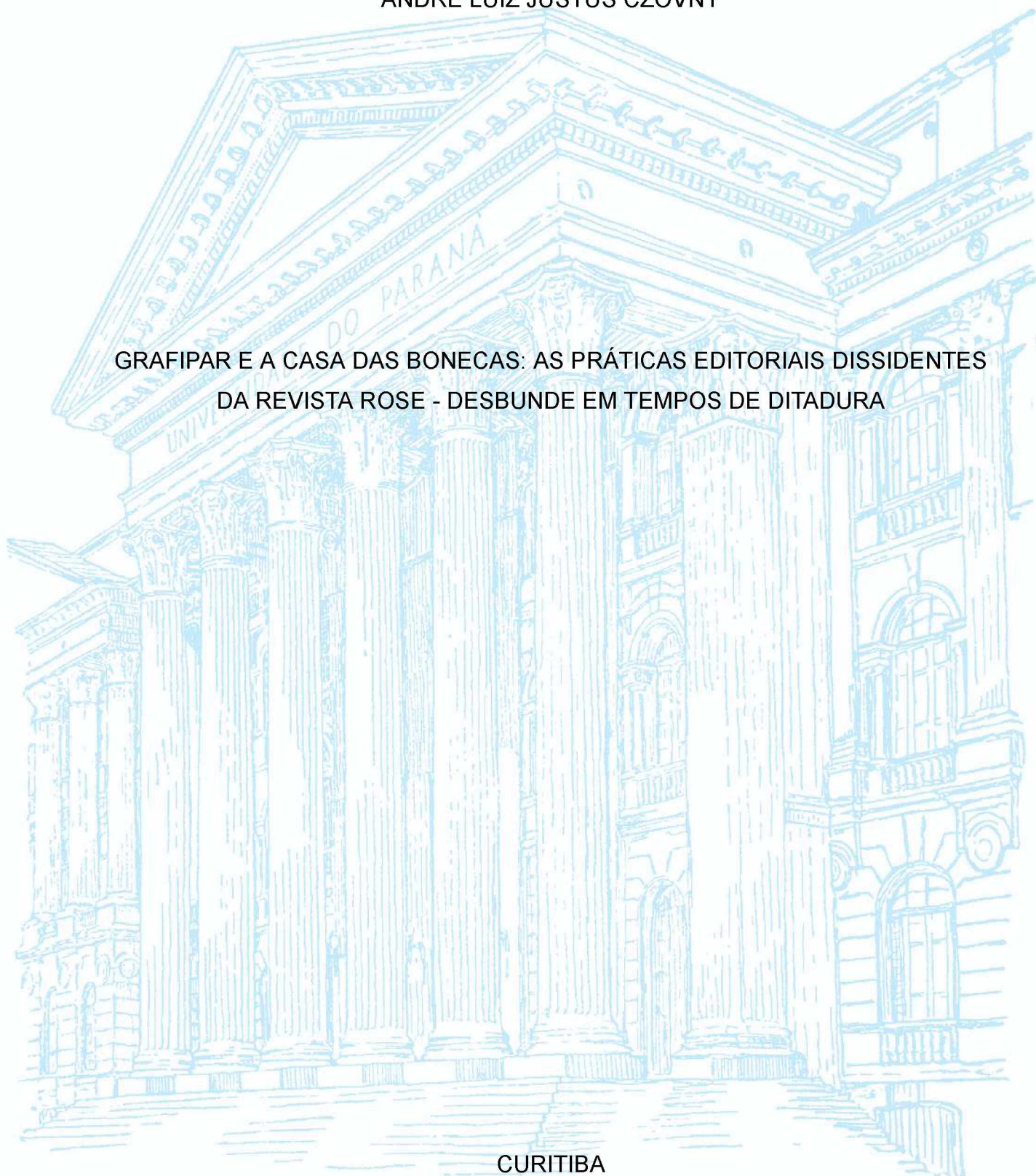
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANDRÉ LUIZ JUSTUS CZOVNY

GRAFIPAR E A CASA DAS BONECAS: AS PRÁTICAS EDITORIAIS DISSIDENTES
DA REVISTA ROSE - DESBUNDE EM TEMPOS DE DITADURA

CURITIBA

2025



ANDRÉ LUIZ JUSTUS CZOVNY

GRAFIPAR E A CASA DAS BONECAS: AS PRÁTICAS EDITORIAIS DISSIDENTES
DA REVISTA ROSE - DESBUNDE EM TEMPOS DE DITADURA

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Setor de Artes, Comunicação e Design, da Universidade Federal do Paraná, como requisito para o título de Doutor em Comunicação.

Orientador: Pro. Dr. José Carlos Fernandes

CURITIBA

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA CENTRAL – SEÇÃO DE PROCESSO TÉCNICO

	Czovny, André Luiz Justus Grafipar e a Casa das Bonecas [recurso eletrônico] : as práticas editoriais dissidentes da Revista Rose : desbunde em tempos de ditadura / André Luiz Justus Czovny. – 2025. 1 recurso on-line : PDF. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Comunicação. Orientador: Prof. Dr. José Carlos Fernandes Inclui referências 1. Ditadura - Brasil. 2. Imprensa gay - Paraná. 3. Revista Rose. 4. Memória coletiva. I. Fernandes, José Carlos II. Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes, Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em Comunicação. III. Título.
--	--

Bibliotecária: Andrea Carolina Grohs CRB-9/1384



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO COMUNICAÇÃO -
40001016071P8

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação COMUNICAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **ANDRÉ LUIZ JUSTUS CZOVNY**, intitulada: **Grafipar e a Casa das Bonecas: as práticas editoriais dissidentes da revista Rose - desbunde em tempos de ditadura**, sob orientação do Prof. Dr. JOSÉ CARLOS FERNANDES, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 17 de Novembro de 2025.

Assinatura Eletrônica

17/11/2025 22:24:13.0

JOSÉ CARLOS FERNANDES

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

18/11/2025 06:16:49.0

MARCIA NEME BUZALAF

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA)

Assinatura Eletrônica

18/11/2025 08:09:05.0

RENATA ADRIANA DE SOUZA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO OESTE)

Assinatura Eletrônica

17/11/2025 21:44:33.0

VALQUIRIA MICHELA JOHN

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Às minhas avós, Aracy e Paulina,
presenças constantes e inspirações diárias.

AGRADECIMENTOS

A Deus, presença constante e silenciosa, que me sustentou com esperança e força ao longo de todo o doutorado. Foram muitas idas e vindas no eixo Guarapuava–Curitiba, sempre com o caminho aberto, sem pneus furados — um detalhe simples, mas carregado de sentido. As orações de todos foram abrigo e impulso nos momentos em que seguir adiante exigiu mais fé do que certezas.

Aos antigos colaboradores da Grafipar e a todos os entrevistados que generosamente abriram espaço em suas rotinas para compartilhar memórias tão preciosas. Este trabalho só se tornou possível graças à confiança e à generosidade de vocês. Registro aqui meu carinho e gratidão a Faruk El Khatib, Nelson Padrella, Lígia Cardieri, Luiz Carlos Rettamozo, Luiz Antonio Solda e Vera Solda.

Aos meus pais, meus maiores incentivadores, que nunca duvidaram do caminho, mesmo quando ele parecia longo demais. Ao meu irmão e à minha cunhada, pelas palavras de conforto e pelo cuidado constante. Todos vocês são meus exemplos de amor, trabalho e perseverança.

À minha segunda família, os amigos, que são luz nos momentos de escuridão. Aos antigos, aos novos, aos que estão longe e aos que encontrei entre uma disciplina ou outra. Nada do que sou hoje seria possível sem a presença, o afeto e o apoio de vocês.

Aos meus professores do PPGCOM, que seguem sendo resistência cotidiana dentro da sala de aula. Nesta caminhada do doutorado, agradeço de forma especial a Valquíria Michela John, por abraçar minhas inquietações e torná-las possíveis, e às professoras Márcia Neme Buzalaf e Renata Adriana de Souza, pelos apontamentos sensíveis e contribuições fundamentais a esta pesquisa.

À Capes, pelo apoio por meio da bolsa de pesquisa, que possibilitou a realização e a concretização deste estudo tão especial para mim. Poder democratizar esse conhecimento é mais um sonho que se materializa na minha trajetória acadêmica.

Por fim, ao meu orientador e amigo, José Carlos Fernandes, pela honra de tê-lo ao meu lado ao longo desses anos. Seus conselhos, sua escuta e sua confiança foram essenciais para que eu chegasse até aqui. Encerramos esta jornada com laços que ultrapassam a academia: termino este percurso com um novo irmão. Obrigado por acreditar em mim e na potência da revista Rose.

Há memórias que, uma vez guardadas,
seguem imprimindo sentidos.
(Czovny, 2025)

RESUMO

Esta tese tem como objetivo compreender as práticas editoriais envolvidas na construção da revista *Rose*, com ênfase na atuação de sua equipe de redação, conhecida como Casa das Bonecas, que desafiava as normas de moralidade impostas pelo regime civil-militar. A *Rose* integra o conjunto de 68 títulos da editora Grafipar, sediada no Paraná e reconhecida por sua produção de histórias em quadrinhos, fotonovelas e magazines eróticas durante o período da ditadura civil-militar instaurada em 1964. O recorte espaço-temporal da pesquisa abrange o período de existência da revista, de março de 1979 (lançamento da primeira edição) a fevereiro de 1983 (última publicação). Com pautas progressistas e voltadas à discussão da sexualidade, os objetivos específicos consistem em: analisar o processo de construção das seções da revista *Rose*; investigar sua relação com a censura vigente; e registrar os relatos de indivíduos que atuaram na editora, a partir de suas experiências profissionais. O protocolo metodológico propõe explorar o potencial do impresso como acionador de memórias, articulando-o à história oral, com base nas recomendações da metodologia “Fotografia como Disparadora do Gatilho da Memória”, descrita por Hoffmann (2010, 2014) e Teixeira (2013). A pesquisa de campo foi conduzida em Curitiba, com cinco entrevistados, utilizando como material de referência a edição nº 70 da revista *Rose*. A aplicação fundamentou-se em referenciais teóricos de Bosi (1979, 1994), Meihy (1996), Halbwachs (1990), Portelli (2016), Candau (2014), Quinalha (2021, 2022) e Green (2018, 2022). Os resultados obtidos evidenciam o potencial do impresso como mediador da memória individual e coletiva, reafirmando, a partir dos depoimentos colhidos, o papel da *Rose* como um fenômeno cultural significativo e sua relevância para a história da imprensa paranaense e para a memória do movimento LGBTI+ no Brasil.

Palavras-chave: Revista *Rose*. Grafipar Edições. Ditadura Civil-Militar. Imprensa Erótica. Gatilho de Memória.

ABSTRACT

This thesis aims to understand the editorial practices involved in the development of *Rose* magazine, with an emphasis on the work of its editorial team, known as “Casa das Bonecas” (The Dolls’ House), which challenged the norms of morality imposed by the civic military regime. *Rose* is one of 68 titles from the publisher Grafipar, based in Paraná and recognized for its production of comic books, photo soap operas, and erotic magazines during the civil-military dictatorship established in 1964. The timeframe of this research covers the magazine’s period of existence, from March 1979 (launch of the first issue) to February 1983 (final publication). Featuring progressive topics and focused on the discussion of sexuality, the specific objectives are: to analyze the development process of *Rose* magazine’s sections; to investigate its relationship with the prevailing censorship; and to record the accounts of individuals who worked at the publishing house, based on their professional experiences. The methodological protocol proposes exploring the potential of the printed medium as a memory trigger, linking it to oral history, based on the recommendations of the “Photography as a Memory Trigger” methodology, as described by Hoffmann (2010, 2014) and Teixeira (2013). Field research was conducted in Curitiba with five interviewees, using issue no. 70 of *Rose* magazine as a reference material. The study is grounded in the theoretical frameworks of Bosi (1979, 1994), Meihy (1996), Halbwachs (1990), Portelli (2016), Candau (2014), Quinalha (2021, 2022), and Green (2028, 2022). The findings demonstrate the potential of the printed medium as a mediator of individual and collective memory, reaffirming - based on the testimonies gathered - *Rose*’s role as a significant cultural phenomenon and its relevance to the history of the press in Paraná and to the memory of the LGBTI+ movement in Brazil.

Keywords: Rose Magazine. Grafipar Editions. Civilian-Military Dictatorship. Erotic Press. Trigger of Memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Super-Gay da Grafipar	32
Figura 2 - O início da Grafipar	36
Figura 3 - Impressão da revista Personal	37
Figura 4 - Títulos da editora Grafipar	39
Figura 5 - Capas da revista Rose	43
Figura 6 - Logo da Rose	44
Figura 7 - Página da seção “Retalhos” da primeira revista Rose (mar/1979)	45
Figura 8 - Página da seção “Rose por dentro” da primeira revista Rose (mar/1979)	46
Figura 9 - Página da seção “Informação sexual” da primeira revista Rose (mar/1979)	46
Figura 10 - Página da seção “Fora da cama” da primeira revista Rose (mar/1979)	47
Figura 11 - Página da seção “Confidências” da primeira revista Rose (mar/1979)	48
Figura 12 - Página da seção “Humor de Rose” da primeira revista Rose (mar/1979)	49
Figura 13 - Página da seção “Concurso permanente de contos” da Rose (mar/1979)	50
Figura 14 - Páginas da seções “Horóscopo” e “Rose astral” da Rose (mar/1979)	51
Figura 15 - Páginas da seções “Concurso Rose & Eles” da Rose (mar/1979)	51
Figura 16 - Páginas da seções “Encontro e Gay Corner” da Rose (mar/1979)	52
Figura 17 - Passarola Nº16, a queridinha do Faruk	65
Figura 18 - Expediente da Passarola com a Grafipar	65
Figura 19 - Faruk como diretor do Correio de Notícias	66
Figura 20 - Faruk Al-Khatib	67
Figura 21 - Lígia Cardieri durante entrevista	69
Figura 22 - Sem título (sem data)	70
Figura 23 - Nelson Padrella e suas pinturas	72
Figura 24 - Retta no seu habitat natural	74
Figura 25 - Música criada por Retta e seu neto	76
Figura 26 - Vera e Solda na sala de casa	77
Figura 27 - Localização da Grafipar no Google Maps	82

Figura 28 - Registro do trabalho na gráfica	83
Figura 29 - Modelo da Rose nº 25 (ago/1980)	87
Figura 30 - Modelo da Rose nº 27 (set/1980)	87
Figura 31 - A Rose para o Gatilho de Memória	96
Figura 32 - Mazzinha e seu violão	98
Figura 33 - Modelo Nick	99
Figura 34 - Anúncio da Sexy Comix	100
Figura 35 - Anúncio slides da Carol Blue	101

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Edições da revista <i>Rose</i> publicadas em cada mês entre 1979 e 1983	42
Quadro 2 - Seleção final e definição das 5 bonecas	63
Quadro 3 - Período que cada boneca passou pela revista <i>Rose</i> e <i>Grafipar</i>	79

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	14
1	ECOS DA SUBVERSÃO NAS BRECHAS DA DITADURA	18
1.1	IMPrensa NA DITADURA, A REPRESSÃO E A CONTESTAÇÃO	24
1.2	O MOMENTO DE UMA IMPrensa GAY	27
1.3	VAMOS DESBUNDAR	30
2	GRAFIPAR E SUAS EDIÇÕES	34
2.1	OS LEITORES	38
2.2	A ROSE	42
3	UMA PROPOSTA METODOLÓGICA DE RELATOS	54
3.1	A MEMÓRIA	54
3.2	A HISTÓRIA ORAL	56
3.3	O IMPRESSO COMO DISPARADOR DO GATILHO DA MEMÓRIA	59
4	AS BONECAS SELECIONADAS	61
4.1	OS CINCO SELECIONADOS PARA O GATILHO DE MEMÓRIA	63
4.1.1	Faruk Al-Khatib	63
4.1.1.1	Condições de produção da entrevista	67
4.1.2	Lígia Cardieri	68
4.1.2.1	Condições de produção da entrevista	69
4.1.3	Nelson Padrella	70
4.1.3.1	Condições de produção da entrevista	72
4.1.4	Luiz Carlos Ajalla Rettamozo	73
4.1.4.1	Condições de produção da entrevista	75
4.1.5	Luiz Antonio Solda	76
4.1.5.1	Condições de produção da entrevista	78
4.2	O RECORTE DE TEMPO	79
5	REVISTA ROSE E GRAFIPAR POR SEUS COLABORADORES	80
5.1	O INÍCIO	80
5.2	A CASA DAS BONECAS	82
5.3	A PRODUÇÃO	84
5.4	A DITADURA	89
5.5	A AUDIÊNCIA	91
5.6	A CONSCIÊNCIA	93

6.	A ROSE E OS RESULTADOS DA APLICAÇÃO	95
	DO GATILHO DA MEMÓRIA	
6.1	Memória de Solda e Vera	96
6.2	Memória de Retta	98
6.3	Memória de Faruk Al-Khatib	99
6.4	Memória de Nelson Padrella	101
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
	REFERÊNCIAS	105
	APÊNDICE A - Roteiro das entrevistas	109
	APÊNDICE B - Entrevista com Faruk Al-Khatib	111
	APÊNDICE C - Entrevista com Lígia Cardieri	128
	APÊNDICE D - Entrevista com Nelson Padrella	141
	APÊNDICE E - Entrevista com Luiz Carlos Rettamozo	156
	APÊNDICE F - Entrevista com Luiz Antonio Solta e Vera Maria de Oliveira Solda	171

INTRODUÇÃO

Desde pequeno, este pesquisador sempre gostou de ouvir histórias — fossem elas fantasiosas ou reais, relatos de vida ou simples desabafos sem pretensão. Sempre me identifiquei com o papel de ouvinte, não no sentido burocrático de quem atende reclamações em repartições públicas ou empresas, mas no de quem escuta com atenção genuína, como na expressão em inglês *He's a good listener*, que parece traduzir melhor essa disposição. É como se eu fosse um Forrest Gump às avessas: sentado em um ponto de ônibus, mas, em vez de narrar a própria história, convido os outros a contarem as suas. Sinto-me interlocutor e, a cada nova narrativa, percebo que escutar é também uma forma de me conectar com os outros e, curiosamente, comigo mesmo.

Foi dessa escuta que nasceu o percurso desta tese de doutorado. Tudo começou durante uma orientação do professor José Carlos Fernandes, na disciplina “Jornalismo, Memória e Narrativas Culturais”, no PPGCOM-UFPR, quando eu ainda era aluno externo. Movido pela curiosidade de desenvolver um artigo sobre Memória do Paraná e comunidade LGBTI+¹, o professor compartilhou suas pesquisas sobre as revistas eróticas da editora Grafipar (1967–1983), tema que mais tarde se transformou em um capítulo de livro em coautoria com a pesquisadora Monique Portela.

As produções dessa editora emergem de um contexto autoritário, em que a ditadura civil-militar não apenas reprimiu vozes políticas e restringiu liberdades civis, mas também tentou disciplinar corpos e sexualidades dentro de um padrão heteronormativo e conservador. A repressão ultrapassava o campo político-institucional e atingia a esfera íntima, reforçando o silêncio, a marginalização e a invisibilidade daqueles que destoavam da norma dominante. Ainda assim, ao longo do período, sujeitos homossexuais começaram a se afirmar publicamente, como mostra a experiência do *Lampião da Esquina*.

Desde suas primeiras edições até o encerramento, o *Lampião* procurou “iluminar” a comunidade gay, abordando temas diversos, como a situação dos

¹ Apesar das diferentes variações da sigla que representa as pessoas que fogem à cis-heteronormatividade, o presente trabalho utiliza a sigla “LGBTI+” (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexuais) em consonância com a Carta da Diversidade, publicada pela Aliança Nacional LGBTI+. Opta-se aqui por esta forma por ser reconhecida institucionalmente e, ao mesmo tempo, garantir clareza, representatividade e alinhamento com práticas sociais e políticas atuais, já que o sinal de “+” representa outras identidades e orientações, como pessoas queer, pansexuais, assexuais e não-binárias.

homossexuais em Cuba, a posição da Igreja sobre o homossexualismo² e reportagens sobre travestis cariocas (Rodrigues, 2022, p. 96). Foram milhares de exemplares vendidos em bancas ou enviados a assinantes em todo o país (Quinalha, 2022, p. 107). Nesse cenário, a imprensa — em suas várias vertentes, da “marrom” à alternativa e, de modo especial, à nascente imprensa gay — desempenhou um papel fundamental, ora reproduzindo estigmas, ora abrindo caminhos de resistência e visibilidade.

Dessa observação nasce o interesse em compreender a relação entre o regime autoritário e a imprensa, com destaque para o surgimento da imprensa gay como ferramenta de resistência cultural e política. É nesse contexto que se insere esta tese, que tem como objetivo compreender as práticas editoriais envolvidas na construção da revista curitibana *Rose* (1979–1983), com ênfase na atuação de sua equipe de redação, conhecida como Casa das Bonecas, grupo que desafiava as normas de moralidade impostas pelo regime civil-militar.

Fora do eixo Rio–São Paulo, tradicionalmente privilegiado pela historiografia dos impressos brasileiros, a *Rose* destacou-se por dialogar com públicos distintos — feminino heterossexual e gay — em fases diferentes, tornando-se a primeira revista gay de circulação nacional em meados da década de 1980 (Amaral, 2015). Seu alcance foi expressivo: o público interagia intensamente por meio de cartas, que chegavam a somar cerca de 1,5 mil mensagens mensais de leitores de todo o país. Assim, esta pesquisa se justifica pela necessidade de preencher uma lacuna na produção acadêmica sobre os impressos eróticos paranaenses, explorando um objeto ainda pouco estudado nos campos da comunicação e da memória.

A partir disso, o **problema central** deste estudo é compreender como as práticas editoriais da *Rose*, conduzidas pela Casa das Bonecas, desafiaram as moralidades vigentes durante a ditadura civil-militar. Para tanto, foram definidos os seguintes **objetivos específicos**:

- analisar o processo de construção das seções da revista *Rose*;
- investigar sua relação com a censura vigente;

² O termo homossexualismo foi amplamente utilizado até o final do século XX por sua associação ao campo médico e psiquiátrico, que compreendia a homossexualidade como desvio ou patologia, sendo o sufixo “-ismo” frequentemente ligado a doenças. Essa concepção foi revista em 1990, quando a Organização Mundial da Saúde retirou a homossexualidade da Classificação Internacional de Doenças (CID). A partir dessa mudança, consolidou-se o uso do termo homossexualidade, que reconhece a orientação sexual fora de uma perspectiva patologizante.

- registrar os relatos de indivíduos que atuaram na editora, a partir de suas experiências profissionais..

O **recorte temporal** abrange o período entre a primeira edição da revista, em março de 1979, e a última, em fevereiro de 1983. O **protocolo metodológico** propõe explorar, de modo inédito, o potencial do impresso na ativação da memória, articulando-o à história oral, com base na proposta da “Fotografia como Disparadora do Gatilho da Memória”, descrita por Hoffmann (2010, 2014) e Teixeira (2013). Embora outras pesquisas tenham aprimorado essa metodologia por meio da fotografia, aqui buscou-se adaptá-la ao uso do impresso, especificamente à edição nº 70 da *Rose* (junho de 1982), de modo a demonstrar seu potencial como mediador de lembranças.

Para compreender a relação entre impresso e memória, o estudo baseou-se em um amplo percurso de leituras, investigações e aplicações. Inicialmente, realizou-se um levantamento bibliográfico sobre autores de referência nos estudos da memória, como Jacques Le Goff, Ecléa Bosi e Maurice Halbwachs. Para o campo da história oral, foram adotadas as contribuições de Alessandro Portelli e Paul Thompson.

A etapa documental envolveu a coleta e análise de materiais escritos e visuais referentes à *Rose* e à *Grafipar*. Como destaca Burke (2004), “as imagens, assim como os textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica”. Por isso, as edições foram observadas tanto no acervo particular de Nelson Padrella quanto no Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott (CEDOC LGBTI+), do Grupo Dignidade, em Curitiba. Essa fase coincidiu com minha participação no projeto de extensão Máquina de Ativismo em Direitos Humanos, no grupo Memória LGBTI+ de Curitiba, coordenado pelo professor Leandro Franklin Gorsdorf (UFPR), onde tive a oportunidade de trabalhar com as memórias da comunidade na cidade, o que contribuiu diretamente para o aprofundamento deste estudo.

As entrevistas seguiram o modelo semiestruturado proposto por Martino (2018), com um roteiro de perguntas que orienta a conversa, mas mantém espaço para que o entrevistado acrescente temas imprevistos. Conforme Teixeira (2013), o roteiro foi organizado em seis eixos temáticos: “O início”, “A Casa das Bonecas”, “A Produção”, “A Ditadura”, “A Audiência” e “A Consciência”. Foram entrevistados Faruk El Khatib (dono da editora), Nelson Padrella (roteirista de HQs), Lígia Cardieri

(diretora de redação da *Rose*), Luiz Carlos Rettamozo (colaborador e roteirista) e Luiz Antonio Solda (colaborador).

Para contribuir com esse processo, a história oral foi utilizada como recurso para reconstruir as experiências e práticas editoriais da revista a partir da perspectiva de seus protagonistas. Como define Meihy (2005, p. 17), trata-se de uma “história do tempo presente” e, por isso, também de uma “história viva”. Essa abordagem permitiu compreender os modos de produção e resistência que marcaram a trajetória da *Rose*.

Os resultados da pesquisa são apresentados em capítulos. O primeiro contextualiza a ditadura civil-militar e a imprensa alternativa; o segundo trata da história da Grafipar e da revista *Rose*; o terceiro discute a revisão bibliográfica e a proposta metodológica; o quarto reúne as histórias de vida das cinco bonecas entrevistadas; o quinto, as bonecas trazem informações privilegiadas a respeito da revista *Rose*, apresentando o cotidiano das práticas editoriais, sem o auxílio de nenhuma ferramenta imagética; e os capítulos sexto e sétimo exploram a análise da *Rose* nº 70 (junho de 1982), demonstrando como o impresso pode atuar como disparador da memória coletiva.

1 ECOS DA SUBVERSÃO NAS BRECHAS DA DITADURA

Em múltiplos contextos autoritários, a limitação de direitos civis e liberdades públicas esteve intrinsecamente vinculada à perseguição das sexualidades dissidentes. No nazismo, entre 1933 a 1945, por exemplo, aproximadamente 50 mil pessoas foram condenadas por serem homossexuais, sendo entre 5 e 15 mil marcadas pelo triângulo rosa. Na Itália facista, entre 1925 e 1943, 300 pessoas foram acusadas de pederastia e 88 presos políticos também foram considerados homossexuais (Quinalha, 2021, p.18). Enquanto isso, na ditadura argentina aconteceu a repressão policial aos “maricas”, que Santiago Insausti vem investigando sobre um possível plano sistemático de perseguição, tortura e desaparecimento de homossexuais, entre 1976 e 1983 (Quinalha, 2021, p.19).

O Brasil vivenciou um dos períodos mais sombrios de sua história ainda recente com a Ditadura Civil-Militar que se estendeu de 1964 a 1985. Um regime autoritário que representou uma interrupção drástica da democracia que o país havia adotado desde a Proclamação da República em 1889. Caracterizado pela repressão violenta a opositores, tortura, mortes, censura à imprensa e aos artistas, e severas restrições aos direitos políticos, o período ditatorial suspendeu, por mais de duas décadas, as liberdades básicas que compõem um Estado democrático de direito.

E sobre liberdades, elas podem ser entendidas como um conjunto de direitos que asseguram ao indivíduo a possibilidade de existir plenamente em sociedade, expressar suas ideias, escolher seus representantes e participar da vida política e cultural sem medo da repressão. Mas, e quando isso tudo é suprimido? Não é apenas a voz do indivíduo que se cala, mas também a própria vitalidade da democracia, que depende da pluralidade de opiniões e da convivência de diferentes perspectivas. Assim, falar em liberdades básicas é reconhecer que elas são o alicerce da cidadania e que sua ausência compromete a dignidade humana. Foi justamente esse cenário de supressão que se instalou no Brasil a partir da madrugada de 31 de março para 1º de abril de 1964, quando os militares destituíram o então presidente João Goulart. O general Castello Branco assumiu a presidência em 15 de abril de 1964, inaugurando um período de 21 anos de regime autoritário. Uma das primeiras e mais contundentes ações do regime foi a emissão de Atos Institucionais (AIs), que progressivamente retiraram as liberdades básicas da nação

brasileira e elementos do estado democrático de direito. O AI-5, decretado em 13 de dezembro de 1968, é considerado o dispositivo que fechou completamente a possibilidade de qualquer resistência que não fosse criminalizada.

[...] na noite de 13 de dezembro de 1968, a voz grave e pausada do ministro da Justiça Gama e Silva anunciou, em cadeia de rádio e TV, o AI-5. A partir daí, o governo militar assumia, virtualmente, o controle da sociedade brasileira. (Napolitano, 2018, p. 76).

Durante o governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), a repressão se intensificou, afetando duramente os setores culturais críticos e de esquerda, e impondo uma ferrenha censura às artes e ao jornalismo (Santos, p. 67, 2020). A Lei de Imprensa (Lei nº 5250, de 1967) foi um subterfúgio legal para punir publicações consideradas obscenas ou atentatórias à moral e aos bons costumes. A ditadura civil-militar não apenas silenciou a oposição política, mas também tentou bloquear a entrada da "revolução sexual" na sociedade brasileira, a exemplo da proibição da exibição de genitálias e mamilos em materiais impressos.

O regime buscou impor um biopoder³ (Foucault, 1988) que regulava a vida dos cidadãos, tratando os opositores e aqueles que se desviavam do "padrão normal", "como vidas sem importância, vidas quaisquer, vidas que tiveram os seus direitos suspensos" (Maior Júnior, 2020, p. 65), tornando a tortura e a prisão das vozes dissidentes práticas comuns (Green, 2022, p. 405). O ideal era o de corpos submissos e famílias nucleares, alinhados com a narrativa de progresso do "Brasil: ame-o ou deixe-o" e uma euforia nacionalista com a vitória do time brasileiro na Copa do Mundo do México, em 1970.

A censura e a violência estatal eram os mecanismos para manter essa ordem, resultando em um clima de repressão e conservadorismo que permeou a sociedade, forçando um ajuste aos valores "tradicionais" e à obediência, como forma de sobrevivência, em detrimento da pluralidade democrática. Esse clima não afetou apenas opositores políticos, mas também grupos sociais historicamente

³ O conceito de biopoder, desenvolvido por Michel Foucault, designa uma forma de poder que se consolida entre os séculos XVII e XVIII, centrado na administração da vida dos indivíduos e das populações. Diferentemente do poder soberano — que se exercia pelo direito de "fazer morrer e deixar viver" —, o biopoder se caracteriza por "fazer viver e deixar morrer" (Foucault, 1988, p. 128). Isso significa que o foco do poder se desloca para o controle e a otimização da vida, por meio de práticas que regulam a saúde, a natalidade, a sexualidade e o comportamento social. Contudo, esse mesmo poder "deixa morrer" aqueles que não se encaixam ou não são úteis ao sistema, como os grupos marginalizados.

marginalizados, como a comunidade LGBTI+. Sob a justificativa de preservar a “moral e os bons costumes”, o regime militar reforçou padrões rígidos de gênero e sexualidade, intensificando a censura a qualquer manifestação que contrariasse a lógica da família tradicional. Em “Os documentos da censura”, Elio Gaspari (1978) revelou que a censura condenava “a publicidade vinda do mundo comunista bem como a exaltação da imoralidade e do homossexualismo”, pois essa era a versão dos governantes.

Um país com um regime do qual não se desgosta, onde não há dissidentes, onde vige uma política habitacional equânime e um mercado de capitais onde as fortunas se multiplicam, sem homossexuais, sem comunistas e com algumas pequenas questões que só são exaltadas por aqueles que agem contra a ordem. (Gaspari, 1978, p.1).

Cowan (2022, p. 28) explica que, imediatamente após o Golpe de 1964, ativistas de direita condenaram a homossexualidade como manifestação da subversão; esta perspectiva apareceu, também, nas principais instituições e publicações do próprio regime, nas quais teóricos e forças de segurança viam no desejo homossexual “uma tática de guerra revolucionária”. Foi um momento de demonizar a identidade gay como um complô arquitetado pelos inimigos do estado. A partir disso, já nos anos 1970, reacionários dentro e fora do regime associaram a homossexualidade com outros movimentos, como o feminismo e o *black power*, um reflexo que foi remontado internacionalmente ao pós- Segunda Guerra. Esse cenário de contestação e transformações culturais, no entanto, havia começado a se delinear bem antes, conforme Quinalha (2021) explica.

Ainda nos anos 1950, a emergência da geração *beat* nos Estados Unidos vai alimentar, em parcela da juventude, um inconformismo crescente com o modo de vida antiquado atribuído às gerações anteriores. Esse espírito de revolta ganharia reforço com o movimento hippie e com a filosofia existencialista, desafiando o ideal burguês de famílias e as amarras da moral cristã. Novos grupos de guerrilhas vão se alastrar por todo o mundo, apostando na via de uma revolução contra o sistema. A pílula anticoncepcional não veio mexer apenas com os hormônios femininos, mas também operou uma dissociação entre reprodução e sexo, permitindo maior liberdade às mulheres e encorajando a utopia do amor livre. Assim, hippies, guerrilheiros, mulheres, gays, negros pareciam conformar uma verdadeira e ampla frente para mudar o mundo, as cabeças e os corações. (Quinalha, 2021, p. 23).

Entretanto, os padrões de moralidade pública não invadiram o espaço da política somente com o início da ditadura, mas muito antes quando autoridades policiais, médicas, legais e políticas procuravam patologizar e controlar a homossexualidade como uma prática “perigosa, secreta, degenerativa, e ligada ao gênero” (Green & Quinalha, 2022, p.30), ou seja, uma prática que foi associada com a subversão e a (in)segurança nacional.

É como se, durante um tempo, a homossexualidade foi varrida para debaixo do tapete da história brasileira. O discurso dominante não permitia que os homossexuais elaborassem narrativas sobre si mesmos, sendo esses discursos “construídos” por outros campos do saber, como a medicina e a psicologia. A homossexualidade era, frequentemente, tida como uma prática desviante, uma doença ou patologia. Médicos-legistas como Viriato Fernandes Nunes e Aldo Sinisgalli, já na década de 1920, associavam a “perversão sexual” à “destruição da sociedade” e defendiam a repressão de “criminosos” e “doentes”.

Numa tese de 1928, defendida na Faculdade de Medicina de São Paulo, o médico-legista Viriato Fernandes Nunes alertava: **“Toda perversão sexual atenta violentamente contra as normas sociais”**. E exigia rigor na repressão, pois, se “esses criminosos [os pederastas] têm perturbadas as suas funções psíquicas”, a sociedade não pode permitir-lhes “uma liberdade que eles aproveitariam para a prática de novos crimes”. Ora, **“o homossexualismo é a destruição da sociedade, é o enfraquecimento dos países”**; se ele “fosse regra, o mundo acabaria em pouco tempo” - acrescentava outro médico-legista, Aldo Sinisgalli. Portanto, **“se os pederastas são doentes [...] não é justo que a sociedade fique exposta às reações das suas mórbidas tendências”**. Daí, deve-se utilizar meios de repressão que, se não resvalam pelos antigos excessos, “previnam com segurança a repetição desses crimes”, atendo-se “a normas científicas muito diversas daquele primitivo empirismo”, segundo o dr. Fernandes Nunes. (Trevisan, 2018 p. 180 - grifos meus).

Dentro desse cenário, a abordagem deveria ser outra. Para outro famoso médico-legista, Afrânio Peixoto, havia outra solução, uma “revisão educativa”, em suas palavras, “o que nos cumpre, humanamente, moralmente, é tratá-los, corrigir-lhes a natureza errada, como se faz aos aleijados [...], aos tarados, aos deficientes” (Trevisan, 2018, p. 181), sendo assim, “mais um problema social a ser resolvido pela medicina”. Neste contexto, o caso de Febrônio Índio do Brasil, em

1927, revela como o Estado brasileiro já tratava determinados comportamentos considerados “desvios” como ameaças à ordem social. Mais do que um criminoso, Febrônio foi enquadrado pela psiquiatria e pelo direito como um “louco moral” (Trevisan, 2018, p. 187), um sujeito degenerado cuja existência por si só representava perigo. Esse enquadramento não pode ser dissociado de sua condição de homem negro, pobre e de sexualidade dissidente, uma vez que, à época, a homossexualidade era frequentemente associada à anormalidade, à degeneração e ao crime.

A figura de Febrônio foi usada para reforçar a ideia de que certas identidades ou práticas sexuais precisavam ser medicalizadas, criminalizadas ou eliminadas para garantir a “moral” e a “segurança” da sociedade. Décadas depois, durante a Ditadura Civil-Militar, essa mesma lógica se radicalizou: a homossexualidade continuava a ser tratada como desvio, passível de repressão, invisibilização e violência. Nesse sentido, tanto no caso apontado quanto na política do regime militar, o Estado utilizou a noção de “perigo moral” como justificativa para controlar corpos e identidades que fugiam à cis-heteronormatividade, reforçando o conservadorismo como pilar de sustentação da ordem.

O medo e a dúvida eram constantes para aqueles que ousavam falar de sua sexualidade. Muitos homossexuais viviam sob uma “dupla identidade”, temendo os riscos de olhares de fúria, agressões ou chantagens. Ainda que não fosse proibida por lei específica no Código Penal brasileiro, era relacionada com diversos outros dispositivos legais e contravencionais, como “ato obsceno em lugar público”, “vadiagem” ou violação à “moral e aos bons costumes” (Quinalha, 2021, p. 21), para justificar a repressão e agressão a homossexuais em locais públicos e privados, sendo que em alguns casos se tornava um “caso de polícia”. Um reflexo do “machismo, muitas vezes de mãos dadas com a hipocrisia” (Trevisan, 2018, p. 50), inerente à organização social brasileira.

Travestis, em particular, eram alvo de uma perseguição ainda mais brutal. Eram frequentemente vistas como um “problema” pelas autoridades, que as diferenciavam dos “homossexuais bem-comportados”. É o caso relatado na obra de Trevisan (2018), na qual o delegado José Wilson Richetti e o secretário da Segurança Pública de São Paulo, Octávio Gonzaga Jr., deixam claro que “suas ressalvas eram apenas contra o travesti, já que o ‘homossexual não cria problemas,

é uma pessoa recatada” (Trevisan, 2018, p.376), comportada, mostrando uma mudança entre o verbo reprimir para controlar.

Muitas travestis, oriundas das camadas mais pobres da população, enfrentam seus primeiros episódios de assédio e violência ainda no ambiente familiar. É o caso de Bené, que relata: *“todos os meus tios me comiam [...], meus próprios tios e primos todos. [...] Eu tinha, o quê? Tinha oito anos... [...] O que eu ia fazer? Eu não podia nem falar... Uns diziam assim: ‘Se você falar, eu te meto a porrada...’* (Trevisan, 2018, p. 396). A violência doméstica frequentemente culminava na expulsão precoce de casa, como evidenciam os testemunhos de diversas travestis que recordam “contínuas surras na infância, dadas sobretudo pelo pai”, configurando o clássico dilema “em casa, ou ele ou eu” (Trevisan, 2018, p. 383). Foi o que ocorreu com a travesti maranhense Suzane Kellen, obrigada a deixar o lar aos nove anos (Trevisan, 2018, p. 397). Esses relatos revelam como a combinação de assédios, espancamentos e estupros múltiplos empurra muitas travestis para a prostituição como última alternativa de sobrevivência.

A violência contra elas era endêmica, com a polícia cobrando “taxas de proteção”, praticando extorsões, agressões gratuitas e, até mesmo, as obrigando a limpar delegacias e celas. Marisa Fernandes (2022, p. 135), no capítulo *Lésbicas e a Ditadura Militar uma Luta Contra a Opressão e por Liberdade*, relata que durante as Operações de Limpeza da cidade de São Paulo, em 1979, a polícia rasgava *habeas corpus*⁴ apresentados por travestis, alegando que “a lei sou eu”. Assim, as automutilações se tornaram uma forma desesperada de escapar da prisão. Trevisan (2018, p. 399) explica que foi uma forma clássica de revanche, às vezes até coletivamente, nas celas ou em delegacias, “praticavam cortes nos próprios pulsos, braços, pescoços e até órgãos genitais, com pedaços de gilete cuidadosamente metidos debaixo da língua”. Era assim que conseguiam ser transferidas para hospitais, de onde podiam sair com mais facilidade.

A partir destes recortes, fica fácil compreender o porquê da cultura do “faça mas não diga” ou do “estar no armário” ser predominante, em que a preferência sexual era mantida oculta para garantir ganhos sociais e evitar o estigma. O silêncio era uma condição imposta à sexualidade homossexual. Tanto que, em 1970,

⁴ Destaca-se que com o Ato Institucional nº 5, decreto editado pelo ex-presidente Arthur da Costa e Silva em dezembro de 1968, ficou suspenso o direito de voto e ao *habeas corpus*. Em 31 de dezembro de 1978, o então presidente Ernesto Geisel revogou o AI-5.

Fernando Henrique Cardoso é visto comprando o jornal *Lampião*, mostrando que “ele era um dos poucos intelectuais de esquerda tentando estar antenado com seu tempo; mas também evidencia como não era de bom-tom” até mesmo para um intelectual exibir um jornal conhecido como o “porta-voz dos homossexuais” (Trevisan, 2018, p. 22).

Dessa forma, o silêncio e a invisibilidade impostos às populações LGBTI+ durante a ditadura civil-militar não se restringiam a uma questão de moral individual, mas faziam parte de uma estratégia mais ampla de controle social e político. O medo da repressão, das violências policiais e do estigma público levou muitos a adotar posturas de autocensura e dissimulação como forma de sobrevivência. Ao mesmo tempo, esse contexto de opressão acabou impulsionando, ainda que de maneira subterrânea, a formação de redes de solidariedade e resistência, que mais tarde se tornariam fundamentais para o surgimento de um movimento homossexual organizado no Brasil, capaz de transformar o silêncio em voz política e o medo em reivindicação de direitos.

1.1 IMPRENSA NA DITADURA, A REPRESSÃO E A CONTESTAÇÃO

O cenário da imprensa durante a Ditadura Civil-Militar caracterizava-se por uma ambivalência estrutural. De um lado, a censura estatal buscava limitar de maneira sistemática a liberdade de expressão, impondo rígidos mecanismos de controle sobre os fluxos de informação e restringindo a atuação dos grandes veículos de comunicação, muitas vezes cooptados ou intimidados pelo regime (Kucinski, 2003). De outro, emergiram publicações alternativas e independentes que configuravam espaços de contrapúblico, nos quais diferentes atores sociais tensionavam o discurso oficial e construía narrativas contra-hegemônicas. Nesse sentido, a imprensa alternativa e os movimentos contraculturais podem ser compreendidos como expressões de uma esfera pública subterrânea revelando que, mesmo em contextos de exceção, a vida pública não é totalmente eliminada, mas reconfigurada em disputas permanentes entre repressão e resistência (Bosi, 1992).

A Ditadura Civil-Militar implementou uma política sistemática de censura que atingiu tanto os meios de comunicação quanto as manifestações artísticas. A Lei de Imprensa de 1967 (Lei nº 5.250) estabelecia punições para a divulgação de conteúdos considerados “atentatórios à moral pública e aos bons costumes”

(Trevisan, 2018, p. 163), dispositivo jurídico frequentemente mobilizado para reprimir as primeiras iniciativas de veiculação de pautas relacionadas aos direitos homossexuais no Brasil. A censura não se restringia a conteúdos políticos de oposição direta ao regime, mas alcançava qualquer material percebido como uma ameaça à ordem moral estabelecida, incluindo a proibição explícita de imagens de genitais e mamilos (Danton, 2012).

No contexto da repressão, a chamada “imprensa marrom” assumia um papel particular. O termo tem origem na expressão francesa *imprimeur marron*, utilizada para designar atividades ilegais (Angrimani, 1995, p. 21). Na França, os primeiros jornais sensacionalistas eram publicados sem licença oficial, e seus responsáveis passaram a ser chamados de *imprimeurs marron* (impressores ilegais). No Brasil, a expressão⁵ foi incorporada para se referir a periódicos de caráter sensacionalista, que exploravam escândalos, crimes, fofocas e temas relacionados ao sexo, situando-se em uma zona ambígua entre a transgressão da censura moral e a busca por apelo popular.

Embora a clandestinidade marcasse as práticas homossexuais, episódios específicos ganhavam notoriedade quando ofereciam material sensacionalista para as páginas da imprensa popular. Foi o caso da prisão de um padre em um cinema frequentado por homossexuais ou do flagrante de um conhecido ator do *showbiz* com outro homem em uma praça de São Paulo (Trevisan, 2018, p. 17). Dessa forma, a chamada mídia marrom produzia uma visibilidade marcada pelo estigma e pela espetacularização, que, ainda que reforçasse preconceitos, retirava a homossexualidade de uma invisibilidade total, introduzindo-a no espaço público de maneira enviesada e negativa.

Por outro lado, em oposição à grande imprensa sensacionalista, surgiu a “imprensa alternativa” ou “imprensa nanica”, caracterizada também pela oposição ferrenha ao regime militar. Napolitano (2018) observa que, a partir da segunda metade da década de 1970, os meios de comunicação e a indústria cultural experimentaram um crescimento sem precedentes. Nesse período, produtos como telenovelas, noticiários, revistas, coleções de livros e fascículos passaram a ser

⁵ Outra versão é apresentada por Marília Amaral, que retoma a afirmação do jornalista Alberto Dines ao atribuir a origem do termo a Calazans Fernandes. Segundo Dines, Fernandes teria utilizado a expressão em uma notícia publicada no *Diário da Noite*, no Rio de Janeiro, em 1960. Nesse contexto, o adjetivo “marrom” estabeleceria uma associação pejorativa com as fezes humanas, remetendo à “cor de merda” (Amaral, 2006).

consumidos em escala industrial. Segundo o autor, por meio das bancas de jornais e da televisão, a cultura escrita alcançou novos públicos, chegando a segmentos populares até então pouco contemplados, como operários qualificados, pequenos funcionários públicos e a baixa classe média em geral. No caso do impresso, entre o período de 1964 a 1980, cerca de 150 periódicos nasceram e desapareceram (Kucinski, 2003, p. 5), com temáticas diversas que “incluíam os gramscianos, os leninistas, os feministas, os ecológicos, os pregadores da importância da sexualidade etc” (Rodrigues, 2022, p. 86).

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. 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. Compartilhavam, em grande parte, um mesmo imaginário social, ou seja, um mesmo conjunto de crenças, significações e desejos, alguns conscientes e até expressos na forma de uma ideologia; outros ocultos, na forma de um inconsciente coletivo. À medida que se modificava o imaginário social e com ele o tipo de articulação entre jornalistas, intelectuais e ativistas políticos, instituíram-se novas modalidades de jornais alternativos. (Kucinski, 2003, p. 16).

Essa imprensa, frequentemente publicada em formato tabloide, menor que o dos jornais tradicionais, configurava-se como um espaço de resistência e de experimentação cultural em meio ao ambiente repressivo do regime militar. Os protagonistas desse movimento formavam uma subcultura que se distinguia da maioria dos jornalistas e intelectuais pela sua disposição contestatória, pela sua propensão ao ativismo, pela sua intransigência intelectual e, em certa medida moral, pela afinidade com os motivos ideológicos" que moviam os ativistas políticos (Kucinski, 2003, p. 36). Como destaque, seis meses após a decretação do AI-5, surgiu *O Pasquim*, que, segundo Chinem (1995, p. 43), não se caracterizava como um jornal estritamente político, mas sim como uma publicação irreverente, debochada e indignada, que buscava “sair do sufoco” por meio do humor e da sátira. Com uma linguagem desabrida e ousada para os padrões da época, o periódico rompeu convenções, contribuindo para a transformação de hábitos e valores e conquistando sobretudo jovens e adolescentes da década de 1970, inclusive em

cidades interioranas que experimentavam crescimento no contexto do chamado “milagre econômico” (Kucinski, 2003, p. 15).

Do ecossistema da imprensa alternativa emergiu, gradualmente, um segmento voltado especificamente à comunidade homossexual, posteriormente denominado *imprensa gay*. Segundo Rodrigues (2022, p. 88), essa produção editorial “surge da necessidade que uma parcela da sociedade teve em procurar seus semelhantes, buscar uma união com os iguais, construir um refúgio coletivo”. Inicialmente, as referências à homossexualidade apareciam em breves colunas nos jornais. Um exemplo pioneiro foi a coluna *Gay Power*, escrita por Sylvio Lamenha em 1971 no jornal *Já*, que, apesar de sua curta duração, divulgava informações sobre bares, saunas e discotecas gays no Rio de Janeiro e em São Paulo, além de livros, peças teatrais e notícias acerca da organização dos movimentos homossexuais nos Estados Unidos e na Europa (Lopes, 2011, p. 25). Outras colunas, como *Guei*, assinada por Glorinha Pereira no *Correio de Copacabana*, e *Tudo Entendido*, de Antônio Moreno na *Gazeta de Notícias*, seguiram linha editorial semelhante, contribuindo para dar visibilidade — ainda que tímida — a essa comunidade em 1977. Um ano antes, o jornalista Celso Cury lança a Coluna do Meio, no jornal *Última Hora*, com uma seção de classificados pessoais, no qual homossexuais podiam trocar correspondências entre si. Tal projeto foi denunciado pelo Ministério Público do Estado de São Paulo, acusando Cury de promover encontro entre pessoas “anormais” (Lopes, 2011, p. 26).

1.2 O MOMENTO DE UMA IMPRENSA GAY

A primeira publicação brasileira com uma existência mais longa destinada a homossexuais masculinos foi o jornal *Snob*, editado por Agildo Guimarães de julho de 1963 a junho de 1969, totalizando 99 edições. Distribuído gratuitamente ou mediante contribuição na Cinelândia e em Copacabana, o *Snob* se sofisticou ao longo do tempo. Sua politização se tornou evidente à medida que deixou de lado as fofocas e passou a discutir problemáticas relativas à homossexualidade masculina. A experiência do *Snob* motivou o surgimento de outros títulos em várias regiões do país, como *Le Femme*, *Eros*, *O Centauro*, *Entender*, entre outros (Lopes, 2011, p. 29). Em 1976, algumas pessoas que faziam o *Snob* resolvem lançar o *Gente Gay*, totalmente feito de forma artesanal, sendo reproduzido por xerox, mas por não ser

“amparado pelo profissionalismo técnico com que o *Lampião* se armou, veio a falir” (Rodrigues, 2022, p. 89). Green (2022, p. 437) justifica que o seu fim está relacionado com a decisão de um tratamento mais profissional à publicação, considerando que a equipe de editores não tinha experiência em administrar um período de grande vesícula.

Tanto esses quanto outros projetos foram interrompidos por uma série de fatores interligados. Green (2022, p. 437) aponta que havia carência das competências jornalísticas e administrativas necessárias para sustentar um empreendimento em maior escala, somada às dificuldades de distribuição ampla e à limitação das vendas, o que restringia os recursos disponíveis para investimentos na qualidade gráfica. Além disso, “os colaboradores do jornal não eram jornalistas amadurecidos, mas novatos entusiastas sem um nome no mercado” (Green, 2022, p. 438), em sua maioria vinculados a círculos de amizade, o que reduzia o alcance e dificultava a conquista de um público mais amplo. Mesmo assim, compreende-se que foram esses impressos que começaram uma mudança entre muitos homossexuais, principalmente naqueles que, cada vez menos, “tinham restrições para assumir sua orientação sexual numa publicação” (Green, 2022, p. 438).

No final da década de 1970, um grupo de intelectuais assumidamente *gays* lançou aquele que viria a ser considerado o primeiro veículo brasileiro de ampla circulação direcionado ao público homossexual: o *Lampião da Esquina*. Em abril de 1978, seu número zero chegou às bancas, inaugurando uma experiência inédita de imprensa militante e culturalmente engajada.

O impacto do jornal pode ser percebido na carta de um leitor, Jota Elle, publicada em agosto de 1979, na qual se afirmava: “Vocês estão se tornando verdadeiros deuses para nós, porque vocês estão dando colorido às nossas vidas. A história dos nossos dias do homossexual brasileiro poderá ser contada em duas etapas bem distintas [...] Antes e depois (a partir...) do jornal *LAMPIÃO*” (Maior Júnior, 2020, p. 9). Esse testemunho evidencia o caráter transformador do periódico, que não apenas rompeu com o silêncio e a marginalização impostos à homossexualidade, mas também se consolidou como marco simbólico na construção de uma identidade coletiva e de espaços de reconhecimento social.

O *Lampião*⁶ surgiu no contexto da "abertura política" do governo Geisel, que permitia uma distensão lenta e gradual (Maior Júnior, 2020, p. 49). Homossexuais das classes médias, ligados a atividades artísticas e intelectuais, sentiram-se encorajados a se abrir publicamente, afirmando sua condição e desejo. O primeiro editorial do *Lampião da Esquina*, intitulado *Saindo do gueto*, explicitava o propósito central de romper as fronteiras simbólicas que relegavam os homossexuais à marginalidade da sociedade civil organizada. Para os editores, tornava-se importante abandonar as zonas de sombra, o segredo e o anonimato social (Maior Júnior, 2020, p. 49). Nesse gesto de "iluminar a escuridão", os integrantes da equipe apresentaram informações pessoais sobre si mesmos, reforçando o compromisso ético e político com a legitimidade da produção jornalística e com a causa que defendiam.

Com um conselho editorial basicamente concentrado no eixo Rio-São Paulo, o grupo que acendeu o *Lampião* era "conhecido como Senhores do Conselho, um título alusivo à seriedade diante do uso do pronome de tratamento" (Maior Júnior, 2020, p. 50). Formado por onze homens⁷, a equipe era formada por jornalistas, artistas plásticos, escritores, críticos de arte, professores e cineastas.

O *Lampião da Esquina* buscava romper com o silêncio e com as formas estigmatizantes que tradicionalmente moldavam as referências à homossexualidade. Afinal, "ao dar aos homossexuais o direito à voz, ele lhes dava também o direito a um corpo" (Maior Júnior, 2022, p. 29). Seu projeto editorial propunha discutir a homossexualidade de maneira clara, ampla e direta, confrontando visões preconcebidas e denunciando a experiência da "vida no armário", marcada pela clandestinidade e pela invisibilidade. Nesse processo discursivo, o jornal contribuiu para a invenção simbólica de um "corpo homossexual", ou seja, de uma nova forma de ser e estar no mundo, capaz de articular identidade, pertencimento e resistência.

⁶ A sede do jornal ficava no Rio de Janeiro e era comandada por Aguinaldo Silva e a sucursal de São Paulo era comandada por Trevisan (Maior Júnior, 2020, p. 50).

⁷ Adão Costa, jornalista e pintor, responsável pela tradução de textos do inglês para o português; Aguinaldo Silva, jornalista, com experiência na imprensa alternativa e autor de livros sobre assuntos policiais; Clóvis Marques, jornalista, tradutor e importante crítico de cinema; Darcy Penteado, artista plástico e escritor, "foi o primeiro intelectual brasileiro a defraudar publicamente a bandeira de luta contra a discriminação e o preconceito em relação aos homossexuais"; Francisco Bittencourt, jornalista, escritor e crítico de arte, membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (seção Brasil); Gasparino Damata, jornalista, escritor "com passagens pela diplomacia"; Jean-Claude Bernadet, crítico de cinema, professor com participação na imprensa alternativa; Antônio Chrysóstomo; João Antônio Mascarenhas advogado, jornalista e tradutor; João Silvério Trevisan, cineasta e escritor; Peter Henry Fry, professor, com doutorado na Inglaterra, onde lecionou na Universidade de Londres. (Maior Júnior, 2020, p. 50).

O conteúdo do jornal era diverso, abrangendo ensaios, contos, informações sobre locais de sociabilidade gay e notícias sobre o movimento internacional. Abordava temas como o machismo na sociedade brasileira e fazia traduções de textos estrangeiros importantes, como "Heterossexualidade: perversão ou doença?" (Maiores Júnior, 2022, p. 80). Também dedicava espaço a categorias como travestis e michês, além de discutir masturbação. Uma seção popular era "Cartas na Mesa", que permitia aos leitores se expressarem e desabafarem, estreitando o laço entre o jornal e sua audiência. A edição de novembro de 1979 trouxe na capa a afirmação "Povo gay já pode falar", simbolizando a conquista do direito à autodeclaração. O periódico reivindicou *habeas corpus* para minorias e discutiu a homossexualidade na prisão, alertando para a ausência de leis punindo a homossexualidade e garantindo direitos no mercado de trabalho (Maiores Júnior, 2022, p. 69).

Apesar de seu caráter inovador e de seu impacto no debate público, o *Lampião da Esquina* enfrentou inúmeros desafios que comprometeram sua continuidade. A Polícia Federal abriu investigações contra a equipe editorial sob a acusação de "atentar contra a moral e os bons costumes" (p. 74), o que evidenciava a vigilância repressiva do regime militar. Paralelamente, o jornal sofria com dificuldades financeiras recorrentes e tensões internas entre seus editores. Destacava-se, nesse contexto, a divergência entre João Silvério Trevisan, que defendia uma linha mais militante e engajada, e Aguinaldo Silva, cuja postura tendia a valorizar uma afirmação mais individualizada, próxima de um viés comercial e de entretenimento (Trevisan, 1998, p. 251). Essas disputas sobre o equilíbrio entre a militância e a comercialização, somadas à redução do interesse do público, culminaram no encerramento do periódico em julho de 1981, após 37 edições distribuídas em todo o território nacional.

1.3 VAMOS DESBUNDAR

Entre 1964 e 1985, o Estado desejava "corpos que confirmassem o ideal de progresso do 'Brasil: ame-o ou deixe-o'" e via "opositores da ditadura e os desviados do padrão normal, especialmente os homossexuais, como vidas sem importância" (Maiores Júnior, 2022, p. 65). No entanto, em meio a esse cenário autoritário, surge a necessidade de uma modernização entre os jovens, ponto em que surge um fenômeno cultural e comportamental, o desbunde, que, embora não diretamente

político em sua origem, desempenhou um papel crucial na contestação dos valores hegemônicos e na abertura de espaços para a expressão individual e coletiva de grupos marginalizados (Trevisan, 2018, p. 276). O termo, na época, se relacionava com os jovens, que viviam em comunidades alternativas e faziam uso de alucinógenos, ligados à contracultura e com os militantes de esquerda que abandonavam a luta contra o regime militar (Green, 2012; Dun, 2014). Tanto que, para Trevisan (2018) desbundar significava abandonar "os compromissos com a direita e a esquerda militarizadas da época, para mergulhar numa liberação individual, baseada na solidariedade não-partidária e muitas vezes associada ao consumo de drogas ou à homossexualidade" (p. 270).

O movimento desbunde foi também impulsionado pelo retorno de intelectuais exilados, que trouxeram ao Brasil experiências e inquietações ligadas às pautas ecológicas, feministas e antirracistas, absorvidas em países capitalistas centrais, como Estados Unidos e França. Tratava-se de um período de intensa efervescência artística e cultural, em que ainda se sentia "o frescor das contestações feministas" e se testemunhava a emergência de um movimento homossexual no país (Lopes, 2011).

Dentre os expoentes artísticos do desbunde homossexual, destaca-se o cantor *Ney Matogrosso*, eternizado pela sua voz incomparável, com performances com o rosto maquiado, às vezes com longas saias, outras com um minúsculo tapa-sexo, sempre exibindo a nudez do seu peito. Junto ao grupo *Secos & Molhados*, celebrou a homossexualidade em várias canções, explicitamente ou nas "entrelinhas", como no refrão "*Vira, vira, vira homem/ Vira, vira lobisomem*", o que Trevisan (2018) destaca como sendo uma alusão aos "anônimos habitantes da grande cidade, que após a meia-noite deixavam seu cansativo papel de abóboras para se transformar em atrevidas cinderelas" (p. 285).

Ainda dentro deste movimento, no início da década de 1970, surge o grupo cênico *Dzi Croquetes*, com propostas de misturar os padrões de gêneros masculino e feminino em suas apresentações. "Maquiagem, roupas, e gestos os distinguem uns dos outros. Mas a indiferenciação de protótipos masculinos e femininos é comum a todos. Grandes cílios, bocas exageradas e a purpurina cintilante e colorida, mancham seus rostos e corpos" (Lobert, 2010). O grupo inspirou-se no *The Cockettes* de São Francisco, Califórnia, cujo nome é uma "derivação da

denominação do membro masculino, em inglês - algo como As Caralhetes, em português" (Trevisan, 2018).

Em princípios da década de 1980, destaca-se o Capitão Gay, interpretado por Jô Soares no programa Viva o Gordo. Um personagem que trajava plumas cor-de-rosa, parodiando a roupa do Super-Homem, com sua varinha mágica que solucionava os problemas quando algum homem ou mulher estava em apuros (Lopes, 2011). Curiosamente, em 1982, a editora curitibana Grafipar lançou a revista Super-Gay, uma possível "inspiração" do personagem interpretado pelo humorista na época, que estava com o programa Viva o Gordo, na Rede Globo. Na revista, "heróis famosos ganham uma versão rosa-choque. A Liga da Justiça vira o Clubinho das Frenéticas Coloridas" (Danton, 2012, p. 101), composto pelo Aquagay, Batgay, Lanterna Cor-de-rosa, Thorvelinho, Arqueiro Rosa-choque, Júlia, Boneca Prateada e Flashomo. Danton (2012) brinca que parecia que a editora queria ser processada pelas representantes brasileiras da Marvel e pela DC. Porém, as reclamações vieram do próprio apresentador.

A ameaça veio de onde menos se esperava: do humorista Jô Soares. Leitor assíduo de quadrinhos, Jô comprava as revistas da Grafipar e, quando se deparou com o Super-gay, logo percebeu a semelhança com o Capitão Gay e telefonou para a editora, ameaçando processar se saísse um segundo número. Assim, apesar das boas vendas, a revista durou apenas uma edição. (Danton, 2012, p. 102).

Figura 1 - Super-Gay da Grafipar



Fonte: Danton (2012, p. 105).

Outro destaque é o jornal, citado anteriormente, *Lampião da Esquina*, publicação que se tornou uma das mais paradigmáticas da imprensa LGBTI+ brasileira. “O jornal conseguiu transcender o regionalismo que predominava até então nas publicações homossexuais, alcançando uma nova escala. Com circulação nacional, milhares de exemplares eram vendidos em bancas de jornais ou enviados a assinantes mensalmente” (Quinalha, 2022, p. 107). Dentre suas preocupações iniciais, Quinalha (2022) destaca a construção e a afirmação de uma identidade homossexual mais estabilizada.

Assim, o movimento desbunde, surgido em meio ao contexto autoritário da ditadura civil-militar, configurou-se como uma potente forma de contestação cultural e comportamental. No interior dessa efervescência, a imprensa gay, representada por veículos como *Lampião da Esquina*, transformou o ato de “assumir-se” — antes marcado pela vergonha e pelo segredo — em um gesto político e ético de afirmação e libertação.

É nesse mesmo espírito que a revista *Rose* e outros títulos da Grafipar se inscrevem, promovendo uma ruptura do silêncio ao abordar de modo aberto e provocador o sexo, as partes íntimas, o corpo homossexual, as dúvidas sexuais, os direitos, convertendo-o em espaço de discurso, visibilidade e resistência.

2 GRAFIPAR E SUAS EDIÇÕES

A Grafipar - Gráfica Editora Ltda, sediada no bairro Cajuru em Curitiba (PR), em atividade entre 1967 e 1983, constitui um dos capítulos ainda pouco explorados da história do mercado editorial brasileiro. Embora frequentemente mencionada — sobretudo em estudos sobre histórias em quadrinhos, seu segmento mais reconhecido, a produção acadêmica sobre a editora permanece restrita. Ao pesquisar no banco de dados da Capes o termo Grafipar nos títulos, o chamado “estado da arte” resume-se a uma tese de doutorado⁸; quatro dissertações⁹ de mestrado; dois livros¹⁰ dedicados à vertente dos quadrinhos eróticos, com destaque para o *pocket Maria Erótica*; além de artigos científicos¹¹, monografias, relatos, reportagens dispersas e uma matéria publicada na revista *Helena*, da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná (SEED-PR) (Fernandes, 2017).

O interesse ainda restrito pela Grafipar — mesmo diante de um catálogo que alcançou 48 títulos e uma tiragem mensal de cerca de 1 milhão de exemplares em seu auge (Santos, 2025), na década de 1970 — revela não apenas uma lacuna, mas também os vieses da historiografia editorial brasileira. A produção da editora, por se consolidar fora do eixo Rio-São Paulo, permaneceu à margem do circuito cultural e acadêmico hegemônico, que privilegia as dinâmicas editoriais desses grandes centros (Danton, 2012). Esse deslocamento geográfico, somado ao estigma frequentemente atribuído a segmentos da cultura popular e às publicações eróticas

⁸ *Frações E Reiteraões Nas Representaões De Feminilidades E De Masculinidades Nos Quadrinhos Das Revistas Rose (1979-1983) E Horóscopo De Rose (1979-1980) – Editora Grafipar*, de Leandro Luiz dos Santos (2025).

⁹ *Hibridismo cultural, ciência e tecnologia nas histórias em quadrinhos de Próton e Neuros: 1979/1981/Editora Grafipar*, de Luciano Silva (2006); *Seja gay... mas não se esqueça de ser discreto: produção de masculinidade homossexuais na Revista Rose (Brasil, 1979-1983)*, de Charles Lopes (2011); *As histórias em quadrinhos de Maria Erótica (1979-1981) de Claudio Seto: visões carnavalescas durante a ditadura militar*, de Leandro Santos (2020); “Ela também tem direito ao orgasmo”: uma análise discursiva da coluna *sexyterapia* da revista *Peteca* (1976-1982), de Monique Portela (2021).

¹⁰ *Maria Erótica e o Clamor do Sexo*, de Gonçalo Junior (2010); *Grafipar A Editora que Saiu do Eixo*, de Gian Danton (2012).

¹¹ *Representatividades lésbicas nas revistas Grafipar* (de José Carlos Fernandes e Agnes Amaral, 2017); *Grafipar Edições: uma reação erótica à ditadura militar* (de José Carlos Fernandes e Agnes Amaral, 2021); *Ponto de Encontro: análise de uma revista "trisexual"* (de José Carlos Fernandes, Monique Ryba Portela, André Luiz Justus Czovny, 2021); *O “lugar difícil” da pornografia-erotismo nos estudos de imprensa: o caso Grafipar e a ditadura militar de 1964* (de José Carlos Fernandes, André Justus e Mariana Vaz, 2023); *Masculinidade Homossexual dos Leitores das Revistas Curitibaanas Rose e Ponto de Encontro* (de José Carlos Fernandes, André Luiz Justus Czovny, 2023); *Nosso Ponto De Encontro: A Imprensa Erótica e Seus Classificados Amorosos Para Elas, Eles E Elos* (de José Carlos Fernandes, André Luiz Justus Czovny, 2024); *The Erotic Press of Grafipar Edições* (de José Carlos Fernandes, André Luiz Justus Czovny, 2025).

que marcaram parte de sua trajetória, contribuiu para a desvalorização crítica e para o apagamento da Grafipar como objeto legítimo de investigação histórica e cultural.

Esse fenômeno se aplica, por ironia, à própria historiografia da imprensa paranaense. Com base no senso comum de que os “jornalões” locais – à exceção honrosa do jornal *O Estado do Paraná* – foi cordial ao regime instalado em 1964 (Fernandes; Portela; Czovny, 2025, p. 80), ignorou-se, de forma metódica, que jornalistas e intelectuais visados pelos governo e com registros profissionais cassados encontraram espaço de expressão em dois polos: o jornal *Voz do Paraná*, ligado à Cúria Metropolitana, mais próximo dos temas sociais da esquerda católica (Fernandes; Portela; Czovny, 2025, p. 80); e as revistas da Grafipar, que emulavam o chamado “desbunde” (Trevisan, 2018; Green, 2018), aqui entendido como um enfrentamento do reacionarismo da esquerda tradicional no campo dos costumes.

Apesar das evidências de que, nos bastidores da Grafipar, se articulava um movimento de recusa à ordem moral e política vigente, essa experiência ainda sofre com uma leitura marcada por localismos, o que a faz perder relevância frente às narrativas mais globalizantes sobre imprensa, mercado editorial e ditadura militar (Green, 2018; Quinalha, 2014). Soma-se a isso a identificação da editora com os quadrinhos, historicamente desqualificados como objetos legítimos de literatura, com “estigma de entretenimento barato e sem valor cultural” (Carvalho, 2017, p. 21), o que contribuiu para sua marginalização crítica. Além disso, ao operar na fronteira difusa entre pornografia e erotismo — território de ambiguidades e tensões — a Grafipar foi duplamente estigmatizada: por um lado, reduzida a um lugar de menor prestígio cultural; por outro, apenas tardiamente (a partir dos anos 2000) reconhecida como parte de um repertório de resistência e de estratégias de despiste diante da repressão militar. Nesse sentido, sua produção inscreve-se em uma “revolução sexual à brasileira” (Abreu, 2012), evidenciando como, em plena ditadura civil-militar, era possível desafiar normas de moralidade e abrir espaços de circulação cultural dissidente, ainda que em registros periféricos e pouco valorizados pela crítica.

O contato com as revistinhas – no diminutivo, pois eram majoritariamente no formato “de bolso”, e porque esse tratamento era um eufemismo, à época (Gonçalo Jr, 2018) – tende a revelar um cenário de alta complexidade, resistente a verdades sedimentadas em torno de temas como erotismo, reação democrática e política. A

tradição com a qual o momento flerta é o dos libertinos, que viam na afirmação da sexualidade livre uma libertação do pensamento (Darton, 1996). Mas é também uma concessão burguesa. Homossexuais com maior poder aquisitivo, naquele momento, agiam de forma livre, em detrimento dos mais empobrecidos, sujeitos à repressão das ruas (Quinalha, 2021; Green, 2018; Quinalha, 2014). Daí a insistência de entender a pornochanchada, os catecismos¹², as fotonovelas, os *comics* eróticos e as demais revistas como parte do quadro de reação à ditadura civil-militar e não apenas como face de uma subversão comportamental consentida às natas sociais.

Figura 2 - O início da Grafipar



Fonte: Acervo particular de Faruk Al-Khatib (sem data).

Cabe destacar que a Grafipar conseguiu manter uma posição relativamente privilegiada em relação a outras editoras especializadas em material erótico, muitas das quais sucumbiram à falência em decorrência das constantes apreensões e interdições que inviabilizavam a manutenção da periodicidade de suas publicações (Santos, 2020, p. 171). Tal resiliência se deveu, em parte, à adoção de estratégias editoriais que buscavam atenuar a vigilância censória, como o uso de sobrecapas brancas, que ocultavam as imagens eróticas das capas originais e expunham

¹² Publicações populares estruturadas no formato de perguntas e respostas, voltadas à abordagem de temas como sexualidade, corpo, moral, comportamento e costumes, caracterizadas pelo uso de linguagem acessível e didática.

apenas o título da revista (Santos, 2020, p. 296). Esse expediente não apenas assegurava a circulação dos impressos dentro de limites formais de legalidade, como também evidencia a capacidade da editora de operar em um campo de negociação com a censura, explorando frestas institucionais para sustentar sua presença no mercado. Essa tática, paradoxalmente, acabava despertando a curiosidade dos leitores e, em alguns casos, contribuía para as vendas, embora também gerasse o problema de que essas edições se tornavam menos visíveis nas bancas e, conseqüentemente, vendiam menos e eram mais difíceis de encontrar posteriormente (Santos, 2020, p. 69). O quadrinista Paulo Fukue, que trabalhou na época, relata que essa exigência da censura¹³, apesar de um custo inicial, era benéfica para as vendas. O medo dos jornaleiros de sofrer retaliações políticas, incluindo a queima ou explosão de bancas (Santos, 2020, p. 293), levava-os a esconder publicações alternativas, exibindo-as apenas quando solicitadas por clientes conhecidos.

Figura 3 - Impressão da revista Personal



Fonte: Acervo particular de Faruk Al-Khatib (sem data).

¹³ Outra curiosidade era a liberdade criativa concedida aos quadrinistas era uma marca da editora, desde que as histórias seguissem a diretriz de incluir 30% de erotismo e 70% de ação, sem descambar para o sexo explícito devido à proibição de material pornográfico (Santos, 2020, p. 178).

Entretanto, a Grafipar não permaneceu imune às transformações e tensões do mercado editorial. O início da década de 1980 foi caracterizado por uma maior abertura do mercado nacional à pornografia, acompanhada de alta inflação e escassez de papel para impressão — fatores que pressionaram a sustentabilidade das editoras independentes. Conjugados à crescente concorrência de empresas com tiragens mais elevadas e redes de distribuição mais amplas, esses elementos contribuíram para o declínio progressivo da Grafipar, culminando no encerramento de suas atividades editoriais em 1983.

2.1 OS LEITORES

Ao abordar a trajetória da Grafipar, editora curitibana que atuou no período da ditadura civil-militar, é inevitável situá-la em um terreno ambíguo, onde mercado, moralidade e resistência se cruzam de forma tensa e instigante. A história da editora não pode ser lida unicamente como fruto de uma militância organizada contra o regime, mas tampouco se reduz à exploração de nichos marginais de consumo. Nesse cenário, a cúpula editorial da Grafipar — resumida à família El Khatib, de origem muçulmana — dedicava-se sobretudo à produção dos chamados “catecismos”, gênero já consolidado no país pela notoriedade de Carlos Zéfiro. Mais interessada em explorar um filão de mercado do que em assumir uma posição declaradamente política, a família, contudo, via-se representada em seu principal expoente, Faruk El Khatib, que cultivava um discurso próprio sobre o potencial transgressor do erotismo. Foi justamente de Faruk, em parceria com o jornalista Nelson Faria, que surgiu uma estratégia capaz de tensionar a fronteira entre mercado e resistência: convidar intelectuais — de forma anônima — a responder dúvidas de leitores sobre sexualidade. Nesse gesto, a Grafipar abriu espaço para uma circulação alternativa de saberes e práticas sexuais em plena ditadura.

De acordo com depoimento de El Khatib (Santos, 2025), a Grafipar chegava a receber 1,5 mil cartas mensais (Fernandes; Portela; Czovny, 2025, p. 79), muitas delas com desenhos de aspirantes a quadrinistas, com temas que iam dos previsíveis adultério e homossexualidade, chegando a questões como atração por adolescentes, travestialidade e *swing*. Muitas dessas dúvidas escapavam à capacidade operacional e mesmo aos conhecimentos da equipe da casa.

Paulatinamente, fiel a uma tradição da imprensa em torno das cartas, as mensagens passam a ser respondidas por personalidades como a tradutora e feminista Alzeli Bassetti e pelo então jovem escritor catarinense Paulo Venturelli (Portela, 2021; Fernandes, 2018). O corpo de colaboradores não se resume aos dois, mas sinaliza que os consultores missivistas da Grafipar vinham de setores descontentes com o regime militar, da mesma maneira que se dava, já, entre os roteiristas, formados por nomes como os poetas Paulo Leminski, Alice Ruiz, o fotógrafo José Augusto Iwersen, o multitalentoso Nelson Padrella, e designers como Luiz Rettamozo, Luiz Solda, Claudio Seto, Flávio Collin; e os irmãos Luiz e Toninho Stinghen (Fernandes; Portela; Czovny, 2025, p. 82).

Figura 4 - Títulos da editora Grafipar



Fonte: Montagem do autor (2025).

Por esse raciocínio, chega-se ao que pode ter sido a maior contribuição da Grafipar: as respostas tidas como científicas às perguntas dos leitores sobre sexualidade. A tarefa, iniciada em revistas da casa como a *Rose* e a *Peteca* (Portela, 2021), ganhou tal dinamismo que surgiu, em 1978, uma revista com essa missão exclusiva, a *Ponto de Encontro*. A motivação teria sido o grande volume de cartas de leitores enviadas à redação (Fernandes; Portela; Czovny, 2025, p. 83), tanto para classificados amorosos quanto para tira-dúvidas, extrapolando a capacidade de um dos produtos mais aclamados da publicadora, a coluna

Sexyterapia, da revista *Peteca*, cuja tiragem teria chegado a 80 mil exemplares, quase a mesma tiragem da revista *Playboy* (Fernandes, 2017). Uma revista exclusiva para consórcios amorosos e perguntas sexuais poderia ampliar esse lastro. O amor gay saía das raias dos controles eclesiásticos e políticos (Trevisan, 2018) e desembarcava num dos mais jornalísticos dos gêneros, as cartas de leitores.

O surgimento das publicações da Grafipar inscrevia-se em uma lógica editorial marcada pela experimentação e pela resposta imediata do mercado. O procedimento consistia em lançar um título piloto e, caso houvesse boa receptividade, sua continuidade era assegurada até que os índices de venda entrassem em declínio, momento em que a editora buscava renovar o catálogo com novos produtos. Tratava-se, portanto, de uma engrenagem de caráter cíclico e altamente dependente da oscilação da demanda, reproduzindo, em escala reduzida, a lógica das grandes editoras nacionais, como a Abril, cujo ápice de expansão se deu em 2004, quando atingiu a impressionante marca de 600 milhões de exemplares anuais — um crescimento sustentado desde a década de 1950.

A rapidez com que a Grafipar lançava e interrompia circulações se reflete nos expedientes das revistas, repletos de erros — quando não ausências — de datas. A imprecisão não era um privilégio da editora curitibana, sendo comum encontrar descontinuidade de número de páginas e edições em qualquer veículo impresso dos tempos dos *past-ups* e *offsets*, técnicas que dependiam de manejo e atenção, sujeitos a falhas em meio ao movimento apressado das redações.

Se internamente havia uma motivação de cunho comercial, no circuito editorial, em geral, o momento era igualmente favorável. A primeira geração de produções brasileiras a tentar se desvencilhar do modelo “revista ilustrada”, praticado, sobretudo, pelas superlativas *Cruzeiro* e *Manchete* ganha as bancas no final dos anos 1950. A revista *SR* (1959-1964), a mais simbólica deste primeiro momento, visava um público diferente das concorrentes: dirigia-se ao homem cosmopolita, que se modernizava ao som da bossa nova. No quesito relacionamento com o leitor — o que Braga (2006) vai chamar de “resposta social” — a *SR* não optou por ter uma seção de cartas para se comunicar com seus 45 mil assinantes (Lobo, 2012).

Suas contemporâneas não repetem o erro. A revista *Realidade*, que surge em 1966, vai amplificar essa capacidade de falar com o público e de tirar proveito desse canal (Moraes, 2007). Tinha antecedentes. A Editora Abril, casa da *Realidade*, não se notabilizava apenas pela edição em massa do *Pato Donald*, no Brasil e na Argentina, seu melhor desempenho. Tinha um sucesso que se tornou ainda maior – a revista *Idílio*, iniciada em 1948, e chegou a vender, no país vizinho, mais do que o gibi, algo na casa dos 350 mil exemplares.

Além da seção de fotonovelas – que faziam escola também no Brasil, inclusive na Grafipar, e cujo gênero ajudava a incluir os menos letrados –, entre os grandes trunfos da *Idílio* estava uma sofisticada seção de cartas, dividida em temas e em duas categorias: *Confidências* e *El psicoanálisis le ayudará* (Scarzanella, 2016). Há grande probabilidade de que a experiência de um diálogo sentimental com o público, mas também científico, de uma revista de tamanho porte, com um braço no Brasil, fosse de conhecimento dos profissionais do ramo. A diferença é que provavelmente uma leitora não confessaria à *Idílio* sua atração por uma mulher, mas o faria às revistinhas da Grafipar, duas décadas depois — o que aconteceu de fato.

A contar pela historiografia disponível, a imprensa responsiva ou missivista, no Brasil sai da fase primária com o surgimento do jornal *Última Hora*, em 1951. Samuel Wainer (2005) vai entender o relacionamento com o público como um trunfo, abrindo fogo à cultura vigente, que era a de desdenhar do leitor, que não raro recebia respostas assinadas por homens com codinome de mulher, jocosas, ou forjadas, o que denotavam uma certa descrença de que as missivas pudessem dar alguma contribuição real ao jornalismo (Santos, 2006). A tática ganha oficialidade na fase de profissionalização da imprensa brasileira, a partir de 1970 (Abreu, 2002). A Grafipar, na figura de Nelson Faria, estava, em tese, conectada a uma tendência.

A revolução dos costumes experimentada no pós-Guerra vitaminava toda sorte de dúvidas na população, pela velocidade com que temas tais como pílula anticoncepcional, amor livre, minissaia, homossexualidade se impunham à audiência tanto quanto a corrida espacial e a Guerra Fria. A seção de cartas da *Realidade* é a expressão mais evidente dessa demanda – com a marca de 200 cartas por mês (Moraes, 2007), mas também encontrou corolários em veículos da imprensa alternativa. O leitor buscava respostas para questões que nem a escola, nem a Igreja, nem a família, tampouco os militares eram capazes de oferecer. Restava,

portanto, recorrer à imprensa — e é justamente nas seções de cartas, único registro sobrevivente dessas interações, que se torna possível vislumbrar quem eram esses leitores, o que pensavam, o que perguntavam e de que forma esses conteúdos eram elaborados dentro da redação. Desse modo, eleger a revista *Rose* como objeto desta pesquisa revela-se fundamental, pois suas 81 edições permitem observar a formação e a participação de uma audiência atenta e curiosa.

2.2 A ROSE

Lançada pela Grafipar em março de 1979 em Curitiba, inicialmente como uma publicação mensal, tornou-se quinzenal em janeiro de 1980 devido ao seu sucesso, a partir da edição número 11, e manteve essa periodicidade até outubro de 1982 (Lopes, 2011, p. 35), quando retorna com as publicações mensais até o último exemplar da revista, de fevereiro de 1983¹⁴. Apesar de suas pequenas dimensões (20,5 cm de altura por 13,5 cm de largura) e um número limitado de páginas, entre 30 a 43, a revista apresentava uma rica diversidade de assuntos, com textos sobre movimento feminista, comportamento, variedades culturais, homossexualidade masculina, contos eróticos e humor (Lopes, 2011, p. 35).

Quadro 1 - Edições da revista *Rose* publicadas em cada mês entre 1979 e 1983.

	1979	1980	1981	1982	1983
<i>Janeiro</i>		11 e 12	35 e 36	59 e 60	80
<i>Fevereiro</i>		13 e 14	37 e 38	61 e 62	81
<i>Março</i>	1	15 e 16	39 e 40	63 e 64	
<i>Abril</i>	2	17 e 18	41 e 42	65 e 66	
<i>Maio</i>	3	19 e 20	43 e 44	67 e 68	
<i>Junho</i>	4	21 e 22	45 e 46	69 e 70	
<i>Julho</i>	5	23 e 24	47 e 48	71 e 72	
<i>Agosto</i>	6	25 e 26	49 e 50	73 e 74	
<i>Setembro</i>	7	27 e 28	51 e 52	75 e 76	
<i>Outubro</i>	8	29 e 30	53 e 54	77	
<i>Novembro</i>	9	31 e 32	55 e 56	78	
<i>Dezembro</i>	10	33 e 34	57 e 58	79	

Fonte: Charles Roberto Ross Lopes (2011).

¹⁴ De acordo com Lopes (2011), assim como tantos outros periódicos deixaram de ser publicados entre os anos de 1964 e 1980, *Rose* também desapareceu do mercado editorial brasileiro sem fornecer qualquer explicação aos seus leitores.

As capas da revista apresentam predominantemente imagens de homens brancos, em geral jovens, e magros. Raramente os corpos são exibidos por completo e, quando o são, nota-se um cuidado evidente em evitar a exposição explícita dos órgãos genitais. Os homens que figuram em tais fotografias não aparentam ser modelos profissionais. Na parte superior da capa há o nome da Rose, cada edição com uma variedade de cores vibrantes. Abaixo é possível notar algumas chamadas para o conteúdo. “Inicialmente, apareciam com maior frequência *Confidência*, *Fora da cama* e *Informação sexual*; na medida que algumas seções foram sendo extintas, o destaque ficou para *Vitrine*, *Rose & Eles* e *Pôster*” (Souza, 2025). Em todas as edições está presente, verticalmente no lado esquerdo da capa, a advertência: “Venda proibida [ou imprópria] para menores de 18 anos”.

Figura 5 - Capas da revista Rose



Fonte: Acervo Cedoc LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott, do Grupo Dignidade.

No interior da letra "o" da logomarca sempre há um símbolo (Figura 6), como se fosse uma marca da revista, que se repete ao final de cada seção, assim como, junto ao nome (e/ou pseudônimo) dos modelos fotografados. Para Lopes (2011), algumas analogias podem ser criadas, como: lábios contraídos prestes a beijar, que formam uma boca; quanto podem ser dois pênis eretos, o que já demonstraria um possível foco nos gays (Santos, 2025).

Figura 6 - Logo da Rose

Fonte: Acervo Cedoc LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott, do Grupo Dignidade.

Inicialmente, a *Rose* foi concebida como uma publicação voltada ao público feminino, com uma proposta editorial orientada a fornecer às mulheres informações sobre seus "direitos e oportunidades iguais de desenvolvimento pessoal e profissional". As matérias abordavam uma diversidade de temas, que iam desde leis trabalhistas e educação infantil até métodos contraceptivos e debates sobre o orgasmo. Contudo, a revista que era destinada oficialmente ao público feminino, afinal “ela informa as mulheres e tira a roupa dos homens” - seu slogan, levantamente passou por uma notável e gradual transformação, direcionando seu foco para o público homossexual masculino, uma demanda ainda não atendida no mercado editorial brasileiro até princípios da década de 1980. A seguir, destaco alguns espaços editoriais dentro da revista.

Em *Retalhos* era possível encontrar uma mescla de conteúdos, como: comportamento, ciência, cultura, geopolítica, entre outros. No início, percebe-se que grande parte do conteúdo visava problematizar aspectos opressivos da sociedade para com as mulheres, como no relacionamento amoroso, no mercado de trabalho, no sistema educacional, no cotidiano (Santos, 2025). Além disso, também traz biografias de mulheres como Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Tarsila do Amaral (1886-1973), Nair de Tefé (1886-1981), Anita Malfatti (1889-1964) e Pagu (1910-1962). Essa seção acabou sendo extinta a partir da edição 54, sendo substituída por *De cabo a rabo*, voltada, principalmente, para o homem gay, pois apresentava atividades organizadas pelas comunidades gays, problematizava posturas discriminatórias e divulgava a produção cultural do meio homossexual.

Figura 7 - Página da seção “Retalhos” da primeira revista Rose (mar/1979).



Fonte: Acervo Cedoc LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott, do Grupo Dignidade.

Em *Rose por dentro* (Figura 8) era possível encontrar assuntos culturais ligados à música, cinema, livros e televisão. Essa seção por conta da variedade dos temas se estende da primeira até a última edição da revista. Enquanto isso, em *Informação sexual* (Figura 9) tem como objetivo informar o público sobre diversos assuntos sexuais, tanto fisiológicos como comportamentais: *O direito ao prazer* (ed.1 mar./1979), *A primeira vez* (ed. 2 abr./1979), *Os três mil anos do dildo* (ed. 34 dez./1979), *Livre-se do herpes II: mal transmitido pelo sexo!* (ed. 38 fev./1981), *A masturbação e seus mitos* (ed. 40 mar./1981). Entretanto, em novembro de 1981, a revista *Rose* deixou de prestar esse serviço informativo. Ao olhar para esse espaço, Souza (2025) destaca que no respectivo foi descrita pela primeira vez a síndrome da imunodeficiência adquirida, a aids.

Figura 8 - Página da seção “Rose por dentro” da primeira revista Rose (mar/1979)

Rose por dentro

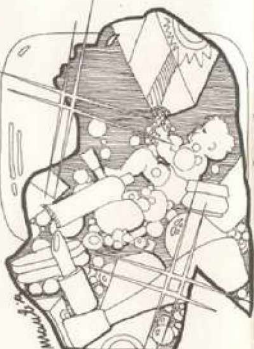
A imagem da mulher na televisão, o último filme de

Televisão

A televisão hoje vive conosco, em nossas casas, como mais um elemento da família. Passamos diariamente muitas horas junto a ela e, sem meios de influir, acabamos sendo fortemente influenciados por ela. A propaganda, esse poderoso meio de comunicação, é fator altamente condicionador de atitudes e comportamentos. Queremos analisar a posição em que a mulher é colocada pela ótica publicitária. Vejamos como tem sido apresentada, para todo o País, a imagem da mulher. De início verificamos que ela é presença constante nas propagandas, ora como “ser consumidor”, a quem se dirigem grande parte dos apelos publicitários, ora como elemento de atração do interesse masculino. Ligue seu televisor, preste um pouco mais de atenção nos comerciais. Muito frequentemente, vamos encontrar a figura feminina cuidando de seus cabelos para que sejam sedosos e brilhantes. Usando infinidades de cremes, óleos e pastas que lhe asseguram pele saudável e jovial. Cremes e até mesmo detergentes que têm o poder de manter mãos macias e bonitas. Sabonetes de espuma embelezadora. Não discutiremos aqui as qualidades reais dos produtos anunciados. Afinal, quem dispuser de tempo, dinheiro e disposição para se submeter a tantos “tratamentos”, pode até encontrar dentre eles alguns que realmente venham trazer o efeito desejado. Chamamos a atenção, apenas para o nível de utilização da mulher e seu papel na sociedade. A mulher aparece cuidando dos filhos, em atitudes de espera pelo homem, enfrentando trabalhos domésticos ou promovendo o sexo oposto com sua imagem “exuberante”. Vejamos o homem. Ele está, diante dos produtos do mercado (desde seguros

Cinema

Abandonando o hermetismo que rondava seus filmes da década de 60, Carlos (Cacá) Diegues, tão como um dos “pupas” do Cinema Novo, veio tornar-se mais conhecido do grande público em 77, com seu filme “Xica da Silva”. Elogiado pela crítica, questionado nos meios intelectuais que viam no enfoque dado ao tema uma abordagem colonialista —, é inegável que “Xica da Silva”, superprodução cabocla, ganhou as graças das platéias brasileiras. Com o sucesso de “Xica” e “Dona Flor” (de Bruno Barreto) abriu-se, inegavelmente, uma nova perspectiva para o cinema nacional. Há tempos invadido por pornochanchadas como única alternativa pra grandes bilheterias, o cinema nacional estava carente de temas mais significativos de nossa realidade social. Agora, com “Chuvvas de Verão”, percebemos em Cacá Diegues um amadurecimento no seu diálogo com o grande público. Aprofundando e estreitando seu relacionamento com ele, Cacá Diegues trabalha uma temática que diretamente lhe diz respeito: as ansiedades e frustrações de uma classe média de subúrbio. Jofre Soares, numa interpretação brilhante, faz “Seu” Afonso, personagem que busca um sentido para a vida ociosa a que se vê fadado pela aposentadoria. Na luta contra a castração social, ele tenta canalizar suas atenções para os amigos que o cercam. Mas é com a solteirama Isaura (Mirian Pires), que ele vai se realizar como homem — através do amor entre dois velhos, Cacá Diegues realista a velhice, negando-lhe o estigma da solidão. Em “Chuvvas de Verão”, como em “Xica da Silva”, a plasticidade é uma preocupação constante do cineasta.




até bebidas), sempre em situações de sucesso profissional, de lazer merecido ou de força de trabalho economicamente ativa. Em nossa sociedade machista, é reservado à mulher ser objeto sexual ou dona-de-casa, vivendo à sombra e à mercê dos cuidados do homem. Ela é “veiculada” como improdutivo e objeto de adorno masculino. Cabe aqui observar que o enfoque dado ao papel da mulher, muitas vezes não corresponde nem aos anseios dela, nem à realidade. Não negamos a maternidade nem o valor do trabalho dentro do lar. Mas por que mostrar apenas um dos lados da moeda, quando o potencial produtivo e a capacidade da mulher e do homem são iguais, se desenvolvendo? Ela pode ser tão útil à sociedade quanto o homem.

vivo e abrangente de uma classe média abafada social e mentalmente, “Chuvvas de Verão” é um belo filme, cheio de lirismo e, sem ser piegas, carregado de esperança em novos valores sociais pautados pelo amor e pelo trabalho.

ROSE

ROSE 9

Fonte: Acervo Cedoc LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott, do Grupo Dignidade.

Figura 9 - Página da seção “Informação sexual” da primeira revista Rose (mar/1979)

Informação Sexual

O DIREITO AO

Durante séculos, especialmente nos países ocidentais, a sexualidade humana permaneceu um assunto proibido, sobre o qual pouco se falava. Os padrões morais da sociedade, profundamente influenciados pela moral judaico-cristã, somente legitimavam o sexo como meio para a reprodução da espécie, jamais tratando do assunto como fonte de prazer. A Igreja chegava até a disciplinar a forma da relação sexual, impondo, por exemplo, que o casal não ficasse despido nem adotasse outra posição no ato além da tradicional, com o homem por cima e a mulher por baixo. A adoção de qualquer método anticoncepcional dentro desses padrões era completamente inadmissível.

Naturalmente, essa rígida moral referente ao sexo se aplicava com mais severidade às mulheres, basicamente porque são elas que procriam. Isto é, numa sociedade onde a herança, o nome de família e o poder são controlados pelos homens, era necessário garantir a pureza da mulher antes do casamento e sua fidelidade posteriormente, de forma que o homem pudesse ter a certeza da paternidade. Além disso, pelo fato das mulheres terem seus órgãos genitais menos aparentes que os homens, foi relativamente fácil e oportuno deduzir que suas necessidades sexuais eram praticamente inexistentes. Enquanto a excitação e o orgasmo masculinos são facilmente percebidos, por exemplo, e são essenciais à realização do ato sexual e à procriação, nada semelhante parecia ocorrer com as mulheres (ou pelo menos com a grande maioria das mulheres “direitas”). Mes-

PRAZER

Negada, ignorada e reprimida durante séculos, a sexualidade feminina assume hoje uma importância enorme. É cada vez maior o número de mulheres que já não se contenta apenas em procriar e servir de instrumento para a satisfação dos homens.

mo sem excitação ou orgasmo, as mulheres podem manter uma relação sexual e engravidar. Então, para que mais, se já estava cumprido o objetivo básico do ato sexual?

As mudanças acontecem

A partir do século 18 e principalmente no 19, a Europa passou por enormes transformações, provocadas particularmente pela industrialização e o crescimento das cidades.

Acompanhando as mudanças que se operavam na economia, na política e na sociedade em geral, desenvolveram-se estudos e pesquisas que permitiram compreender os novos comportamentos que surgiam.

Um passo importantíssimo na compreensão do aspecto psicológico dos seres humanos, foi dado a partir das conclusões do médico e psiquiatra Sigmund Freud, no início do século XX. Suas pesquisas com clientes de consultório levaram-no a afirmar a enorme importância do impulso sexual na vida das pessoas, desde a mais tenra infância. Suas observações indicavam também que muitos dos conflitos e neuroses existentes nas personalidades adultas derivavam da maneira como foram vividas as experiências afetivas e sexuais durante a infância e a adolescência.

A partir de seus estudos — que mais tarde sofreram muitas críticas e aperfeiçoamentos —, não se podia mais ignorar esse aspecto básico da vida humana que é a sexualidade. É claro que muito tempo transcorreu entre suas primeiras descobertas e a generalização

das pesquisas sobre o comportamento sexual humano.

No início da década de 50, um psicólogo americano, Alfred Kinsey, publicou seus estudos sobre a sexualidade de homens e mulheres de seu país, baseado em mais de 18 mil entrevistas. Em meados da década de 50, também nos Estados Unidos, os médicos William Masters e Virginia Johnson iniciaram suas observações clínicas sobre a conduta sexual humana, tratando de milhares de casos com problemas de relacionamento sexual. Os resultados desse trabalho estão publicados em dois livros: A Conduta Sexual Humana e a Incompetência Sexual.

A sexualidade feminina

O conhecimento gerado por essas pesquisas contribuiu enormemente para a gradual libertação da sexualidade feminina. Ao mesmo tempo, outros fatores estavam alterando a posição da mulher na sociedade, especialmente na Europa e Estados Unidos. O papel de mãe e dona-de-casa tornava cada vez menos tempo, pois as famílias tinham poucos

filhos, que logo iam para a escola, e o progresso tecnológico aliviava muito a rotina dos trabalhos domésticos. Um número cada vez maior de mulheres passou a frequentar as universidades e a disputar um lugar no mercado de trabalho.

Aperfeiçoaram-se os métodos anticoncepcionais e, especialmente com a descoberta da pílula, já se podia desvincular a relação sexual do risco da gravidez. Então, um número cada vez maior de mulheres começou a tomar conhecimento de sua sexualidade, não mais como um “dever” de servir à procriação e à satisfação do homem, mas como uma manifestação de suas necessidades próprias, como um direito de sentir prazer.

Afinal, o que será que as mulheres hoje pensam, sentem e fazem em matéria de sexo? Nos Estados Unidos Regina Ryan e uma doutora sua amiga resolveram perguntar isso diretamente a milhares de mulheres.

Um documento onde as mulheres têm a palavra

Entre 1972 e 1976 desenvolveu-se uma pesquisa sobre a sexualidade feminina orientada por essas duas mulheres, uma delas doutora em História pela Universidade de Columbia. Mulheres de todas as idades, classes sociais e atividades foram solicitadas e responder, por extensão, de modo completo e anônimo, um questionário de sessenta perguntas sobre inúmeros aspectos de sua vida sexual. Os resultados dessa pesquisa foram depois transformados em livro que constitui, hoje, um dos mais importantes estudos feitos

12 ROSE

ROSE 13

Fonte: Acervo Cedoc LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott, do Grupo Dignidade.

O espaço que leva o nome de *Fora da cama* (Figura 10) é uma seção que discutia problemas de trabalho, leis que interessam à mulher, educação das crianças, entre outros. A seção acabou sendo extinta a partir da edição nº 35 (jan/1981). Algumas chamadas são: *A mulher e o trabalho* (ed. 1 mar./1979), *A mulher brasileira e as leis trabalhistas* (ed. 12 jan./1980), *Os poucos direitos da empregada doméstica* (ed. 13 fev./1980), *Casamento: um contrato de desigualdade* (ed. 14 fev./1980), *O que pode mudar no casamento* (ed. 27 set./1980).

Figura 10 - Página da seção “Fora da cama” da primeira revista *Rose* (mar/1979)

Fora da cama

A MULHER E O TRABALHO

Durante séculos, nas sociedades dominadas pelos padrões masculinos, coube à mulher o papel de esposa, mãe e dona-de-casa, e não faltaram explicações para justificar que deveria ser esse mesmo seu destino. Ainda hoje é voz corrente que a mulher é “naturalmente” mais frágil, mais emotiva, mais intuitiva, mais sensível que o homem e, por essas “qualidades”, a ela caberia o universo (tão pequeno!) do lar e do cuidado dos filhos, enquanto ao homem, mais competitivo, mais forte, mais inteligente, caberia o trabalho, a política, as ciências e as artes. Na verdade, toma-se como natural o que é simplesmente produto de uma herança cultural, de formas de educação, que sempre prepararam diferentemente o menino e a menina para desempenharem seus papéis como pessoas adultas. Diz Heloneida Studart, jornalista e escritora brasileira, em seu livro *Mulher, Objeto de Cama e Mesa*: “Enquanto o menino é solto, a menina é presa. Indo para a rua o garoto enfrenta todos os desafios do mundo, desenvolvendo a inteligência e os músculos. Em casa, a menina assimila os probleminhas da mãe: a empregada que furtou o batom, o pudim que se queimou, o romance da novela que acabou mal. Enquanto os meninos praticam esportes, elas brincam de comidinha.” Essa autora afirma que as mulheres, embora nasçam com cérebro igual aos homens, acabam ficando para trás, pois não recebem os mesmos estímulos. Citando Piaget, Heloneida mostra que a inteligência se desenvolve na atividade, no contato com os desafios

do mundo. Ora, cercadas desde pequenas e preparadas apenas para o papel de esposa e mãe, não é de admirar que as mulheres acabem se transformando em cidadãs de segunda classe, mergulhadas em rotinas domésticas ou superficialidades de moda e mexericos, incapazes de compreender o que se passa além do seu pequeno círculo familiar. É claro que a situação descrita acima não se aplica a todas as mulheres, e, é claro também, que muita coisa está sendo alterada. Principalmente nos países desenvolvidos, é cada vez maior o número de mulheres que se preocupam e lutam por se tornarem pessoas inteiras, com direitos iguais aos homens no que se refere à sexualidade, cuidado dos filhos, participação na produção, na política, etc. . . . No Brasil, essa consciência mal começa a despertar. A carga da educação familiar e a idealização do papel de esposa e mãe ainda são muito fortes.

Dificuldades para o trabalho feminino

Há muitos homens, pais, namorados e maridos, que se consideram diminuídos se suas mulheres tiverem que exercer alguma atividade remunerada. Em geral, acabam admitindo que a mulher trabalhe desde que seja por necessidade econômica. Ou seja, o trabalho da mulher raramente é encarado como uma realização pessoal ou como meio dela se tornar economicamente independente. Esses pontos de vista também são defendidos por muitas mulheres que se orgulham de dizer que não precisam trabalhar porque têm quem as sustentem. Muitas realmente se escondem atrás dos filhos e das tarefas domésticas por medo de enfrentarem a responsabilidade e a competição das tarefas profissionais.

A mulher deve ou não deve trabalhar fora de casa?
A discussão ainda persiste, principalmente em nosso País, tão marcado por uma herança patriarcal.



Paulo, mostrou que 95% das mulheres solteiras entrevistadas achavam que deveriam trabalhar, e porcentagem semelhante foi encontrada entre as viúvas sem filhos. Enquanto isso, a maioria das mulheres casadas e com filhos acham que não devem trabalhar fora de casa. Segundo Eva Blay, a presença dos filhos constitui, para a maioria das mulheres, o principal obstáculo ao trabalho extrafamiliar. Diz ela: “Num país capitalista subdesenvolvido como o Brasil, não há serviços públicos ou particulares que sirvam à comunidade, liberando a mulher do cuidado com seus filhos pequenos. Por outro lado, as mulheres de classe média e alta podem contar com a presença de empregadas domésticas, de baixa remuneração, o que lhes permitiria exercer um trabalho profissional.”

Vimos, portanto, que são vários os fatores que dificultam o trabalho da mulher fora do lar: preconceitos masculinos, a educação familiar que prepara as mulheres para os papéis de esposa e mãe, a presença de filhos pequenos, etc. . . . É claro que o peso de cada um desses fatores será diferente dependendo do nível sócio-econômico da mulher ou de sua família. Por exemplo: as mulheres com curso universitário tendem a manter uma atividade profissional mesmo que se casem e tenham filhos. Muitas outras mulheres de classe média e alta poderiam trabalhar e deixar os filhos com empregada ou em escolas particulares, mas não fazem isso porque não têm necessidade econômica e se acomodam aos seus papéis tradicionais. De outro lado, muitas mulheres da classe baixa se viram obrigadas a trabalhar porque o salário dos maridos já não é suficiente para atender às necessidades básicas da família.

Verifica-se que, apesar das oportunidades educacionais serem atualmente quase iguais para ambos os sexos, ainda são poucas as mulheres que põem em primeiro plano o exercício de um trabalho profissional. Para muitas, o estudo ou o trabalho são apenas situações transitórias até que se casem e tenham filhos.

Uma pesquisa realizada pela socióloga Eva Blay, da Universidade de São

28 ROSE
ROSE 29

Fonte: Acervo Cedoc LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott, do Grupo Dignidade.

Enquanto isso, *Confidências* (Figura 11) era um espaço de segurança e compartilhamento, “suas dúvidas e problemas de vida afetiva e sexual podem ser discutidos e esclarecidos nesta seção. Envie sua carta para Rose” era o que dizia o chamado. Mesmo com a mudança da linha editorial, a seção esteve presente em todas as edições. Homens e mulheres buscavam esclarecimentos para questionamentos que não encontram em nenhum outro lugar. Alguns exemplos:

“Pênis perto da vagina engravida?” (ed. 38 fev./1981); “Meu marido tem desejos para o mesmo sexo”, “Haveria algum problema em minhas relações porque meu pênis é torto?” (ed. 39 mar./1981); “Meu problema é nunca ter gozado” (ed. 40 mar./1981); “Todo passivo é homossexual?” (ed. 78 nov./1982).

Figura 11 - Página da seção “Confidências” da primeira revista *Rose* (mar/1979).

Confidências

Suas dúvidas e problemas da vida afetiva e sexual podem ser discutidos e

“Tenho lido muitos casos semelhantes ao meu e queria lhes escrever há tempos, mas só agora tomei coragem. Tenho 32 anos e sou casada há mais de 10 anos. Meu marido e eu nos gostamos muito e nos entendemos bem. Eu poderia dizer que sou feliz, a não ser por um problema. Em todos esses anos nunca consegui sentir prazer nas relações sexuais com meu marido. Ele sabe disso, procura fazer o possível mas não há jeito. Fico frustrada, insatisfeita, esperando o gozo que nunca vem. Sei que ele não tem culpa, e que se a culpa existe deve ser minha, por problemas psicológicos. O problema é que o pênis de meu marido é excessivamente pequeno e fino. Apesar de já ter lido muitas vezes que isso não influi no prazer da mulher, eu estou convencida do contrário. Vejam o que aconteceu comigo. Há poucos meses atrás um vendedor de livros bateu à porta e fui atendê-lo de “peignoir” um pouco transparente. Enquanto conversávamos fui notando que o rapaz, que era simpático e atraente, começou a gaguejar e a me olhar de um jeito diferente. Bem, eu sou uma mulher bonita, do tipo que chama atenção na rua, e logo percebi que eu era a causa do embaraço do rapaz. Olhei em suas calças e fiquei surpreendida com o volume. Também fiquei excitada e não opus nenhuma resistência quando ele me abraçou. Acabamos tendo relação e o gozo que senti foi indescritível! Pela primeira vez em minha vida eu sentia prazer, e que prazer! O rapaz voltou várias vezes à minha casa e o prazer sempre se repetiu. É preciso dizer que o pênis dele era bem maior e mais grosso que o do meu marido e então fiquei convencida de que isso faz muita diferença. Mas agora estou desesperada, pois o rapaz nunca mais apareceu e não tenho meios de encon-

trá-lo. Vivo em ansiedade constante e não tenho mais interesse sexual por meu marido. Além disso, há uns 15 dias atrás vi o jardineiro da vizinha urinando e fiquei impressionada com o tamanho de seu membro. Não consigo pensar em outra coisa, a não ser imaginar ser possuída por esse homem simples que parece nem me notar. Tenho até tentado provocá-lo, sinto vontade de praticar um estupro “ao contrário”. Outras vezes penso em sair pela rua em busca de aventuras. Mas eu tenho um nome e uma reputação para zelar, e também acho que em lugar nenhum vou encontrar um homem tão bem dotado como o jardineiro. Tenho certeza que uma relação com ele confirmaria que o tamanho do pênis tem muita influência no prazer da mulher. Não quero me precipitar em minhas atitudes e por isso escrevo pedindo uma orientação. O que devo fazer?” (La Belle de Jour - Santos/SP)

Sem dúvida alguma, a partir de suas experiências, você está profundamente convencida de que a intensidade do prazer sexual da mulher é proporcional ao tamanho do pênis. Mesmo que não seja verdade (há milhares de mulheres que sentem prazer de outras formas, sem qualquer auxílio do pênis), você está convencida disto, até obcecada por essa ideia e, sendo assim, psicologicamente você estará fechada para experimentar e desejar outras maneiras de sentir prazer. Na verdade, sua carta deixa claro que seus interesses na vida estão excessivamente voltados para o prazer sexual, que você não teve durante tantos anos de casada. É que poderia ter tido, se você e seu marido tivessem experimentado todas as outras possibilidades que permitem à mulher alcançar

esclarecidos nesta seção. Envie sua carta para Rose - Confidências - e indique um pseudônimo, caso não deseje ter seu nome publicado.



Ilustração de L. Rottmann

o orgasmo. (Veja matéria de Informação Sexual neste número da revista.) O tipo de vida que você leva só contribui para aumentar essa ansiedade exagerada em relação ao prazer sexual, a ponto de se entregar tão facilmente a um desconhecido vendedor de livros

e estar pensando em “comer” o jardineiro. Pense sobre isso: você não tem filhos, se ocupa com a casa e não tem nenhum trabalho profissional. Parece que durante todos esses anos você se ocupou em ser bonita e apenas a esposa de um marido que lhe dá carinho e boa posição na vida. Tente deixar de lado por um tempo essa sua necessidade sexual e reflita profundamente sobre o que você quer da vida. Nem o maior pênis do mundo poderá satisfazer você como pessoa. Poderá lhe dar muito gozo, mas é só para isso que se vive? Essa é uma perspectiva muito pobre, que não garante a felicidade de ninguém.

Você tem outros projetos? Já pensou em estudar ou trabalhar? Você deve ter muitas outras qualidades além da beleza. Descubra-as e desenvolva-as e você se sentirá muito mais gente, mais inteira, e também mais independente.

Se você realmente sentir que não é capaz de se satisfazer sexualmente com seu marido, seria melhor não ficar com ele apenas pelo carinho e pela segurança. Em muito pouco tempo sua vida se tornaria um monte de mentiras e você logo partiria para outras aventuras que lhe trariam novos conflitos. Tome coragem para construir sua própria vida: estude, afirme-se como pessoa e procure encontrar um companheiro, não apenas um pênis grande.

O sexo é algo muito importante, mas não se reduz a uma corrida para o orgasmo. A forma como você vem agindo, reduz os homens e você a simples máquinas de prazer.

34 ROSE

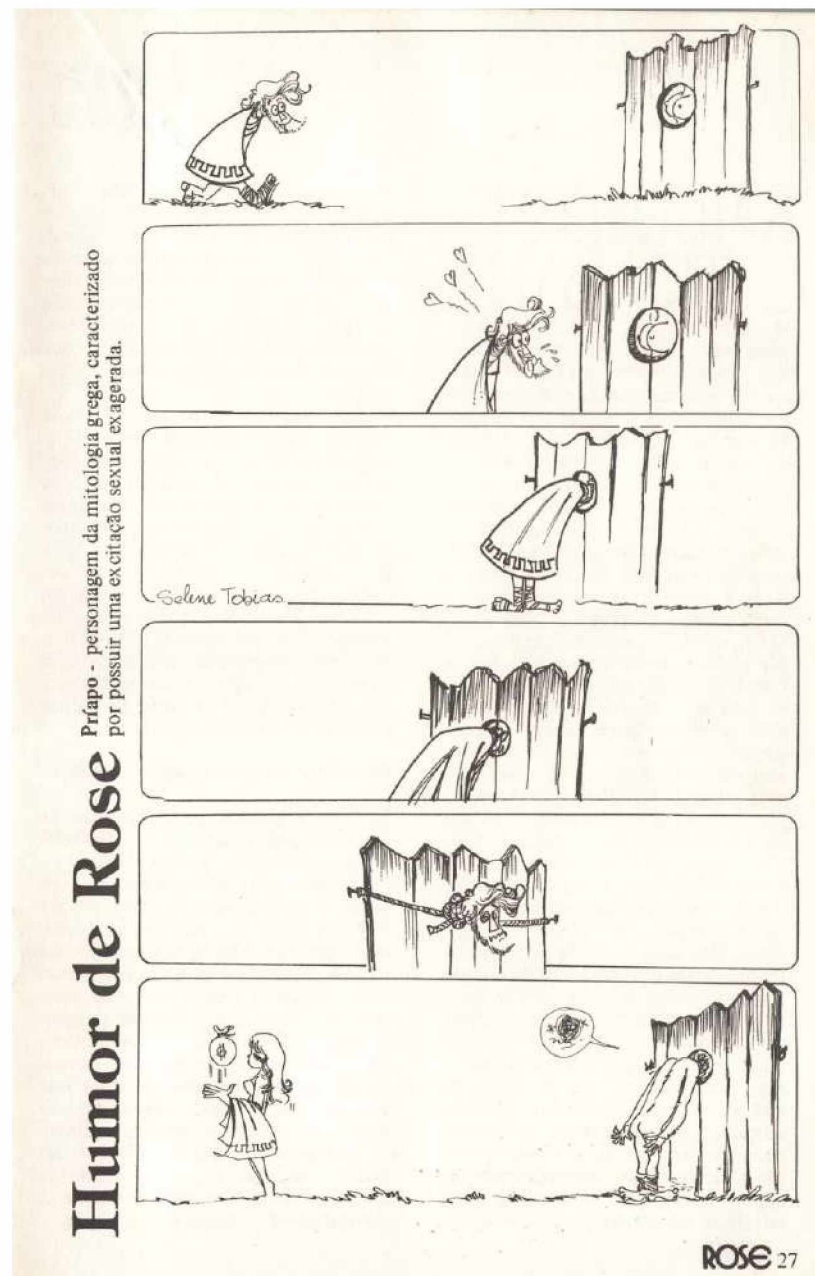


ROSE 35

Fonte: Acervo Cedoc LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott, do Grupo Dignidade.

Em *Humor de Rose* (Figura 12) era possível encontrar charges e tirinhas, podendo conter até duas por edição. Outra seção que existiu do início da revista até a última. Enquanto isso, a partir da edição nº55 (nov/1981), é criado o *Dê o ar da sua guei graça*, um espaço para que leitores enviassem charges com temática gay. Caso fosse escolhida para publicação, a editora pagava os autores.

Figura 12 - Página da seção “Humor de Rose” da primeira revista *Rose* (mar/1979)



Fonte: Acervo Cedoc LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott, do Grupo Dignidade.

Em *Concurso permanente de contos* (Figura 13) era mais uma forma da revista *Rose* interagir com os leitores, os quais enviavam contos eróticos para a revista e, se escolhidos, eram publicados, além de também receberem uma quantia em dinheiro. Inicialmente, a maioria das histórias da seção eram heterossexuais, sendo que a primeira gay apareceu na edição nº 33 (dez./1980), *Victor, o homem de rua* (fig. 20). A partir dessa edição, outros contos homossexuais começaram a aparecer. Claudio Seto, Luís Retamozo e Marília Guasque foram nomes de artistas que chegaram a assinar a seção (Santos, 2025).

Figura 13 - Página da seção "Concurso permanente de contos" da *Rose* (mar/1979)

CONCURSO
PERMANENTE
DE CONTOS



Ilustração de L. Bortolotto

Valeu a Pena?

No meio do caminho para o hotel, arfando de calor, de cansaço. Mais um pouco e o trabalho estaria terminado. Iria embora daquela cidade parada, onde nada acontecia, nada para fazer. Nenhum cinema decente. Saudades! Quentes. Doces. De casa, de alguém. O maitre trouxe o cardápio. Ele até sabia que ela ia pedir o mesmo prato. Já tinham conversado sobre muitas coisas. Assim, claro, com todo o formalismo que competia a ela e a ele. O garçom trouxe o mesmo martini de sempre. As cerejas espetadas nos palitos, qual duas... abertas! Veio o prato, e o maitre explicava como era preparado. Falava baixo, quase sem alterar os músculos do rosto. Só os olhos pareciam penetrantes. Eram sim. Faziam ver que se sentia discretamente à vontade com ela. Melhor nem pensar nisso. Afinal, ele não deixava de ser um profissional menor. Um serviço de smoking. Noite, já. Umás nove horas. Era preciso tomar uma boa ducha. Relaxar um pouco. Pensou sobre a inauguração da boate, naquela noite, em outro hotel da cidade. O maitre tinha lhe perguntado se não gostaria de ir, que teria muito prazer em levá-la. Lembrou que sua surpresa fora tanta que quisera rir, na cara dele. Mas ela se conteve. Não só isso: o absurdo da ideia deixou-a excitada, só que estava a trabalho. Cansada. E ele era um serviço de smoking... Mas aquele quarto... três dias ali,

sozinha. Não custava pensar até às 22... e agora imaginava mil coisas! Ele era alto, elegante, o danado do garçom empetecado... O telefone tocou. Enrolada na toalha correu para atender, sentindo aquele arrepio de curiosidade. Quem seria? "Senhorita? Espero não estar sendo inconveniente. É sobre a inauguração..." Não é que ele tivera coragem? Que bom! Quem ele pensava que era? Mas era bom! Saberia dançar? Daquela jeito colado que leva a gente até às nuvens? Mas tinha que pensar que era ousadia. Ridículo. Imagine se encontrasse lá o superintendente! O que pensaria ele vendo-a com o maitre do Hotel? Ai, que falta de alternativa! Certamente ia vê-la como uma mulher vulgar. Oh, não! A vulgaridade era odiável. A espera incômoda no saguão. Ele chegando, perfumado, fascinante. Entraram no táxi. Olharam-se com uma certa cumplicidade... A boate era linda. Lá, com a taça de martini na mão, o rosto vermelho de aflição, a mão dele na sua, os olhos se encontrando e revelando mil segredos. E as bocas se aproximaram. Num foguinho. Que amortecia. Que fazia pensar que estavam sós. De repente, lembrou-se do superintendente. Procurou por todo o ambiente mas não o viu. Suspirou aliviada. Como se recuperasse o sentimento de liberdade. Depois, ficou na dúvida: ele não estaria

mesmo lá? Já tinha tomado tantos martinis... não conseguia focalizar nada direito. Enfim, pros diabo! A vida era dela. Estava só e era uma mulher liberal. Nem todo mundo era aberto. Claro, não podia ser. Havia aquela tal de "moral". E aquela confusão generalizada: mulher avançada igual prostituta! Dançaram uma seleção inteira de boleros. As mãos deslizavam pela nuca. Pelo peito cabeludo. E os desejos se juntaram, aflitamento. E quase não dava para esperar mais. Já tinha chegado aquele momento do desvario. "Sabe que eu moro aqui, neste mesmo hotel? Há dois anos." E subiram. Ninguém no corredor. As mãos entrelaçadas com força... transpirando, nervosas. Enquanto abria a porta ele dizia que queria beijá-la toda, dos pés até... Lá bem dentro ela sentiu uma enorme alegria. Dentro do apartamento, sobre a mesa, as taças preparadas. A luz vermelha convidando! Ele lhe serviu mais um martini. E se despiram como crianças. Que suadouro! Que embriaguez... Tudo muito bom. Não, maravilhoso! E o ato mais desvaído ainda. Acordou. Já eram seis horas. Estava clareando. Com que cara sair dali? "Acorde! Eu preciso ir, não posso chegar no hotel com o dia claro. Tenho que trabalhar o dia todo." Mas ele nem se mexia. Depois lhe disse que esperasse um pouco mais.

Tomariam café, depois iriam. Custava esperar mais uma hora? "Então eu vou sozinha." Ele gritou: está louca? Que diabo! Ela se sentiu humilhadíssima. Como ele tinha coragem de contrariá-la? Depois de tantas cessões... Voou porta a fora. Deixou-o lá, nu, gritando. Precisava tomar um banho. Lavar tudo aquilo. Até o pensamento... Pediu o desjejum no quarto e saiu para terminar o trabalho. Fazia força para ouvir o que dizia o superintendente, mas não conseguia. Sentia, lá dentro, aquela pressão no ventre. A boca, indistintamente inchada... No almoço ele não veio servi-la. Aquele serviço de smoking! Olhava-a de longe. Indignado. A cara tensa. Arrumou a bagagem, acertou a conta, pediu um táxi. Iria no avião das 16. Nas nuvens, concluiu que seus amigos tinham razão: pessoas de um "certo nível" deviam transar só com pessoas de um "certo nível". Teriam mesmo razão? Em todo caso, fizera um bom trabalho.

16 ROSE

Marília
Abraão

A premiada do mês é de Curitiba PR.

Para participar do Concurso de Contos Eróticos de ROSE envie seu conto datilografado em espaço dois, com três páginas no máximo. O prêmio para cada trabalho publicado é de Cr\$ 2.000,00.

ROSE 17

Fonte: Acervo Cedoc LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott, do Grupo Dignidade.

Em *Horóscopo* e *Rose Astral* (Figura 14), os signos do zodíaco eram a temática dessas duas seções, sendo que *Horóscopo* esteve presente em todas as edições apresentando previsões astrais e *Rose Astral* foi publicada até a edição nº 7 (set/1979), buscando interação com o público conforme sua própria descrição.

Figura 14 - Páginas da seções "Horóscopo" e "Rose astral" da Rose (mar/1979)

Horóscopo

Seu horóscopo por
Nina Fock



Áries
21 março/20 abril
Em amor e sexo você não mede esforços para atingir seus objetivos. Às vezes chega a ser agressiva, pois teme a solidão. Signos que mais combinam com você: Leão, Sagitário, Libra, Touro, Aquário e Gêmeos.



Câncer
22 junho/22 julho
Para você sexo não pode estar dissociado do envolvimento sentimental. Cuide para que não abusem de sua ingenuidade. 1979 marca um grande amor em sua vida. Tomara que seja alguém de Capricórnio, Touro, Escorpião, Virgem, Gêmeos, Peixes e Leão.



Touro
21 abril/20 maio
Você quer amor e sexo de forma integral e sincera. Você é possessivo e persistente. Os relacionamentos mais favoráveis são com os signos de Aquário, Câncer, Capricórnio, Virgem, Peixes, Gêmeos, Áries e Escorpião.



Leão
23 julho/22 agosto
Leão e Escorpião são os signos de maior potência sexual. Você precisa mais de sexo do que as outras pessoas. Procure se dedicar também a outras coisas. Seu guia de compatibilidade sexual indica como favoráveis os signos de Áries, Sagitário, Leão, Câncer, Escorpião, Gêmeos, Aquário, Libra e Virgem.



Gêmeos
21 maio/21 junho
Você precisa de uma grande afinidade no plano mental. Seja você mesma, mas evite falar demais. Libra, Virgem, Áries, Leão, Sagitário e Aquário entrarão no seu esquema.



Virgem
23 agosto/22 setembro
Você tende a considerar o sexo como algo impuro. Quando o pratica, faz com eficiência mas sem muita emoção. 1979 será um dos melhores anos de sua vida. Os signos de maior compatibilidade são: Touro, Leão, Capricórnio, Câncer, Escorpião, Peixes, Libra e Virgem.

Rose astral

Nesta seção você pergunta e Nina Fock responde sobre a influência dos astros em sua vida.

"Casamento Libra/Escorpião dá certo?"...

"Prezada Nina: vai dar certo nosso casamento? Eu sou de Libra e ele de Escorpião". ... (Maria dos Remédios - Sobradinho/Distrito Federal)

Sua carta chegou bem tarde às minhas mãos, em virtude do acúmulo de correspondência, que felizmente já estamos colocando em dia. Correta a sua carta, dando minuciosamente os detalhes, data e hora de nascimento dos dois cônjuges. Digo isso, porque a essas alturas vocês já devem estar casados, com a benção divina e pela lei dos homens.

A conjunção astral é válida, como importante é o documento, a certidão do casamento. Mas, acima de tudo, está a qualidade de afeto que une dois seres na vida em comum. Não é um pedaço de papel, nada mais, embora tudo possa colaborar.

Na união de Libra (que tem o ar como elemento) e Escorpião (de Água), segundo disorro em meu livro, há muita estabilidade no casamento, mais tranquilidade e maior intensidade erótica, o que é muito importante. Com Escorpião você tem segurança e estabilidade material, financeira. Há um magnetismo físico doce, envolvente e estimulante. Há um pouco de disputa para saber quem realmente deve ser o primeiro. Sem retroceder, estabeleça uma linha de equilíbrio. É importante que haja muita amizade e bom humor em todas as iniciativas. Sexualmente ele é insaciável e muito direto. Você gosta de um prelúdio, um diálogo gostoso, uma palestra demorada. Ele prefere ir direto ao assunto. É preciso haver concessões de ambas as partes. Em pouco tempo haverá aquele conhecimento automático, pelo simples olhar. Isso facilitará tudo. Resumindo, astrologicamente vocês formam um par ideal. Felicidades.

"Tenho alguma chance com ele?"...

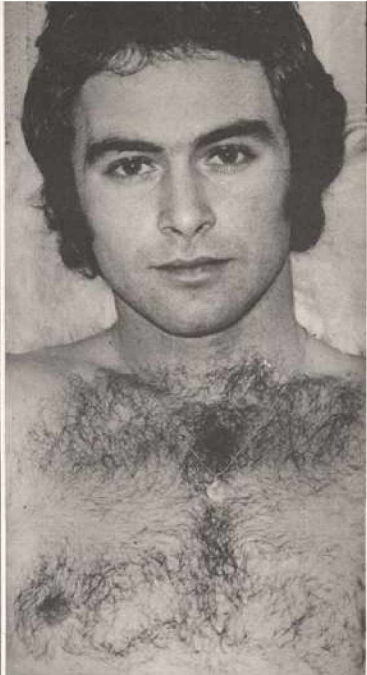
"Eu, nascida no dia ... (. . .), sou de Touro, e ele, no dia ... (. . .), é de Capricórnio. Quero saber se tenho alguma chance com ele. Além disso, quero saber se vai dar certo: pretendo



Mauá

Fonte: Acervo Cedoc LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott, do Grupo Dignidade.

Figura 15 - Páginas da seções "Concurso Rose & Eles" da Rose (mar/1979)



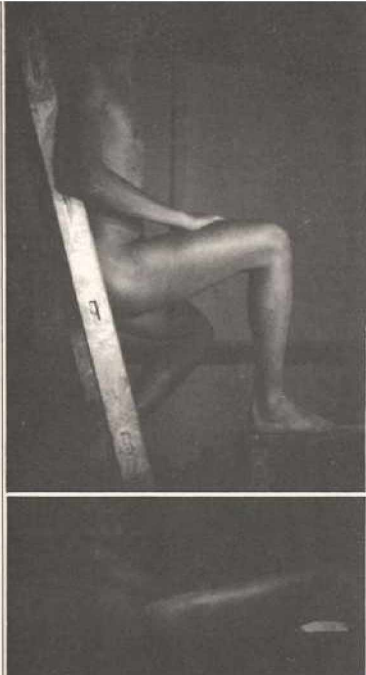
Ainda tem alguém que duvida que corpo de homem também é bonito e merece

Rose & Eles

seu mostrado

Felipe é o nome desse homem charmoso, de cabelos ondulados e olhos verdes cheios de ternura. Um pouco sério, talvez, mas a boca bem feita faz pensar que o sorriso deve ser lindo.

32 ROSE



Pra ter certeza é só olhar com cuidado esses jovens que aí estão. O que não dá pra ver fica por

Rose & Eles

conta da imaginação.

Jovem e cagaio, Roberto não tem medo de altura. Topa qualquer pose ou posição. Uma nova experiência vale um pouco de desconforto... Bruno: "esse corpo moreno, cheiroso, gostoso, que você tem." Estudante e jogador de basquete, Bruno também gosta de sonhar ao som de músicas românticas.

ROSE 33

Fonte: Acervo Cedoc LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott, do Grupo Dignidade.

Em *Concurso Rose & Eles* (Figura 15) encontrávamos publicação de fotos preto e branco de nus masculinos. A revista publicava fotos de leitores que as enviavam por correio para a Grafipar, caso fossem selecionadas e publicadas, os modelos recebiam uma quantia em dinheiro pelo material. A seção esteve presente em todas as edições da revista.

As seções *Encontro* e *Gay Corner* (Figura 16) eram classificados amorosos, os quais eram destinados para os leitores se descreverem e divulgarem seus endereços a fim de trocar correspondências entre si. Heterossexuais usavam o *Encontro* e homossexuais o *Corner gay* que, posteriormente passou a se chamar *Encontro gay*. De início, predominavam os anúncios heterossexuais, mas posteriormente os anúncios gays passaram a ocupar duas páginas. Uma curiosidade é que “Corner gay” aparece logo na primeira edição, o que é mais um indício que de possível audiência com a Rose.

Figura 16 - Páginas da seções “Encontro e Gay Corner” da Rose (mar/1979)

Para colocar seu anúncio nesta seção, escreva corretamente os dados, de forma resumida. Envie sua carta anônima, com caligrafia legível, dando nome e endereço completos inclusive o número do Código de Endereçamento Postal. No envelope enderece corretamente para: Revista Rose - Seção Encontro - Caixa Postal 1716 - CEP 80000 - Curitiba - PR.

Encontro

“Estudante, 18 anos, cab. pretos, olhos cast., 1,65 m. Corresp. c/ garotas loiras ou morenas até 19 anos.” (Jovane Marcos de Souza - R. Tristão Monteiro nº. 816 - Taquara / RS / CEP 95600).

“Cabeleceira profissional, morena, olhos cast., 22 anos, 1,50m/54 kg. Corresp. c/ rapazes de boa aparência, simétricos, loiros ou morenos, p/ amizade ou futuro compromisso.” (Maria de Fátima de Oliveira - Cx. Postal - 233 - Maringá / PR / CEP 87100).

“Morena, cab. olhos cast., 1,55m/55 kg, gosto de viajar, natureza, músicas. Corresp. pessoas de ambos os sexos p/ amizades sinceras ou algo mais. Curto os perigos da vida.” (Denise Dias de Oliveira - Av. Sauburana, 5531 ap. 301 - Todos os Santos / RJ / CEP 20000).

“S. O. S. às garatinhas. Amizade, troca de idéias, postais, compromisso, etc. Morena-clara, 20 anos, 1,68 m, cab. olhos cast., curso praia, som, cinema e poesia.” (Alvaci F. L. - Av. São Francisco de Paula, 994 - Felotas/RS/CEP 96100).

“Vestibulando, olhos pretos, morena-clara, curto som, cinema, teatro, piscinas e viagens. Corresp. c/ garotas de todo Brasil. Foto 14, carta.” (Luiz Carlos Rodrigues - R. 7 de setembro nº. 235 - Itobi / SP / CEP 13715).

“Jovem, 21 anos, 1,78 m / 74 kg, cab. olhos cast., gosto de cinema, teatro, boate e esportes. Corresp. c/ jovens acima de minha idade. Foto 14, carta.” (José Francisco Xavier - Av. Taquara - nº. 456 - apto. 6 - Petrópolis - Porto Alegre / RS / CEP 90000).

“Estudante de Direito, 24 anos, 1,69 m / 48 kg, cab. olhos cast. Corresp. c/ jovens sem preconceitos p/ troca de postais e contar c/ hospedagem durante minhas férias em agosto.” (Cezar de Lima - Retortória da UFAL - Praça Visconde de Sinimbu, 206 - Centro - Macaé / AL / CEP 57000).

“Estudante e simpático, loiro, olhos verdes, 1,78 m / 66 kg, sig. Gêmeos. Corresp. c/ garotas de todo Brasil.” (Antonio Sérgio Hobner - R. Erculano de Araújo, 633 - Curitiba / PR / CEP 80000).

“Tenho 22 anos, 1,75 m/60 kg, cab. olhos cast., pré-universitário, curto teatro, praia, cinema, xadrez. Corresp. c/ moças que apreciem o gênero. Troco postal.” (Marcelo Brandão Farias - R. Dias Calaz, 236 - Macaé / AL / CEP 57000).

“Estudante de 2º grau, virginiiano, 20 anos, 1,63 m / 60 kg, cab. olhos cast. Corresp. c/ meninas de 20 anos, p/ sincera amizade.” (José dos Reis de Freitas - Colégio Técnico Agrícola - Cx. Postal 518 - Franca / SP / CEP 14400).

“Solteiro, 23 anos, moreno, alto, aquariano. Corresp. c/ garotas de 18/25 anos p/ futuro compromisso. Foto 1ª, carta.” (Luiz Fernando J. de Brito - Estrada do Itararé, 908 - Bl. 5 Ap. 303 - Bonassuco - Rio / RJ / CEP 20000).

“Estudante do Senai, 18 anos, 1,70 m, cab. olhos pretos, gosto de cinema, música e teatro. Corresp. c/ garotas até 18 anos, que sejam sinceras e carinhosas.” (Davi José Felix - R. Marcos de Azeredo - nº. 46 - Diadema - V. Nogueira / SP / CEP 09900).

“Se você tem de 30/45 anos, livre e sem preconceitos, escreva-me em francês ou português. Sou drif, 18 anos, boa aparência, 1,68 m / 46 kg, olhos cab. cast. Sou muito só, e necessito de alguém.” (A. Nunes Bernier - R. da Glória, 211 - Glória - Manaus / AM / CEP 69000).

Gay corner

“21 anos, 1,75 m / 60 kg, vestibulando de economia, gosto de músicas, esportes. Corresp. c/ garotas de todo Brasil p/ troca de idéias e postais.” (Gerald Barichello Filho - R. Vergueiro - Steidell, 351 ap. 302 - Porta I BNH - Santos / SP / CEP 11100).

“Morena-clara, cab. olhos cast., 1,65m/48kg. Corresp. c/ rapazes de todo Brasil.” (Maria Yakubovich Casartelli - R. Newton Prado, 223 ap. 102 Bom Retiro - São Paulo/SP/ CEP 01127).

“Morena, 18 anos. Corresp. c/ ambos os sexos. Curto fotografia, natureza e moto.” (Rosana Ap. Venancio Bisco R. Antonio Zingra, 151 - J. IV Centenario - Campinas/ SP/CEP 13100).

“Tenho 1,71m/48 kg, cab. olhos cast., curto som, música, praia e telas. Corresp. c/ rapazes p/ uma grande amizade.” (Ana Maria dos Santos - R. José Mendes Ferreira, 96 - Palmeira dos Índios / AL / CEP 57600).

“Meu coração clama por um amor. Escreva-me c/ urgência. Morena-clara, cab. olhos cast.” (Edeir Martins da Cruz - R. Sagitária, 420 - B. Alvorada - Vila Velha / ES / CEP 29100).

“Sou de Câncer, 22 anos, cab. olhos cast., 1,68 m, escriturário. Corresp. c/ garotas de todo Brasil p/ curtir uma amizade sincera e algo mais.” (Carlos Alberto Jardim da Silva - Serra do Navio - ICOMI - Macapá / TFA / CEP 68900).

“Corresp. c/ garotas de todo Brasil, de 18/25 anos. Sou moreno-clara, solteiro, cab. lisos, olhos verdes, 22 anos, 1,65m, solitário.” (Donizeti Aparecido Oliveira - R. Visconde de Paranaíba, 1513 - Brás - São Paulo/ SP/CEP 03042).

“Curitiba, 1,50m, corresp. c/ jovens de ambos os sexos, p/ amizade sincera.” (Luciane Regina Soares - R. Armazém, 203 - Itaum - Joinville/SC/CEP 89200).

“23 anos, clara, 1,56 m, sincera, livre de preconceitos. Procuro amizade c/ garotas de qualquer parte do mundo p/ futuro compromisso.” (F. Muriel - Cx. Postal - 1810 - Curitiba / PR / CEP 80000).

“Corresp. c/ garotas gays, p/ uma sólida amizade e troca de idéias a respeito deste movimento e que tenham acima de 20 anos. Sou clara, cab. olhos cast., 23 anos, 1,60 m.” (Lizbete Silva - Cx. Postal - 600.044 - Sobradinho / DF / CEP 70400).

“Corresp. c/ gays discretos, de 18/30 anos. Sou loiro, olhos verdes, 1,70 m / 55 kg, 21 anos.” (Marins Lemes de Oliveira - R. João Meneguivo, 25 - Sta. Felicidade - Curitiba / PR / CEP 80000).

“Desejo receber cartas e postais dos gays solitários de todo Brasil.” (Pedro Calmon Nogueira da Gama - R. São Francisco, 201 - Córrea - Vila Velha - ES / CEP 29100).

“Gosto de praia, música, cinema, poesia e a vida. Moreno-clara, 19 anos, 1,65 m, Corresp. c/ rapazes entendidos de todo Brasil, p/ troca de idéias e amizade.” (Renê Torres - R. João Barbalho, 38 - Casa Amarela - Recife / PE / CEP 50000).

“Tenho 28 anos, morena-clara, estudo e trabalho. Corresp. c/ moças discretas, p/ permutar idéias, conceitos e relacionamentos sinceros.” (Sandra Foster Souza - Cx. Postal - 1742 - Salvador / BA / CEP 40000).

“Prof. e técnico em computador, cab. alondros, olhos azuis, 28 anos. Corresp. c/ rapazes de todo Brasil, p/ trocas e compartilhamento da minha filosofia e solidão.” (Ruy Rolando Amarel - R. Do Frigorífico - s/n - Jandira / SP / CEP 06600).

Embora a *Revista Rose* tenha encerrado suas atividades sem justificativa formal por parte de seus editores, sua trajetória, que perdurou até fevereiro de 1983 deixou um legado significativo para a história da imprensa paranaense e para a construção da memória LGBTI+, evidenciando a importância de veículos culturais alternativos na visibilidade e na articulação de comunidades historicamente marginalizadas.

3 UMA PROPOSTA METODOLÓGICA DE RELATOS

“Ouvir em silêncio, com interesse e respeito” é o que Martino (2018, p. 145) enfatiza ao introduzir sua discussão sobre os métodos de coleta de dados. Para o autor, a vida é singular, mas, ao mesmo tempo, constitui-se como uma reflexão das experiências coletivas diante dos fatos e situações históricas. Refletir sobre esse aspecto permite compreender que esta tese inevitavelmente se apoia na “santíssima trindade” dos relatores de vida — a memória, a história oral e o impresso, que explicarei mais adiante.

3.1 A MEMÓRIA

A memória é guardiã da vivência e experiência de um povo, que busca respostas sobre o mundo dos indivíduos. Bosi (1979), em sua obra *Memória e sociedade: memória de velhos*, destaca que ao quebrar a barreira que separa o presente do passado, a memória constrói uma ponte entre o mundo dos vivos e do além, organiza o ontem e ordena o tempo de forma cronológica. Isso se explica ao pensar que “o passado não só vem à tona das águas presentes”, mas ele cruza com as percepções imediatas, muitas vezes empurrando-as para conquistar o seu lugar na consciência, uma disputa de território. É uma força subjetiva sobre a qual não existe controle, sendo “profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (Bosi, 1979, p. 9). Essa relação pode ser ilustrada através da percepção passado-presente esquematizada por Henri Bergson, citada por Bosi, em seu cone de memória. Nele, o presente muda o olhar sobre o passado e o passado interfere nas ações presentes; quanto mais se recorda sobre o que aconteceu, mais esse tempo decorrido vivo é experimentado no tempo corrente (Czovny, 2020).

Jeanne Marie Gagnebin (2006), em *Lembrar, escrever, esquecer*, desenvolve uma reflexão profunda sobre a relação entre passado e presente. Ao discutir a ideia de “história universal”, a autora critica os historiadores que desconsideram o “tempo-agora”, isto é, aqueles que buscam uma “verdade indiscutível e exaustiva” (Gagnebin, 2006, p. 42), como se o presente não influenciasse suas investigações supostamente “fiéis” ao passado. Para Gagnebin, “ouvir o apelo do passado significa (...) estar atento a esse apelo de felicidade e, portanto, de transformação do presente, mesmo quando ele parece estar sufocado e ressoar de maneira quase inaudível” (Gagnebin, 2006, p. 12). Esse raciocínio se aplica ao caso da Grafipar Edições, cuja ausência de registros faz com que

raramente seja mencionada nas narrativas dos impressos paranaenses — e menos ainda naquelas que tratam da memória LGBTI+ no Brasil.

No caso de Pierre Nora (1993), em *Entre memória e história: a problemática dos lugares*, a memória é compreendida como um fenômeno sempre atual, que dialoga com a lembrança e o esquecimento, configurando-se como um “elo vivido no eterno presente”, em constante transformação. Essa dinâmica de mudança se articula com as reflexões de Jacques Le Goff (2003), em *História e memória*, obra na qual o autor explora os processos de ressignificação da memória, característicos de uma nova concepção denominada “história nova”. Essa perspectiva confronta a história tradicional, centrada em textos e documentos escritos, ao incorporar a memória coletiva e compartilhada como elemento essencial de análise histórica.

Os autores apresentados a seguir discutem a relevância da memória para a constituição de um povo e servem de base para a construção das reminiscências relacionadas ao objeto de estudo desta pesquisa, as memórias em torno da Grafipar e da revista Rose. Nesse contexto, Le Goff (2003) distingue a memória coletiva em dois tipos de grupos — aqueles com escrita e aqueles sem escrita —, demonstrando como a preservação dos elementos da memória integra o cotidiano dessas sociedades. No primeiro caso, o autor menciona os monumentos comemorativos como forma de culto a acontecimentos memoráveis, exemplificados pelo templo Maison Carrée, localizado no sul da França.

Além disso, ao citar Goody (1977b), Le Goff (2003, p. 429-430) ressalta o papel do documento como instrumento de conservação das informações entre os povos com escrita, fornecendo “ao homem um processo de marcação, memorização e registro” que possibilita a organização visual das palavras. E, aqui, destaca-se a exposição Memórias da (R)existência LGBTI+ no Paraná, organizado pelo Cedoc LGBTI+ do Grupo Dignidade e com colaboração técnica do Acervo Bajubá, no Museu da Imagem e do Som no Paraná - MIS/PR, no ano de 2023. Apesar de temporária, a exposição apresentou narrativas que perpassam temas como o discurso médico, os movimentos sociais, a luta contra o HIV, a produção cultural e a imprensa paranaense.

Já no segundo grupo, na sociedade sem escrita, a memória coletiva pode ser organizada em torno de três interesses: “a idade coletiva do grupo”, relacionada com os mitos que deram origem; as “famílias dominantes”, que diz respeito ao prestígio de cada genealogia; e o “saber técnico”, que o autor segue chamando de

“fórmulas práticas ligada à magia religiosa” (Le Goff, 2003, p. 427). Nesses grupos os “especialistas da memória” se destacam. Para Bosi (1979), que os exalta em *Memória e sociedade*, eles são responsáveis por buscar, confirmar e manter viva as lembranças daquele grupo. Um tipo de ancião, que recebe a função de unir o início ao fim, sendo como uma missão, após considerável vivência, e que, nesse momento, segue mostrando ao seu grupo a sua competência. “O velho, de um lado, busca a confirmação do que se passou com seus coetâneos, em testemunhos escritos ou orais, investiga, pesquisa, confronta esse tesouro de que é guardião” (Bosi, 1979, p. 83).

Ao encontro de Maurice Halbwachs (1990), que cita esses guardiões da memória na sua obra *Memória Coletiva*, tanto eles quanto os criados são responsáveis pelo quadro histórico da sua infância e das suas “primeiras impressões” do mundo. A vida da criança, segundo o autor, se envolve mais do que é possível imaginar com esse passado que, para ele, é “mais ou menos distante”. E são nessas lembranças que aprendeu dos mais velhos que, “bem mais do que o passado aprendido pela história escrita”, vai se apoiar sua memória posteriormente (Halbwachs, 1990, p. 65).

3.2 A HISTÓRIA ORAL

A partir dos ensaios “Experiência e Pobreza” (1933) e “O Narrador” (1935), de Walter Benjamin, Gagnebin (2006) enfatiza a relevância da noção de tradição compartilhada, no caso, uma “tradição retomada e transformada, em cada geração, na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho” (Gagnebin, 2006, p. 50). Ao mencionar a fábula do velho vinhateiro¹⁵, na qual o pai promete um tesouro inexistente e engana seus filhos, a autora ressalta que o interesse de Benjamin recai sobre a própria encenação da narrativa, especialmente no ato de o pai ser ouvido em seu leito de morte, é sobre o contar de um e o ouvir do outro. Em consonância com essa perspectiva, Portelli (1997) conceitua a história oral como uma forma de arte, “a reconstrução da vida por intermédio da narrativa, o processo de escutar as

¹⁵ Um velho vinhateiro que, no seu leito de morte, compartilha com seus filhos que um tesouro está escondido no solo do vinhedo. Os filhos cavam, cavam, mas não encontram nada. Em compensação, quando chega o outono, suas vindimas se tornam as mais abundantes da região. Os filhos então reconhecem que o pai não lhes legou nenhum tesouro, mas sim uma preciosa *experiência*, e que sua riqueza lhes advém dessa experiência. (Gagnebin, 2006, p. 50).

vozes, das pessoas comuns, de dar voz aos que, em princípio, não a teriam” (Barbosa, 2020, p. 126).

Martino (2018, p. 146) assinala que a perspectiva de narrar a própria experiência, o cotidiano e o universo individual despertou o interesse de historiadores que, cansados pelos grandes acontecimentos já consagrados pela historiografia tradicional, voltaram-se para “o mundo das pequenas vivências pessoais, geralmente deixadas de fora dos livros de história”. Nesse sentido, Le Goff (2003, p. 490) enfatiza que a história se constrói por meio de documentos escritos quando estes estão disponíveis, mas “deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem”. Essa proposição constitui uma inflexão teórica relevante, ao deslocar o foco da história positivista — centrada exclusivamente nas fontes escritas — para uma concepção mais ampla e inclusiva, característica da chamada “nova história” (Le Goff, 2003), que busca democratizar as vozes e experiências na construção do passado histórico.

Thompson (1992, p. 26) diz que é comum, na historiografia oficial, os registros refletirem o ponto de vista das autoridades. Para ilustrar isso, ele apresenta um dos pioneiros da história oral, Jules Michelet, responsável pela *História da Revolução Francesa*. O francês foi a campo após perceber que os documentos oficiais “conservavam apenas um dos lados da história política”. Seu objetivo então foi “contrabalançar” essas evidências com os “documentos vivos”, o povo e sua tradição oral popular, que ele compreende como “aquela que permaneceu espalhada de modo geral na boca do povo, que todos diziam e repetiam” (Michelet *apud* Thompson, 1992, p. 45). Desse modo, a história oral promove juntamente com uma nova concepção de história “a reconstrução mais realista do passado, uma contestação ao relato tido como verdadeiro”, criando o compromisso “em favor da mensagem social da história como um todo” (Thompson, 1992, p. 26).

Com a introdução de nova evidência antes não disponível; com a mudança do enfoque da investigação e com a abertura de novas áreas para ela; contestando alguns dos pressupostos dos historiadores e julgamentos por eles aceitos; reconhecendo grupos importantes de pessoas que haviam estado ignoradas, dá-se início a um processo cumulativo de transformações. Amplia-se e se enriquece o próprio campo de ação da produção histórica; e, ao mesmo tempo, sua mensagem social se modifica (Thompson, 1992, p. 28).

A história oral não se restringe à narração de um evento específico, mas refere-se a acontecimentos inseridos na trajetória de vida daqueles que

compartilham seus depoimentos. Portelli (2016, p. 14) observa que, embora os pontos em comum favoreçam o diálogo, “é a diferença que o torna significativo”, uma vez que ela possibilita a construção de uma relação de confiança. Tal processo não implica uma identidade compartilhada, mas um exercício ético de “ouvir e aceitar o outro, criticamente”. Desse modo, a escuta se configura como o elemento central dessa proposta metodológica. Em seus estudos com operários norte-americanos, Portelli (2016) enfatiza que sua postura consistia em escutar o que eles tinham a dizer, demonstrando que não os estudava, mas aprendia com eles. De modo análogo, neste trabalho, cada entrevista constituiu um aprendizado singular, para esse pesquisador gay, sobre os “tempos de ouro” de uma revistinha paranaense gay durante o período da ditadura.

É a abertura do historiador para a escuta e para o diálogo, e o respeito pelos narradores, que estabelece uma aceitação mútua baseada na diferença, e que abre o espaço narrativo para o entrevistador entrar. Do outro lado, é a disposição do entrevistado de falar e de se abrir em alguma medida que permite que os historiadores façam o seu trabalho. E a abertura dos historiadores sobre eles mesmos e sobre o propósito de seu trabalho é um fator crucial na criação desse espaço (Portelli, 2016, p. 15).

Sob essa perspectiva, Thompson (1992, p. 44) afirma que a palavra falada “lança vida para dentro da história e isso alarga seu campo de ação”, permitindo que os heróis apareçam também dentre a maioria anônima do povo. Conceder voz às pessoas que, muitas vezes, foram esquecidas pela historiografia oficial, possibilita nelas “um sentimento de pertencer a determinado lugar e a determinada época”. A relevância desse processo reside no fato de que “os narradores podem nem sempre estar cientes da relevância histórica de sua experiência pessoal” (Portelli, 2016, p. 15). Por essa razão, entre os entrevistados, foi comum observar, em um primeiro contato, certa surpresa diante do interesse repentino pelos impressos da Grafipar. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, tornou-se evidente que os entrevistados se configuram como “documentos históricos” vivos. Nesse sentido, Meihy (1996, p. 10) destaca que a história oral “não só oferece uma mudança no conceito de história, mas garante sentido social à vida dos depoentes e leitores, que passam a entender a sequência histórica e se sentem parte do contexto em que vivem”.

Meihy (2002, p. 145) prevê que a história oral é utilizada como técnica, ao se referir a “história oral temática”, pois frequentemente ampara os diálogos com fontes documentais para o cruzamento das informações. Então, na pesquisa aqui

apresentada, a história oral é adotada pelo pesquisador como técnica que, durante toda a proposta metodológica, é centrada nos movimentos de ouvir o outro, permitindo conhecer a história vivida pelos atores vivos, as testemunhas. (Barbosa, 2020, p. 126-127). Os diferentes relatos compartilhados pelas memórias das testemunhas mostram o potencial da técnica, oferecendo um espaço no qual múltiplas lembranças de vidas privadas constroem, pela primeira vez, a narrativa da revista gay pioneira no Brasil.

3.3 O IMPRESSO COMO DISPARADOR DO GATILHO DA MEMÓRIA

A proposta metodológica que proponho para a realização deste trabalho é uma releitura da metodologia desenvolvida pelo grupo de pesquisa *Comunicação e História*, coordenado na época por Paulo César Boni, da Universidade Estadual de Londrina (UEL), que utiliza da fotografia como disparadora do gatilho da memória¹⁶. Para explicar, o método consiste na utilização de fotografias em entrevistas, com o propósito de provocar novas lembranças latentes nos entrevistados.

O trabalho de mestrado “*Guardião de imagens: memória fotográficas e a relação de pertencimento de um pioneiro com Londrina*” (2010), de Maria Luisa Hoffmann, é tido como o primeiro de uma série de projetos que aplicam e aprimoram a proposta metodológica. Em seu estudo, a pesquisadora destaca que a fotografia “traz à tona lembranças”, enquanto o sujeito passa a reorganizar suas memórias e narrativas em função das imagens (Hoffmann, 2010, p. 20). Essas têm o poder de dialogar com as recordações, sentimentos e histórias, sendo um importante instrumento de pesquisa para recuperação da memória e para o conhecimento do passado, permitindo dessa forma, analisar e interpretar o universo ali representado (Kossoy, 2001, p. 40).

A pesquisadora destaca que o objetivo é extrair deles dados inéditos em relação aos já disponíveis no documento fotográfico ou, então, uma forma de confrontar, questionar ou validar dados disponíveis em outros tipos de documentos. Quando se confronta uma fotografia de um passado longínquo, “o indivíduo não vê apenas o lugar fotografado. Uma série de outros dados lhe vêm à mente, informações que se desencadeiam na memória, relações com o que foi fotografado e detalhes vivenciados” (Hoffmann, 2010, p. 11).

¹⁶ Essa metodologia é utilizada pelo autor deste trabalho em sua dissertação de Mestrado em Comunicação, no PPGCOM-UEL, com o título “Fotografias e reminiscências em Góes Artigas (PR): os registros fotográficos de uma comunidade rural que não quer ser esquecida”.

Dessa forma, com base na aplicação metodológica refinada proposta por Juliana de Oliveira Teixeira (2013), optou-se por adaptar as tradicionais três etapas de composição metodológica, substituindo, entretanto, a fotografia pelo impresso. Afinal, acredito que o impresso, assim como a imagem fotográfica, também foi um projeto inovador como forma de registro e tecnologia, apresentando microaspectos de um universo pouco investigado ainda e que, portanto, é “uma possibilidade de resgate da memória visual do homem e do seu entorno sociocultural” (Kossoy, 2001, p. 55).

Assim, a proposta metodológica do **impresso como disparador do gatilho da memória** pode ser entendida em fases. A primeira etapa consiste na pesquisa em fontes documentais, com o objetivo de reunir informações e registros oficiais que possibilitem reconstruir a história narrada nos documentos e arquivos tradicionais. A partir desse levantamento inicial, procede-se à identificação dos possíveis entrevistados, priorizando aqueles que se encontram vivos e aptos a participar da pesquisa.

O segundo ponto é a construção do portfólio de estudo que, neste trabalho, foi construído a partir da revista *Rose*, edição nº 70 (jun/1982). A escolha por esse número em específico acontece por ser o único impresso original disponível de acesso ao pesquisador, um empréstimo cedido pelo jornalista e orientador dessa tese, José Carlos Fernandes, que é utilizado durante as entrevistas com cada personagem selecionado. Por fim, no terceiro, a atividade seguiu com a produção de um roteiro de entrevista, considerando tudo que já foi coletado nas etapas anteriores. Esse material ainda pode ser facilitado através de divisões temáticas (Teixeira, 2013), que aqui foram constituídas por seis grupos, sendo “O início”, “A Casa das Bonecas”, “A Produção”, “A Ditadura”, “A Audiência” e “A Consciência”.

Em seguida, os encontros com os entrevistados devem ser agendados, e a estrutura pré-determinada para a entrevista respeitada, onde a primeira etapa segue o roteiro elaborado, sem a apresentação ou menção da revista selecionada; e, em seguida, quando o indivíduo esgotar suas recordações, o impresso é apresentado. Boni (2017, p. 6), a partir da fotografia, explica que isso surge após os pesquisadores perceberem que os entrevistados sabiam mais do que expressavam, que era possível conseguir informações valiosas para a recuperação da memória, além das frequentes respostas curtas, assim o mesmo é esperado a partir do impresso.

4 AS BONECAS SELECIONADAS

Quando somos crianças, escolher uma boneca para brincar vai além de uma simples decisão: envolve gostos pessoais, mas também valores sociais e culturais que influenciam nossas preferências. Muitas vezes, a escolha reflete padrões de beleza ou papéis de gênero que estão presentes no cotidiano. Por outro lado, pode ser também um espaço de criatividade e liberdade, onde a criança projeta seus desejos e imagina novas histórias. Neste trabalho, as bonecas são reais e elas brincavam, mas com as palavras, com o humor, com o sexo. Aqui, essas bonecas estão delimitadas em um recorte de tempo específico (1979-1983). E, quarenta e seis anos depois, não é tão simples encontrar algumas delas.

Esse é o caso do poeta, cronista e escritor contemporâneo Wilson Bueno, nascido em Jaguapitã, no Norte do Paraná, que veio para Curitiba na década de 1970. Ele passou pela Grafipar, antes de ser funcionário comissionado pela Secretaria de Estado da Cultura, órgão que editava também o Nicolau, considerado o Melhor Jornal Cultural do Brasil pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), em 1987. O escrito foi creditado como redator-chefe a partir da edição nº 28 a nº 79 da *Rose*, sendo que apenas nas duas últimas edições, ele aparece como colaborador de redação. Faleceu aos 61 anos, em 2010.

Outro nome recorrente ao longo do período pesquisado, e talvez a “maior boneca” de todas, foi o do colunista e jornalista Nelson Faria, creditado como diretor de redação da *Rose* a partir da edição nº 28 até sua última publicação. Antes disso, além de ser considerado um dos fundadores da TV Paranaense, Faria atuou como colaborador do colunista social Dino Almeida e idealizou diversos projetos em parceria com a Grafipar, entre os quais se destacam as revistas *Peteca* e *Ponto de Encontro*. Reconhecido por sua relevância na cena cultural e jornalística, foi descrito como “um daqueles nomes da imprensa paranaense à espera de uma biografia — ilustrada. Dizem que era algo perto de um Oscar Wilde, mas com menos energia para se meter em confusão” (Helena; Fernandes, 2017).

Entre todas as bonecas selecionadas neste trabalho, nenhuma deixou de mencionar o nome de Nelson Faria, cuja atuação se estendeu a uma rede de psicólogos e médicos que buscavam responder às mensagens de leitores nas revistas, consolidando-se como pautas de destaque em diversas edições. Sob o

pseudônimo de Nina Fock — em clara alusão às iniciais de seu próprio nome —, o jornalista passou a responder questões relacionadas à sexualidade, doenças, comportamentos sexuais e rejeição familiar. Ao fazer isso, “civilizou o debate, pondo o sexo na roda de discussões” (Helena; Fernandes, 2017). Nelson faleceu aos 69 anos, em 2005.

Apesar de Halbwachs (1990, p. 74) enfatizar que “é depois da morte de alguém que a atenção dos seus se fixa com maior força sobre a sua pessoa”, evidencia-se que a memória se constrói em uma constante tensão entre presença e ausência, levando os interessados a se apegarem aos rastros deixados por cada trajetória. Nesse sentido, Gagnebin (2006, p. 44) observa uma linearidade que emerge da “presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente”. Assim, são justamente esses rastros da *Rose*, sustentados pela lembrança de pessoas ainda vivas, que nos permitem tanto preservar quanto homenagear aqueles que já partiram.

Neste trabalho, foram inicialmente selecionados dez nomes: oito profissionais que atuaram na redação da Grafipar e dois antigos proprietários de bancas de revistas, ambos com o intuito de recuperar suas memórias acerca da revista *Rose*. Entre os colaboradores da redação, destacam-se Alice Ruiz, Alzeli Bassetti e Paulo Venturelli, cuja participação na revista foi eventual; contudo, não foi possível estabelecer contato ou agendar entrevistas com eles. No caso dos proprietários de bancas, optou-se por reservar esse recorte para investigações futuras. Diante dessas limitações, o *corpus* da pesquisa foi reduzido a cinco entrevistados, a fim de possibilitar uma análise mais consistente a partir de uma amostra menor.

Na presente pesquisa, as “bonecas” são apresentadas a partir de seus próprios depoimentos, de modo que cada narrativa contribui com lembranças pessoais que compõem o mosaico da memória coletiva. Como observa Bosi (1994, p. 54), “se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar”, o que evidencia a influência do contexto da entrevista tanto na evocação quanto na forma de narrar as experiências. Assim, após a apresentação inicial de cada entrevistada¹⁷, são explicitadas as condições em que as entrevistas foram

¹⁷ Esse trabalho foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais (CEP/CHS), da Universidade Federal do Paraná, e todos os personagens entrevistados receberam e

realizadas, permitindo compreender de que maneira o momento, o ambiente e a interlocução afetaram a produção desses relatos.

4.1 AS CINCO SELECIONADAS PARA O GATILHO DA MEMÓRIA

O quadro final de selecionadas reuniu o depoimento de uma mulher e quatro homens, todos com alguma conexão direta com Rose.

Quadro 2 - Seleção final e definição das 5 bonecas

Nome da boneca	Idade	Atividade na Rose
Faruk Al-Khatib	79	Diretor responsável pela Grafipar Edições
Nelson Padrella	87	Colaborador - Roteirista
Luiz Antonio Solda	73	Colaborador
Ligia Cardieri	79	Diretora de redação
Luiz Carlos Rettamozo	77	Colaborador

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

A transcrição das entrevistas foi realizada de modo a preservar a forma de expressão dos entrevistados, respeitando suas particularidades linguísticas e narrativas. Seguindo um preceito ético nas pesquisas, o material coletado — composto por áudios, fotografias em alta resolução e as próprias transcrições — encontra-se disponibilizado em anexo ao final da pesquisa, assegurando transparência e possibilidade de consulta futura. Ressalta-se que todos os encontros foram registrados por meio de gravação em aparelho celular, garantindo a fidelidade das informações obtidas.

4.1.1 Faruk Al-Khatib

Nascido em 1946, em Araçatuba, interior de São Paulo, seu nome já demonstra suas raízes libanesas. A verdade é que sua mãe era italiana e o pai, sim, libanês. Faruk foi o primeiro entrevistado que compartilhou suas experiências. Aos

assinaram o Registro de Consentimento Livre e Informado (RCLI), que visa assegurar os direitos de cada um nesta pesquisa.

três anos, sua família voltou para o Líbano, onde moraram em Beirute por dois anos até que decidiram retornar para o Brasil. "Ele [o pai] disse assim: minha pátria é o Brasil, catou a família e voltou pro Brasil. Aí moramos em São Paulo e logo depois viemos para Curitiba [em 1953], daí nunca mais saí daqui" (Al-Khatib, 2025).

Em Curitiba, cursou Administração de Empresas e, posteriormente, especializou-se em Marketing. O entrevistado relata que, durante o período universitário, adquiriu sua verdadeira experiência profissional trabalhando com o pai, proprietário de uma distribuidora de livros que operava no modelo de "venda de porta a porta". Rememorando esse período, ele comenta com humor que alguns livros eram comercializados por metragem e por cor, o que justificava a variedade de capas — entre enciclopédias, dicionários e outros títulos. "Um era a capa vermelha, outra era verde, outra era azul, pois o cara fazia uma biblioteca na casa dele e era legal ter os livros todos coloridos" (El-Khatib, 2025). Essa vivência, segundo ele, proporcionou um aprendizado essencial sobre como lidar com pessoas e conduzir negociações, aspectos evidentes em sua forma de comunicação, marcada pela atenção e pela presença envolvente de um verdadeiro "*salesman*".

Antes de receber o nome Grafipar, a empresa havia sido fundada pelo pai de Faruk sob a denominação Gráfica Editora Paraná Cultural Ltda., que se consolidaria como uma das principais editoras surgidas na capital paranaense. No início, Faruk era responsável pela área comercial, enquanto seu irmão — sempre lembrado por ele com profundo afeto — idealizou o primeiro projeto da empresa: um Dicionário Cultural da Língua Portuguesa. Já sob o nome Grafipar, e apesar da resistência inicial do pai e do irmão quanto ao universo das revistas, Faruk concebeu o projeto da primeira revista de bordo do Brasil, a *Passarola* (Figura 17) da companhia de aviação Varig, mantida por aproximadamente seis anos e meio, segundo o entrevistado.

Figura 17 - Passarola Nº16, a queridinha do Faruk



Fonte: Mercado Livre Sebo do Formiga 1

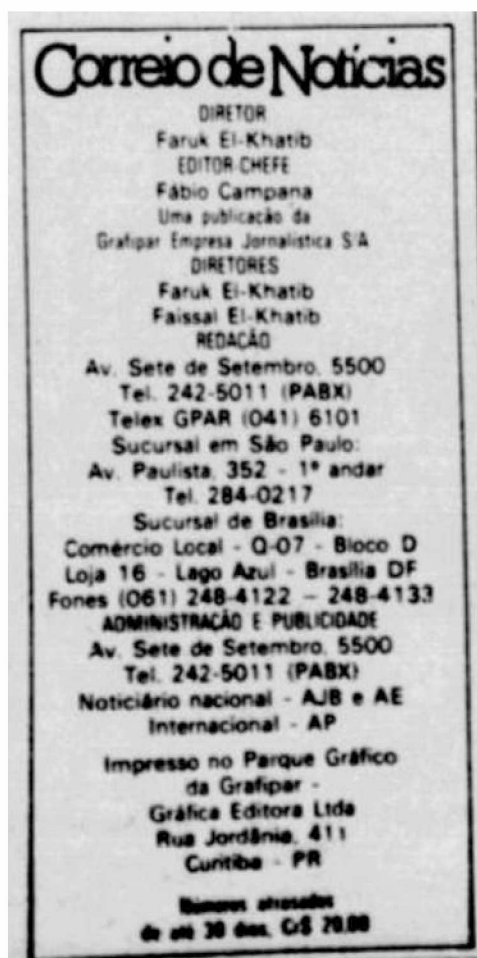
Figura 18 - Expediente da Passarola com a Grafipar



Fonte: Mercado Livre Taffy

A partir dessa experiência bem-sucedida, e com o apoio da família, Faruk investiu em novos títulos, como a revista *Colorindo*, voltada ao público infantil, que lhe permitiu compreender de forma mais aprofundada o processo de distribuição editorial e o funcionamento das bancas de revistas. Em seguida, lançou *Peteca*, revista direcionada ao público adulto masculino, que marcou a abertura da Grafipar para o segmento de quadrinhos e publicações eróticas, consolidando a editora como um marco no cenário editorial brasileiro. Em 1982, obteve em Nova York os direitos para editar a revista *Penthouse* no Brasil, ampliando ainda mais o alcance de suas produções. Além de sua trajetória no campo editorial, Faruk também esteve à frente do jornal *Correio de Notícias*, foi sócio de Maurício de Sousa e chegou a atuar como empresário de Pelé, demonstrando a amplitude e a diversidade de sua atuação no meio empresarial e cultural.

Figura 19 - Faruk como diretor do Correio de Notícias



Fonte: memoria.bn.gov.br

Atualmente, Al-Khatib segue residindo em Curitiba. Aos 79 anos, sua dedicação é voltada exclusivamente para projetos de educação de trânsito para crianças e adolescentes.

Figura 20 - Faruk Al-Khatib



Fotografia: André Luiz Justus Czovny

Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

4.1.1.1 Condições de produção da entrevista

O primeiro contato com Faruk Al-Khatib ocorreu de forma virtual, em 26 de setembro de 2025, por indicação do professor José Carlos Fernandes. Esse encontro inicial foi fundamental para contextualizar os objetivos da pesquisa e compreender, de maneira preliminar, o envolvimento do entrevistado com o objeto de estudo. O segundo contato, realizado em 2 de outubro de 2025, aconteceu presencialmente, em seu escritório localizado no bairro Água Verde, em Curitiba. A conversa teve início com uma breve explicação de Faruk sobre seu projeto de educação no trânsito, servindo como introdução para a entrevista propriamente dita. O encontro teve duração total de 69 minutos, sendo interrompido apenas uma vez, quando sua secretária se ausentou para o horário de almoço.

4.1.2 Lígia Cardieri

Nascida em 1946, em Bauru, no interior de São Paulo, a entrevistada foi conhecida por longo período como Lígia Mendonça, nome que, segundo ela, “se encerrou em 2009 com o divórcio”. Formada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP) em 1968, foi colega de Luiz Mott, um dos fundadores do Grupo Gay da Bahia, posteriormente homenageado pelo Centro de Documentação do Grupo Dignidade, em Curitiba. Em sua trajetória acadêmica e profissional, Lígia possui duas especializações: uma em Saúde Pública, também pela USP, e outra em Epidemiologia, pela Escola Nacional de Saúde Pública da Fundação Oswaldo Cruz (ENSP/FIOCRUZ).

Em 1976, mudou-se para Curitiba acompanhando o esposo, em razão de uma oportunidade de trabalho, trazendo consigo as duas filhas. Pouco tempo depois, passou a atuar como socióloga no Instituto Paranaense de Desenvolvimento Econômico e Social (Ipardes), onde permaneceu por dois anos. Em março de 1978, foi desligada da instituição e iniciou um período de trabalhos eventuais, conforme relembra: “o que pintasse, tradução, revisão, fiz muita coisa nos tempos difíceis” (Cardieri, 2025).

Após sua passagem pela Grafipar, entre 1979 e 1980, onde colaborou na criação de uma revista erótica voltada ao público feminino, Lígia reencontrou na saúde pública um espaço de atuação comprometido com a proteção e a defesa dos direitos das mulheres, consolidando ali uma nova dimensão de seu engajamento social e político.

Realmente mergulhei de cabeça em fazer a saúde acontecer. Eu sou uma das “parteiras” do SUS, com muito orgulho. Ajudamos muitas coisas a acontecerem nesse Paraná, e viajei muito pelo estado implantando ações integradas de saúde. Fiquei na secretária [de Saúde do Paraná], até me aposentar. Depois trabalhei como secretária de saúde em dois municípios do interior: União da Vitória e, depois, na Lapa. Sempre tentando fazer essa ponte, o SUS precisa de trabalhadores comprometidos, precisa de uma visão que enxergue públicos específicos. Minha área sempre foi a saúde da mulher, além de análise de dados, que é algo que eu adoro fazer. (Cardieri, 2025).

Em 2024, recebeu o prêmio Pablo Neruda¹⁸ de Direitos Humanos da Câmara de Vereadores de Curitiba. Atualmente, é coordenadora Executiva Nacional da Rede Feminista de Saúde (RFS). Integrante do Conselho Diretivo da Rede de Saúde de Mulheres Latino-Americanas e do Caribe (RSMLAC).

Figura 21 - Lígia Cardieri durante entrevista



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

4.1.2.1 Condições de produção da entrevista

O primeiro contato com Lígia Cardieri ocorreu de forma virtual, via WhatsApp, em 26 de setembro de 2025, por indicação do professor José Carlos Fernandes. Durante essa conversa inicial, a entrevistada demonstrou entusiasmo⁷⁶ com o convite, mas esclareceu que, devido à sua agenda intensa nas três semanas subsequentes, os encontros precisariam ser realizados de modo *on-line*. Nesse momento, compreendi que tal condição representaria um desafio metodológico, considerando as limitações impostas pela mediação tecnológica, mas ainda assim acreditei ser válido tentar exibir a revista pela câmera do computador, a fim de preservar a proposta da pesquisa. O segundo contato, realizado em 9 de outubro de 2025, ocorreu por meio da plataforma Google Meet. Lígia informou que teria cerca

¹⁸ O Prêmio Pablo Neruda de Curitiba é uma honraria concedida pela Câmara Municipal de Curitiba para reconhecer personalidades e organizações que se destacam na defesa dos direitos humanos, liberdade, democracia e justiça social. Instituído originalmente em 2004, é atualmente regulamentado pela Lei Complementar 109/2018 e a entrega é feita por meio de uma sessão solene realizada anualmente.

de uma hora disponível para a entrevista, que se iniciou com uma breve conversa sobre o clima frio de Curitiba, ocasião em que a entrevistada, usando um gorro de lã, trouxe um tom acolhedor ao encontro. A entrevista teve duração total de 59 minutos, ocorrendo de forma contínua, sem interrupções.

4.1.3 Nelson Padrella

Nascido em 1938, no Rio de Janeiro, Nelson Padrella é um artista multitalentoso que durante sua vida vem dividindo seus trabalhos entre os desenhos, as pinturas e a escrita. No período ditatorial brasileiro, o jornalista já em Curitiba se defendia do autoritarismo com uma das armas mais letais que tinha à mão: o desenho. Em um único momento foi chamado pela Polícia Federal e, ao ser indagado se era o autor dos desenhos publicados em diretórios acadêmicos, disse que não poderiam ser dele, pois não desenhava tão bem assim (Fernandes, 2024).

Figura 22 - Sem título (sem data)



Fonte: Acervo Cedoc LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott, do Grupo Dignidade - Coleção Nelson Padrella.

Antes de integrar a equipe da Grafipar, o entrevistado atuou em veículos de imprensa como o Correio de Notícias e a Gazeta do Povo, além de ter trabalhado ao lado de Nelson Faria no escritório de Dino Almeida. Em tom bem-humorado, ele comenta que sempre apreciou a pintura, uma atividade que o instigava, embora reconheça que jamais alcançaria o nível técnico de um mestre renascentista como Raffaello Sanzio da Urbino. Foi, segundo ele, “na loucura” que percebeu que, com pincéis nas mãos, poderia fazer qualquer coisa, revelando uma relação espontânea e experimental com a arte, marcada mais pelo impulso criativo do que pela busca de perfeição formal.

Como tinha uns loucos, o Picasso era um louco. Então, eu poderia fazer a minha loucura também. Jamais um [Salvador] Dalí, que era todo caprichadinho, isso não. [...] Eu nem buscava me comparar, eu só queria pintar. (Padrella, 2025).

A partir de suas viagens, especialmente após uma estadia na Europa em 1991, as obras de Nelson Padrella passaram a assumir um caráter de homenagem aos lugares visitados. Um exemplo emblemático é a tela *Montechoro*, dedicada à memória de seus avós paternos, oriundos de Portugal, e que representa um vilarejo situado na região do Algarve. Em 2002, o artista passou a integrar o TheArtGallery, grupo formado por artistas plásticos curitibanos com, no mínimo, vinte anos de trajetória dentro e fora do Brasil. Além da produção visual, Padrella também se destacou como escritor, sendo autor de obras como *O Fascismo é um Estado de Espírito* (1969), *A Montanha Azul* (1970), *Meu Bim-Bim* (1997) — premiado no Concurso Nacional de Contos do Estado do Paraná em 1993 —, *Ofício de Polir Esqueletos* (2000), *Pão e Vinho* (2001) e *O Fantasma de Eduardo Pymm* (2001), *O Menino* (2017), *Meninos não sabem brincar com Tigres (contos)* (2024), *Metrô de Curitiba* (2024), entre outros projetos inéditos ainda não publicados. Em junho de 2006, recebeu da Câmara Municipal de Curitiba um Voto de Louvor e Congratulações pelo lançamento do livro *A Arte de Nelson Padrella*.

Figura 23 - Nelson Padrella e suas pinturas



Fotografia: André Luiz Justus Czovny

Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

4.1.3.1 Condições de produção da entrevista

A indicação de Nelson Padrella ocorreu por intermédio do professor José Carlos Fernandes e do Centro de Documentação Profº Dr. Luiz Mott (Cedoc LGBTI+). O primeiro encontro realizou-se em 30 de janeiro de 2025, em sua residência, ocasião em que o entrevistado apresentou sua coleção quase completa da *Revista Rose* para o pesquisador e seu orientador, faltando apenas a edição nº 56. Ao longo da conversa, foi possível observar o cuidado e a dedicação de Padrella em preservar não apenas as edições da revista, mas também suas próprias produções artísticas, as quais são marcadas pelo uso de cores vibrantes. Nesse contexto, ele relatou ter realizado uma doação de mais de 200 ilustrações¹⁹ produzidas, durante o período da ditadura civil-militar no Brasil, ao Cedoc LGBTI+, gesto que evidencia seu compromisso com a memória e a preservação cultural. As

¹⁹ Em parceria com o orientador José Carlos Fernandes, o pesquisador escreveu o capítulo “Coleção Nelson Padrella: sátira e libertinagem para colocar ditadores a nu” sobre as ilustrações de Padrella para o e-book “Centro de Documentação LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott - Cedoc LGBTI+: Acervo e potencialidades para pesquisa”.

obras são uma mistura de arte obscena e erótica – gênero que ainda encontra resistência nos espaços de memória.

O segundo encontro ocorreu em 3 de outubro de 2025, novamente em sua residência. Ao chegar ao local, Padrella já aguardava preparado para o clima frio de Curitiba, que naquele dia variava entre 15°C e 22°C. A conversa teve início com comentários sobre sua rotina nas semanas anteriores e sobre a entrevista previamente realizada com Rettamozo. O diálogo transcorreu de maneira fluida e sem interrupções, embora Padrella tenha sido o único entrevistado que demonstrou menor interesse em folhear a revista na segunda etapa da proposta metodológica — justificando-se pelo fato de já possuir todas as edições em seu acervo pessoal. No total, a entrevista teve duração de 49 minutos.

4.1.4 Luiz Carlos Ajalla Rettamozo (Retta)

Retta, como é conhecido entre os amigos, nasceu em São Borja (RS), em 1948, e posteriormente mudou-se para Porto Alegre, onde teve atuação política. Compositor e artista autodidata, chegou a estudar na Faculdade de Belas Artes de Santa Maria, porém não concluiu o curso. Desenvolveu uma trajetória multifacetada, atuando com gravura, pintura, cartum, performance e também no meio publicitário. A década de 1970 marcou um período de significativa expansão da indústria cultural brasileira, quando o setor publicitário passou a exercer papel central na consolidação de uma cultura de mercado. Nesse contexto, em um campo carente de profissionais especializados, muitos artistas plásticos e literários foram atraídos pela publicidade, impulsionados pelos altos salários e pela demanda criativa. Foi nesse cenário que Retta desenvolveu trabalhos para importantes instituições, como o Banco Bamerindus, o Grupo Positivo e O Boticário.

Isso aí foi num período onde estava entrando o dinheiro nas ideias, eu estava saindo da Opús Múltipla. Fui no Boticário para uma proposta de trabalho, eu já trabalhava no [Banco] Bamerindus como diretor de arte.[...] Era para ser o Leminski e o Retta, mas a Alice Ruiz falou “o Paulo não quer”, daí ficou a Alice como minha parceira na criação. [...] Me deram um perfume pra fazer no primeiro mês, “para provar que me ama, ela me deu um pijama. Minha filha, achei seu gesto belo, muito obrigado pelo chinelo, mas pra você eu não minto e prefiro aquilo que eu sinto, O Boticário” e eles “está bom, está aprovado”. (Rettamozo, 2025).

Na década de 1970, Luiz Rettamozo participou ativamente do movimento local de produção de histórias em quadrinhos (HQs) e esteve entre os fundadores da Gibiteca de Curitiba, espaço pioneiro de preservação e difusão dessa linguagem artística no Paraná. No suplemento Anexo, publicado pelo jornal *Diário do Paraná*, Rettamozo exerceu a função de diretor de arte, sendo responsável pela projeção e elaboração das imagens que compunham o caderno dedicado à cultura e às artes.

No campo das artes plásticas, o artista conquistou diversos prêmios de relevância nacional, tendo participado da Bienal de São Paulo e integrando o acervo permanente do Museu Oscar Niemeyer. Em 2014, recebeu o primeiro lugar no Salão Paranaense com uma obra sem título, pertencente à série de gravuras *15 Batatas Antes do Jantar*. Em janeiro de 2018, foi lançado o livro *Como Ver*, publicação que celebra sua trajetória e reúne obras de diferentes fases, além de textos, fotografias e reflexões críticas sobre sua produção artística.

Em janeiro de 2015, Rettamozo sofreu um acidente vascular cerebral (AVC) que o manteve hospitalizado por quatro dias. O artista ressalta o impacto desse episódio sobre sua memória, que descreve como “mais frágil” desde então (Rettamozo, 2025). Atualmente, ao lado de sua companheira de longa data, a também artista plástica Denise Roman, segue dedicado a projetos culturais na Galeria 42, no Shopping Novo Batel, em Curitiba.

Figura 24 - Retta no seu habitat natural



Fotografia: André Luiz Justus Czovny

Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

4.1.4.1 Condições de produção da entrevista

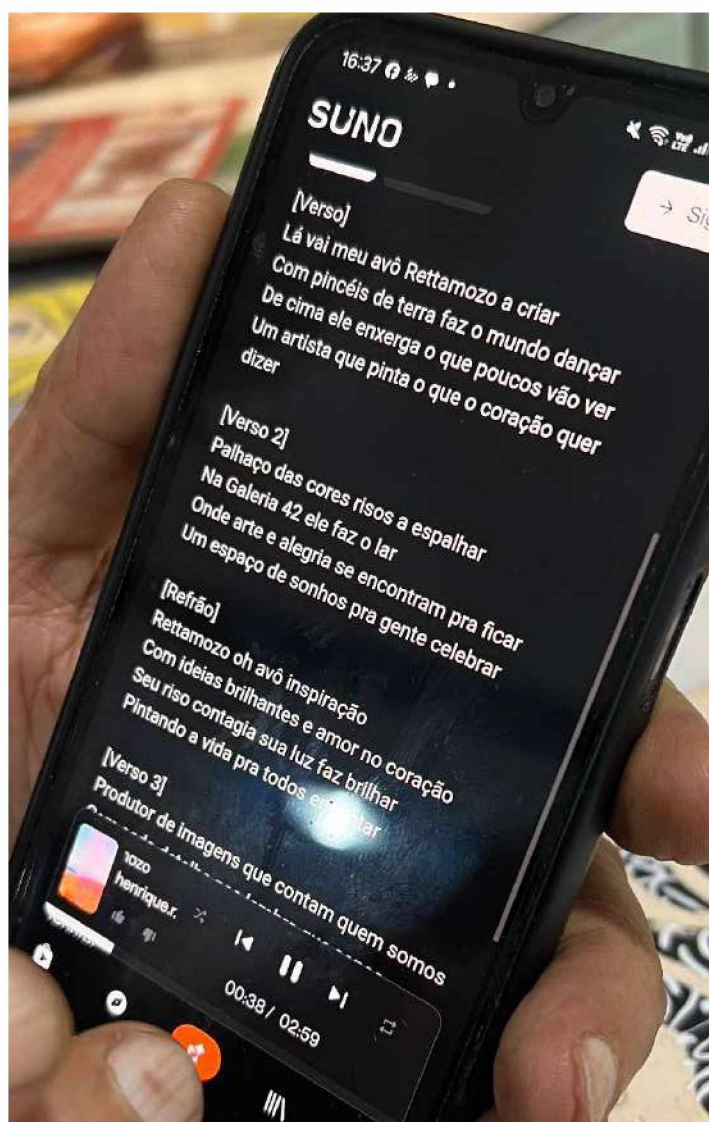
A indicação de Luiz Rettamozo (Retta) também ocorreu por intermédio do professor José Carlos Fernandes. O primeiro contato foi estabelecido em 29 de setembro de 2025, por meio do e-mail de Denise Roman, sua companheira. Segundo o entrevistado, é a filha do casal quem administra as correspondências eletrônicas e as redes sociais da mãe, tendo sido ela a responsável por solicitar que o pesquisador realizasse contato telefônico com Retta, a fim de agendar a entrevista. A ligação ocorreu em 1º de outubro de 2025, e o encontro foi marcado para o dia seguinte, na Galeria 42.

Ao chegar ao local, Retta aguardava o pesquisador atrás de um balcão, cercado por diversas peças artísticas expostas em todos os cantos da galeria, configurando um ambiente que refletia sua estética e trajetória criativa. Antes do início da conversa, o entrevistado reorganizou o espaço, posicionando uma mesa diante de uma parede espelhada para a realização da entrevista. Com atenção aos detalhes, ajustou um pequeno espelho que destacava seu rosto e, durante o diálogo, fez intervenções estéticas sutis, como acender uma lanterna para produzir uma iluminação mais dramática, transformando o encontro em uma espécie de performance íntima. A gravação do próprio Retta está disponível no QRCode abaixo.



A entrevista teve duração total de 74 minutos e se estendeu de forma espontânea, com o gravador desligado, quando Retta passou a demonstrar sua habilidade em brincar com letras e sons, explorando o aplicativo Suno, uma plataforma de inteligência artificial voltada à criação musical.

Figura 25 - Música criada por Retta e seu neto



Fotografia: André Luiz Justus Czovny

Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

4.1.5 Luiz Antonio Solda

Nascido em 1952, na cidade de Itararé, interior de São Paulo, o artista mudou-se aos 13 anos para Curitiba, onde passou a viver com o pai, caminhoneiro. Em 1968, aos 16 anos, publicou seus primeiros desenhos na revista *Correio dos Ferroviários*, marcando o início de uma trajetória multifacetada como cartunista, poeta e publicitário. Ao longo de sua carreira, colaborou com diversos veículos de imprensa, entre eles *O Pasquim*, *Ovelha Negra* e *Diário do Paraná*. Casado há mais de cinquenta anos com Vera Maria de Oliveira Solda, sua companheira de vida e de

criação, Solda destaca que a parceria entre ambos teve início ainda no teatro. O casal recorda com entusiasmo o período de atuação no Teatro de Bolso, localizado na Praça Rui Barbosa, em Curitiba, espaço por onde passaram importantes nomes da cena cultural paranaense, como Ari Fontoura, Maurício Távora e Odelaire Rodrigues.

Era obrigatório fazer apresentação pra censura, então um dia antes da estreia, eu tinha que apresentar a peça prontíssima pra censura. Você já combinava que essas a censura não deixaria porque a gente tinha que mandar o texto pra lá e vinha tudo cortado. Então, isso aqui você não fala porque o “censor” estará olhando. Depois tinha que dar alguns convites [...], mas todo mundo fazia uma marquinha no convite atrás, então quando chegava na bilheteria, o “bilheteiro” já chegava e dizia “ó tem cara da censura aí”. (SoldaB, 2025).

Na década de 1970, o espaço tornou-se um importante ponto de resistência à ditadura civil-militar, mesmo estando localizado nas proximidades de um quartel. Solda relembra, em tom bem-humorado, um episódio emblemático desse período, quando decidiu pegar seu baixo e tocar o Hino Nacional em frente aos militares — gesto simbólico de provocação e liberdade artística.

Figura 26 - Vera e Solda na sala de casa



Fotografia: André Luiz Justus Czovny

Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Ao longo de sua carreira, acumulou diversas conquistas significativas, entre elas o prêmio no Salão de Humor de Piracicaba (SP), vencido em duas edições, ocasião em que utilizou o valor recebido para comprar um Fusca e um guarda-roupa. Em 2014, foi novamente reconhecido, desta vez na Bienal de Quadrinhos de Curitiba, onde recebeu o 1º Prêmio Cláudio Seto de Quadrinhos (Troféu Maria Erótica) pelo conjunto de sua obra, consolidando-se como uma das figuras mais relevantes do humor gráfico e das artes visuais no Paraná.

4.1.5.1 Condições de produção da entrevista

A indicação de Solda também foi realizada pelo professor José Carlos Fernandes. O primeiro contato ocorreu inicialmente por telefone e, posteriormente, de forma virtual, via WhatsApp, em 3 de outubro de 2025. Nesse momento, tanto Vera quanto Solda demonstraram interesse em compreender melhor os objetivos da pesquisa. A esposa observou que o marido tem apresentado lapsos de memória e, por esse motivo, sugeriu participar da conversa — proposta que o pesquisador acolheu prontamente, reconhecendo o valor colaborativo dessa presença no processo de entrevista.

O segundo encontro aconteceu em 10 de outubro de 2025, na residência do casal, localizada no bairro Bacacheri, em Curitiba. A entrevista foi realizada na sala de jantar da casa e teve duração total de 51 minutos, dividida em dois áudios. Logo no início, o primeiro trecho precisou ser interrompido momentaneamente devido à aproximação de um senhor no portão da residência. No segundo, observa-se alguns momentos de desconforto do entrevistado, que se distrai com o cachorro posicionado próximo ao pesquisador.

4.2 O RECORTE DE TEMPO

Pelo recorte ser de 4 anos, com início em março de 1979 e fim em fevereiro de 1983, o pesquisador optou por construir uma tabela para visualizar como os 5 entrevistados contemplavam juntos esse período.

Quadro 3 - Período que cada boneca passou pela revista Rose e Grafipar

Bonecas	1979	1980	1981	1982	1983
Faruk	x	x	x	x	x
Lígia	x	x			
Padrella	x	x	x	x	x
Retta	x	x	x		
Solda	x	x	x		

Fonte: Elaborado pelo autor

5 REVISTA ROSE E GRAFIPAR POR SEUS COLABORADORES

Durante as entrevistas, os cinco participantes selecionados foram convidados a narrar suas experiências de colaboração na Grafipar, oferecendo um panorama plural de vivências que contribui para a compreensão dos objetivos desta pesquisa.

Essa etapa inicial da conversa foi conduzida pelo pesquisador a partir de um roteiro²⁰ de questões voltadas às lembranças de cada entrevistado com a editora, agrupadas nos seguintes eixos temáticos: **O Início** (primeira lembrança de cada um com a Grafipar), **A Casa das Bonecas** (a dinâmica da redação), **A Produção** (os processos de criação das revistinhas), **A Ditadura** (relações com o contexto político do período), **A Audiência** (o vínculo com o público leitor) e **A Consciência** (a percepção da importância da *Rose* em seu tempo).

Ressalta-se que, neste primeiro momento, não foram utilizados recursos imagéticos: todas as informações apresentadas decorreram da memória espontânea dos entrevistados, antes da exposição da *Revista Rose* nº 70. As falas foram estimuladas a partir de doze perguntas formuladas pelo pesquisador, sem o uso de materiais de apoio visuais ou documentais. Essa etapa foi conduzida segundo a proposta metodológica de “deixar que o entrevistado narre suas recordações sem grandes interrupções” (Mocellin, 2018, p. 95), mesmo que tal liberdade narrativa resultasse em histórias extensas ou em desvios temáticos em relação ao tópico principal.

A seguir, apresenta-se o panorama construído a partir das memórias compartilhadas sobre a *Revista Rose* e a Grafipar, conforme as percepções e experiências dos cinco entrevistados.

5.1 O Início

Toda história tem um ponto de partida e, ao refletir sobre a trajetória da Grafipar, é inevitável que o próprio fundador rememore suas origens. Faruk (2025) recorda o período em que o pai comprava e revendia livros, até alcançar o primeiro grande êxito da editora: a revista de bordo da Varig. Esse projeto representou o impulso necessário para que ele se lançasse definitivamente no universo dos impressos. A partir do momento em que compreendeu o funcionamento do sistema

²⁰ O roteiro utilizado está disponível ao final desta pesquisa, em Apêndices.

de distribuição de títulos da Editora Abril, por meio da Dinap e da Kinar²¹, deu início à publicação da revista Colorindo.

Era uma revista de colorir, e fechei um contrato com a Dinap para distribuir. Aí comecei a entender como é que funcionava a banca de revista naquela época. Cheguei a conclusão que tudo que você colocasse no mercado, você vendia 30%. Qualquer porcaria que você colocasse, você vendia 30%. Depois, se o produto fosse bom, ele se estabilizaria e cresceria, ou ele caía, mas 30% era o real. E aí eu vim com a ideia da Peteca, que foi o primeiro grande lançamento que a gente fez. (Al-Khatib, 2025).

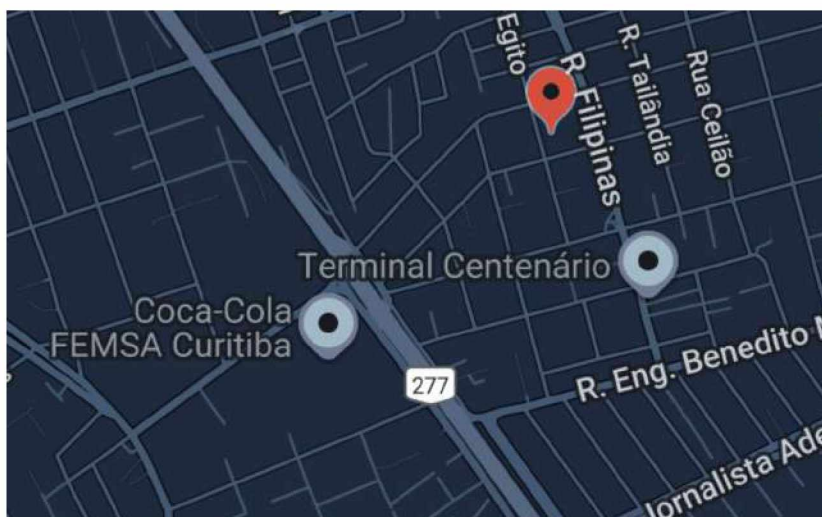
Lígia explica que, entre eles, a *Peteca* era conhecida como “A Playboy dos pobres”, em referência direta à revista criada por Hugh Hefner em 1953, famosa por apresentar fotografias de modelos nuas, acompanhadas de entrevistas, contos e reportagens — um formato semelhante ao adotado pela publicação curitibana. Ela relata que a Grafipar surgiu em sua vida logo após ter sido demitida do Ipardes, quando passou a atuar como revisora: “Ficava de três a cinco horas por dia, e caía de tudo nas minhas mãos” (Cardieri, 2025).

Eu tinha meus pudores [com a Peteca], achava que aquilo era uma forma de coisificação da mulher, mas precisava trabalhar. Então pensei: “Pelo menos, vou revisar o português, para não sair com barbaridades”. A *Peteca* tinha uma equipe que produzia desenhos e quadrinhos eróticos. Ela fazia muito sucesso, não sei qual era a tiragem, e acabou gerando outras revistas. (Cardieri, 2025).

Para a socióloga, uma das lembranças mais marcantes diz respeito à localização da empresa, que, segundo ela, ficava “à margem da rodovia que vai para Paranaguá, na BR-277, mais ou menos na altura onde fica a Coca-Cola” (Cardieri, 2025). Rettamozo (2025) também faz referência semelhante, ao destacar que “o espaço era ali perto da fábrica da Coca-Cola”. Nas 81 edições publicadas da revista, consta o mesmo endereço no expediente: *Rose - é uma publicação mensal da Grafipar - Gráfica Editora Ltda. Redação, Administração, Publicidade e Correspondência: Rua Jordânia, 411, tel. 63-2122 (PBX), cx. Postal 1716 - Curitiba - PR.*

²¹ A Dinap era a empresa central de distribuição do Grupo Abril, responsável pela estratégia e gestão de vendas a nível nacional. Enquanto a Kinar atuava como uma das parceiras regionais que realizavam a distribuição física local dos títulos da Abril e de outras editoras atendidas pela Dinap.

Figura 27 - Localização da Grafipar no Google Maps



Fonte: Google Maps

Apesar de conexões até aqui, ao reunir cinco relatos distintos, é natural que as primeiras lembranças sobre a Grafipar apresentem nuances e percepções diversas. Padrella, por exemplo, afirma que “precisava ganhar dinheiro e fazer qualquer negócio honesto”, ainda que isso envolvesse o que ele próprio descreve como “coisa diferente, coisa de sexo” (Padrella, 2025). Enquanto Solda relembra com saudosismo que foi naquele espaço “onde tudo começou” (SoldaA, 2025), após o convite do amigo Rogério Dias. Para ele, havia uma atmosfera de colaboração e entusiasmo entre os profissionais: “Juntou ali as pessoas que eram jornalistas, desenhistas, quadrinistas e juntou os fotógrafos. Então, mesmo que as pessoas já tivessem outros trabalhos em outros lugares, eles se uniram ali. Era legal” (SoldaB, 2025).

5.2 A Casa das Bonecas

“A única Casa de Bonecas que conheço é o Ibsen”, destaca Lígia Cardieri (2025), ao ser questionada se já havia ouvido o termo. Curiosamente, *Casa de Bonecas* é uma peça teatral escrita pelo dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, em 1879, que critica as convenções sociais e o papel da mulher na sociedade patriarcal do século XIX. Embora a obra apresente temas considerados progressistas, como a emancipação feminina e a discussão sobre o papel da mulher, esse contexto ainda se mostra distante da realidade da Grafipar.

Ao analisar a composição da equipe de redação, observa-se uma constante

rotatividade de profissionais, além da colaboração de diversos freelancers, como o caso de Padrella. No entanto, ao mencionar a expressão “Casa das Bonecas”, a maioria dos entrevistados revelou desconhecimento do termo e certa preocupação com a sua conotação. Solda, por exemplo, sugeriu que poderia se tratar de um jargão preconceituoso, ainda que tivesse apenas uma lembrança vaga de seu uso. Sua esposa, Vera, reagiu com humor, dizendo: “então você era um bonequeiro” (SoldaB, 2025).

Faruk foi o único entrevistado a apresentar clareza sobre a origem e o sentido da expressão. Ele explica que, inicialmente, a Grafipar funcionava em um espaço reduzido, mas que, posteriormente, adquiriu uma casa pré-fabricada de madeira, destinada à equipe de redação e criação. Nesse contexto, o empresário destaca a existência de dois grupos distintos: o “pessoal da indústria”, responsável pela parte operacional da gráfica, e os “criativos”, que atuavam na redação, criação e produção de quadrinhos. “Já fiz uma coisa isolada para que não houvesse essa mistura. ‘- Mas o cara trabalha aqui e chega às 10 horas da manhã?’. O pessoal [da indústria] entendia isso, tanto que apelidaram de Casa das Bonecas” (Al-Khatib, 2025). Segundo ele, era nesse espaço que aconteciam “as reuniões, as projeções, as criações”, evidenciando que a casa funcionava como uma estrutura independente da gráfica.

Figura 28 - Registro do trabalho na gráfica



Fonte: Acervo pessoal de Faruk Al-Khatib (sem data)

Embora Rettamozo inicialmente afirmasse desconhecer a expressão, ele

rapidamente a associou “àquela casa de madeira” e passou a utilizá-la espontaneamente em seu vocabulário durante a entrevista.

Talvez fosse o apelido deles. Lá acontecia muita coisa. Eu, o Rogério e o Solda fazíamos teatro no pátio, em frente à **Casa das Bonecas**. Fazíamos cenas fotográficas, performances. Era uma brincadeira, tirávamos fotos dessas performances. (Rettamozo, 2025).

Lígia ressalta que “isso não circulava” em sua época, referindo-se ao período em que esteve à frente da revista *Rose*, desde sua criação até a edição nº 28. Ela conta que recebeu o convite de Faruk Al-Khatib para montar a publicação, mas deixou claro que não assumiria o projeto sozinha. “Convidei duas pessoas, a Alice Ruiz e uma jornalista conhecida como Kika. A *Rose* foi feita a seis mãos, além dos colaboradores” (Cardieri, 2025). Foi nesse contexto que surgiu o slogan “A revista que informa as mulheres e tira a roupa dos homens”. Apesar de citar “Kika”²², não foi possível confirmar nenhum indício a respeito dessa boneca, além do nome Lee Correa.

Essa outra boneca era a própria Lígia Cardieri, que utilizava um pseudônimo criado por ela mesma, assim como Nelson Faria assinava como Nina Fock. A socióloga explica que também possuía o sobrenome Correia, e que “Lee” surgiu da junção das iniciais L e I de Lígia. “Era eu, mas preferi não colocar o nome completo e verdadeiro por causa do preconceito, inclusive dentro da própria família. Afinal, eu, uma socióloga séria, ex-presa política, de repente estava dirigindo uma revista de homens nus” (Cardieri, 2025).

5.3 A Produção

Ao refletir sobre o processo de produção da revista, Faruk explica que Nelson Faria possuía autonomia dentro dos limites previamente acordados. “Eu sempre dei muita autonomia para todos porque acho que todo mundo era inteligente o suficiente para poder ter bom senso de saber o que a gente queria” (Al-Khatib, 2025). Padrella comenta que não participava do processo criativo na Casa das Bonecas, pois como era *freelancer*, apenas entregava o seu material. “Eu ia lá, chegava, entregava o material, pegava o pagamento e pronto” (Padrella, 2025). Mas, ele complementa, ao recordar as orientações recebidas: “Tem três assuntos que você não pode tocar:

²² Em entrevista dada em 2015, Alice Ruiz cita, além de Lígia, o nome Ana Lúcia Rocha, como parte do trio feminino da *Rose*.

militares, igreja e criança” (Padrella, 2025), ressaltando que o dono da Grafipar não era exigente, desde que esses temas fossem respeitados. Conhecido por seu humor provocativo, Nelson P. lembra que “não podia falar disso mesmo. Mas, olha, aquilo me coçava, me provocava” e, por isso, acabou escrevendo um roteiro que incluía justamente os três temas. Ao ser questionado sobre a reação de Faruk, o artista foi direto: “[ele] leu e, digamos, degustou” (Padrella, 2025).

O dono da Grafipar lembra também que haviam reuniões de pautas que aconteciam nas segundas-feiras, mesmo com suas viagens de negócios, que ele reforça que eram negócios da própria editora.

Eu fazia segunda-feira, era o meu dia de reunião de pauta. Segunda-feira pela manhã, eu resolvia as coisas administrativas da empresa na área comercial com meu irmão, com meu pai. As pessoas envolvidas diretamente faziam parte da reunião de pauta. Toda segunda à tarde. Eu tinha uma coisa interessante. O [Cláudio] Seto cuidava dos quadrinhos, o Nelson [Faria] do texto, o Fábio Campana também e o Rogério Dias. Esses quatro sempre estavam na reunião. Mesmo que a pauta não fosse da revista deles, eles participavam da reunião. O Nelson [Faria] passava as pautas dos outros e eles opinavam também. Era uma coisa bem coletiva. (Al-Khatib, 2025).

De acordo com Cardieri (2025), no início da *Rose*, o trabalho estava mais centrado nela, Alice e Kika, “não participamos das conversas, das piadas ou das fofocas do restante da equipe”, brincou.

Entre nós três sempre. Estávamos atentas a filmes, livros, recortes de jornais — usávamos muito esse material. Diferentemente de algumas revistas da *Grafipar*, que trabalhavam com traduções de publicações estrangeiras. Havia, por exemplo, revistas voltadas ao público masculino e também ao público gay, como uma chamada *Fórum* — em inglês — que era bastante usada [pela Grafipar] como referência. [...] Eu até cheguei a ajudar em algumas traduções. E, no caso da *Rose*, acredito que nunca traduzimos nenhuma matéria. Produzimos todo o conteúdo. (Cardieri, 2025).

Em depoimento coletado em 2015, Alice Ruiz (2015) conta que eram feitas rigorosas reuniões de pauta entre ela, Lúcia e Ana, em busca de levantar “quais eram os temas mais importantes a abordar a cada nova edição. Temas do momento, ou os que nos pareciam mais urgentes no processo de conscientização da mulher” (Ruiz e Leminski, 2015, p. 12). Além disso, Cardieri (2025) destaca que esse grupo

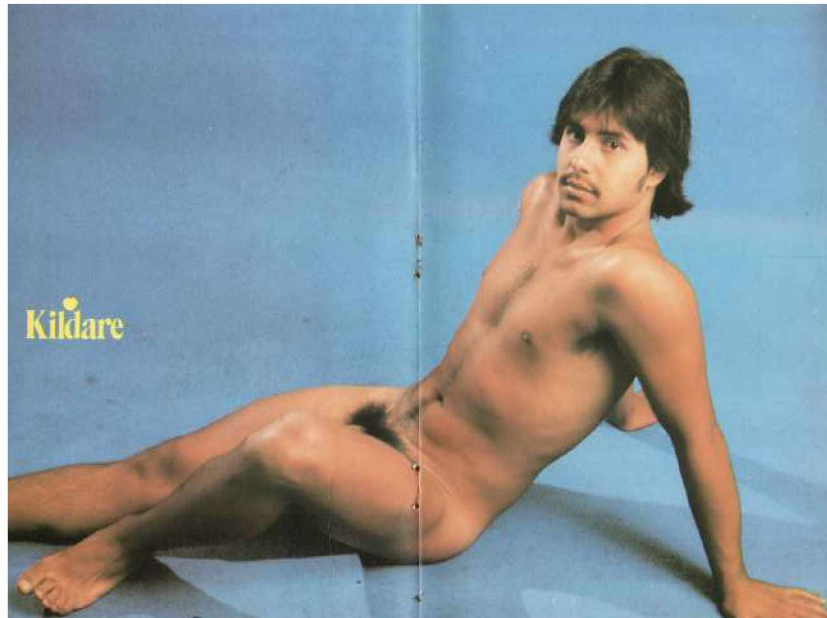
inicial da revista recorria com frequência ao setor de ilustração para auxiliar na escolha das fotografias. “A parte com que eu tinha mais dificuldade era escolher as fotos porque vinham caixotes da Dinamarca, da Suécia e de outros lugares, com fotos de homens pelados, de frente, de pau duro” (Cardieri, 2025). Rettamozo complementa, observando que “no começo, mostrar o pênis era uma novidade. Depois passou a ser natural” (Rettamozo, 2025), confirmando ainda que, em determinado período, as imagens utilizadas foram adquiridas do exterior.

Esse relato suscita um questionamento, uma vez que, durante a pesquisa, ouvi repetidas vezes que o próprio Nelson Faria produzia os ensaios fotográficos. “Quando [a revista] começou a sair, ele já tinha um grupo de garotos que ele fotografava na chácara dele, ou no apartamento, que era capa [da revista]” (Padrella, 2025). A própria Alice Ruiz, em um depoimento em 2015, explica como aconteciam os registros fotográficos da sua época.

Os vários homens que se deixavam fotografar apareciam sempre de lado, com as pernas cruzadas ou com um violão, livro, enfim, algum objeto entre elas, que ocultasse os órgãos genitais. Às vezes tínhamos que recorrer aos bancos de imagens, quase sempre estrangeiros, onde, então sim, as fotos traziam tudo à mostra. Nosso recurso era publicá-las com uma tarja preta, quase sempre maior do que seria necessário, com a mal disfarçada intenção de estimular a imaginação de nossas leitoras. (Ruiz e Leminski, 2015, p. 11)

Assim, percebe-se que, em suas primeiras edições, a *Rose* adotou uma postura mais comedida na publicação de fotos de modelos masculinos, sem expor os pênis dos retratados ao longo de suas 25 primeiras edições.

Figura 29 - Modelo da Rose nº 25 (ago/1980)



Fonte: Acervo Cedoc LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott, do Grupo Dignidade

Figura 30 - Modelo da Rose nº 27 (set/1980)



Fonte: Acervo Cedoc LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott, do Grupo Dignidade

Alice Ruiz é um nome recorrente nos relatos, seja por seu talento literário, seja por sua relação com Paulo Leminski. Lígia a descreve como uma grande amiga e uma colaboradora fundamental na construção da *Rose*, sendo responsável, entre outras contribuições, pela seção de astrologia presente no miolo da revista.

Quando começamos a desenvolver a revista, houve várias criações que vieram das ideias da Alice. Uma delas foi a seção de astrologia. Ela dizia: “O horóscopo é uma coisa séria.” Quando perguntei de quem iríamos comprar os textos, ela respondeu: “Eu mesma vou fazer. O horóscopo da *Rose* vai ser feito por mim, com toda seriedade”. (Cardieri, 2025).

Lígia Cardieri (2025) explica que a amiga possuía domínio sobre a escrita literária, a ficção e a criação textual. Dessa forma, combinaram que “tudo o que fosse informativo — como matérias sobre os direitos das mulheres, sobre CLT, legislação relacionada a filhos ou à sexualidade — ficaria comigo [Lígia]” (Cardieri, 2025), enquanto os conteúdos de caráter ficcional, ensaístico ou de inspiração literária seriam elaborados por Ruiz.

No caso de Rettamozo, há uma dificuldade em descrever direito como tudo funcionava. “A criação era algo como selecionar fotos nuas, pensar na direção de arte, escolher títulos e brincadeiras” (Rettamozo, 2025). O artista conta que chegou a responder cartas de leitores no período da *Rose*.

“-Eu estava usando uma seringuinha pra limpar meu [silêncio]... Aí meu marido começou a brigar comigo. O que faço?”. E eu respondia: “- Faça o que ele devia fazer. Diga pra ele fazer com você”. Porque a questão era essa, por que fazer sozinha? Havia um livro enorme de uma artista feminista, a gente abria o livro e encontrava respostas. Mas, entre nós, poucos eram realmente intelectuais. O Nelson Padrella fazia só a parte dele. Os editores cuidavam das revistas”. (Rettamozo, 2025).

Após essas lembranças, Retta comenta com humor que o *brainstorm* daquela época acontecia no bar em frente à Grafipar, bastava atravessar a rua. Esse relato coincide com as memórias de Solda, que recorda como as reuniões de pauta frequentemente se estendiam para um ambiente mais boêmio, acompanhadas de um esporte típico desses espaços: a sinuca. O local, que inicialmente funcionava como uma mercearia, transformou-se gradualmente em um bar à medida que novos clientes apareciam. “Vendia linguiça, vassoura, de tudo”, relembra, observando que

não haviam lanches, apenas “vina em lata” (SoldaA, 2025), uma salsicha em conserva, a preferida de Rogério Dias que, segundo Vera, apreciava especialmente beber o caldo da conserva.

5.4 A Ditadura

Durante o período de censura instaurado pela ditadura civil-militar, os periódicos alternativos se consolidaram como importantes espaços de expressão para aqueles que lutavam pela redemocratização do país, bem como para as minorias que reivindicavam o reconhecimento e a ampliação de seus direitos. Quando a censura cruza o caminho da editora Grafipar, diferentes lembranças emergem. Uma delas diz respeito ao que possivelmente motivou o surgimento da revista *Rose* “na conservadora e provinciana Curitiba dos anos 1970” (Santos, p. 51, 2025).

Faruk (2025) relata que, após o lançamento da *Peteca*, foi chamado pela censura pela primeira vez. Nesse mesmo período, amigos da Varig, devido à *Passarola*, pediram-lhe que ajudasse um passageiro recém-chegado de Salvador, cuja bagagem havia sido extraviada, garantindo que todas as despesas seriam custeadas pela empresa. Ao conhecer o viajante, José Augusto, Faruk descobriu que ele era jornalista e que assumiria a diretoria da Polícia Federal do Paraná, tendo sido transferido de Brasília para Curitiba.

Eu disse: “- Você é da Polícia Federal?”. Falei: “- Por coincidência, recebi uma carta agora da Polícia Federal, negócio de censura”. Ele disse: “- Faz o seguinte, na terça-feira você vai lá me procurar na Polícia Federal com a carta”. Terça-feira fui lá. [...] Conte a história para ele. Ele achou interessante. Disse: “- Você pode me trazer aqui o que você tem”. Levei umas revistas para ele, mostrei. Perguntei se não queria visitar a empresa. Estava no início, não tinha nem a Casa das Bonecas nessa época. [...] Passado um tempo, ele me chama. Fui lá, e ele disse: “Consegui que a censura fosse feita por Curitiba”. (Al-Khatib, 2025).

Assim, com o processo de censura prévia sendo realizado em Curitiba, a Grafipar não enfrentou atrasos na periodicidade de suas revistas (Santos, 2025, p. 51). “Eu pegava o aval dele aqui, o que era uma facilidade que as outras editoras não tinham” (Al-Khatib, 2025). O entrevistado relata que, a partir dessa condição e da boa relação com a Polícia Federal, convocou uma reunião com toda a equipe

criativa da Grafipar para transmitir as orientações recebidas. “O que não podia aparecer era uma bunda inteira, só podia ser meia bunda, bico de peito tinha que tirar. Podia aparecer pelo pubiano”, recorda Al-Khatib (2025).

Esse vínculo de Faruk com a censura também é lembrado por Lígia, que relata como ele sempre intervinha quando surgiam problemas. “Às vezes os textos iam para a censura e voltavam marcados com um x”, especialmente quando tratavam do prazer sexual feminino. Lígia Cardieri (2025) recorda que não se podia usar a palavra “órgão”, nem mencionar o clitóris ou o orgasmo feminino. Nessas situações, ela costumava recorrer ao chefe: “Eu dizia: ‘Faruk, você não quer ligar lá? Pelo menos esse trecho precisa sair.’ Em alguns casos, ele conseguia resolver, mas no geral já sabíamos que certos assuntos não tinham jeito” (Cardieri, 2025). Para a entrevistada, o objetivo naquela época era garantir a publicação de informações de qualidade e, sempre que possível, contornar as restrições impostas. Ela observa que a censura tinha um caráter nitidamente machista, como se o erótico dissesse respeito apenas ao prazer masculino. “O corpo da mulher podia aparecer, mas o prazer dela não. Era um dos silêncios da história, a mulher conhecia muito pouco o próprio desejo” (Cardieri, 2025).

Nesse ponto, tornava importante criar estratégias específicas para contornar esse cenário, como linguagem ambígua, humor ou metáforas. O próprio Rettamozo (2025) conta que o trocadilho era uma forma de brincar com a censura, “às vezes, uma palavra a menos mudava tudo. Se você tirar o R de REVOLUÇÃO virá EVOLUÇÃO”. Para ele tudo era intencional dentro da Rose, pois acompanhava referências de revistas estrangeiras, além da imprensa nanica no Brasil.

Vera acrescenta uma curiosidade sobre o marido ao observar que alguns artistas se desenvolveram profissionalmente em meio ao contexto da censura. Suas ideias, referências e formas de humor foram moldadas para existir dentro de um ambiente em que o limite entre o permitido e o proibido era extremamente tênue. Segundo ela, quando a censura começou a se flexibilizar, percebeu no marido certa dificuldade em se expressar.

Tem gente que nasceu na profissão e foi até ficar velha, tudo com censura, [a pessoa] não sabia como que era poder falar, poder se expressar [...]. As pessoas ficaram bem perdidas no humor, principalmente, o Solda. [...] “Nossa mas agora a gente

pode dizer essa piada, mas ela não tem mais graça”. (SoldaB, 2025).

Ainda assim, o casal recorda que, durante os tempos sombrios, Solda chegou a receber um “bilhetinho” do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), com uma ameaça que dizia algo como “cuidado, não continue fazendo isso porque custará caro para você e toda a sua família” (SoldaA, 2025).

5.5 A Audiência

Ao investigar a trajetória da Grafipar, percebe-se que a empresa sempre demonstrou compreender bem o seu público, buscando manter um diálogo constante com os leitores por meio das cartas. Um exemplo expressivo dessa interação é que, em seu auge, a editora recebia cerca de 1.500 correspondências mensais de seus leitores (Al-Khatib, 2025). Essa dinâmica reforçava um espaço de sociabilidade que ia além da revista.

No início da revista *Rose*, quando ainda era concebida para o público feminino, Cardieri (2025) reconhece que havia leitores homens, embora não se recorde do conteúdo exato das cartas. Ela destaca que, em geral, as correspondências orientavam o conteúdo da publicação, pois “tinham cartas com perguntas tão repetidas” que a equipe percebia a necessidade de elaborar materiais mais aprofundados sobre determinados temas. Contudo, tanto Cardieri (2025) quanto Ruiz (2015) apontam que pesquisas realizadas sobre o impresso revelaram que a maior parte do público era formada por homens, em sua maioria homossexuais, e não por mulheres. “Decidiram que não havia justificativa para continuar investindo em um conteúdo voltado ao feminismo, que era o que estávamos produzindo” (Cardieri, 2025). Em entrevista concedida a Leandro Luiz dos Santos (2025), Alice Ruiz relata que a pesquisa também mostrou que o público feminino sentia vergonha de comprar a *Rose*. “Foi uma frustração muito grande, [...] descobrimos que nosso trabalho não estava atingindo seu alvo. Doeu mais do que a própria demissão” (Ruiz, 2024). “A saída de lá foi triste, nada feliz” (Cardieri, 2025).

Nesse processo inicial de concepção da revista voltada às mulheres, Padrella (2025) comenta ter estranhado o entusiasmo de Nelson Faria em produzir uma publicação feminina. “Não era a praia dele”, observa Padrella, referindo-se à sexualidade do amigo. “Ele era a mãe daquela revista. Aquilo era ele. Não creio que em algum tempo, só se o Faruk quis se enganar, mas [a revista] nunca foi feita para

mulheres” (Padrella, 2025). Entre as diversas cartas recebidas, o entrevistado lembra que Nelson Faria respondia “com carinho”, chegando a estudar livros sobre psicologia e a se personificar como Nina Fock para redigir as respostas com autoridade e sensibilidade.

O que ele [Nelson Faria] respondia era uma coisa até bonita, coisa incentivadora. Tinha pessoa que não era homossexual, mas um dia estava no ginásio e viu o pinto de um garoto, achou interessante. Aí: “O que é isso?” O Nelson respondia de uma maneira bonita, entende? Eu gostava disso. (Padrella, 2025).

Al-Khatib (2025) observa que percebia uma mudança no perfil do público leitor e sugere que Nelson Faria temia revelar essa informação, receoso de que o projeto da *Rose* fosse encerrado. Ele explica que as cartas recebidas nem sempre eram publicadas integralmente: “Pegávamos um trecho da carta, aquilo que ele estava querendo saber, o que ele queria de resposta. A gente publicava aquele trecho” (Al-Khatib, 2025), uma vez que o espaço de diagramação da pequena revista era limitado. Segundo o entrevistado, as correspondências não apenas inspiravam pautas para as edições seguintes, mas também impulsionavam outras iniciativas vinculadas à revista, como o concurso de contos.

Lançamos o primeiro concurso nacional de contos eróticos. Eu pagava um conto por conto. Cada conto selecionado que a gente colocava na revista, o cara ganhava um prêmio em dinheiro. Eu fiz a maior premiação do mundo. Teve roteirista da Globo que teve contos publicados na Grafipar. Em uma das novelas teve um “Teobaldo Faruk”. Ele colocou o meu nome, acho que é o Aguinaldo Silva, que gostava da Peteca, e colocou o nome de Faruk em um personagem, em homenagem. (Al-Khatib, 2025).

Por fim, Vera e Solda compartilham uma curiosidade sobre as cartas da *Rose*. Segundo o casal, foram raras as ocasiões em que Nelson Faria precisou “inventar” alguma correspondência, embora isso tenha ocorrido. “Era um assunto que ele achava que precisava ter e nunca ninguém havia perguntado ou tinha vergonha de perguntar” (SoldaB, 2025). Entretanto, eles comentam, em tom de brincadeira, que quem respondia a essas cartas era sempre Nina Fock.

5.6 A Consciência

Folhear qualquer edição da revista *Rose* em 2025 é, por si só, uma experiência surpreendente; agora, imagine receber uma nova edição a cada mês durante o período em que ela circulava. Seja pelos conteúdos, pelos nus masculinos, pelos quadrinhos ou pelos classificados amorosos, não importa o motivo: a revista continua sendo um impresso de caráter transgressor. Essa transgressão, contudo, não se refere à violação de leis, regras ou normas, mas a uma postura simbólica — a *Rose* ultrapassava fronteiras estéticas e comportamentais para o contexto em que era distribuída.

Rettamozo (2025) compartilha dessa visão e chega a considerar a revista como algo revolucionário. “A gente falava de masturbação, por exemplo, mas de um jeito poético e, às vezes, até científico. Era uma forma de educar também” (Rettamozo, 2025). Essa perspectiva se alinha ao conceito de “erótica educativa” mencionado por Faruk Al-Khatib durante a entrevista, pois o leitor da revistinha encontrava “poesia, filosofia e até sobre política nos textos” (Rettamozo, 2025). Padrella (2025) também concorda, acrescentando que, nos dias atuais, a publicação seria ainda mais transgressora, já que, em sua avaliação, a sociedade contemporânea demonstraria grande preconceito em relação a esse tipo de material.

Nesse sentido, Al-Khatib (2025) recorda que alguns colaboradores da Grafipar se orgulhavam de participar do projeto, enquanto outros preferiam esconder o envolvimento, “faziam porque estavam ganhando dinheiro” (Al-Khatib, 2025). O empresário destaca, contudo, nomes como Nelson Padrella e Nelson Faria, que se dedicavam integralmente à revista e acreditavam verdadeiramente em sua proposta.

Mas outros não. Tinham receio de dizer que trabalhavam na Grafipar. O próprio Fábio Campana, na carreira dele, nunca citou a Grafipar. Na verdade, foi a editora que o ressuscitou. Eu contratei porque ele era um cara genial, com uma cabeça fantástica. Mas, depois que saiu, nunca vi ele em entrevista dizer que tinha passado pela Grafipar. Ele e alguns outros tinham esse receio. (Al-Khatib, 2025).

Essa percepção dialoga com o relato de Lúcia Cardieri (2025), que, embora afirme nunca ter tido “dúvida de que era bom fazer a *Rose*, que gostava e fazia com seriedade” (Cardieri, 2025), admite que evitava comentar, em alguns círculos sociais, o fato de ser chefe de redação da revista. A socióloga explica que, mesmo entre setores da esquerda, o tema ainda era cercado de preconceitos. “Sexualidade

era considerada um assunto não político. E eu sempre achei que pessoas que lutam por si mesmas também são capazes de compreender lutas maiores. Melhor isso do que a passividade”, conclui.

6 A ROSE E OS RESULTADOS DA APLICAÇÃO DO GATILHO DA MEMÓRIA

Concluída a primeira etapa, inicia-se a segunda fase metodológica, apresentada previamente aos entrevistados. Cada uma das bonecas recebe a edição nº 70 da *Rose*, de junho de 1982, para manuseio, a partir do qual são estimuladas a comentar e registrar observações sobre as páginas revisitadas. Nesse momento, a análise do impresso é orientada pela perspectiva da análise iconológica, conforme proposta por Erwin Panofsky (2009), que possibilita a compreensão do significado cultural de objetos visuais que extrapolam o campo artístico tradicional, como as revistas eróticas.

Panofsky (2009) define a iconologia como o método capaz de “compreender os princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, de uma classe, de uma crença religiosa ou filosófica” (Panofsky, 2009, p. 40). Enquanto isso, com apoio dos estudos de fotografia de Kossoy (2016), os autores propõem também uma interpretação iconológica do registro, o que sugere buscar o significado do que é invisível a olho nu, ir além dos seus códigos iconográficos.

Essa leitura se amplia ao ser atravessada pelo conceito de memória coletiva. Halbwachs (1990) afirma que “toda memória é coletiva, mesmo quando se manifesta em um indivíduo isolado” (Halbwachs, 1990, p. 72). Assim, ao folhear uma edição da *Rose* hoje, o leitor contemporâneo não apenas observa um artefato do passado, mas participa de uma reconstrução memorial. O ato de ver torna-se também um ato de lembrar, de reconstituir as sensibilidades, os medos e as ousadias de uma época em que o erotismo gráfico confrontava o moralismo e a censura da ditadura civil-militar.

A revista, portanto, pode ser entendida como um arquivo visual da memória social, no qual imagens e textos funcionam como vestígios de um imaginário em disputa. “A lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados do presente” (Halbwachs, 1990, p. 68), assim cada folhear atual de *Rose* atualiza o olhar sobre o período temporal auxiliando na decodificação dos elementos do impresso selecionado e, também, nas inquietações desse pesquisador que o instigam a querer saber o que está “por trás” dessa revistinha.

Neste ponto, é importante destacar que não há comentários das cinco bonecas. Lígia, conforme mencionado anteriormente, não conseguiu, por uma questão logística, contemplar a proposta metodológica do impresso como disparador do gatilho da memória, uma vez que sua entrevista foi realizada de forma *on-line*. Apresentam-se aqui apenas os fragmentos considerados mais significativos pelo pesquisador, tendo em vista que alguns relatos se mostram repetitivos e outros não são devidamente desenvolvidos pelos interlocutores. A edição utilizada pode ser conferida pelo *QrCode* abaixo:

Figura 31 - A Rose para o Gatilho de Memória



Fonte: Acervo Cedoc LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott, do Grupo Dignidade

6.1 Memória de Solda e Vera

Ao folhear a revista após a entrevista, o casal observa o espaço chamado Vitrine de Rose, com duas fotos preto e branco de um rapaz jovem, uma sentado e outra em pé. Há um texto auxiliar na parte inferior com o seguinte trecho: “*Na Vitrine, ampla, total e irrestritamente, toda a juventude e nudez do gatíssimo Franck*”. Vera Solda lembra de imediato uma história envolvendo ensaios fotográficos, o que conforme os apontamentos de Thompson (1992), esse tipo de interferência de uma terceira pessoa nas memórias de um depoente, acrescenta informações mais precisas às fontes da pesquisa, mesmo ela não fazendo parte do quadro de selecionados desse trabalho.

Ela comenta que, no início da Rose, era necessário produzir os ensaios fotográficos nus, já que as imagens compradas do exterior não correspondiam com as expectativas da equipe de criativos. Assim, Nelida Kurtz, apelidada como

"Gorda", esposa de Rettamozo na época, foi convidada a fotografar. Lígia Cardieri (2025) confirma isso durante a sua fala, afinal, a ideia era que, "com seu olhar feminino, ela produzisse fotos de homens que pudéssemos publicar" (Cardieri, 2025).

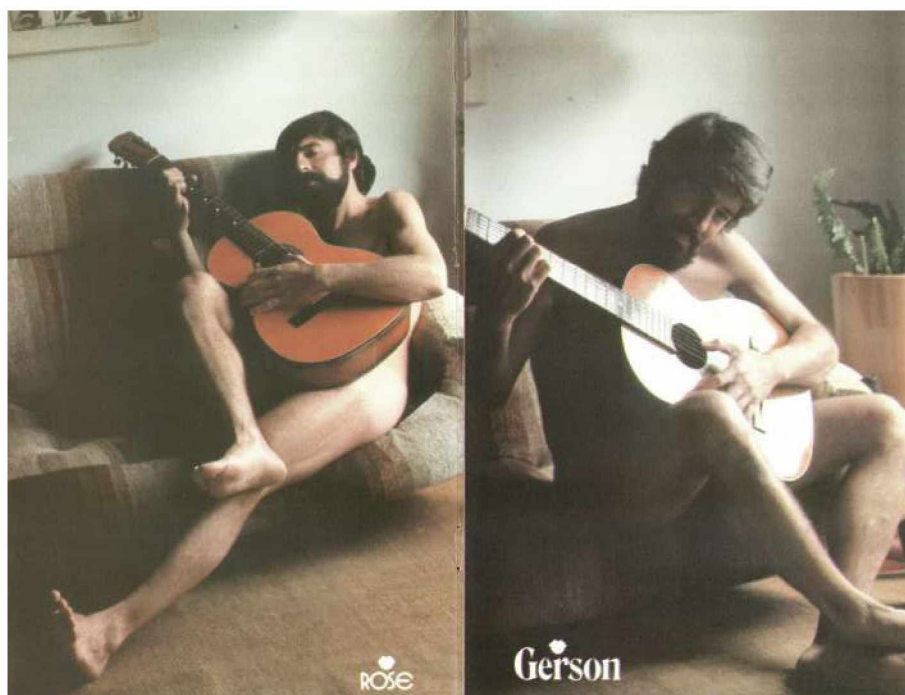
O modelo, segundo o casal, era conhecido como "Mazzinha", acredita-se que era o jornalista Carlos Fernando Mazza, irmão de Luiz Geraldo Mazza.

O Mazzinha foi tirar a foto e era uma casa simples que tinha. E lá foi Gorda. O Mazzinha conta [...] que Rettamozo ficou com ciúmes. Ele não é ciumento, mas dizia "Não! Porque você vai ficar com o Mazzinha pelado lá agora" e ela dizia "Retta sai daqui que você vai atrapalhar" e ele queria ficar pro lado de dentro [da casa]. "Você vai atrapalhar, eu não quero você aqui, saia Retta, saia Retta." E ficou aquela briga e diz que ela fechou a porta e a janela e ele ficou dando volta na casa. (SoldaB, 2025).

Curiosamente, Rettamozo também comenta sobre esse ocorrido, afirmando com orgulho que sua então companheira - que ele também chama de Gorda - foi a primeira mulher fotógrafa da editora. Ele conta que o Mazzinha aparece pelado com um violão. "Ele estava com o violão na mão, tirou a roupa e foi fotografado com o instrumento. Em certo momento, ficou parado e disse: 'Deixa eu esperar um pouco', ele tinha ficado excitado durante a foto" (Rettamozo, 2025).

Essas diferentes lembranças mostram que "a realidade é complexa e multifacetada; e um mérito principal da história oral é que em muito maior amplitude do que a maioria das fontes, permite que se recrie a multiplicidade original de pontos de vista" (Thompson, 1992, p. 25). A suposta fotografia está disponível na Rose nº15 (mar/1980).

Figura 32 - Mazzinha e seu violão



Fonte: Acervo Cedoc LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott, do Grupo Dignidade

6.2 Memória de Retta

Enquanto revisita uma edição da revista, Rettamozo (2025) recorda que “mostrar o pênis era uma novidade”, referindo-se ao período em que tal representação ainda era alvo de censura. Ao folhear, ele se detém na página 19 (Figura 33), onde aparece o modelo Nick, um jovem com um lenço vermelho no pescoço e uma jaqueta branca e vermelha aberta, sem qualquer outra vestimenta, posando diante de um fundo escuro. “A *Rose* que a gente produzia era sempre inspirada na *Hustler*, mas com temas poéticos e políticos” (Rettamozo, 2025). A *Hustler* é uma revista pornográfica voltada ao público heterossexual masculino e foi a primeira publicação do gênero a exhibir pelos pubianos em sua capa. Assim, ao lembrar de uma de suas referências, Rettamozo mostra que “se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar: ‘o maior número de nossas lembranças nos vem quando nossos pais, nossos amigos, ou outros homens, no-las provocam’” (Bosi, 1994, p. 54).

Figura 33 - Modelo Nick



Fonte: Acervo Cedoc LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott, do Grupo Dignidade

6.3 Memória de Faruk Al-Khatib

No caso de Al-Khatib, ao folhear a revista, duas situações específicas lhe vêm à memória. A primeira aparece já na página 7, sob o título “Quadrinhos para estrangeiro ver! Álbum Sexy Comix” (Figura 34), acompanhada da imagem de uma revista em inglês com o selo da Grafipar e do texto auxiliar: “Após o sucesso de vendas nos Estados Unidos e inúmeros pedidos dos leitores mais exigentes, resolvemos colocar este álbum também à disposição dos colecionadores, estudiosos e curtidores de quadrinhos brasileiros”.

Al-Khatib (2025) relata que foi o primeiro editor brasileiro a lançar um quadrinho traduzido nos Estados Unidos. Inicialmente, fez um teste na Times Square, com uma tiragem de 200 exemplares: “levei para lá e distribuí nas bancas durante uma semana, vendeu legal” (Al-Khatib, 2025). Posteriormente, conseguiu exportar uma tiragem de 20 mil unidades. “Exportei para uma distribuidora. Vendeu legal, mas o sindicato [dos quadrinistas] de lá cortou. Era um produto importado, um estrangeiro chegando” (Al-Khatib, 2025). Esse tipo de apontamento reitera as

considerações de Candau (2012), que discute sobre a memória ser constantemente atualizada. Todos os dias, memórias do tempo presente reordenam as memórias do passado.

A segunda lembrança do entrevistado surge na página 33, com o título “Tenha Carol Blue só para você, nas poses proibidas e mais excitantes!” (Figura 35). Tratava-se de um anúncio de 10 slides coloridos com imagens da modelo conhecida como Carol Blue²³, uma personagem recorrente das fotonovelas da época. O texto publicitário descrevia “poses fenomenais, não publicáveis, da mulher que é um fenômeno”. Al-Khatib (2025) recorda que a Grafipar produziu com ela a primeira fotonovela erótica do Brasil e comenta que um dos envolvidos no projeto acabou se casando com a modelo que interpretava a personagem.

Figura 34 - Anúncio da Sexy Comix



Fonte: Acervo Cedoc LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott, do Grupo Dignidade

²³ Segundo sinopse, Carol Blue era sexóloga nos Estados Unidos da América e, em determinado momento, é designada para vir ao Brasil numa missão, desembarcando no Aeroporto de Viracopos – Campinas.

Figura 35 - Anúncio slides da Carol Blue

**TENHA 'CAROL BLUE'
SÓ PARA VOCÊ,
NAS POSES PROIBIDAS
E MAIS EXCITANTES!**

10 slides coloridos, em poses fenomenais, **não publicáveis**, da mulher que é um fenômeno: Carol Blue!

Pra você curtir em casa, com absoluta exclusividade, posições e **poses inéditas** da famosa heroína das fotonovelas.



Apenas Cr\$ 2.990,00.
Envie já o seu pedido.
Essa oferta é limitada.

Os primeiros pedidos receberão grátis um quebra-cabeça erótico.

Junte um cheque de Cr\$ 2.990,00 ao pedido abaixo. (Se preferir, peça por carta.)

Fonte: Acervo Cedoc LGBTI+ Prof. Dr. Luiz Mott, do Grupo Dignidade

6.4 Memória de Nelson Padrella

“O que tem de especial?”, questionou Padrella (2025) assim que recebeu o exemplar da *Rose* nº 70 para revisar. O desinteresse do entrevistado nesse momento foi evidente, o que se justifica pelo fato de ele possuir cerca de 80 edições da revista preservadas e guardadas em seu apartamento. Padrella é frequentemente procurado por pesquisadores e curiosos interessados na história da Grafipar, o que o mantém em contato constante com esse universo. Assim, enquanto outros entrevistados demonstraram surpresa diante da oportunidade de folhear um impresso raro, para ele esse gesto já não despertava novidade.

Entretanto, um aspecto se destaca nesse relato. Padrella afirma que “ninguém nunca se interessou em ir lá [na Grafipar] e pegar [as revistas], como eu fazia. Eu pegava todas as revistas, não só *Rose*” (Padrella, 2025). Essa lembrança evidencia como, ainda naquela época, ele reconhecia a relevância histórica e cultural daqueles impressos, o que o motivou a preservar o material e formar sua própria coleção — hoje uma das mais completas sobre a produção da editora.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo buscou evidenciar de que modo o impresso, a partir de seu potencial informativo e de acionamento da memória, contribui para a investigação de fragmentos de lembranças relacionados à revista *Rose*, da editora Grafipar. O recorte temporal da pesquisa compreende o período de existência da publicação, entre 1979 e 1983. Na condução da pesquisa, a escolha dos depoentes considerou não apenas os integrantes da equipe de redação, mas também profissionais que, de alguma forma, participaram do processo criativo da revista.

Com base nos resultados obtidos e na metodologia que utiliza o **impresso como disparador de memória**, aplicada junto a cinco depoentes, foi possível recuperar aspectos da micro-história, compondo uma narrativa plural que dá voz a pessoas comuns, em consonância com o que Le Goff (2003) denomina de “história nova”. As histórias aqui reunidas revelam uma Casa de Bonecas apaixonada por cada novo projeto editorial. A cada leitura, o gesto de folhear a revista transforma-se também em um gesto de rememoração. As imagens, textos e composições gráficas operam como dispositivos de memória capazes de reativar lembranças individuais e coletivas sobre as práticas editoriais, a censura e as transformações nos discursos sobre corpo e sexualidade. Nesse sentido, a análise iconológica amplia-se, mesclando o olhar do presente às recordações do passado, o que renova o significado das imagens a cada leitura.

Por meio da história oral, foi possível identificar o que Thompson (1992, p. 44) chama de “heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo”. Nesse caso, destacam-se três mulheres fundamentais para a criação da primeira edição da revista *Rose*: Lígia Cardieri, Alice Ruiz e Ana Lúcia Rocha. Raramente lembradas pelos depoentes como idealizadoras do projeto, elas representam a presença feminina em um cenário editorial majoritariamente masculino. Enquanto a primeira edição, em 1979, contava com uma equipe quase totalmente composta por mulheres, a última, em 1983, encerra-se com uma redação predominantemente masculina, considerando que Nina Fock era o pseudônimo de Nelson Faria. Observa-se um achado analítico relevante no campo das questões de gênero, abrindo caminhos para a continuidade da investigação em pesquisas futuras.

A análise dos depoimentos, somada ao estudo de outros títulos da Grafipar, indica que a editora de fato cultivava certa liberdade em suas práticas editoriais, algo incomum no contexto da ditadura civil-militar. Tanto na primeira quanto na segunda fase da revista, sua audiência foi atendida com conteúdos ousados e de qualidade, evidenciando que a *Rose* assumia também uma função política e social ao informar com prazer e provocar reflexão em tempos de repressão, tanto para mulheres quanto para homens homossexuais.

Ainda assim, o percurso da pesquisa revelou limitações. Uma nova entrevista com Alice Ruiz, bem como a inclusão de outras vozes femininas, seria fundamental para equilibrar a predominância de depoimentos masculinos e reforçar o entendimento do período inicial da publicação. Seria igualmente relevante aprofundar a investigação sobre os colaboradores da gráfica da Grafipar. Como sugere Hoffman (2014, p. 76), é importante “equilibrar os selecionados entre homens e mulheres, com diferentes profissões e advindos de distintas etnias e classes sociais”, a fim de contemplar uma diversidade mais ampla.

O pesquisador também reconhece dois pontos de aprimoramento metodológico. Primeiramente, propõe-se a redução do roteiro de entrevistas, já que treze perguntas mostraram-se excessivas, limitando o aprofundamento em temas relevantes sobre as práticas editoriais da *Rose*. Em segundo lugar, a decisão de utilizar apenas a edição nº 70 (junho de 1982) como material de apoio poderia ter sido complementada pela inclusão de uma edição inicial, permitindo aos entrevistados comparar diferentes fases da revista, a inicial voltada as mulheres e, posteriormente, direcionado ao público homossexual.

Apesar dessas limitações, a metodologia adotada evidenciou o potencial do impresso como dispositivo de evocação da memória, de modo semelhante ao que ocorre com a fotografia. Conforme aponta Maurice Halbwachs (1990), a memória é fundamentalmente coletiva e social, estando sujeita a constantes ressignificações — aspecto que se revela nas lembranças compartilhadas pelos depoentes sobre a revista. Nesse sentido, compreende-se que este trabalho apresenta uma abordagem inédita e inovadora, contribuindo para futuros estudos no campo da memória e dos impressos. Afinal, entre o papel e a lembrança, o impresso fixa aquilo que a memória reatualiza.

Em síntese, a revista *Rose* ultrapassa a condição de simples produto editorial para afirmar-se como um documento de memória cultural, principalmente na memória LGBTI+, por carregar o título de primeira revista *gay* do Brasil. Suas páginas revelam tanto as estratégias de resistência às normas repressivas quanto os modos pelos quais a sociedade brasileira negociava o desejo e o decoro sob o olhar vigilante da censura. Cada texto, imagem e traço de humor funciona como vestígio de uma experiência coletiva, na qual prazer, liberdade e memória se entrelaçam como gestos de afirmação, resistência e sobrevivência.

REFERÊNCIAS

- ABREU, A. A. *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Zahar, 2002.
- ABREU, N. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Alameda, 2012.
- AMARAL, M. F. *Jornalismo Popular*. São Paulo: Contexto, 2006.
- AMARAL, M. F. *A construção das identidades lésbicas na literatura e no jornalismo brasileiro: um mapeamento*. Curitiba: UFPR, 2015.
- ANGRIMANI, D. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995.
- BOSI, E. *Memória e sociedade - Lembranças de velhos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- BONI, P. C. A Fotografia como ferramenta para recuperação da história e da memória. In: *XVII Encontro de Grupos de Pesquisa em Comunicação*, em 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba. Anais do XVII Encontro de Grupos de Pesquisa em Comunicação, 2017.
- BRAGA, G. D. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. Paulus, 2006.
- BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. São Paulo: EDUSC, 2004.
- CANDAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2014.
- CARVALHO, B. S. *O processo de legitimação cultural das histórias em quadrinhos*. 2017. Mestrado em Interfaces Sociais da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Acesso em: 2025-11-05.
- CHINEM, R. *Imprensa alternativa: jornalismo de oposição e inovação*. São Paulo: Ática, 1995.
- COWAN, B. Homossexualidade, ideologia e “subversão” no regime militar. In: GREEN, J. N.; QUINALHA, R. (Orgs.) *Ditadura e homossexualidade: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EdUFSCar, 2022.
- CZOVNY, A. L. J. *Fotografias e reminiscências em Góes Artigas (PR): os registros fotográficos de uma comunidade rural que não quer ser esquecida*. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Estadual de Londrina (UEL), 2020.
- DANTON, G. *Grafipar: a editora que saiu do eixo*. São Paulo: Editora Kalaco, 2012.
- DARTON, R. Sexo dá o que pensar. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos e libertários*. Companhia das Letras, 1996.
- FERNANDES, J. C. *Desejos impressos*. Helena. Curitiba, v. 6, p. 60-87, 2017.

FERNANDES, J. C. *Alzeli Bassetti, em carne viva, em cores*. Pino, Curitiba, 2018. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/jose-carlos-fernandes/alzeli-bassetti-em-carne-viva-em-cores/>. Acesso em: 7 jul 2024.

FERNANDES, J. C. Os desenhos proibidos de Nelson Padrella. Pino, Curitiba, 2024. Disponível em: <https://casapino.com.br/viver-bem/jose-carlos-fernandes/os-desenhos-proibidos-de-nelson-padrella/>. Acesso em: 28 set 2025.

FERNANDES, J. C; PORTELA, M. R; CZOVNY, A. L. J. No Ponto de Encontro: análise da "trisssexualidade" de uma revista paranaense. In: Da Silva, A. L. V. (Org.) *Ciências Humanas e Sociais: Perspectivas Interdisciplinares Volume 5*. Belo Horizonte: Poisson, 2025.

FERNANDES, M. Lésbicas e a ditadura militar: uma luta contra a opressão e por liberdade. In: GREEN, J. N.; QUINALHA, R. (Orgs.) *Ditadura e homossexualidade: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EdUFSCar, 2022.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade, Vol. 1: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GASPÁRI, E. *Os documentos da censura*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, p. 1, 18 jun. 1978.

GONÇALO JR. *A Guerra dos Gibis 2: Maria Erótica e o clamor do sexo*. São Paulo: Peixe Grande, 2018.

GREEN, J. N. *Revolucionário e gay: a vida extraordinária de Herbert Daniel, pioneiro na luta pela democracia, diversidade e inclusão*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

GREEN, J. N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Unesp, 2022.

GREEN, James N; QUINALHA, Renan (orgs.). *Ditadura e homossexualidade: repressão, resistência e a busca pela verdade*. São Carlos: EdUFSCar, 2022.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HOFFMANN, M. L. *Guardião de imagens: "memórias fotográficas" e a relação de pertencimento de um pioneiro com Londrina*. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

KUCINSKI, B. (2003). *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

- KOSSOY, B. *Fotografia e História*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003
- LOBERT, R. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: UNICAMP, 2010.
- LOPES, C. R. R. *Seja Gay... Mas não se esqueça de ser discreto*. Produção de masculinidades homossexuais na Revista Rose (Brasil, 1979-1983). (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.
- MAIOR JÚNIOR, P. R. S. *Assumir ou não assumir: o Lampião da Esquina e as homossexualidades no Brasil (1978-1981)*. Porto Alegre, Editora Fi, 2020.
- MARTINO, L. M. S. *Métodos de Pesquisa em Comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2018.
- MEIHY, J. C. S. *Manual de história oral*. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- MORAES, L. N. *Leituras da revista Realidade (1966-1968)*. São Paulo: Alameda, 2007.
- NAPOLITANO, M. *A imprensa e a construção da memória do regime militar brasileiro (1965-1985)*. Estudos Ibero-Americanos, *Porto Alegre*, v. 43, n. 2, p. 346- 366, 2018.
- PANOFISKY, E. *Significado nas artes visuais*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PORTELA, R. *"Ela também tem direito ao orgasmo": uma análise discursiva da coluna Sexyterapia da revista Peteca (1976-1982)*. Curitiba: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPR. Dissertação (Mestrado em Comunicação), 2021.
- PORTELLI, A. *História oral como arte da escuta*. São Paulo: Letra e voz, 2016.
- QUINALHA, R. *Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. São Paulo: Cia das Letras, 2021.
- QUINALHA, R. *Movimento LGBTI+: uma breve história do século XIX aos nossos dias*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
- RODRIGUES, J. C. Um Lampião iluminando esquinas escuras da ditadura. In: GREEN, J. N.; QUINALHA, R. (Orgs.) *Ditadura e homossexualidade: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EdUFSCar, 2022.
- RUIZ, A; LEMINSKI, P. *Afrodite: quadrinhos eróticos*. São Paulo: Veneta, 2015.
- SANTOS, J. F. *Um homem chamado Maria*. Objetiva, 2006.

SANTOS, L. S. *As Histórias Em Quadrinhos De Maria Erótica (1979-1981) De Claudio Seto: Visões Carnavalizantes Durante A Ditadura Militar*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade), Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), 2020.

SANTOS, L. L. *Fraturas E Reiteraões Nas Representações De Feminilidades E De Masculinidades Nos Quadrinhos Das Revistas Rose (1979-1983) E Horóscopo De Rose (1979-1980)* – Editora Grafipar. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná (UFPR), 2025.

SCARZANELLA, R. *Uma editora italiana na América Latina: o Grupo Abril (décadas de 1940 a 1970)*. Unicamp, 2016.

TEIXEIRA, J. O. *A proposta metodológica da fotografia como disparadora do gatilho da memória: aplicação à história de Telêmaco Borba – PR (1950-1969)*, 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

THOMPSON, P. *A voz do passado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TREVISAN, J. S. Entrevista a Cláudio Roberto Silva. In.: SILVA, C. R. *Reinventando o sonho: História Oral de Vida Política e Homossexualidade no Brasil Contemporâneo*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de São Paulo, 1998, p. 251.

TREVISAN, J. S. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

WAINER, S. *Minha razão de viver: memórias de um repórter*. Planeta, 2005.

Pesquisa Documental

AL-KHATIB, F. Entrevista concedida ao pesquisador, em seu escritório. Curitiba: 2 out. 2025. (69min): gravação em áudio.

CARDIERI, L. Entrevista concedida ao pesquisador via Google Meet: 9 out. 2025. (59min): gravação em áudio.

PADRELLA, N. Entrevista concedida ao pesquisador em sua residência. Curitiba: 3 out. 2025. (49min): gravação em áudio.

RETTAMOZO, L. C. Entrevista concedida ao pesquisador em sua galeria de arte. Curitiba: 2 out. 2025. (74min) : gravação em áudio.

SOLDAA, L. A. Entrevista concedida ao pesquisador em sua residência. Curitiba: 10 out. 2025. (51min) : gravação em áudio.

SOLDAB, L. A. Entrevista concedida ao pesquisador em sua residência. Curitiba: 10 out. 2025. (51min) : gravação em áudio.

APÊNDICE A



Grafipar e a Casa das Bonecas: as práticas editoriais dissidentes da revista Rose - desbunde em tempos de ditadura

Pesquisadores responsáveis: José Carlos Fernandes e André Luiz Justus Czovny

Roteiro das entrevistas

Início do encontro: Assinatura e armazenamento do RCLI.

Introdução (tempo estimado: 5 minutos):

1. Cumprimentos iniciais e agradecimento pela participação.
2. Faremos uma breve apresentação da pesquisa, explicando do que se trata o projeto e quais são seus principais objetivos.
3. Informaremos que a sessão será gravada em áudio exclusivamente para fins de transcrição e análise posterior, com acesso restrito apenas à equipe de pesquisadores.
4. Apresentaremos a dinâmica da atividade, ressaltando que sua participação é fundamental e que não há respostas certas ou erradas — o mais importante é compartilhar suas percepções de forma livre.
5. Nosso objetivo é criar um ambiente acolhedor e seguro. Caso, em qualquer momento, o(a) participante não se sinta à vontade, a pessoa estará totalmente livre para pedir uma pausa ou encerrar sua participação.

Dinâmica Inicial (tempo estimado: 40 minutos):

Solicitar que cada participante se apresente brevemente, com nome, idade, dados sociodemográficos e área de atuação.

Tópicos do roteiro (equipe da redação):

PERGUNTA 1: Quais foram as lembranças iniciais de sua trajetória profissional até o início das atividades junto à Editora Grafipar?

PERGUNTA 2: Qual era a sua função dentro da redação? Como era o mapeamento da equipe? Havia rotatividade ou colaboradores externos?

PERGUNTA 3: Na Grafipar, você já ouviu falar no nome "Casa das Bonecas"? O que representou a Casa das Bonecas e quem integrava esse espaço?

PERGUNTA 4: De que maneira se estruturava o processo de produção das revistas, desde a definição de pautas até a publicação? Existiam reuniões editoriais formais?

PERGUNTA 5: Determinados conteúdos — como textos, imagens, ensaios fotográficos, colunas ou cartas — eram considerados indispensáveis nas edições?

PERGUNTA 6: Como se estabelecia a relação da equipe editorial com a censura? Havia limites claros sobre o que poderia ou não ser publicado? Alguma edição chegou a ser modificada em função de pressões da censura?

PERGUNTA 7: Foram empregadas estratégias específicas para contornar a censura, tais como o uso de linguagem ambígua, humor ou metáforas visuais?

PERGUNTA 8: Existia, por parte da equipe, uma preocupação explícita com a definição de uma linha editorial ou com a sustentação de determinada ideologia?

PERGUNTA 9: Qual era o perfil do público leitor da revista? Você lembra da mudança a partir da edição 51?

PERGUNTA 10: Como se caracterizavam as cartas e os retornos recebidos? Esses feedbacks influenciavam as edições subsequentes?

PERGUNTA 11: Havia a consciência, entre os membros da equipe, de que o conteúdo publicado poderia ser considerado transgressor para a época?

PERGUNTA 12: Qual foi a lembrança mais significativa ou singular desse período de atuação na Editora Grafipar?

Conclusão - Feedback Final (tempo estimado: 10 minutos):

1. Perguntar se há algo não abordado, que os participantes gostariam de compartilhar.

Agradecimento e Encerramento (tempo estimado: 5 minutos): Tempo e contribuições.

APÊNDICE B

Entrevista com Faruk Al-Khatib

ANDRÉ: Ah, mas se precisar usar pode usar. Parou, eu vou começar a gravar aqui. Essa é uma pesquisa acadêmica para minha tese de doutorado em comunicação na UFPR. Quero destacar que o áudio que a gente está gravando terá acesso restrito apenas a mim, ao meu orientador, que é o professor José Carlos do Zeca, que você já sabe quem é. Só para te contextualizar, o único fim da nossa gravação hoje realmente é para minha dissertação. OK.

ANDRÉ: Tá bom. Vamos lá. É um prazer falar sobre isso. Fico muito feliz. Fico muito feliz de te conhecer também, porque faz dois anos que tenho lido sobre a Grafipar e tenho conversado com as pessoas, e eu tinha uma curiosidade muito grande de conhecer você. Não sei se você tem noção da dimensão da sua importância dentro desse universo do impresso paranaense, mas eu espero poder contribuir para cada vez mais a gente fixar a Grafipar e a tua história também dentro da história do jornal. Tá bom.

FARUK: É aquilo que a gente estava conversando. Eu acho que a Grafipar fez um movimento não paranaense, mas nacional, de suma importância para a época, dentro da área de comunicação, dentro da área de expressão de opiniões. Ela é pouco reconhecida, está sendo reconhecida devagarzinho pelo trabalho que foi feito.

ANDRÉ: Acho que são esses trabalhos, essas curiosidades que vão auxiliar nesse processo. Primeiramente, vou pedir que você se apresente brevemente: seu nome, idade e a sua área de atuação atualmente.

FARUK: OK. Eu nasci em 46, estou com 79 anos de idade, em Araçatuba, interior de São Paulo. Meu pai é libanês, minha mãe é italiana, então meu nome com a minha cara normalmente não dá muito certo. Todo mundo acha que vem um cara totalmente moreno, e não. Meu pai sempre gostou da área editorial. Foi ele que, na verdade, apesar de ser um libanês, ele era um brasileiro muito brasileiro. Tanto é que ele optou pela pátria dele, ele se nacionalizou brasileiro. Como todo imigrante, em 49 — eu nasci em 46 — em 49 ele resolveu voltar para o país, voltou para o Líbano. Nós moramos 2 anos lá, em Beirute. Depois de 2 anos, ele disse assim: "Minha pátria é o Brasil", pegou a família e voltou para o Brasil. Moramos em São Paulo, capital, e a gente veio depois para Curitiba. Daí nunca mais saí de Curitiba. Me formei em administração de empresa, fiz uma especialização em marketing, comecei a trabalhar com meu pai que tinha uma distribuidora de livros, venda porta a porta. Comecei a minha vida vendendo livros porta a porta. Lancei um livro chamado "De porta em porta a Nova York".

FARUK: Está na minha mochila. Me emprestaram, deixaram na minha portaria, eu peguei agora de sair. Exatamente. Contando um pouco das minhas peripécias. Tinha o meu irmão mais velho, 10 anos, que infelizmente já faleceu, que era o Faissel. Ele também trabalhava junto. A gente trabalhou muitos anos juntos e depois de um determinado momento a gente separou. Fiquei sozinho na Grafipar, toquei e acabei ficando nesse meio editorial. Fiz muitas coisas, inventei muita moda na minha vida, mas sempre no ramo editorial. Faço um monte de coisa, mas caio no editorial. Atualmente, estou com um projeto de educação de trânsito para criança, para adolescente e para o

ensino médio. O trânsito é caótico no país, exatamente por falta de educação. 95% dos acidentes de trânsito são provocados por falha humana. Tem que arrumar a cabeça dessas pessoas.

ANDRÉ: Como que é o nome do projeto mesmo?

FARUK: "Se essa rua fosse minha" é o programa infantil, e a CNH web é o programa de ensino médio. É um programa que, por sinal, hoje está numa revolução que o governo está querendo acabar com a obrigatoriedade das autoescolas. Esse programa veio exatamente dentro desse sentido, educar. Todo país desenvolvido tem, por exemplo, a Alemanha tem as rodovias mais rápidas do mundo e tem os menores índices. Só que ela tem educação de trânsito em todos os níveis desde o início. E a nossa constituição diz que tem que fazer isso, o CONTRAN diz que tem que fazer isso, só que não é feito, não é obrigatório.

ANDRÉ: É muito engraçado, fugindo um pouco aqui, mas eu já volto, Faruk. É muito engraçado como isso vai em outras questões também, desde a questão das drogas em si, a questão da própria economia, as pessoas.

FARUK: Na verdade, a base das pessoas é o que eu sempre digo: é educação. Meu pai já dizia isso: "Esse país é fantástico, só precisa educar o povo."

ANDRÉ: Verdade.

FARUK: E é o que nós precisamos. É a base.

ANDRÉ: Que legal conhecer um pouco do projeto. Até fiquei curioso para saber com quantos anos vocês vieram para Curitiba, que vocês retornaram?

FARUK: Eu cheguei aqui em 53. Meu pai veio para o Brasil em 29, 28. Ele chegou aqui com 13 anos de idade, sozinho. Teve que falsificar os documentos para viajar, porque com 13 ele não podia viajar. Tinha duas idades, a idade real e 5 anos a mais. Veio trabalhar como todo imigrante, trabalhava como mascate. Ele se fixou em Araçatuba, interior de São Paulo.

ANDRÉ: Que é onde vocês moravam.

FARUK: Aí morava. Ele conheceu minha mãe que era descendente italiana. Somos quatro irmãos, eu sou o mais novo. Todos nós nascemos em Araçatuba. Fizemos essa volta pelo mundo e paramos aqui em 53, chegamos em Curitiba. Daí nunca mais saí daqui.

ANDRÉ: Legal. Faruk, eu vou ser mais objetiva no foco do que eu estou trabalhando, até porque essa questão de como as coisas começaram, muita gente já passou bastante por isso. Eu gosto muito da história de como começou, esse porta a porta, que ninguém imagina o começo de um negócio e como que de porta a porta isso se torna um outro universo, que é o universo que a gente tem da Grafipar. Mas me retoma para mim como que era esse porta a porta de vocês.

FARUK: Naquela época, como tem até hoje a venda porta a porta, hoje bem menos. Tinha a Delta e a Barça, que eram os tops. Depois, você tinha as outras editoras que tinham livros: enciclopédia, dicionário, que vendiam livros encadernados porta a porta. Naquela época, estou falando da década de 60, os livros eram vendidos não pelo conteúdo, eram vendidos pela metragem e pela cor. Por isso que os livros, se você pegar os vendidos porta a porta, eram todos coloridos. Um era capa vermelha, outro era verde, outro era azul. Por que? Porque o cara fazia uma biblioteca na casa dele, era legal ter os livros todos coloridos.

ANDRÉ: Tinha uma beleza inteira.

FARUK: Beleza interna. Ele era feito para isso. A venda era dessa forma. Existia, evidentemente, um problema muito sério, porque o vendedor de livros não era muito bem-quisto. Era uma coisa chata. Para você ter uma ideia, em Santa Catarina tinha um hotel que dizia assim: "Cachorro e vendedor de livro não entra", só para você ter uma ideia da comparação que tinha. Quando eu comecei a trabalhar, estava fazendo faculdade, casei e comecei a trabalhar com meu pai. Fui direto vender livro. Isso me deu uma experiência muito boa, que é uma experiência de você bater na porta das pessoas, conversar e encontrar gente de todo tipo. Me deu essa sensibilidade de conversar e entender as pessoas, o que elas pretendem, o que elas querem, o que elas estão buscando.

ANDRÉ: Quer entender o público.

FARUK: É o público. Você começa a entender um pouco, e isso realmente me serviu de lição para as outras coisas que eu consegui fazer na minha vida.

ANDRÉ: Que legal. Legal saber disso, porque a gente tem que conhecer a audiência. Eu vou perguntar um pouco sobre isso depois em relação à Rose, mas é conhecer a audiência e saber lidar com pessoas, que é fundamental. Você sabe disso, Administração e Marketing. Se a gente não sabe lidar com pessoas, a gente não consegue fazer nada, seja em gestão, como também em audiência. Pergunto para você, quais são as lembranças iniciais que você tem quando a gente fala da Grafipar Edições?

FARUK: Pois é. Na minha mente vem o seguinte. Eu sempre fui muito inquieto nas coisas. Tanto é que tudo que eu fiz na minha vida, eu fiz antes do tempo. Tem aquela máxima que o sucesso é quando você faz a coisa certa, na hora certa, no lugar certo. Eu já fiz muita coisa certa no lugar errado e na hora errada. As minhas coisas sempre tiveram um pico e depois caíram, exatamente em função disso. Depois que você passa o tempo, você pode entender essa situação. Mas quando você está no afã do dia a dia, na correria, é mais difícil de você entender. A Grafipar, para mim, evidentemente, foi uma experiência começando nesse processo. Nessa época, meu pai comprava e vendia livros, quer dizer, ele comprava de terceiro. Resolveu fazer a sua própria editora, que daí apareceu a Grafipar. Meu irmão mais velho fez o primeiro produto, que foi um dicionário. Nós criamos o primeiro dicionário cultural da língua portuguesa, que foi coordenado pelo meu irmão com diversos autores paranaenses.

ANDRÉ: Já com selo da Grafipar.

FARUK: Já com selo da Grafipar. Na verdade, era Paraná Cultural, porque era só a editora. Por uma questão de problemas de mercado, acabamos nos transformando em gráfica também. Então, era editora e gráfica. Virou Grafipar, que era Gráfica Editora Paraná Cultural Ltda. Meu irmão cuidava dessa parte da criação dos produtos de livro, e eu cuidava da parte comercial, que era a minha área. Lançamos o dicionário cultural, lançamos a história do Paraná, que é a mais completa até hoje, lançamos a história de Santa Catarina. Tentamos lançar a história do Rio Grande do Sul, só que os gaúchos disseram: "Não, uma editora do Paraná não vai fazer a história do Rio Grande do Sul". Não fizeram.

ANDRÉ: Não deu certo.

FARUK: Não deu certo. Lançamos um outro livro sobre relacionamento, conflitos. Eu achava legal o livro, mas achava muito parado, porque o livro era uma coisa que você fazia um e depois ele só ia repetindo. Achava muito parado. Eu sempre gostei muito de revista, achava que revista era um negócio muito legal. O livro porta a porta, a venda, eu que tinha essa dificuldade, eu ia lá para a frente para vender, via as dificuldades que existiam. Eu dizia: "Esse negócio não é muito legal, é uma coisa desgastante para caramba". Eu sempre quis fazer revista. Quando eu dizia que eu queria fazer revista, meu pai e meu irmão falavam: "Você está louco, vai competir com a editora Abril". A Abril era a maior editora na época.

ANDRÉ: E foi por muito tempo.

FARUK: Muito tempo, muito tempo. Quando houve uma queda geral, a Abril ainda deteve mais de 70% do mercado em um período. Foi aí que eu criei um produto que era a primeira revista de bordo internacional da Varig, que foi a Passarola. Foi uma criação minha que eu fui vender um produto customizado. Como eu queria fazer uma revista e não podia correr o risco, fui bater na porta da Varig e consegui vender o projeto chamado Passarola, que durou 6 anos e meio. Essa foi a primeira revista que eu fiz.

ANDRÉ: Que já levava o selo da Grafipar.

FARUK: Já era o selo da Grafipar. A partir daí, lancei uma revista chamada Colorindo, que eu queria entender como é que funcionava a banca de revista. Quando eu vendi o projeto para a Varig, eu me qualifiquei dentro da empresa. Meu pai e meu irmão pensaram: "Opa, esse cara aí acho que tem futuro". Eu disse: "Agora eu quero fazer o que eu queria, que era trabalhar em banca", porque eu dizia: "Naquela época tinha 17 mil pontos de venda de banca". Hoje tem pouquíssimos, mas ainda existem. Ainda tem. Naquela época eram 17.800 pontos de venda. A Dinap, que era distribuidora da Abril, e o Kinar, atendiam perfeitamente todos os pontos de venda. Eu comecei, disse: "Preciso entender". Lancei uma revista chamada Colorindo, que era uma revista de colorir, e fechei um contrato com a Dinap para distribuir. Comecei a entender como é que funcionava a banca de revista naquela época. Cheguei a uma conclusão minha: tudo que você coloca no mercado, você vendia 30%. Qualquer porcaria que você colocasse, entre aspas, no mercado, você vendia 30%. Depois, se o produto fosse bom, ele se estabilizava e crescia, ou ele caía. Mas 30% era o ideal. Vim com a ideia da Peteca, que foi o primeiro grande lançamento que a gente fez. Quando lancei o Colorindo, eu ia muito para São Paulo, porque os nossos clientes eram basicamente de São Paulo. Eu ia para São Paulo. Quando chegava de noite, terminava o jantar, eu ficava ali num hotel em Timbiras com a São João, bem no miolo. Eu saía de noite, conversava com o jornalista, batia papo com eles para ver o que o mercado tinha, o que achavam que era interessante. Eles começaram a me falar que existia muito a venda do Zéfiro, que eram aquelas revistinhas pornográficas debaixo do pano. Escondida, mas não tinha nada legal para isso. Aquilo começou a ficar na minha cabeça com relação àquele processo da pornografia que era vendido daquela maneira. Evidentemente, estou falando da década de 60, 70, que foi quando lancei a revista. Não se falava de sexo abertamente como é hoje. Você tinha um jovem, o adolescente, que não sabia absolutamente nada de sexo. Aprendia na rua, cada vez um contando mais mentiras do que o outro. Eu disse: "Caramba, tem aí um nicho de mercado interessante. Que tal a gente fazer uma revista que chamasse a atenção das mulheres peladas,

vamos dizer, mas que no bojo eu daria informação sexual?". Tanto é que eu chamava o meu produto de erótica educativa. Os caras gozavam da minha cara, diziam que era pornografia. Era erótica por quê? Porque eu tinha exatamente matérias sérias sobre sexo, e tinha as peladas para os caras se aproveitarem. Foi assim que surgiu a Peteca. A Peteca surgiu dentro dessa ideia de fazer alguma coisa que chamasse atenção, mas que desse orientação sexual.

ANDRÉ: Esse é um modelo que se replica bastante em outros títulos.

FARUK: Muito, muito.

ANDRÉ: É o caso da Rose, por exemplo.

FARUK: Sim. A Rose foi depois do sucesso da Peteca. O que aconteceu foi isso mesmo. Eu fiz uma conta: quanto custava para fazer 100 mil exemplares da Peteca, que era o meu número. Achava que 100 mil era um número legal para você distribuir a nível nacional. Bom, se eu vender 30%, se eu vender 30 mil, eu pago o custo dos 100 mil.

ANDRÉ: Cobre o custo.

FARUK: Essa é a conta que eu fiz. Cheguei lá para o pessoal que fazia o custo, disse: "O meu custo é o seguinte, quero fazer uma revista, quero tirar 100 mil exemplares. Que preço eu vou botar na capa? Porque se eu vender 30% eu empato". Foi assim que lancei a Peteca. Lancei 100 mil exemplares, vendi 31 mil e qualquer coisa. Meus 30% na época do "chutômetro" estava certo. Foi um sucesso, 31 mil. Pagou a conta e sobrou alguma coisa. A Peteca chegou a 80 mil exemplares por quinzena. No final foi caindo, mas o grande sucesso foi esse. A partir da Peteca, as sessões da Peteca começaram a surgir como revista. Eu tinha Confissões Íntimas, que era o pessoal que quer saber de informações, o psicólogo. O cara mandava cartas para fazer o que ele queria. Eu tinha o Sexo e Terapia, que era exatamente os problemas que os caras mandavam nas cartas, e a gente respondia. Eu tinha o meu redator, que era o Nelson Faria na época, ele tinha dois médicos que não apareciam, aquele negócio que não queria aparecer. Mas ele pegava as informações do médico para poder colocar na revista uma informação correta tecnicamente dentro desse processo. Assim que funcionava. A gente recebia 1500 cartas por semana. Era uma loucura. A revista era feita do que o consumidor queria. Não era a gente que impunha a condição. A gente tinha esse feedback na época. Imagina se tivesse internet. Não tinha nada naquela época, era revista, na base da carta. A gente surgiu e saiu o Sexo. Fizemos o Ponto de Encontro, que hoje é o Tinder. Imagina, se eu fizesse o Tinder hoje eu estaria milionário.

ANDRÉ: Sabe que em um congresso me falaram que na verdade o Tinder é o Ponto de Encontro.

FARUK: É o Ponto de Encontro.

ANDRÉ: O Tinder surgiu do Ponto de Encontro.

FARUK: Por isso que eu falei que eu faço as coisas, fiz as coisas antes do tempo. Naquela época não tinha tecnologia para isso. Era o Ponto de Encontro. Eu fui padrinho em quatro ou cinco casamentos que me convidaram. Não fui porque eram lugares distintos.

ANDRÉ: De encontros desses.

FARUK: Das pessoas que se encontraram no Ponto de Encontro e casaram. Era uma coisa séria, de relacionamento, que é o problema que existe até hoje. Como consigo me relacionar? Hoje é

pior ainda, você tem muita informação de tecnologia, mas tem muito pouco contato físico. Naquela época não, era olho no olho. Assim surgiram os quadrinhos, a mesma coisa, com os quadrinhos eróticos. Como chegou na Rose? A Rose chegou um dia, eu disse: "Caramba, a gente só está falando com o público masculino. Vamos falar com o público feminino. Como vamos fazer com o público feminino? Vamos fazer uma Peteca para a mulher". O conceito da Rose era uma Peteca para a mulher. Vamos fazer a mesma coisa, dar as informações sobre o ponto de vista sexual, o mesmo conceito. Lançamos a Rose com os homens pelados. Como tinha mulheres peladas na Peteca, ia ter homens pelados. Quando lançamos a Rose, o que aconteceu no mercado? Não era mulher que comprava, e sim o público gay, que naquela época era totalmente enrustido. O cara homossexual era terrível. Tinha amigos meus que tinham esse problema, era um drama terrível. O cara

ANDRÉ: Não tinha que consumir.

FARUK: Ele não tinha o que consumir e não tinha nada para isso. Quando lançamos, as respostas que começaram a vir não eram das mulheres.

ANDRÉ: Os homens.

FARUK: Os homens. Aí o Nelson chegou para mim: "Estamos com problema ou solução. O público que você achava que podia pegar era o público feminino, não pega, porque a mulher não se atrai pelo visual. Ela é mais emocional. Não é uma coisa de revista que vai resolver. Não é o público feminino que estamos pegando com esse tipo de revista. Pode pegar de outra forma. Tinha, na época, depois veio a Nova, que eram revistas voltadas para o público feminino de outra forma. Mas, nesse formato que a gente está fazendo, estamos pegando público gay". Ele disse, eu nunca esqueço, algo como: "E daí, você quer parar ou quer continuar? Está entrando numa seara totalmente diferente e complexa, porque é uma coisa inexplorada. Até porque o próprio Nelson era, e ele tinha uma dificuldade muito grande".

ANDRÉ: É porque era um tabu também.

FARUK: Totalmente. Era um tabu total, todo esse processo. Eu disse: "Beleza, Nelson, acho que vamos continuar. O que você acha?". Ele: "Para mim está ótimo, porque é isso mesmo que a gente quer. Está bom, tome cuidado. Vamos fazer as coisas da melhor maneira possível e sempre não caindo na pornografia, que era um problema muito sério. Entre erótico e pornográfico é tênue. Você pode dizer o que é um, o que é outro, ou cada um pode enxergar de uma maneira". Eu disse: "Vamos continuar, mas com cautela, mas vamos continuar". Ela virou um sucesso dentro dessa área porque não tinha nada. Você tinha o cara que era enrustido e não tinha com quem desabafar, e a revista trazia isso. A sexoterapia, o desenvolvimento, as confissões íntimas eram voltadas para esse público. Assim surgiu a Rose.

ANDRÉ: Que legal. Na verdade, alguns pontos que eu vou perguntar, você já me deu alguns sinais aqui, o que é muito legal, porque é o que eu imaginava mesmo. Uma das belezas que eu acho no teu trabalho, nas tuas produções, é você entender a audiência, porque eu sou formado em publicidade e trouxe isso do jornalismo. A gente escreve para alguém, alguém tem que ler. Tudo que a gente faz é para alguém. As pessoas que não conseguem enxergar isso realmente ficam.

FARUK: É o que eu sempre falava para o meu pessoal de redação, de criação: "Meu amigo, não é para você contar uma historinha para o teu vizinho ou para você achar que alguém gosta. Não

é por aí. Se você quiser fazer um artigo para pretender atingir alguém, você faz o artigo e manda uma carta para ele. Não vai usar um veículo de comunicação para fazer uma coisa que é tua pessoal". Essa era a minha tônica.

ANDRÉ: Legal. Eu queria perguntar, se você já comentou um pouco sobre o Nelson Faria também, mas eu queria entender se você tinha alguma influência dentro da redação que produzia a Rose. Como que era? Existia uma rotatividade desses colaboradores? Mudava muito?

FARUK: Não, a gente tinha, por exemplo, o Nelson, ele tinha autonomia dentro daquilo que a gente tinha previamente estabelecido. Eu sempre dei muita autonomia para todos, porque acho que todo mundo era inteligente o suficiente para poder ter bom senso de saber o que a gente queria. Eu dizia assim: "Não quero nada politicamente incorreto. Não quero nada que vá ofender as pessoas. Não quero nada que você use o veículo para poder atingir alguém". Esses eram os conceitos morais que a gente tinha, e eu deixava isso bem claro, porque era humanamente impossível eu no final, antes eu lia todos os produtos antes de ir para a rua. No final, nós tínhamos 48 títulos por mês.

ANDRÉ: Como dar conta?

FARUK: Não tinha como. Eu olhava mais ou menos, as capas eu ficava mais preocupado. Eu tinha uma preocupação maior com a Peteca, porque a Peteca era o grande lance.

ANDRÉ: A menina dos olhos.

FARUK: Exatamente. Essa que eu cuidava mais. O restante, a história em quadrinho, por exemplo, era o Seto que fazia, tínhamos lá seus colaboradores. No quadrinho, passamos a ser referência nacional. Os caras só compravam quadrinho internacional. Nós fomos os pioneiros em valorizar o quadrinista nacional, que tem até hoje. Hoje tem uma série de eventos e de produções de pessoas que fizeram história naquela época. O Nelson era a mesma coisa com relação à Rose. Eu disse: "Com o negócio do homossexualismo você entende melhor do que eu. Eu não manjo desse troço, entendo mais ou menos do processo".

ANDRÉ: Então você deu essa bandeira branca.

FARUK: Nelson, você que faça, se vire, aquilo que você achar que é conveniente. Você sabe da minha posição como é. Ele era um cara muito consciente disso. Tinha uma consciência muito grande, como ele sofreu muito isso, porque ele era jovem. Ele tinha essa consciência do que deveria ser feito.

ANDRÉ: Legal, Faruk.

FARUK: Tínhamos a Casa das Bonecas, que você viu.

ANDRÉ: É isso que eu vou te perguntar agora mesmo. Se você já ouviu falar no nome Casa das Bonecas, o que representou e quem integrava esse espaço.

FARUK: O que aconteceu com a Casa das Bonecas? Nós tínhamos a Grafipar, que era uma gráfica e tinha uma estrutura: o pavilhão, o barracão, parte administrativa. No início, eu fiquei muito tercerizado. O cara fazia e eu só montava. Tinha um espaço pequeno. De repente, o negócio começou a ficar grande. Construir ficava difícil. Comprei uma casa pré-fabricada de madeira, montei a casa e coloquei toda a parte de redação, criação nessa casa. Por quê? Até porque os horários eram diferentes. O pessoal da indústria entra às 7 da manhã, tem todo um horário a cumprir. O pessoal de criação não. O cara entra às 10, sai à meia-noite, roda à noite. Fiz uma coisa isolada da Grafipar para

que não houvesse essa mistura do cara: "Mas o cara trabalha aqui, chega às 10 da manhã, eu tenho que chegar às 7". O pessoal da indústria entendia isso. Tanto é que eles apelidaram de Casa das Bonecas.

ANDRÉ: Era como eles chamavam.

FARUK: Eles mesmos apelidaram a Casa das Bonecas. Ali é a Casa das Bonecas. Era lá que a gente se reunia, fazia as reuniões, as projeções, a criação.

ANDRÉ: O pessoal da indústria era o pessoal que trabalhava na gráfica, a parte operacional.

FARUK: Operacional.

ANDRÉ: A Casa das Bonecas, todos os títulos estavam concentrados lá.

FARUK: Sim. O que acontecia? A gente terceirizava. Tinha muito freelancer que fazia matérias. Mas a diagramação, a montagem, era tudo feito na Casa das Bonecas. Tinha um corpo de pessoas, porque naquela época era tudo feito no paste-up. Era uma loucura. Não sei se hoje falam de paste-up.

ANDRÉ: A gente fala sobre a história das mídias.

FARUK: Você tinha que fazer o paste-up, fazer colagem. Era uma loucura. Tinha letra 7 para fazer os títulos. Era tudo assim. Quando o cara chegava lá e pedia para mudar alguma coisa, ele ficava maluco.

ANDRÉ: Vou ter que fazer tudo de novo.

FARUK: Tudo de novo. "Agora, em vez de verde, e amarelo." Maluco.

ANDRÉ: A diferença que é hoje. Hoje dá um clique, já muda tudo. Você lembra de alguns nomes da equipe? Sei que o Padrela, por exemplo, fazia trabalhos particulares, frilas. Não estava ali dentro da redação.

FARUK: Eu tinha os fixos. Quem era fixo comigo era o Nelson Faria. O Seto era fixo, o Rogério Dias era fixo. Mandeí ele umas 10 vezes embora, ele voltava. Era uma loucura com ele. O Rogério é um figuraça. Depois, o Fábio Campana ficou uma época fixo comigo quando lancei a revista Atenção. Basicamente, nessa área de pessoas mais conhecidas, são esses que eram os fixos. O resto era tudo terceirizado.

ANDRÉ: A questão da redação da Casa das Bonecas ficava no mesmo espaço?

FARUK: No mesmo terreno. A Grafipar tinha uns 2 mil e poucos metros quadrados de construção, já era grande. Era um terreno que meu pai tinha comprado, uma quadra inteira ali no Jardim Centenário. Hoje é uma escola onde era a Grafipar. Na parte da frente, onde tinha um recuo, colocamos a Casa das Bonecas. O cara tinha acesso 24 horas por dia, entrava e saía.

ANDRÉ: Entendi. Era um espaço.

FARUK: Uma casa, um espaço.

ANDRÉ: Legal. Por curiosidade, antes de seguir em frente, você tem alguma foto, alguma coisa dessa época guardada? Isso é uma das coisas que a gente mais sente falta hoje em dia. Eu já sabia que não existia mais a estrutura, não sabia que era uma escola. É uma escola agora onde era a estrutura da Grafipar. Se eu te pedir o endereço mais tarde, você consegue me passar? Rua Jordânia. Consegue me passar depois?

FARUK: Rua Jordânia, 411. Procura lá para ver. Eu vou ver o que que eu tenho de foto.

ANDRÉ: A foto é uma coisa que traz muitas memórias para a gente ver. Eu me perguntei muitas vezes, porque quando converso com as pessoas, a gente não tem nenhum registro, nenhuma foto, e eu penso: "Nossa, que pena".

FARUK: Era aquela época que você tirava poucas fotos.

ANDRÉ: É comum isso em todo lugar.

FARUK: Eu devo ter uma foto do lançamento da Passarola. Acho que tenho alguma coisa, algumas fotos da parte interna de produção.

ANDRÉ: Se você lembrar e puder me contar, vou ficar feliz futuramente. Na questão, sei que você já comentou algumas coisas, mas no processo de produção da revista, desde a definição de pauta, o que a gente vai falar, qual é o assunto até a publicação, existiam essas reuniões editoriais formais ou não?

FARUK: Tinha. Toda segunda-feira tínhamos reunião de pauta. Eu viajava muito, ia toda semana.

ANDRÉ: Essas viagens já eram negócio das revistas.

FARUK: Eu fazia segunda-feira, era o meu dia de reunião de pauta. Segunda-feira pela manhã, eu resolvia as coisas administrativas da empresa na área comercial com meu irmão, com meu pai. À tarde, toda segunda-feira à tarde, era reunião de pauta das revistas.

ANDRÉ: Todos os títulos.

FARUK: As pessoas envolvidas diretamente faziam parte da reunião de pauta. Toda segunda à tarde. Eu tinha uma coisa interessante. O Seto cuidava de quadrinhos, o Nelson do texto, o Fábio Campana também e o Rogério Dias. Esses quatro sempre estavam na reunião. Mesmo que a pauta não fosse da revista deles, eles participavam da reunião. O Nelson passava as pautas dos outros e eles opinavam também. Era uma coisa bem coletiva. Toda segunda-feira tinha reunião de pauta.

ANDRÉ: Legal saber disso. Determinados conteúdos como texto, imagens, ensaios fotográficos que a gente tem bastante em vários títulos, as colunas, as próprias cartas, as cartas são uma das coisas que mais me chama atenção nas produções. Alguma coisa era considerada indispensável nas edições? Isso sempre tem que ter, por exemplo, a gente sempre tem que ter um ensaio, sempre as cartas?

FARUK: As revistas tinham sessões fixas. Cada revista tinha um editorial com sessões fixas. Essas sessões sempre tinham que ter. Depois, quando surgia uma ideia nova, a gente jogava essa ideia nova.

ANDRÉ: Para testar.

FARUK: Se ela fosse legal, ela se tornava um processo fixo. Foi se moldando a partir disso. Você pega, por exemplo, a primeira Peteca, eu tinha passatempo também, que era uma coisa que eu tinha pego da Passarola. Depois, o passatempo passou a não ter mais validade. A gente foi evoluindo, mas ela tinha sessões fixas e sessões depois que eram balão de ensaio.

ANDRÉ: Entendi. Legal. Como se estabelecia essa relação da equipe editorial, a equipe que montava a revista, com a censura? Pergunto isso porque queria saber se existiam limites claros sobre o que poderia e o que não poderia ser publicado.

FARUK: A censura foi um negócio interessante. Você tem que ter um pouquinho de sorte também. Posso dizer que sou um cara que sempre tive sorte. Quando lancei a revista, lancei sem censura porque achava que não precisava. Em seguida, fui intimado pela censura. A censura naquela época das revistas era feita toda em Brasília. Você tinha que preparar a revista, fazer o paste-up, mandar para Brasília. Tirava uma xerox, Brasília fazia e mandava de volta para você com as correções. Assim que funcionava. Tive um episódio por causa da Passarola. Um dia o gerente daqui me liga: "Faruk, estou com problema com um passageiro que veio de Salvador, um frio danado. Ele está todo de branco, sapatos sem meia e sumiu a mala dele. Preciso de um favor seu. Se puder levar um amigo seu para fazer as compras de roupa que a Varig vai pagar". Fui lá falar com ele. Chego lá, está o grandão. Sempre esqueço o nome dele. Outro dia encontrei o filho dele. Estava lá conversando. Levei ele num amigo meu que tinha uma loja de roupa para ele escolher a roupa que a Varig ia pagar. Ele disse: "Eu vim assumir a Polícia Federal aqui. Sou policial federal lá de Brasília e estava destacado. Sou baiano e sou jornalista". Perguntou o que eu fazia. Eu disse: "Tenho uma editora, sou jornalista". Eu disse: "Você é da Polícia Federal?". Falei: "Por coincidência, recebi uma carta agora da Polícia Federal, negócio de censura". Ele disse: "Faz o seguinte, na terça-feira você vai lá me procurar na Polícia Federal com a carta". Terça-feira fui lá. Ele olhou e perguntou: "O que você faz?". Eu disse: "Tenho uma revista, a Peteca". Conteí a história para ele. Ele achou interessante. Disse: "Você pode me trazer aqui o que você tem". Levei umas revistas para ele, mostrei. Perguntei se não queria visitar a empresa. Estava no início, não tinha nem a Casa das Bonecas nessa época. Ele disse: "Tudo bem, não precisa responder. Vou ver o que eu faço". Passado um tempo, ele me chama. Fui lá, e ele disse: "Consegui que a censura fosse feita por Curitiba".

ANDRÉ: Não imaginava a dificuldade que as outras editoras estavam tendo, porque nunca tinha tido esse tipo de problema.

FARUK: Ele disse: "Vamos fazer o seguinte. Para facilitar, quero uma reunião com todo mundo. Vou dar as diretrizes básicas do que pode e o que não pode fazer". Fiz uma reunião com todo o pessoal de criação, desenvolvimento, redação. Ele fez a reunião e explicou: "Isso aqui pode, isso aqui não pode, você tem que tentar fazer isso". Terminada a reunião, ele disse: "Essa é a base. Se passar um pouquinho do limite, não muito, eu vou fazer vista grossa. Você fica com essa carta na manga. Não deixe passar muito, mas se for pouquinho". Basicamente, o que não podia aparecer: bunda inteira (só podia ser meia bunda), bico de peito (tinha que tirar). Podia aparecer pelo pubiano. Eu pegava o aval dele aqui, o que era uma facilidade que as outras editoras não tinham.

FARUK: Tinha que esperar o tempo de voltar de Brasília. Isso me deu agilidade para poder lançar produtos nesse formato, mais rápido.

ANDRÉ: Apesar de você destacar, houve alguma edição, alguma situação que vocês tiveram que modificar por conta de alguma pressão, ou isso nunca aconteceu?

FARUK: Tivemos algumas ações que tentaram. De vez em quando, um juiz mandava recolher, porque você era obrigado a colocar "proibido para menores de 18 anos" no saquinho plástico. Essa era a exigência.

ANDRÉ: Que não era um problema para você.

FARUK: Não era problema. Desenvolvemos uma maneira de ensacar. Chegamos a ter 1 milhão e meio de revistas por mês de tiragem. Tive um processo que um amigo meu, advogado na época, derrubou sem problema nenhum. De vez em quando, tinha algumas apreensões em algum município, mas eram coisas muito sutis. Tive um problema quando houve a liberação da censura. Tive uma censura da distribuidora da época, a Dinap, que segurou um produto porque não gostou. Tinha uma foto que eles acharam muito ofensiva.

ANDRÉ: Você lembra o que era a foto?

FARUK: A foto, na verdade, é a seguinte: nas fotos dos nus artísticos, você não podia aparecer a genitália. Quando houve a liberação da censura, para mim foi um problema. Minha concepção, o projeto, acabou no momento em que houve a liberação da censura. Virou pornografia pura, não era o que eu queria fazer. Não me agradava fazer aquele tipo de coisa. Quando houve a liberação da censura, nossas vendas despencaram, porque a gente estava ainda no processo da censura e entrou pornografia pura. O pessoal tentou liberar, foi no caso da Rose, inclusive. Liberaram foto do cara aparecendo com a genitália, e a editora Dinap cortou, não quis distribuir. Foi o primeiro e único problema que tive nesse sentido.

ANDRÉ: Você lembra? Eu ia perguntar se tinha alguma estratégia do pessoal da redação em relação a essa censura, como humor, metáfora, porque nos quadrinhos a gente vê muito isso.

FARUK: O quadrinho era mais fácil do quadrinista resolver, porque ele podia ser mais sutil.

ANDRÉ: Tinha uma história que está contando o personagem.

FARUK: No texto ele apimentava mais, mas na imagem não. Isso passava pela censura nesse processo. No texto eles não se preocupavam muito. O texto passava meio despercebido. Era mais com as imagens.

ANDRÉ: Uma curiosidade que tenho é que existia por parte de vocês uma preocupação em definir uma linha editorial (entendo que as sessões se repetem, então essa linha vai sendo criada), mas se existia alguma ideologia por trás, se pensava nisso, se discutia.

FARUK: Na verdade, você imagina a minha situação. Meu pai era muçulmano e ele tinha uma cabeça tão boa que minha mãe era católica. Na época, não existia religião muçulmana, ele disse: "Meus filhos têm que seguir uma religião. Se não tem a minha, sigam a religião da mãe". Todos nós fomos criados, fomos católicos batizados, e só meu pai que era muçulmano. Tinha que ter um respeito por ele. Isso era um problema para meu pai. Quando estava rodando essas revistas, ele quase não ia. Quando estava rodando o livro, ele acompanhava, mas na revista ele ficava meio assim. Isso incomodava um pouco meu pai. A gente não tinha nenhuma ideologia para passar isso como uma ideologia, nada, zero. A ideologia era realmente fazer um produto de qualidade dentro daquilo que a gente podia e ajudar as pessoas. Basicamente é isso, esse era o conceito. Não queria dar uma conotação de direita ou de esquerda, nada disso. Era pura e simplesmente isso. Evidentemente, se fosse dar qualquer conotação, seria de direita, porque eu sempre fui de direita e não de esquerda. Não era esse o intuito. O intuito era realmente fazer um bom produto, ter uma boa divulgação, tinha que ganhar dinheiro para as coisas acontecerem, é negócio, é business. Mas fundamentalmente um bom produto e que desse resultado para as pessoas. Se eu ajudasse alguém, eu já estava feliz nesse processo, mas não tinha nenhuma ideologia. Mesmo com a revista, depois

que tivemos o jornal, que é um outro episódio, eu tinha uma ideologia minha, mas não deixava isso contaminar as diversas partes. Eu trabalhei lá com um bando de gente de esquerda, por exemplo. Eu dizia: "Eu não tenho ideologia, quer dizer, eu tenho ideologia de direita, então eu posso exigir que você faça coisas de direita, então não faça coisa de esquerda". Se eu sou o dono, o risco é meu, então não queira usar o meu veículo para fazer um negócio que eu não tenho.

ANDRÉ: Negócios, negócios, ideologias à parte.

FARUK: Convivo com qualquer tipo de ideologia, converso com qualquer um, cada um tem a sua. Não coloque isso. Nunca deixei de colocar ideologia nos meus produtos.

ANDRÉ: Legal.

FARUK: Claro que, de vez em quando, os caras tentavam dar uma escapadinha. Às vezes passava. Tinha tanta coisa que dava uma pitadinha lá no meio, você não tem como segurar.

ANDRÉ: Faz parte. Você já falou um pouco do público leitor, da audiência, o que acho muito legal quando você fala sobre audiência. Eu ia te perguntar. Eu entendo que a Rose surge voltada para as mulheres. Eu já li todas as edições. O Cedoc está ali no processo de digitalização para que outras pessoas do mundo todo possam acessar. É muito legal porque a revista surge dizendo que é para as mulheres, porque chegou a hora delas, o momento delas. Temos essa mudança da audiência a partir das 50, 51, onde a revista diz: "A gente muda sessões". Já começa a se falar sobre bares, na época GLS, aqui de Curitiba, filmes. Você lembra dessa mudança? Como ela acontece? Você falou que Nelson Faria traz essa situação para você?

FARUK: Na verdade, eu não me lembro em que edição foi, mas a gente vinha com essa característica da Rose para pegar o público feminino. Eu comecei a perceber que....

ANDRÉ: É 51. Vai várias edições até 80 e poucos.

FARUK: Não foi um processo lento. De certa maneira, acho que o Nelson tinha receio de falar para mim, e eu dissesse: "Vou fechar". Ele demorou muito. Eu já estava percebendo pelas cartas — porque eu não lia todas, mas de vez em quando eu pegava alguma carta para ler — que estavam tendo mais público masculino do que feminino. O Nelson demorou para falar comigo porque o receio dele era que eu fechasse.

ANDRÉ: Por medo.

FARUK: Por medo. Ele mascarou, por isso foi até a 51. Eu fui perceber isso depois que você está falando da 51.

ANDRÉ: Tenho uma curiosidade. Tem uma carta que diz (coisas que me marcaram, por isso que eu lembro): "Gostaria que a Rose fosse mais voltada ao público gay, porque não sei o que." Vocês respondem: "Não está nos nossos planos, mas quem sabe futuramente". E de fato, vem a acontecer lá na frente.

FARUK: Inclusive, gravei um programa que não foi ao ar até hoje. Era para ir lá com a Globoplay. Estão fazendo uma matéria sobre a revista, aquela primeira revista gay — não é a primeira, a primeira foi a minha, mas aquela grande, tipo Playboy grandona.

ANDRÉ: G Magazine.

FARUK: G Magazine. Fizeram um documentário sobre a G Magazine e me convidaram para falar sobre a Rose. Eu gravei isso ano passado. Era para ir ao ar em fevereiro deste ano. Estamos no final do ano. Não vi.

ANDRÉ: Às vezes o processo de produção leva anos.

FARUK: Demora. A história foi essa. Ela foi mascarada até agora que você falou o número, porque eu não me lembrava disso, porque o Nelson tinha receio que eu parasse.

ANDRÉ: Era um sucesso. Talvez o receio vinha disso: "Temos uma mina de ouro aqui, vamos deixar." Muito bom saber sobre isso. Já conectando, prometo que vamos finalizar daqui a pouco. As cartas é o que mais me chamou a atenção desde o início. O Zeca me apresentou a Grafipar. Eu não sou daqui, sou de Guarapuava. Eu tinha outra ideia. O Zeca perguntou: "Você já ouviu falar na Grafipar, André?". Me apresentou a Peteca. Fui investigando esse universo por trás e pensei: "Nossa, que doido. Como a gente não conhece a história?". Sou da comunicação, faço questão de conhecer a história da imprensa, da comunicação paranaense. Fiquei deslumbrado com o império que você construiu nesse período. Queria saber, uma das minhas maiores curiosidades era a questão das cartas, com essa dinâmica com a audiência. Queria perguntar como se caracterizavam essas cartas e esses retornos recebidos. Os feedbacks eram importantes? Influenciavam as edições seguintes?

FARUK: Eu tinha uma pessoa.

ANDRÉ: Recebiam as cartas mesmo?

FARUK: Sim, recebia. Depois, tive que contratar uma pessoa só para selecionar as cartas. Ela pegava as cartas e selecionava: se é para Peteca ou se é para Rose. Ela abria as cartas, dava uma lida geral, separava por tema e entregava para o editor da revista. As cartas de Ponto de Encontro já iam direto para a redação para colocar o nome, como tinha no esquema de Ponto de Encontro. Funcionava desse jeito. É uma pena, porque perdemos muita coisa com as cartas. Era muita carta que vinha e a gente não tinha um processo de digitalização. Transformar aquilo realmente numa pesquisa. Era uma pesquisa muito aleatória, muito mais "no olho". Não era organizado. Não tinha na época. A gente fazia mais ou menos no "chutômetro". As coisas eram feitas com essas informações. Você processava tudo e no "chutômetro" fazia alguma coisa, tentava fazer alguma coisa dentro desse processo.

ANDRÉ: Então, você percebia as cartas como um termômetro do que funcionava?

FARUK: Isso não tenho dúvidas. Lançamos o concurso de contos, o primeiro concurso nacional de contos eróticos. Eu pagava um conto por conto. Cada conto selecionado que a gente punha na revista, o cara ganhava um prêmio em dinheiro. Eu fiz a maior premiação do mundo. Teve roteirista da Globo que teve contos publicados na Grafipar. Em uma das novelas — não me lembro qual é o nome — teve um "Teobaldo Faruk". Ele colocou o meu nome, acho que é o Aguinaldo Silva, que gostava da Peteca, e colocou o nome de Faruk em um personagem, em homenagem.

ANDRÉ: Ah, é? Vou te perguntar uma coisa, uma particularidade minha, que não está no final das minhas perguntas. Quando a gente fala em participação do público, da audiência, existem muitos questionamentos (surgiu de um professor meu) se essas cartas, por exemplo, chegavam a ser editadas ou eram publicadas na íntegra.

FARUK: Não. Normalmente, o que a gente fazia era: não pegávamos a carta e publicávamos ela diretamente. Pegávamos um trecho da carta, aquilo que ele estava querendo saber, o que ele queria de resposta. A gente publicava aquele trecho. Não conseguia colocar tudo, a gente tinha um limite de espaço. Qual era o problema? Eu não tinha venda de espaço publicitário, porque os caras não queriam anunciar em uma revista erótica educativa. Minha receita era só a banca. Se eu não vendesse na banca, eu não conseguiria. Eu tinha que limitar o meu número de páginas para não ficar muito caro. Tinha que ajustar em função disso. Eu não conseguia vender anúncio, não dava para vender anúncio na revista. Eles achavam que não podiam pôr. Por isso eu era limitado nas cartas. Eu tinha que colocar só trechos. Acho que naquela época era muito mais — não digo que hoje os caras que mandam pela internet seja mais falso — mas acho que o escrito representava muito mais do que o cara dá um "OK" na internet de hoje. Tínhamos realmente muito conteúdo nas cartas. Pena que eu não guardei porque não dava para guardar.

ANDRÉ: Não se pensava nisso. Isso acontece em todas as áreas, não se preocupe. Uma coisa que acho interessante é quando vocês passam a monetizar, por exemplo, a dinâmica dos anúncios amorosos: "Se você quiser um destaque". Acho genial. Quase finalizando, queria saber se entre você e a própria equipe que fazia a revista existia uma consciência de que o conteúdo que vocês publicavam poderia ser considerado algo transgressor para a época, algo como "estamos à frente do nosso tempo." Você entende isso?

FARUK: O que eu sentia era o seguinte: alguns falavam com orgulho que estavam fazendo trabalho para a Grafipar. Outros faziam porque estavam ganhando dinheiro. Eu tinha um grupo. Você pega o Padrela, por exemplo, era um cara que realmente vestiu a camisa, o próprio Nelson. Mas outros não. Outros tinham receio de dizer da Grafipar. O próprio Fábio Campana, na carreira dele, nunca citou a Grafipar. Na verdade, foi a Grafipar que o ressuscitou. Ele estava no desvio na época, ninguém o contratava. Eu contratei porque ele era um cara genial, com uma cabeça fantástica. Mas, depois que saiu da Grafipar, nunca vi ele em entrevista dizer que tinha passado pela Grafipar no currículo. Ele e alguns outros tinham esse receio. Estavam lá porque precisavam trabalhar, precisavam ganhar dinheiro. Tinha esse receio, enquanto outros mergulharam de cabeça.

ANDRÉ: Estigma.

FARUK: Os outros mergulharam de cabeça.

ANDRÉ: Faruk, e você? Pergunto isso porque se a gente lançasse essa revistinha hoje, ele seria transgressor hoje em dia, porque é muito ousado até mesmo para 2025. Queria saber se você conseguia perceber isso, que ele era ousado para a época que estava lançando.

FARUK: Eu achava que era ousado, mas eu não me importava com isso. Os caras diziam: "Como é que você, com filho, casado com a mesma mulher?". Tenho 59 anos casado com a mesma mulher. Eu achava isso tão natural, para mim era uma coisa natural.

ANDRÉ: Você olhava muito pela ideia do negócio? Porque era um negócio.

FARUK: Era um business, era um negócio. Eu estava fazendo duas coisas: ganhando dinheiro e empregando. Chegamos a ter funcionários. Tínhamos um lado social fantástico. Empregávamos gente, estava rendendo. Era um negócio complexo, eu tinha que correr, uma bola de neve, e estava fazendo uma coisa que eu gostava: fazer revista, desenvolver, criar. Eu sempre gostei

de ter ideias. Muitas pessoas têm ideia e não conseguem executar. Todas as ideias que tive na minha vida, consegui executar. Claro, algumas não, mas todas aquelas que eram viáveis eu consegui viabilizar. Sempre tive essa facilidade de pegar uma ideia abstrata e transformar em realidade. Sempre gostei de fazer isso.

ANDRÉ: É um perfil seu tirar do papel.

FARUK: Tirar do papel. Depois que tiro do papel e a coisa acontece, já fico pensando em outra. Isso é um problema. Você acaba não dando muita atenção para aquela criança que você já fez.

ANDRÉ: Você sente falta dessa? Sente saudades dessa época?

FARUK: Saudades não, porque eu sempre curti muito a época. Faço isso até hoje. Continuo criando, inventando moda até hoje, então não sinto falta em função disso.

ANDRÉ: Nunca parou, está sempre ativo.

FARUK: Está ativo.

ANDRÉ: Perguntar para você, já para a gente finalizar, qual foi a lembrança mais significativa ou singular desse período da editora Grafipar?

FARUK: Eu acho que o mais representativo, que não foi uma coisa legal, foi o fim da Grafipar. Ela acabou por uma questão de formas de pensar diferentes, minha e do meu irmão. Meu irmão era um cara fantástico, mas ele era 10 anos mais velho que eu. Quando você tem 20 e o outro tem 30, estamos mais ou menos igual. Quando você tem 30, outro 40. Quando tem 40, outro 50. Essa diferença, os objetivos começam a alterar. Eu sempre fui muito para a frente, agressivo. Meu irmão, sempre muito pé atrás. Até aí é legal. Acho que você tem uma combinação boa, mas quando esse equilíbrio fica muito desequilibrado é ruim. Eu avancei muito e meu irmão chegou em um momento que segurava. Por que acabou a Grafipar? Quando chegou em 79, quando fui à Polícia Federal, a censura fez uma reunião com todos os editores para explicar o que ia acontecer, o fim da censura. Eu vi que todo mundo pensava: "Acabou a censura política. O Estadão não vai precisar mais botar receita, vai poder fazer o que quiser". Só que não. O fim da censura significava tudo, inclusive a pornografia. Você podia publicar o que quisesse. Quando vi aquilo, me assustou. Voltei para Curitiba. Meu irmão disse: "Estamos numa enrascada. Vai acabar a censura, vai vir a pornografia para valer. É isso que nós queremos? Pode dar dinheiro, mas é isso que nós queremos?". A pornografia no mundo inteiro deu um boom, depois cai e fica num patamar. Não é isso que eu quero. Não é o meu objetivo. Temos que mudar o foco. Foi quando eu quis trazer a Penthouse. Disse: "Se a gente for para a Penthouse, a gente muda de patamar, porque as nossas revistas vão cair para a pornografia". Se você não cair nessa faixa, vamos perder. Podemos ficar com o público erótico educativo, legal, mas lá embaixo. Não será isso que vai vender. A revista vai ter que ser pornografia mesmo. Como faz? Eu quis trazer a Penthouse para o Brasil, e meu irmão não quis. Surgiu a oportunidade de comprar um jornal, que foi o Correio de Notícias. Tinha duas opções: trazer a Penthouse para o Brasil ou comprar o jornal. O jornal mudaria de patamar, tiraria aquela imagem do produto pornográfico. Teríamos outro status. O jornal era uma coisa interessante. Eu gostava dessa ideia do liberalismo, que sempre fui. O jornalismo estava faltando. Faltava no Paraná um jornalismo mais consistente. Naquela época, você tinha basicamente a Gazeta do Povo que dominava, que tinha uma linha humorística. Tinha o Estado do Paraná, ligado ao Paulo Pimentel. Tinha a Tribuna, que era do Sanches. Faltava um jornal

realmente legal. Era uma coisa bacana. Em vez de trazer a Penthouse, resolvemos comprar o jornal. Acumulou uma série de problemas: a abertura da censura, a pornografia entrou e nossas vendas caíram. Quando fomos lançar o jornal, o governo atual, que era do Ney Braga, achou que a gente ia ser oposição e nos fizeram uma pressão violenta. Cortaram o financiamento. Foi o desmoronamento da Grafipar nesse processo. Nesse momento, comprei a parte do meu pai e do meu irmão, fiquei sozinho e fui atrás da Penthouse. Lancei em 82 no momento errado. Estávamos fora do time. Se eu lançasse em 79, eu tinha mais chance de segurar a revista do que em 82, quando lancei. Esse era o caminho correto, a nível de business, era ir para a Penthouse e não para o jornal. O jornal era uma coisa muito mais arriscada nesse processo.

ANDRÉ: Você gostou de arriscar, sempre foi o cara de arriscar.

FARUK: Meu grande problema na vida é que eu nunca tive medo das coisas. Isso é ruim.

ANDRÉ: Faz parte. Para finalizar agora, trouxe uma Rose, a edição 70. Já é a edição com um novo público. Não sei se faz tempo que você não folheia uma Rose.

FARUK: Eu folheei lá no dia que fui. Faz tempo que não vejo.

ANDRÉ: Essa é uma edição que o Zeca tem guardado. Ele me emprestou. Falei: "Acho que vou apresentar para o pessoal sempre no final".

FARUK: Eu fui o primeiro a lançar um quadrinho nos Estados Unidos. Eu vendi lá nos Estados Unidos. Que legal. Levei os produtos e vendi. Fiz um teste arriscado na Times Square. Rodei 200 revistas, levei para lá e distribuí nas banquinhas durante uma semana. Vendeu legal. Fui ao banqueiro, disse: "Quer ficar com isso aqui?".

ANDRÉ: Eram os quadrinhos? E os quadrinhos eram traduzidos?

FARUK: Traduzido. Depois, consegui exportar. Fiz uma tiragem de 20 mil exemplares. Exportei para uma distribuidora. Vendeu legal, só que o sindicato de lá cortou. O sindicato dos quadrinistas. É um produto importado, um estrangeiro chegando. Esse foi o problema da primeira revista Rose quando apareceu a genitália dos caras. A Dinap dizendo não.

ANDRÉ: Você entende que é uma coisa que, por mais que não se pensava, até hoje gera um desconforto? Eu te digo que para achar hoje as revistinhas da Grafipar é difícil. O Padrela tem a coleção completa, e o Zeca. Você pode ver que é uma revista que está bem preservada. Passa a ter as fotos coloridas também, que não tem no início.

FARUK: No final, conseguimos colocar um pouco de página colorida. Era um problema de equipamento, que é um investimento. Naquela época, tínhamos um problema sério: o fechamento do mercado do Brasil não permitia importar máquina, a não ser máquinas grandes de rotativas. As máquinas menores que poderiam nos atender não podiam importar. Tinha que comprar as CatuSet daqui, que era uma fábrica daqui. Era máquina de duas cores, tinha que passar duas vezes na máquina.

FARUK: A Carol Blue. Essa foi interessante. Fizemos a primeira fotonovela erótica do Brasil, fomos nós que lançamos. Depois, o cara que fez a Carol Blue acabou casando com a Carol Blue. A Carol Blue era uma personagem. Foi a primeira fotonovela. Quase consegui fazer fotonovela com a Miss Brasil de Santa Catarina. Está fazendo 80 e poucos anos. Qual é o nome dela?

ANDRÉ: Não vou lembrar também. Fico feliz em poder compartilhar contigo. Bacana. Uma das coisas que a gente vê também é como você não tinha anunciantes. Mas anunciava muito as outras edições, os outros títulos. Tentava fazer vender pelo reembolso postal, que naquela época era o que é hoje o Mercado Livre.

ANDRÉ: É o que vocês já faziam. Faruk, vou pausar aqui. Quero agradecer a você por topar, compartilhar comigo. Tomei seu tempo. A gente conversou por uma hora.

APÊNDICE C

Entrevista com Lígia Cardieri

ANDRÉ: Se preparar com os moletons, com as cobertas, com os casacos, com as toucas.

LÍGIA: Eu ando sempre com as minhas toucas.

ANDRÉ: Está certo e tem que estar preparado, não se pode brincar. O que mexe comigo, Lígia, é que, no domingo passado, estava um calor. Estava um dia bem ensolarado na segunda-feira e o tempo virou.

LÍGIA: É assim a vida, uma montanha-russa.

ANDRÉ: É verdade, faz parte.

LÍGIA: André, conte-me sobre você: como você veio parar em Curitiba? Para fazer qual curso? O que você está fazendo?

ANDRÉ: Na verdade, sou jornalista e sou professor universitário em Guarapuava.

LÍGIA: Lá mesmo?

ANDRÉ: Isso. Faço doutorado aqui na UFPR em Comunicação. Meu orientador é o professor Zeca, não sei se você conhece o José Carlos Fernandes.

LÍGIA: Depois, se puder mandar uma foto, porque eu acho que o Zeca trabalhou na Secretaria de Saúde, ou ligado à Secretaria de Cultura. Lembro dele ser muito quieto.

ANDRÉ: É o jeitinho dele. Pode ser que seja ele mesmo.

LÍGIA: Acho que ele fez uma reportagem sobre as escolinhas que foram perseguidas, e eu tive uma prisão política. Acho que é o Zeca Leite, que era amigo da Zezé, minha amiga.

ANDRÉ: Eu vou te mandar uma foto depois no WhatsApp para você confirmar se era. Mas, Lígia, eu vim parar em Curitiba.

LÍGIA: Como você chegou à Rose?

ANDRÉ: É engraçado, Lígia, porque quem me apresentou foi o Zeca. Eu não conhecia. Sempre fui uma pessoa muito inquieta, muito curiosa. Na faculdade, quando fazia Jornalismo, chegamos a ver o *Lampião da Esquina* como uma mídia impressa relacionada à comunidade LGBT, e me incomodava pensar que no Paraná eu desconhecia essas mídias impressas. Quando comecei a pesquisar, cheguei a outras mídias mais recentes. O Zeca, numa disciplina que fiz como aluno especial (ele nem era meu orientador ainda), falou: “Andrezinho, você já ouviu falar na Grafipar?”. Eu disse: “Não, eu não sou de Curitiba”. Ele me contou sobre a *Peteca*, sobre a *Rose* e, quando me contou das cartas e dessa dinâmica que as revistas tinham com os leitores, isso me chamou muito a atenção. Por causa da audiência, pois não fazemos nada sem saber para quem estamos falando ou escrevendo. Foi assim que cheguei à Grafipar.

LÍGIA: Você dá aula de que disciplina em Guarapuava?

ANDRÉ: Em Guarapuava, Lígia, sou formado em Jornalismo e também sou formado em Publicidade. Agora, estou dando aula apenas para Publicidade: Marketing I, Marketing II, Pesquisa Mercadológica e Extensão. Mas isso muda; todo ano mudam as disciplinas. Estou na Unicentro, que é estadual.

LÍGIA: Sim. Você é bem mais jovem. Está com o quê, uns 35? 30?

ANDRÉ: Quase, Lígia. Estou com 34.

LÍGIA: Você tem um outro companheiro que deve ter feito com o Zeca também. Não sei quem foi o orientador dele.

ANDRÉ: Será que era o Leandro?

LÍGIA: Porto Alegre, o Leandro. Ele fez sobre a *Rose*, mas sobre os quadrinhos da *Rose*.

ANDRÉ: Isso, perfeito. Tive o prazer, o Zeca nos conectou, de conhecer o Leandro, uma pessoa super querida. Ele, na verdade, é da História, do Design e, agora, está fazendo Medicina, não sei se você sabe.

LÍGIA: Isso, ele me contou essa mudança.

ANDRÉ: É de zero a cem. Conversamos bastante. Essa foi uma outra oportunidade também, Lígia, porque acabei conhecendo pessoas incríveis nesse processo que estou caminhando, pessoas que também têm alguma ligação com a Grafipar, com a *Rose*, com o Leandro e com o próprio CEDOC, que tem as várias edições das revistas da Grafipar. E agora com você, que é uma honra para mim te conhecer.

LÍGIA: Você já entrevistou alguém da *Rose*? Ou é a primeira pessoa?

ANDRÉ: Já conversei com algumas pessoas: com o Padrela, com o Faruk. Conversaria com o Solda amanhã.

LÍGIA: Ah, é verdade. O Retta? A Alice Ruiz?

ANDRÉ: Alice eu não conversei ainda com ela, mas conversei com o Retta na semana passada.

LÍGIA: Acredito que ela será muito receptiva.

ANDRÉ: Já ouvi muitas coisas positivas sobre ela.

LÍGIA: Eu cruzei com ela faz umas três semanas no festival da palavra. Falei que você comentou da *Rose* e ela disse, “claro que eu falei da *Rose* e claro que eu falei em você.” Então pra ela também foi uma experiência importante, sabe? Apesar de não ter durado muito.

ANDRÉ: O Leandro queria muito conversar com ela, eu não sei se ele conseguiu conversar com ela, conseguiu no fim? Mas eu vou tentar, acho que o não eu já tenho, eu sempre vou atrás do sim. Lígia, antes de tudo, agradeço a você por tirar este tempo para me atender. Sei que você tem a sua rotina e as suas programações. Obrigado por me dar essa atenção, fico muito feliz. Como eu te falei, é uma honra poder te conhecer. Eu só queria saber se está tudo bem para você se eu gravar a nossa conversa? Apenas o áudio, não vou gravar imagem, para poder revisitar depois. Pode ser? Mais pra frente vou precisar que você assine um termo pra mim.

LÍGIA: Depois você vai aproveitar o que achar importante?

ANDRÉ: Isso, para poder revisitar depois. Lígia, então vamos começar. Eu vou fazer algumas perguntas para você, tenho um roteiro aqui. Vou só tirar um print screen da minha tela, mas vou pedir uma foto sua para me mandar, para eu poder anexar no meu trabalho também, se não tiver problema para você.

LÍGIA: Está bom. Deixa eu perguntar uma coisa. Você teve acesso à coleção da *Rose*? Sabe onde elas estão?

ANDRÉ: Tive acesso, tenho acesso. O pessoal do CEDOC me disponibilizou toda a coleção e estou ajudando até a juntar e fazer o formato digital para ficar aberto para todos.

LÍGIA: Sei. Onde fica o CEDOC? É na universidade?

ANDRÉ: Não, é um projeto. É como se fosse uma entidade, faz parte de uma associação. Fica no centro de Curitiba. Eu posso te mandar o endereço depois; eles são super receptivos.

LÍGIA: Por favor, porque há coisas que queremos localizar e eu não sabia que tinha isso aqui. Esse é um projeto de alguma universidade?

ANDRÉ: Não, é o Centro de Documentação Luiz Mot. A equipe deles é bem legal; eles recebem.

LÍGIA: É o Luiz do projeto. Ele foi meu colega de Ciências Sociais em São Paulo.

ANDRÉ: Em homenagem a ele. Mas eu te passo o endereço e o contato depois. Qualquer coisa que precisar, você pode falar com eles.

ANDRÉ: Lígia, para a gente começar e para eu não tomar muito seu tempo, eu queria que você se apresentasse brevemente: seu nome, sua idade, se você está atuando, o que você tem feito hoje em dia e, principalmente, como foi o seu primeiro contato com a Grafipar.

LÍGIA: Vou deixar esse contato com a Grafipar para uma outra pergunta que você faça. Primeiro, farei minha apresentação. Eu sou Lígia Cardieri, o nome é muito comprido. Durante muitos anos, fui conhecida como Lígia Mendonça (o nome antes do divórcio), até 2009. Sou formada em Ciências Sociais pela USP, lá nos idos tempos de 1968. Por isso, fui colega do Luiz Mott em São Paulo. Vim para o Paraná em 1976, já com duas filhas. Na época, meu marido precisava assumir um trabalho aqui em Curitiba, e eu vim junto. Até esse momento, eu dava aula e fazia um pouco de pesquisa. Quando cheguei a Curitiba, fui trabalhar no Ipardes como socióloga, mas durou um ano. Eram tempos de ditadura, perseguições e tal. Fiquei desempregada em março de 1978, tendo sido demitida do Ipardes em outubro. Depois disso, comecei a procurar trabalhos eventuais: o que surgisse, tradução, revisão. Fiz muita coisa nos tempos difíceis. Um dos lugares onde consegui trabalho de revisão foi a Grafipar. Como socióloga, depois da Grafipar, surgiu a possibilidade de trabalhar na Secretaria de Saúde (SES). Trabalhei muito com dados de saúde. Fiz um curso de especialização em Saúde Pública na USP, que foi maravilhoso. Realmente, mergulhei de cabeça em fazer a saúde acontecer. Sou uma das “parteiras” do SUS, com muito orgulho. Ajudamos muitas coisas a acontecerem nesse Paraná. Viajei muito pelo estado implantando ações integradas de saúde. Fiquei na Secretaria até me aposentar. Depois, trabalhei como secretária de saúde em dois municípios do interior: União da Vitória e, depois, na Lapa. Sempre tentando fazer essa ponte. O SUS precisa de trabalhadores comprometidos, precisa de uma visão que enxergue públicos específicos. Minha área sempre foi a saúde da mulher, além de análise de dados, que é algo que adoro fazer. Fiz, inclusive, uma especialização em Epidemiologia. Depois do último trabalho formal no SUS, deixei a Lapa em 2016. A partir daí, mergulhei no trabalho voluntário, que sempre fez parte da minha vida, seja no PT, em grupos de mulheres ou de saúde. Assumi uma coordenação nacional na Rede Feminista de Saúde, Direitos Sexuais e Direitos Reprodutivos. Por meio disso, aprofundei-me mais nas questões próprias do feminismo e nas dificuldades de fazer esses temas avançarem, especialmente o direito à sexualidade e, sobretudo, o aborto. Você vê que, embora eu tenha dado tantas voltas, o tema da sexualidade sempre esteve presente na minha trajetória.

ANDRÉ: E, Lígia, onde você acha energia para fazer tudo isso e continuar fazendo?

LÍGIA: Ah, esqueci de dizer que eu tenho 79 anos. O ano que vem é redondinho. Sou muito ativa, sempre fui. A questão do motivo, do "por que fazer?", acho que nos faz sentir bem: ter o que fazer e querer fazer. Acho que comecei o ativismo com uns 15 anos, participando do grêmio da escola e das questões estudantis.

ANDRÉ: Isso veio de família, veio de você, veio de alguém?

LÍGIA: Querer mudar as coisas, não ficar conformada com a sociedade que recebemos, cheia de problemas. E ser parte, ser uma pequena parte da mudança que queremos.

ANDRÉ: Ah legal Lígia, a gente tem tantas coisas absurdas acontecendo hoje em dia, que é muito bonito, muito legal quando encontramos pessoas assim que acreditam muito no futuro, em minorias, no diálogo, no próprio SUS, que nos últimos anos ouvimos cada absurdo. A gente passou por uma pandemia. No Brasil foi um cenário muito triste. É muito bonito quando encontramos pessoas assim. Você, prestes a comemorar seus 80 anos e com um gás gigante de fazer a diferença, de dialogar sobre a sexualidade e o direito das mulheres. Fico muito feliz.

LÍGIA: Não estamos sozinhos. Embora sejamos minorias, temos uma teia bonita de pessoas que apoiam e fazem coisas. É muito legal esses encontros que nos fazem continuar com as janelas abertas.

ANDRÉ: Acabam se formando redes, que vão ganhando força. Lígia conta pra mim agora então, quais são as suas lembranças iniciais, do seu início de atividade junto com a Grafipar.

LÍGIA: A Grafipar era uma pequena editora à margem da rodovia que vai para Paranaguá, na BR-277, mais ou menos na altura de onde fica a Coca-Cola. A pessoa que me levou foi a Verônica, que hoje muita gente chama de Cuzum — por causa do grupo de filosofia que ela participa, onde foi rebatizada. A Verônica trabalhava comigo no Ipardes e é uma socióloga muito sensível, sempre envolvida com questões de justiça e meio ambiente. Fomos demitidas do Ipardes, e ela sabia que eu estava contando com o trabalho e passando por dificuldades. A Verônica comentou: "Lígia, o pessoal da Grafipar está precisando de revisor". Eles fazem várias revistas, traduzem matérias, publicam textos. Eu tinha um domínio bom da língua portuguesa e fui para lá fazer revisão. Ficava de três a cinco horas por dia, e caía de tudo nas minhas mãos. A revista mais séria, política, chamava a atenção, e acho que o Fábio Campana a dirigia. O dono da Grafipar era o Al-Khatib. A família dele, se não me engano, depois teve o jornal Correio de Notícias, mas acho que a Grafipar era independente. No meio das revisões, comecei a conhecer as outras publicações. A revista que mais vendia era a que chamávamos de "Playboy dos pobres", uma revista de formato pequeno com mulheres nuas, chamada *Peteca*. Eu tinha meus pudores, achava que aquilo era uma forma de coisificação da mulher, mas precisava trabalhar. Então pensei: "Pelo menos, vou revisar o português, para não sair com barbaridades." A *Peteca* tinha uma equipe que produzia desenhos e quadrinhos eróticos. Ela fazia muito sucesso, não sei qual era a tiragem, e acabou gerando outras revistas. Havia, por exemplo, uma seção de contos eróticos que agradava o público, e eles criaram uma revistinha só para isso, chamada Contos Eróticos. A seção de cartas também era muito popular, recebíamos pilhas! A maioria era de homens jovens, mas também vinham cartas de mulheres. Essas cartas tratavam de sexualidade, dúvidas sobre o corpo, medos, vergonhas e desinformações. Perguntas como: "É verdade que, para engravidar, os dois precisam ter orgasmo na mesma hora?". Alguém da

equipe respondia essas cartas, e algumas eram publicadas. Com o volume, criaram outra revista só para isso, chamada *Confissões*.

Tudo isso para te dizer que, em um determinado momento, fui chamada, não me lembro exatamente se foi em novembro de 1978, para uma reunião. Disseram que estavam pensando em criar uma revista parecida com a *Peteca*, mas voltada para mulheres, com homens pelados, dentro dos limites da censura da época. Estávamos em pleno período da ditadura, então seria necessário avaliar cuidadosamente o que seria permitido nas páginas centrais. Além disso, a revista precisaria conter matérias direcionadas às mulheres. Como sabiam do meu interesse pelo tema, perguntaram se eu aceitaria participar. Antes de criarem a revista feminina, perguntaram se eu poderia responder às cartas das mulheres em uma seção já existente, chamada *Cartas das Mulheres*. Aceitei, porque era um tema que tinha a ver comigo e com a nossa sexualidade, assunto que sempre me interessou. Já era uma questão que eu discutia com amigas, pois a maioria das mulheres tinha dificuldades, desencontros de ritmo com os companheiros, vontade de paquerar, mas vergonha, receios, barreiras. Disse que tinha interesse, que lia sobre o assunto e que já tinha participado de congressos feministas nos quais se falava que a sexualidade era uma das áreas sobre as quais o feminismo precisava se debruçar, por ser um campo cheio de preconceitos. A mulher muitas vezes não sabia expressar o que desejava. Eu disse: “Quero sim, mas preciso de alguns livros. Vocês compram?” E responderam: “Comparamos. Pode fazer uma lista.” Fiz uma lista de quatro ou cinco livros de consulta. Lembro que um era da Marta Suplicy, e outros de autores americanos sobre sexualidade de jovens e adultos. Com esses livros, comecei a responder às cartas usando uma linguagem pouco técnica, de fácil compreensão. Senti-me muito à vontade respondendo. Lembro de ter comentado, não sei se com a Verônica ou com alguém da época, que as pesquisas que eu escrevia no *Ipardes*, relatórios e tudo, ninguém lia, ficavam na biblioteca. Já na revista, o que eu escrevia tinha retorno. As leitoras agradeciam: “Obrigada, você tirou uma dúvida, foi ótimo.” Sentíamos que o tema tinha tudo a ver com o público. Foi com muita satisfação que exerci esse ofício de responder cartas. Algumas delas eu respondia por correio, porque percebia que a resposta publicada na revista era curta, mas a pessoa precisava de mais orientação. Eu perguntava se podia escrever, e eles diziam: “Se tiver tempo, escreva, que a gente coloca.” Assim, algumas cartas receberam respostas mais extensas. Essa troca era muito boa. Não havia motivo para duvidar que fossem mulheres de verdade escrevendo. Existia, sim, um público feminino para essas seções da *Peteca* e para essas novas revistas de contos eróticos. Era minoria, mas existia. Foi nesse momento que o Al-Khatib, e outras pessoas que estavam na sala, perguntou se eu topava criar uma nova revista. Fizemos uma pequena pesquisa interna de nomes e sugestões, e acabou surgindo o nome *Rose*, que nascia ali. Eu disse que não faria sozinha, pois era preciso formar uma equipe e ver os custos. Convidei duas pessoas: a Alice Ruiz e uma jornalista conhecida como Kika (depois te digo o nome completo dela). A edição da *Rose* foi feita a seis mãos, além dos colaboradores. Passamos a trabalhar diariamente, definindo o que queríamos dizer na *Rose*. Criamos o slogan: “A revista que informa as mulheres e tira a roupa dos homens.” Foi uma boa sacada. A parte com que eu tinha mais dificuldade era escolher as fotos, porque vinham caixotes da Dinamarca, da Suécia e de outros lugares, com fotos de homens pelados, de frente, de pau duro.

ANDRÉ: Vocês fizeram a escolha, a seleção?

LÍGIA: Não podíamos publicar fotos de nudez frontal. Mesmo no caso das mulheres, isso já era um problema: as imagens precisavam mostrar as pernas fechadas, com sombra. A maior parte das fotos que chegavam — compradas em lotes, não sei exatamente de onde vinham, mas provavelmente de fornecedores — vinha em caixotes. No meio de mil fotos, conseguíamos aproveitar uma ou duas, porque a maioria era destinada a revistas explícitas, e nós não podíamos publicar esse tipo de material. Por isso, sempre havia dificuldade para fechar a edição com as seis ou oito fotos necessárias. Começamos então a improvisar e pensamos em produzir fotos no Brasil. Chegamos a pedir à Denise, esposa do Rettamozo e fotógrafa, que fizesse algumas imagens. A ideia era que, com seu olhar feminino, ela produzisse fotos de homens que pudéssemos publicar. Mais tarde, organizamos concursos para que homens enviassem suas próprias fotos, também seguindo a regra de que não poderia haver nudez frontal. Por isso, em algumas edições, é possível perceber que há fotos feitas aqui no Brasil, inclusive no Paraná.

ANDRÉ: A gente percebe algumas fotos com um tom bem amador.

LÍGIA: Isso se deve justamente à falta de repertório de imagens adequadas. Em relação ao conteúdo, não sei se você quer que eu pare aqui ou se deseja que eu continue, já que o seu interesse é compreender a história da *Rose* como um todo.

LÍGIA: O Leandro estava interessado apenas nos quadrinhos. Então vamos às suas perguntas.

ANDRÉ: Então, Lígia, era justamente nisso que eu estava interessado, porque o meu foco é observar as práticas jornalísticas dentro da *Rose*. Estou pesquisando o funcionamento da redação, e por isso era tão importante conversar com você. São aspectos que não se encontram em lugar nenhum, e entender como funcionava essa dinâmica ajuda a compreender o processo. Quando você fala sobre o diálogo com a Kika e com a Alice Ruiz, eu tento visualizar o cotidiano da redação, para entender que havia, de fato, um planejamento, até o próprio slogan demonstra isso.

LÍGIA: Sim, existia um planejamento. Estávamos seriamente empenhadas em alcançar as mulheres com as informações que escrevíamos, e tínhamos essa certeza porque havia retorno imediato: as leitoras respondiam no mês seguinte. A *Rose* começou, se não me engano, como revista mensal. Antes de tudo, é importante explicar o meu corte: a edição foi de minha responsabilidade até o número 22. Está lá o nome “Li Correia”, que era um pseudônimo. Embora eu realmente tenha o sobrenome Correia, usei “Li” com “L” e “I”. Era eu, mas preferi não colocar o nome completo e verdadeiro por causa do preconceito, inclusive dentro da própria família. Afinal, eu, uma socióloga séria, ex-presa política, de repente estava dirigindo uma revista de homens nus.

ANDRÉ: E você aparece como diretora de redação, certo?

LÍGIA: Sim, sou eu. Quando começamos a desenvolver a revista, houve várias criações que vieram das ideias da Alice. Uma delas foi a seção de astrologia. Ela dizia: “O horóscopo é uma coisa séria.” A Alice estudava astrologia e levou isso a sério. Quando perguntei de quem iríamos comprar os textos, ela respondeu: “Eu mesma vou fazer. O horóscopo da *Rose* vai ser feito por mim, com toda seriedade.” Assim foi. Outra coisa: eu sempre soube que tenho facilidade para escrever textos informativos, relatórios, descrever fatos, mas não para escrever ficção. Não tenho uma escrita

literária, e sim clara e direta. A Alice, por outro lado, já tinha essa habilidade criativa. Então combinamos: tudo o que fosse informativo — como matérias sobre os direitos da mulher na CLT, legislação relacionada a filhos ou à sexualidade — ficaria comigo. O que fosse ficcional, ensaístico ou de inspiração literária, ficaria com ela. Dessa forma, fomos construindo a revista juntas. Na hora de escolher as fotos, todas participavam?

ANDRÉ: O Faruk participava de alguma forma?

LÍGIA: O Faruk participava muito pouco. Só quando tínhamos alguma dúvida maior. Às vezes os textos iam para a censura, e voltavam marcados, por exemplo, com um “X”. Era o caso de matérias informativas sobre o orgasmo feminino: não se podia mencionar o clitóris nem tratar o tema de forma direta. Quando isso acontecia, tentávamos negociar. Eu dizia: “Faruk, você não quer ligar lá? Pelo menos esse trecho precisa sair.” Em alguns casos, ele conseguia resolver, mas no geral já sabíamos que certos assuntos não tinham jeito. Então procurávamos contornar, para conseguir publicar informações de qualidade. Falamos sobre congressos feministas, como o que aconteceu em São Paulo. Trouxemos indicações de livros, de filmes, sempre valorizando o protagonismo feminino. Nunca se tratou de um feminismo contra os homens, como alguns pensam. Era, na verdade, o desejo de ter prazer e direitos, assim como eles. E, se eles também não tinham, a luta seria conjunta. Mas era fundamental conhecer o próprio corpo, entender que os encontros não eram simples, cada pessoa vinha de uma formação diferente, e era preciso diálogo. A revista procurava incentivar esse tipo de conhecimento, para que as mulheres não ficassem reféns de tabus ou de informações falsas. Havia uma preocupação quase científica com os temas. Eu ainda não trabalhava na área da saúde, mas me baseava em livros de referência. A Marta Suplicy, por exemplo, já tinha programas e livros publicados na época. A própria televisão começava a tratar dos direitos das mulheres — o programa *Malu Mulher*, se não me engano, veio depois, mas já havia esse movimento. Nós pesquisávamos o que estava sendo dito e feito sobre o tema, e também nos inspirávamos em mulheres que tinham voltado do exterior e formado grupos feministas em São Paulo, como o *Brasil Mulher* e o *Mulherio*. Eram experiências que, embora de curta duração, nos influenciavam. Eu tinha amigas e contatos em São Paulo; às vezes elas me mandavam recortes de matérias ou sugestões de temas. Esse feminismo, portanto, já me era próximo, embora eu ainda não participasse de nenhum grupo. Foi depois da *Rose*, em 1982, que criamos o primeiro grupo feminista de Curitiba, chamado *Movimento 8 de Março*.

ANDRÉ: E você estava à frente do grupo?

LÍGIA: Sim. Eu estava à frente. O grupo durou até 1988, e chegamos a produzir dois pequenos jornais. Depois posso tentar resgatá-los para te mostrar.

ANDRÉ: Por favor.

LÍGIA: A experiência com a *Rose* despertou e abriu espaço para algo que já me interessava. Durante muito tempo, guardei as cartas que recebíamos. Eram relatos de mulheres reais, com seus sofrimentos e desinformações acumuladas ao longo dos anos, como todos os tabus dos anos 70.

ANDRÉ: Eu costumo dizer, e isso tem a ver com uma pergunta que quero te fazer, que a *Rose* respondia a dúvidas que a família, a igreja, a escola ou mesmo os militares não respondiam. A revista era um espaço onde as pessoas podiam buscar informação. Por isso acredito muito na força

transformadora da *Rose*. Ela criava uma relação de proximidade com o público. Como você mesma disse, ninguém lia seus relatórios do Ipardes, mas a revistinha todo mundo lia. É algo interessante de pensar. Então, existiam reuniões editoriais formais entre vocês, com definição de pautas?

LÍGIA: Sim, entre nós três sempre. Estávamos atentas a filmes, livros, recortes de jornais — usávamos muito esse material. Diferentemente de algumas revistas da *Grafipar*, que trabalhavam com traduções de publicações estrangeiras. Havia, por exemplo, revistas voltadas ao público masculino e também ao público gay, como uma chamada *Fórum* — em inglês — que era bastante usada como referência.

ANDRÉ: Não seria *Ponto de Encontro*?

LÍGIA: Não. *Ponto de Encontro* foi criada por eles depois. A que eu me refiro era internacional, chamada *Forum*.

ANDRÉ: Ah, sim.

LÍGIA: Eu até cheguei a ajudar em algumas traduções. E no caso da *Rose*, posso estar enganada, mas acredito que nunca traduzimos nenhuma matéria. Produzíamos todo o conteúdo.

ANDRÉ: Até a edição em que você ficou, tudo foi produzido por vocês, certo? Você poderia me lembrar até qual número colaborou mesmo?

LÍGIA: Acredito que até o número 21 ou 22. Meu nome está lá. Depois disso, fomos chamadas pela *Grafipar*. Com a abertura política, surgiram muitas outras revistas, e acredito que houve também dificuldades financeiras. Eles decidiram cortar custos e acabaram encerrando as três editoras da *Rose*. A revista foi então entregue diretamente ao Nelson Faria.

ANDRÉ: Nelson Faria, certo.

LÍGIA: Isso. O Nelson Faria era da própria equipe interna, fazia a revista *Peteca* e diversos outros trabalhos. Era um profissional muito produtivo dentro da *Grafipar*. Eles concluíram — não sei se com base em pesquisa ou em observações — que a maior parte do público da *Rose* era composta por homens, em sua maioria homossexuais, e não por mulheres. Assim, decidiram que não havia justificativa para continuar investindo em um conteúdo voltado ao feminismo, que era o que estávamos produzindo.

ANDRÉ: Uhum.

LÍGIA: Nós já desconfiávamos de que isso estava para acontecer, mas foi mesmo assim. A saída de lá foi triste, nada feliz.

ANDRÉ: Imagino. Vocês criaram uma conexão forte com o projeto, tanto com a revista quanto com o público. Afinal, eram idealizadoras do formato, e havia também a relação com as leitoras, as cartas, esse contato direto. Imagino que o desligamento tenha sido difícil.

LÍGIA: Sabe o que eu gostaria muito, André? Que você, se possível, comparasse o conteúdo da *Rose* depois da edição 22, para ver o que restou daquela *Rose* original. Nunca tive acesso às edições posteriores, então não sei o que permaneceu.

ANDRÉ: Falando informalmente, Lígia, é interessante pensar nisso, porque a virada em que a *Rose* se assume como uma revista voltada para o público masculino acontece apenas na edição 51. Veja quantas edições se passaram, mesmo sem vocês na equipe editorial.

LÍGIA: Muito interessante mesmo. Mas me diga: por que você afirma que foi apenas na 51? Porque eles explicitam essa mudança? Talvez antes disso já houvesse transformações — seções que desapareceram, novas que surgiram.

ANDRÉ: Sim, mas a virada oficial acontece na 51. Eles mudam os nomes das seções e deixam isso claro no editorial.

LÍGIA: Então nossa criação sobreviveu por bastante tempo, a estrutura se manteve.

ANDRÉ: Sobreviveu, sim. Eu prometo te dar um retorno mais detalhado depois, fazendo uma análise minuciosa dessas edições.

LÍGIA: Mas nossa saída foi bem antes, na edição 22.

ANDRÉ: Entendi. Quando menciono essa virada, refiro-me ao momento em que o editorial começa a se posicionar explicitamente, com a *Rose* se apresentando como revista para homens e mudando algumas seções. Mas é ótimo saber disso. Agora, eu queria te perguntar se, em algum momento, durante a *Grafipar* ou depois, você ouviu falar no termo *Casa de Bonecas*.

LÍGIA: *Casa de Bonecas*? Não. A única *Casa de Bonecas* que conheço é o Ibsen. Você vai me contar o que era essa outra.

ANDRÉ: Sim, há também essa peça famosa, mas o termo a que me refiro é outro. Surgiram boatos de que a redação da *Grafipar* era chamada de “Casa das Bonecas”. Estou tentando confirmar se as pessoas realmente lembram disso, porque às vezes a memória coletiva inventa essas coisas.

LÍGIA: No meu tempo, isso não circulava. Minha ligação com os outros editores era mais distante. A gente se cruzava no cafezinho, cumprimentava. Conversava mais com alguns desenhistas, o Ceto, o Padrella, e com a Verônica, que era minha amiga e quem me levou para lá. Ela ficou um tempo na editora e foi companheira do Rogério Dias, que também trabalhou muito tempo lá como ilustrador. Então sabíamos um pouco do que acontecia de modo geral. Quando precisávamos escolher fotos, íamos ao setor de ilustração, onde trabalhava o pessoal. Mas, na maior parte do tempo, nós três — eu, a Alice e a Kika — trabalhávamos isoladas, em nossa própria sala. Não participávamos das conversas, das piadas ou das fofocas do restante da equipe da *Grafipar*. Agora, o que *Casa de Bonecas* representava exatamente? Era um apelido pejorativo, de bicha, de gay?

ANDRÉ: Foi o que fiquei pensando também, nesse sentido pejorativo. Pelo que ouvi em alguns depoimentos — e isso já faz um bom tempo —, o apelido teria surgido entre o pessoal da gráfica, que imprimia, e se referia à casinha onde ficavam os ilustradores, redatores e outros. O Faruk chegou a comentar que era uma casinha de madeira. O tom pejorativo não fica claro, mas o nome levanta várias interpretações, por isso achei legal perguntar se alguém se lembrava.

LÍGIA: Não, para mim isso nunca chegou. Acho que a Verônica talvez saiba, porque ela circulava mais perto dos ilustradores.

ANDRÉ: Tudo bem, ótimo. Lígia, você já me contou que existiam determinados conteúdos que se tornaram indispensáveis, como as fotos, as colunas, as cartas. Não havia como uma edição sair sem esses elementos. Vocês sempre davam um jeito, faziam os ensaios. Agora eu queria saber: como se estabelecia a relação da equipe editorial de vocês com a censura? Havia algo claro? Limites definidos sobre o que podiam ou não publicar?

LÍGIA: Eu não me lembro de nada por escrito sobre isso. Era tudo verbal. O Faruk, por exemplo, dizia: “Frontal, de jeito nenhum”, em relação às fotos. Tinham que ser discretas. Agora, quanto aos textos, ninguém dizia que não podia certas coisas. Mas lembro que as provas vinham todas riscadas. A partir daquilo que não podia ser publicado, a gente foi peneirando.

ANDRÉ: E houve alguma edição em que o conteúdo precisou ser modificado por causa da censura?

LÍGIA: Sim. Lembro muito bem de uma matéria sobre prazer sexual feminino. Não se podia escrever a palavra “órgão”, nem falar de clitóris, nem de orgasmo feminino. Nada disso podia. Veio tudo riscado. Ficou evidente que, mesmo quando se publicava algo erótico, era para o prazer masculino. O corpo da mulher podia aparecer, mas o prazer dela não. Era um dos silêncios da história, a mulher conhecia muito pouco o próprio desejo.

ANDRÉ: E, nessas situações de censura, vocês usavam recursos como humor, metáforas ou linguagens ambíguas para contornar as restrições?

LÍGIA: Hoje já não lembro dessas sutilezas, mas com certeza houve. Desde a forma de recomendar um livro ou um filme, não se podia falar tudo. Mostrávamos o que dava para mostrar, mas sabíamos que, se disséssemos que o livro tratava de certos assuntos, não passaria. Então, optávamos por silenciar algumas coisas.

ANDRÉ: E havia, entre vocês, alguma preocupação explícita em definir uma linha editorial ou ideológica da revista?

LÍGIA: Na época, estávamos muito na linha de afirmação do poder que as mulheres têm, da ideia de que elas podem mais, mas vivem em situações que não favorecem seu desenvolvimento. Têm mais medo, menos informação, não só sobre o corpo, mas também sobre a vida, o trabalho, os filhos. Nós três nos afinávamos muito nisso. Não me lembro de nenhuma divergência.

ANDRÉ: É muito claro isso.

LÍGIA: Muito claro. Era realmente uma forma de mostrar as mulheres pesquisando, não chutando, não era delírio, entende? Nenhuma de nós era moralista, no sentido de recatada e do lar. E não falávamos mal das mulheres que eram assim, dizíamos: “Não, você pode conciliar. Você tem filho, mas nós também temos. Nós três tínhamos filhos, nós três trabalhávamos fora, e a gente achava que os homens tinham que participar, o filho era deles também.” A gente já falava essas coisas muito claramente, sabe? Porque o movimento feminista tinha crescido muito no Brasil depois da volta do pessoal anistiado, em 1975, o Ano Internacional da Mulher. Então não era mérito nosso, era um caldo. Estávamos dentro de uma corrente de valorização dos direitos, da igualdade de gênero e tudo mais. Embora houvesse poucos espaços para falar disso, a *Rose* foi realmente inovadora. A gente não queria ser uma revista *Capricho*, não queria ser uma revista de “amorzinho” e “paixão”, embora também houvesse contos de amor, de gente “quebrando a cara”, mas mostrando as muitas coisas que a mulher pode ser — inclusive sofrer por amor.

ANDRÉ: Legal, Lígia, obrigado. Você já comentou aqui, e eu sei que você tem horário, então me avisa o seu tempo, tá, Lígia? Eu tô quase terminando, prometo.

LÍGIA: Tá. Mais uns dez minutos. Vamos lá.

ANDRÉ: Então vou acelerar aqui.

LÍGIA: Acho que não tem muito mais pra dizer, né?

ANDRÉ: Ah, mas calma, que eu tenho uma especial ainda. Só quero confirmar: até a edição em que vocês permaneceram ali, o público era feminino, certo? Vocês trabalhavam pensando nas leitoras?

LÍGIA: Isso. Embora às vezes chegassem cartas de homens. Não me lembro exatamente o teor, mas tínhamos noção de que também havia leitores homens.

ANDRÉ: Homens. Então vocês já tinham essa noção, né? Sabe, tem até uma edição, não lembro o número, que traz uma carta dizendo algo como: “Ah, vocês poderiam fazer matérias sobre homens homossexuais.” E a resposta era: “Olha, o nosso foco não é esse, são as mulheres, mas quem sabe um dia não sai outra revista.” Tem umas cartas bem engraçadas assim.

LÍGIA: Tá.

ANDRÉ: Você me falou das cartas, e eu tenho um carinho muito grande por essa dinâmica missivista, as trocas de cartas com as leitoras. Mas eu queria saber: essas cartas, esses feedbacks, influenciavam as edições seguintes?

LÍGIA: Sim, com certeza. Tinha carta com perguntas tão repetidas, que a gente dizia: “Acho que devíamos fazer uma matéria mais extensa sobre isso.” Então acabava que as cartas também nos pautavam. Além de merecerem respostas na seção de correspondências, elas refletiam preocupações mais gerais mesmo.

ANDRÉ: Era muita carta mesmo?

LÍGIA: Muita, muita, muita.

ANDRÉ: E vocês liam mesmo?

LÍGIA: Às vezes sim. Lembro que teve um mês em que chegaram duzentas cartas. Claro, algumas eram curtinhas, só “parabéns”, “gostei muito”, mas havia muitas dúvidas também. Vinham de todo tipo.

ANDRÉ: É muito bom ver isso, porque há quem duvide da seriedade do jornalismo e diga: “Ah, essas cartas devem ter sido inventadas.” Então é legal entender que isso realmente acontecia.

LÍGIA: Olha, eu sou uma guardadeira de papéis, e tô para mexer nos meus alfarrábios. Lá atrás, tenho umas cinquenta, sessenta caixas de papelada guardada. Se eu achar alguma dessas cartas, eu separo pra você, tá?

ANDRÉ: Olha, me avisa, eu vou ficar muito emocionado se você achar.

LÍGIA: Você sabe se a *Grafipar* fez um arquivo morto? Será que guardaram alguma coisa?

ANDRÉ: Não tem nada. O Faruk não tem nada, Lígia.

LÍGIA: Que coisa, né?

ANDRÉ: É uma tristeza muito grande. O Padrela tem todas as *Ruas*, todas, bem preservadas e guardadas.

LÍGIA: Eu tenho até o número que editei, eu tenho. Mas as próximas, não.

ANDRÉ: O Padrela tem, e o CEDOC fez uma busca. Ele tem as revistas, e outros títulos da *Grafipar*. Mas esse tipo de material, que seria uma memória tão viva, ninguém pensou em guardar e preservar, infelizmente.

LÍGIA: Interessante, porque chegava coisa de fora do Paraná mesmo, não era só daqui.

ANDRÉ: Pois é. Já quase finalizando, então, Lígia, pra não tomar teu tempo: existia uma consciência, entre os membros da equipe, de que o conteúdo publicado podia ser considerado transgressor na época? Vocês tinham essa noção de que estavam fazendo algo revolucionário?

LÍGIA: Hum... não. A gente sabia que incomodava, mas nunca pensamos exatamente assim, sabe?

ANDRÉ: Então, Lígia, incomodar é uma coisa que eu falo até hoje. Se hoje os títulos da *Grafipar*, se a *Rose* fosse lançada hoje, ela ia incomodar tanto, Lígia, mas tanto, você sabe disso.

LÍGIA: Pois é, a gente teve tantos retrocessos, né, André? Você entende?

ANDRÉ: Eu acho que vocês seriam queimadas vivas hoje em dia, sabe?

LÍGIA: As bruxas.

ANDRÉ: As bruxas! Porque é um absurdo, é muito doido pensar que estamos em 2025, e ainda assim seria considerado transgressor. A gente regrediu bastante. Mas, na época, vocês tinham essa noção?

LÍGIA: Acho que tínhamos noção de que não era algo tranquilo, mas eu nunca tive dúvida de que era bom fazer a *Rose*. Eu gostava, fazia com seriedade. A ligação entre nós três era boa, tínhamos um clima de trabalho agradável. O salário não era grande coisa, mas era um desafio — e novo. Mas, no grupo mais sério com quem eu circulava, eu não contava que fazia a *Rose*. Era um desconforto, porque até na esquerda havia muito preconceito: sexualidade era considerada um assunto “não político”. E eu sempre achei que pessoas que lutam por si mesmas também são capazes de compreender lutas maiores. Melhor isso do que a passividade.

ANDRÉ: E se eu fosse te perguntar agora, a última, eu prometo. Qual é a lembrança mais significativa ou singular desse período dentro da *Grafipar*? Um momento, um dia, uma pessoa... você sente falta dessa época?

LÍGIA: Não dá pra dizer isso, né? Acho que, na época da demissão, senti falta do ambiente, de estar lá, de ser demandada. Ficar desempregada de novo foi muito ruim. Acho que o dia ruim foi esse, não lembro de outro.

ANDRÉ: E uma lembrança boa?

LÍGIA: Acho que a convivência ali mesmo, sabe? Não tem um dia específico. Lembro que fomos valorizadas, os primeiros tempos foram muito interessantes. O Faruk gostou da revista. Eu tinha medo, dizia: “Nunca fiz uma revista, nunca fui editora.” E ele respondia: “Não, vá fazendo, a gente discute junto.” Então, ter tido a coragem de ir lá, meter as caras e formar uma equipe foi muito legal. Não lembro de um dia específico, mas foi um período bom.

ANDRÉ: Tudo bem, Lígia. Eu agradeço muito. Olha, tô até com uma revistinha aqui, tá vendo? Essa é do Zéca, meu professor — é a número 70, já bem depois.

LÍGIA: É, então já não é da minha lavra.

ANDRÉ: É. Nesse período já tem os nus, bem explícitos.

LÍGIA: Ah, é. Então já podia. Que ano é essa?

ANDRÉ: Número 70... não tem o ano, mas acredito que seja de 1980.

LÍGIA: Acho que lá dentro deve ter.

ANDRÉ: Sabe que não aparece, Lígia?

LÍGIA: Porque eu fiquei até o final de 80, acho. Então acredito que seja 81 ou 82. Sabe que lá o ano não aparece, a gente já procurou várias vezes.

LÍGIA: Talvez alguma matéria lá dentro dê uma noção, uma referência.

ANDRÉ: Pode ser. Ela vai até 80, 81, acho. Então já tá mais pro final.

LÍGIA: Ela era quinzenal nessa época ou mensal?

ANDRÉ: Deixa eu ver... acho que era quinzenal. Essa informação não aparece, mas me parece que sim.

LÍGIA: E a frase da capa mudou, né? Não era mais “a revista que informa as mulheres”.

ANDRÉ: É. Já não tem mais slogan. Só “Rose”. Dentro tem chamadas, mas sem aquele selinho de antes — “informar as mulheres e tirar a roupa dos homens”.

LÍGIA: Tá.

ANDRÉ: Essa é do Zéca, difícil achar as revistinhas originais. Então, o Padrela, você, são pessoas que guardam essa memória, o que é importante.

LÍGIA: Se eu achar alguma carta antes de você terminar o doutorado, eu te informo, tá?

ANDRÉ: Eu vou ficar muito feliz se você achar. Mas, Lígia, qual é o teu prazo?

ANDRÉ: Vou te contar rapidamente: vou acelerar minha tese para defender ainda este ano, porque passei num concurso público na universidade.

LÍGIA: Opa, que legal.

ANDRÉ: Meu orientador, o Zéca, me chama de Andrezinho. Ele disse: “Andrezinho, hoje não existe mais concurso, você tem que assumir!”

LÍGIA: Então boa sorte, que termine bem, viu?

ANDRÉ: Vou terminar este ano, e vou te avisando. Mas, Lígia, obrigado por me atender, obrigado por falar comigo.

LÍGIA: Beleza. Um abraço pro Zéca.

ANDRÉ: Pode deixar que mando. E olha, você tem uma energia maravilhosa. A gente tá online, mas parece que eu ficaria a tarde toda conversando com você.

LÍGIA: Beleza, André. Obrigada, viu? Beijo, tchau. Boa sorte aí.

ANDRÉ: Obrigado.

APÊNDICE D

Entrevista com Nelson Padrella

ANDRÉ: Padrella, então eu liguei meu gravador aqui, vou gravar, né? Acho que é mais seguro assim. Posso colocar mais pertinho de você aqui? Pode ser? Padrella, só pra te explicar: esse áudio é só pra eu poder ouvir novamente depois em casa, e só vai ser ouvido por mim e pelo meu orientador, que é o Zeca — que você já conhece. Só a gente vai ter acesso, não vai ser usado para nenhum outro fim. Como eu não sabia se a gente ia se encontrar lá na UFPR, preciso te explicar: sempre que fazemos uma pesquisa, ela passa por um comitê de ética. Tem todo um procedimento, e eu tenho um documento que depois vou precisar que você assine — só pra registrar que você autorizou o uso do áudio e tudo mais. Beleza? Tranquilo? É uma conversa tranquila, mais sobre o universo da Grafipar. Eu já conversei com o Retta. O Retta eu conversei ontem.

PADRELA: Ele está com uma exposição aqui perto, não está?

ANDRÉ: Tá. Aham. Não fui ver ainda, mas eu não conhecia o Retta. Aí conheci — ele é bem doidão, bem animado, bem querido.

PADRELA: Ele era bem louco antes. Depois que teve aquele derrame, ficou mais tranquilo.

ANDRÉ: É, mas eu achei ele bem animado ainda. Me diverti. Eu não conhecia ele, acabou sendo bem legal também. Conversei com o Faruk já esses tempos também, não conhecia o Faruk. Só conhecia você mesmo dessa galera aí.

PADRELA: O Faruk nega tudo o que ele fez.

ANDRÉ: Eu não conhecia ele, mas ele me recebeu bem. Foi uma conversa boa, ele é muito simpático. É muito político, né? Dá pra sentir. Mas então, pra gente começar, Padrella, eu sei um pouquinho da tua história, mas pra mim é importante ter gravado no áudio que você se apresente — fale seu nome, sua idade. E acho que seria legal você contar também em quais títulos você trabalhou ali dentro da Grafipar, só pra registrar.

PADRELA: Títulos de revistas?

ANDRÉ: Isso. Você lembra? Eu sei que são várias. Pode ser algumas que você lembra. Se não lembrar todas, tá tudo bem. Mas me diga — você tá com quantos anos agora mesmo?

PADRELA: Eu sou de 38, então 87, né?

ANDRÉ: 87, isso.

PADRELA: Uma criança ainda.

ANDRÉ: Jovem, na melhor fase! E teu nome completo, como é que é mesmo?

PADRELA: Nelson Padrella.

ANDRÉ: Ok. E pra gente começar: quando a gente fala da Editora Grafipar, de todas essas edições, qual é a primeira lembrança que vem na tua mente?

PADRELA: Minha lembrança é que a gente precisava ganhar dinheiro e fazer qualquer negócio — qualquer negócio honesto, né? A gente tinha meio que um receio de entrar nessa área, que era uma coisa diferente: coisa de sexo. E a gente não era bem assim, mas entramos ali e pronto.

ANDRÉ: Você trabalhava em outros lugares, né? Eu lembro que você comentou. Onde era mesmo? Que ano foi isso, 80?

PADRELA: Um pouquinho antes de 80, acho que 78, 79 por aí.

ANDRÉ: É. E qual era a sua função ali dentro do jornal mesmo?

PADRELA: Eu tinha uma coluna diária. Essa coluna começou num jornal que tá extinto — o *Correio do Paraná*. Hoje em dia tá difícil, né? Estão todos extintos.

ANDRÉ: Sim, o famoso *Correio do Paraná*.

PADRELA: Depois abriu outro jornal com nome parecido, o *Correio de Notícias*.

ANDRÉ: E você continuou no *Correio de Notícias*?

PADRELA: Escrevia alguma coisa lá, uma coisa ou outra. Depois passei a colaborar diariamente. Também tinha uma coluna de humor.

ANDRÉ: Uhum.

PADRELA: Mas a minha parte forte foi quando fui trabalhar na *Gazeta do Povo*. Foi um pouco antes do Ato Número Cinco. O doutor Francisco gostava muito do que eu escrevia, mas ele lia tudo antes de publicar e às vezes dizia: “Isso aqui não vai dar pra publicar.” Ele sabia o que passava e o que não passava.

ANDRÉ: Sim.

PADRELA: Mas ele gostava daquela sacanagem toda. Chamava-se *Barra Pesada*. Um dia ele me chamou lá e disse: “Padrella, vão ter que cortar a tua coluna. Entrou o Ato Número Cinco. Agora o Brasil vai ficar pesado. Tive que sair. Fui trabalhar em outras coisas — publicidade, etc. E pintava também, e vendia muito.

ANDRÉ: Ah, sim, tudo isso. Eu lembro que você me mostrou aquele dia no quarto — você também me mostrou as pinturas. A pintura sempre foi um lazer pra você? Algo que te dava muito prazer?

PADRELA: É uma coisa que me provocava, entende? Porque eu via nos grandes museus — e eu viajei muito — e pensava: “Isso, eu jamais chegaria perto de pintar uma coisa dessa.” Era impossível, né? Então eu fazia minha pintura assim, do meu jeito, e comecei a gostar daquilo que eu fazia. Era mais eu. Não queria pintar tipo Rafael, ficar meses, um ano num quadro. Eu jamais faria isso. Pinto o quadro em um dia, entende? Pintava... agora já nem pinto mais.

ANDRÉ: Mas você começou a entender que poderia fazer a tua estética, o teu jeito de pintar.

PADRELA: É, como tinham uns loucos — Picasso era um louco — então eu podia fazer a minha loucura também, né? Jamais faria aquela coisa toda caprichadinha, certinha. Isso não. Na época tinha pintores abstratos, mas não era muito a minha praia. Eu nem buscava me comparar com ninguém, eu só queria pintar.

ANDRÉ: Uhum.

PADRELA: Em 75 eu fiz uma viagem pelo Brasil. Fiquei um ano e meio viajando, nas capitais e também pelo interior, tudo pago pelo governo. Pintava tudo que eu podia. Ali eu aprendi muita coisa.

ANDRÉ: Que legal! Tinha alguma coisa que você gostava mais de pintar?

PADRELA: Paisagem.

ANDRÉ: Paisagem mesmo. Legal. Padrella, no meio de tantas vertentes — suas contribuições com o jornal, a pintura, a escrita — como surgiu o convite pra contribuir com a Grafipar? Você lembra como foi esse convite?

PADRELA: Não me lembro bem, mas teria sido até o Retamoso, ou alguém de lá, que falou que estavam contratando pessoas pra escrever — já que eu escrevia também. Aí fui lá. Ele me pediu uma história, um roteiro pra uma história. Tinha que ser “barra pesada”, né? Isso eu nunca vou esquecer. Aí peguei, saí do meu normal e escrevi uma história realmente pesada, de sexo.

ANDRÉ: Ah, ele pediu algo mais pesado?

PADRELA: É, o Faruk leu na minha frente. Sabe o que ele falou? “Padrella, isso aqui uma madre superiora escreveria! Eu quero sexo.”

ANDRÉ: Ele queria mais pesado então.

PADRELA: É, ele queria sexo, não historinha de madre superiora. Aí eu falei: “Ah, então deixa comigo.” E comecei: sexo, sexo. Pra mim foi até bom, porque libertei um monte de coisas que estavam em mim, coisas antigas. Comecei a ver que a vida não era bem assim. Aprendi, entende? Foi uma autoescola, digamos.

ANDRÉ: É engraçado, né? Dizem aquele ditado: “A vida é um aprendizado.” E é bem isso mesmo. A gente vai se libertando, né?

PADRELA: Vai se libertando de muitas coisas.

ANDRÉ: Você lembra o que era essa história? Eu sei que era sobre sexo, bem pesada, mas lembra quem eram os personagens?

PADRELA: Não, não lembro de nada.

ANDRÉ: Mas era uma história que envolvia uma mulher e um rapaz, né?

PADRELA: Acho que sim, é. Não era homossexual, não.

ANDRÉ: E depois disso, você acha que era muito diferente do que escrevia antes?

PADRELA: Não. Eu já escrevia coisas bem pesadas, escrevia pra mim e guardava. Tinha um monte de coisa guardada que ninguém nunca viu. São preciosidades, entende?

ANDRÉ: Os tesouros do Padrella.

PADRELA: É, os tesouros.

ANDRÉ: Legal.

PADRELA: Tinha muito palavrão, mas eu não uso geralmente. Acho até feio usar palavrão, a não ser quando ele cabe. Mas eu escrevia muito essas coisas, e as histórias eram só sacanagem barra pesada mesmo, porque eu fazia pra mim antes da Grafipar. Então não foi difícil me encaixar lá.

ANDRÉ: Legal. Eu tô pensando ali na ideia dos princípios editoriais da Grafipar, né? Eu sei que as revistas tinham muitos colaboradores externos, como freelancers. Eu sei que fixo tinha o Nelson Farias, que ficava à frente também da *Rose*. Você tinha um bom relacionamento com ele?

PADRELA: Tinha. Nós éramos colegas no escritório do Dino Almeida.

ANDRÉ: Aham.

PADRELA: Ele trabalhava pro Dino Almeida e eu também. Ali na Rua XV.

ANDRÉ: Eu tenho a sensação, conversando com vocês, de que eram todos meio amigos, né?

PADRELA: Amigos e inimigos.

ANDRÉ: Como assim?

PADRELA: É, não eu e o Nelson, mas os outros. Porque, cá entre nós, os curitibanos são um povinho estranho, viu?

ANDRÉ: Ah, é?

PADRELA: É. Porque cada um pensa muito em si. Ele não dá a mão pro outro, não ajuda — mesmo podendo ajudar. Eu falo isso mesmo. Eu sempre falo que Curitiba é como se fosse um tambor de lata: você bate, mas não repercute, morre ali. Isso é Curitiba.

ANDRÉ: É, eu sou de Guarapuava, então eu também sou mais caloroso, mais do abraço, e sei que é diferente aqui.

ANDRÉ: E desse pessoal que colaborava ali com a Grafipar, você sabe se tinha muita rotatividade entre esses colaboradores, esses freelancers? Mudava muito ou não?

PADRELA: Não havia. Acho que a maioria era fixa. A maioria era de São Paulo, inclusive. Era fixo, e sempre entravam novos que passavam a ser fixos também. Era grande o pessoal que escrevia. Como as revistas estavam dando certo, eles inventavam títulos e mais títulos — porque tinha muita história, e não cabia tudo numa só revista. Então criavam novas revistas. Por exemplo, olha o nome de revista: *Próton*. Antes era *Histórias Eróticas*, *Aventuras Eróticas*. Depois saiu o nome *Eros*. A revista foi até o número 10. Mas a revista *Eros* já existia nos Estados Unidos, então tiveram que parar com *Eros* e começou *Sexo em Quadrinhos*. Não foi bem *Sexo em Quadrinhos* ainda — essa foi a segunda. A primeira foi essa que tomou o lugar de *Eros*. Era muita revista, porque tinha muito leitor, entende? E o número de leitores só crescia.

ANDRÉ: E acontecia de uma banca pegar fogo, né?

PADRELA: Sim. Volta e meia uma banca pegava fogo. Punham fogo nas bancas.

ANDRÉ: Por conta do período?

PADRELA: É... por conta da ignorância mesmo, né? Quem punha fogo era os idiotas.

ANDRÉ: Sim.

PADRELA: E o mais interessante é que, de repente, um juiz lá no Pará podia fechar uma edição e impedir que ela circulasse. Acontecia muito isso.

ANDRÉ: Você lembra disso acontecendo?

PADRELA: Me lembro. No Amazonas teve um juiz que impediu a circulação das revistinhas da Grafipar.

ANDRÉ: Assim como teve jornais e revistas que também foram impedidos nessa época, né?

PADRELA: Sim. Mas o Faruk tinha umas ligações importantes, quentes, que faziam ele conseguir reabrir essas coisas.

ANDRÉ: É, ele me contou alguns bastidores... achei interessante como tudo era muito político, né? E também sorte, né?

PADRELA: É. Porque essas coisas não interessavam pro sistema. Entende? Isso não dava problema, não era comunismo. E ela foi bem até. Acho que continuou depois do AI-5, se eu não me engano.

ANDRÉ: Uhum.

PADRELA: Não tenho certeza, mas acho que sim. Em seguida entrou a fotografia, e aí não dava pra competir. O leitor via a mulher ali com o cara, perfeito em tudo. Não era desenho.

ANDRÉ: E você gostava mais de ver desenho do que fotografia?

PADRELA: Gostava. Porque no desenho se via a criatividade. A foto é diferente — não é que uma foto não tenha criatividade, mas é outra coisa.

ANDRÉ: É... e além disso, o traço do desenhista também é algo muito particular, né? Cada um interpreta diferente. A fotografia parece algo mais fixo.

PADRELA: Exato. A foto é aquilo. A mente é que trabalha a fotografia. Hoje em dia fazem coisas incríveis com fotografia, mas não era o caso naquela época. As fotos eram bem chapadas.

ANDRÉ: Verdade.

PADRELA: Era outro momento.

ANDRÉ: E desse pessoal que trabalhou nos títulos da Grafipar — além do Nelson Farias, do Retta que a gente já comentou — quem mais você lembra?

PADRELA: Ah, seria mais fácil pegar as revistas e ver ali os nomes.

ANDRÉ: Sim, claro. Mas me diga: você já ouviu falar nesse termo “Casa das Bonecas”?

PADRELA: “Casa das Bonecas”? Nunca ouvi falar.

ANDRÉ: Nunca ouviu?

PADRELA: Não.

ANDRÉ: É, fiquei curioso, porque já ouvi esse termo em outras conversas. É uma expressão que surgiu como referência à redação da Grafipar — o pessoal chamava assim. O Faruk disse que o

nome veio do pessoal da gráfica, pra fazer uma brincadeira com o grupo da redação — o pessoal que estava sempre lá produzindo ilustrações, títulos, conteúdos. Era uma casinha de madeira.

PADRELA: Eu fui lá várias vezes, mas não tenho essa lembrança na memória.

ANDRÉ: Você ia muito lá?

PADRELA: Eu ia uma vez por mês pra pegar a grana. E nesse dia já pegava as revistas também.

ANDRÉ: Ah, claro, aproveitava.

PADRELA: Aproveitava.

ANDRÉ: E quando você fazia suas histórias, como era? Você enviava, alguém ia buscar pra você, como funcionava?

PADRELA: Deixa eu lembrar... sabe que eu não lembro bem. Acho que eu ia levando lá mesmo. Ia fazendo e entregando. Tinha muita necessidade de material, porque tinha muita revista. Tanto é que às vezes saía material muito ruim, mas saía.

ANDRÉ: Mal desenhado, né?

PADRELA: É, mas saía.

ANDRÉ: Você acha que era por causa da demanda, de ter muitos títulos?

PADRELA: Acredito que sim. E quanto mais tivesse, mais vendia.

ANDRÉ: Faz sentido. Porque, por mais que vocês tivessem uma equipe grande, freelancers, era muita coisa, né? E tudo era impresso — tinha que mandar pra gráfica, fazer as chapas, preparar as cores... demorava.

PADRELA: É, mas isso já era outro departamento.

ANDRÉ: Sim, claro. Mas mesmo assim era um processo demorado.

ANDRÉ: E quando a gente fala, por exemplo, do seu processo criativo — você disse que tinha liberdade para ir criando as histórias, né? Você participava de alguma reunião de pauta, tipo “brainstorm”, pra decidir o que ia entrar na próxima revista?

PADRELA: Não, não. Eu ia lá, chegava, entregava o material, pegava o pagamento e pronto. O Faruk não pedia nada. Ele só deixava claro uma coisa: “Tem três assuntos que você não pode tocar — militar, igreja e criança.”

ANDRÉ: Três apontamentos dele mesmo?

PADRELA: É. Não podia falar disso mesmo. Mas, olha, aquilo me coçava, me provocava. Eu fiz uma história que tinha os três juntos.

ANDRÉ: Jura? E ele chegou a perceber? Chegou a ler esse material?

PADRELA: Leu... leu e, digamos, degustou.

ANDRÉ: Engraçado — o Faruk me falou que, no começo, ele acompanhava mais o que era produzido, mas que depois, com tanta coisa sendo feita, ele passou a confiar na equipe.

PADRELA: É, o Retamoso, o Rogério Dias, a Alice Ruiz, o Farias — tudo gente de confiança.

ANDRÉ: Ele disse que chegou um ponto em que já nem olhava mais direito, só por cima, só as capas.

PADRELA: É, as capas eram importantes — mas tinha restrição também. Não podia mostrar pau, nem buceta, mas bunda podia. Bico do peito os militares não gostavam.

ANDRÉ: Então tinha até essa limitação visual, né? Às vezes com uma bolinha tapando o bico do peito e tudo.

PADRELA: É, isso. Mas eu acho que tem capa aí que mostra peito, sim.

ANDRÉ: O Nelson Farias comentava alguma coisa desse processo de produção?

PADRELA: Ele é muito fechado porque ele dizia a palavra mágica e se transformava em Nina Fock. E a Nina Fock é uma senhora já de alguma idade, muito preservada.

ANDRÉ: Era o pseudônimo do Farias. Ah, legal. Uma coisa que é meio óbvia. A gente está falando aí dos quadrinhos e dos outros títulos de revistas também. Mas existia um padrão muito da Grafipar? Por exemplo, todas as revistas têm fotos, todas as revistas têm uma tirinha, um quadrinho, todas as revistas têm. Vocês percebiam isso que era uma estética da Grafipar mesmo?

PADRELA: Certamente isso era estudado antes. Eu não estava lá, então certamente se reuniam para pensar o que fazer. Agora vamos mudar aqui, agora vamos trocar o título, chama Redondo. Isso certamente acontecia, mas eu não participava disso.

ANDRÉ: É que você, como você falou, você colabora só com as produções, mas você não estava lá.

PADRELA: Era só leva e traz.

ANDRÉ: É porque a gente vai percebendo que, tudo bem, que nem a gente brincou, hoje não tem mais o jornal. A gente tem poucas produções impressas, o que é uma tristeza porque parece que o digital perde toda a graça. E o jeito de escrever para a internet também.

PADRELA: Vai ficar, fica bem pior. As próximas crianças que forem nascer não vão ter acesso a nada.

ANDRÉ: Mas é assustador, Padrela, você não acha? Esses dias eu sou professor lá em Guarapuava. Numa reunião de departamento, tinha ido uma psicóloga lá porque a gente estava tendo um problema com os alunos do primeiro ano que não querem ler os textos. E a psicóloga falou assim: "Olha, gente, vou ser sincera com vocês, o ensino médio agora ainda dá para salvar. Agora o fundamental, que é aquela criança que já nasceu com o celular na mão..." Nossa, Padrela, disse que é muito difícil. Eu acho estranho meus próprios alunos, por exemplo, quando eles não querem ler, ou você pergunta: "Que que vocês estão lendo?" "Nada, profe. Tô vendo TikTok." Falo: "Gente!"

PADRELA: Para nós é um prazer, que a gente já desde criança a gente lê. Eu não estava ainda no grupo escolar, eu já sabia ler e fazer conta.

ANDRÉ: E é engraçado isso. Eu tive uma avó materna que foi muito presente, o nome dela era Araci. Ela também adorava pintar quadros, gostava de música e artes. Ela só pôde ir para a escola muito mais tarde. Mas o sonho dela, eu estou falando de sonho mesmo, era ir para a escola. E eu paro para pensar que hoje não é um sonho que eu veria numa criança, que ela quer estar longe da escola, o quanto menos ela tiver na escola. Então é muito preocupante pensar o que vai ser aí do futuro daqui uns dois, três anos.

PADRELA: E o futuro é amanhã.

ANDRÉ: Bem isso, Padrela. Em relação ao que vocês produziam, vocês tinham alguma relação com a censura? Havia, claro, os limites do que vocês não podiam fazer, por conta do que o Faruk apontou ali. Mas alguma edição chegou a ser, por exemplo, modificada por conta de alguma coisa que vocês fizeram? Você lembra disso? Ou algum quadrinho teu, algum roteiro teu?

PADRELA: Eu sei que Faruk estava na linha de frente. Eu só levava material lá.

ANDRÉ: E teu material nunca pediram para você alterar alguma coisa, a não ser aquele primeiro que você...

PADRELA: Não, mas aquilo foi uma experiência.

ANDRÉ: Era um teste, né?

PADRELA: Que eu lembre, não. Pelo contrário. Quando a Grafipar abriu para histórias homossexuais, e eu peguei de cara a Rose, ninguém queria escrever. "Não vou escrever sobre homossexual. Eu nem sei o que é isso", sabe?

ANDRÉ: Existia assim um estigma em torno disso?

PADRELA: É, "Eu não vou me meter nisso porque vão pensar errado de mim." Eu: "Eu quero que se foda, eu sei de mim." Aí eu começava a escrever histórias. Eram histórias líricas, entende? Um rapaz muito bom, muito delicado, que cantava uma moça. Sempre um rapaz e uma moça, depois aparecia um cara no meio ou uma outra gata. E era tudo bonito assim, tudo angelical.

ANDRÉ: Um romance mesmo?

PADRELA: É. Gostava para caramba disso, entende? Mas o pessoal aqui era muito macho.

ANDRÉ: Mas na verdade é que tem que ser muito macho para escrever. Você tem que estar muito confiante de si para não deixar nenhuma fragilidade.

PADRELA: Tudo tolice isso.

ANDRÉ: Você lembra de algum dos teus colegas, de algum material deles, vocês terem que alterar pela censura, alguma coisa ou não?

PADRELA: Não, não. O que eu cheguei a ver é matéria muito mal desenhada. Mesmo assim, foi publicada. Qualquer um queria trabalhar na Grafipar, mesmo sem saber desenhar. Tínhamos trabalhos ruins. Gente lá de São Paulo. Assim como tínhamos muitos bons, como Rodal Matias, o Shimamoto. Tinha uns que eram tristes. Mas precisava de dinheiro. Fazia, entregava. Faruk não olhava, publicava e pronto.

ANDRÉ: No teu trabalho, nos teus colegas, vocês chegavam a usar muito essa linguagem ambígua e essas metáforas também visuais para falar outras coisas?

PADRELA: Eu adoro ambiguidade. Talvez tenha. Não estou lembrado se eu usei isso na Grafipar.

ANDRÉ: O Retta até comentou que ele gostava de brincar um pouco com as palavras ali.

PADRELA: É, mas o Retta tem outra cabeça. A cabeça dele é especial. Não dá para querer comparar. É uma outra coisa. Ele teve um derrame há muito tempo. Antes desse derrame era outro Retta, completamente louco, cuspiam no chão. Depois ficou mais assustado com a vida e se comportando.

ANDRÉ: Você acha que existia uma ideologia que vocês percebiam que existia por trás?

PADRELA: Não. Como uma ideologia?

ANDRÉ: No sentido assim: as pessoas vão pegar o material e vão dizer assim: "Ah, esse material é muito contemporâneo, é muito libertário, muito ousado." E achar que talvez tivesse uma ideologia, sei lá, política até por trás.

PADRELA: Que existia homem contra mulher, mulher contra homem, transam e ponto. O que acontece no meio assim é por conta do cara ter que inventar uma lógica para poder ficar tudo igual. E a minha lógica era eu romantizar a coisa, entende?

ANDRÉ: Era o teu segredinho ali, o teu molho.

PADRELA: A guria gostava do garoto, mas ele era tão delicado. Essas coisas que era meu modo de colocar.

ANDRÉ: Você lembra, pensando na Rose em si, que ela surge pensando nas mulheres, mas daqui a pouco se percebe que é um público masculino que está consumindo a revista? Você lembra desse momento? Como é que foi?

PADRELA: Eu lembro que o Nelson Faria estava todo entusiasmado em fazer uma revista para mulheres. Eu achei muito estranho Nelson Faria pensar em mulheres, não era a praia dele. Então eu já vi que tinha coisa ali. Mas vamos fazer a revista que fizeram. Eu não participei de nada, eu só colaborava. E quando começou a sair, ele já tinha um grupo de garotos que ele fotografava ou na chácara dele, ou no apartamento, que era capa. E era a revista dele. Ele era a mãe daquela revista. Aquilo era ele. Não creio que em algum tempo, só se o Faruk quis se enganar, mas ela nunca foi feita para mulheres.

ANDRÉ: Sabe que o Retta falou a mesma coisa? Falou assim: "André, ela foi feita para o homem gay desde o início."

PADRELA: Precisava de uma revista para gays.

ANDRÉ: É, ele falou a mesma coisa. Quando a gente pensa nisso, Padrela, e eu cheguei até a Grafipar, até vocês, eram as cartas. Porque carta é uma coisa que eu sempre gostei muito. Escrevi muita carta também. E era uma dinâmica muito legal, você chegar, receber, que é diferente do que a gente mandar uma mensagem hoje. É fria a coisa agora, né?

PADRELA: É fria.

ANDRÉ: E tinha o negócio da letra também, que é uma das belezas que eu acho que existe. De ver a letra da pessoa que escreveu. A pessoa tirou um tempo para escrever aquela carta.

PADRELA: Você pega a carta fechada, leva para casa. Esse trajeto já é uma emoção. Você vai ler uma carta. Tinha um valor assim, até romântico, talvez.

ANDRÉ: Totalmente. Mas eu cheguei até a Grafipar por conta das cartas. Eu queria saber se você lembra desses retornos recebidos, como é que eram essas cartas. Se, por exemplo, essas cartas influenciavam o que seria lançado depois, outras edições, outros textos, outros quadrinhos. Você lembra disso?

PADRELA: Eu lembro que essas cartas, eu acho que 100% delas eram problemas que os leitores tinham. Eu digo os leitores homens, só. Mulher, não lembro de nenhuma carta. E o Nelson pegava aquilo com carinho. Ele lia muito sobre psicologia e coisa e dava uma resposta como se fosse Nina Fock, uma mulher respondendo.

ANDRÉ: Que eles tinham dúvidas? Mandavam dúvidas?

PADRELA: E o que ele respondia era uma coisa até bonita, coisa incentivadora para a pessoa. Tinha pessoa que tinha problema, que não era homossexual, mas um dia estava lá no ginásio e viu o pinto

de um garoto, achou interessante. Aí: "O que que é isso?" O Nelson respondia de uma maneira bonita, entende? Eu gostava desse troço.

ANDRÉ: E chegava muita carta mesmo? Muitas dúvidas? Porque eu acho que uma das belezas para mostrar o poder da Grafipar, a força das produções, dos títulos, dos quadrinhos, eu acho que são as cartas mesmo. Porque carta, nesse sentido do impresso, o que que é? É público, é audiência.

PADRELA: Ele lia muito livros também sobre medicina e coisas ligadas à área. Então ele dava conselhos, entende? Doenças, essas coisas. Explicava tudo isso. Era bom o negócio ali. Eu não tinha tempo de ler, não tinha nem interesse, mas às vezes eu lia alguma coisa e gostava daquilo que ele fazia.

ANDRÉ: O Nelson Farias era um cara muito querido, muito gente boa?

PADRELA: Sim, sim, sim. Um cara que não tinha maldade.

ANDRÉ: Você acha que um dos grandes legados do Nelson Farias foi a Rose?

PADRELA: Eu acho que foi ele estar na Grafipar, tudo que ele fez na Grafipar, não só na Rose.

ANDRÉ: Mas não tinha só Rose na mão dele, tinha uma revista de cartas também, né?

PADRELA: Acho que é Ponto de Encontro. Tudo isso. Essa colaboração dele para a cultura eu acho importante.

ANDRÉ: Você acha que naquela época vocês que colaboravam com os títulos da Grafipar tinham consciência de que o conteúdo que vocês criavam era um conteúdo transgressor para a época, no sentido assim revolucionário? Vocês tinham essa noção ou não?

PADRELA: Revolucionário, não sei. Transgressor, sim, porque estava num regime militar idiota, entende? Tanto é que quando veio a libertação, começou a pipocar revistas e coisas. Eu comecei a escrever livros e nunca me segurei. Eu escrevia o que dava na minha cabeça.

ANDRÉ: Você não guardava os pensamentos? Você escrevia.

PADRELA: Eu punha para fora. E agora esse meu livro, que eu pensei que ia sair agora, mas os caras chegaram na conclusão de que, como eles veem uma certa importância nesse livro, eles vão esperar para junho. Vai ter um evento aí, vão lançar o livro junto.

ANDRÉ: Pô, que legal. O livro tem nome já? Tem um título?

PADRELA: Tem. Livro das Maldades.

ANDRÉ: Digo isso, o transgressor, só para fechar, porque, por exemplo, Padrela, se a gente pegasse esses títulos, essas revistinhas e lançasse em 2025, já ia chocar muito uma boa parcela da sociedade.

PADRELA: Hoje, sim. Hoje está pior. Hoje ainda seria muito transgressor. Você entende isso, no sentido de como a sociedade hoje teria muito preconceito sobre esse material, e que não há maldade alguma, porque está se falando sobre o sexo, sobre o corpo? Mas é aquela ideia religiosa, falsa religião que os crentes estão impondo. O problema são esses crentes, viu?

ANDRÉ: Não, eu não sigo nenhuma religião. Minha família é católica, espírita, então é tudo meio misturado.

PADRELA: Eu também, católico e espírita. E acho até perigoso isso, que eu leio aqui as cartas. Os caras têm assim uma certeza das coisas, que é muito absurdo. Agora é muita enganação. Aparece um cara, um idiota qualquer aí, e fala: "Eu falei com Jesus, todo mundo acredita."

ANDRÉ: Para finalizar, Padrela, qual que foi a lembrança mais significativa ou singular da tua história com a Grafipar?

PADRELA: Veja bem, aquilo para mim era um meio de ganhar dinheiro, entende? E quando eu entregava o meu material, eu não ficava assim: "Escrevi mais um conto, vou me ver publicado." Para mim não era. Ganhava o dinheirinho, põe no bolso e pronto.

ANDRÉ: Você acha que era um espaço, uma mídia para você espalhar seus pensamentos?

PADRELA: Ganhar dinheiro primeiro.

ANDRÉ: E você ganhava bem? Era bem remunerado?

PADRELA: Ganhava bem. Eu não lembro quanto que era, mas era bem. E eu tinha mais outros ganhos.

ANDRÉ: Você gostava de trabalhar.

PADRELA: Gostava. Eu estava na prefeitura também. E ali era uma farra, a prefeitura.

ANDRÉ: O que você fazia na prefeitura? Você pode me contar?

PADRELA: Nada.

ANDRÉ: Nada? Como assim?

PADRELA: Fazia nada. Inclusive, um dos meus romances se passa na prefeitura, só que eu não falo prefeitura.

ANDRÉ: Como é que se chama? Você lembra?

PADRELA: O escritório. Firma. Eu não dou um nome assim. E tem um chefe que é meio enlouquecido, que é meu amigo hoje para caramba.

ANDRÉ: Mas na época era teu amigo também ou não?

PADRELA: Era o Jaime Lechinski, secretário do prefeito. E ele veio a casar depois com uma grande amiga minha, que até hoje é minha amiga. E só que não ponha esse nome dele. É o chefe. Eu chamo de chefe. E o que acontecia ali, o modo como eu conto, é uma total loucura. Eu entro na sala assim, não tem computadores. Aí estendo no chão a minha esteirinha, deito ali e fico olhando o mar. É só loucura assim. É loucura do começo ao fim.

ANDRÉ: E alguma vez você contou para o teu amigo, para o Jaime, que você fez baseado, pensando nele? Nunca contou?

PADRELA: Não, mas eu posso contar. Não tem nada a ver. A gente tem que se inspirar em alguma coisa real.

ANDRÉ: E a gente sempre busca essa inspiração, não é verdade? Quando a gente vai escrever um conto, uma...

PADRELA: É homenagem à pessoa, inclusive.

ANDRÉ: Padrela, eu trouxe uma, eu sei que você tem uma caixa cheia de revistinha, mas eu trouxe uma que eu estou mostrando para todo mundo e queria mostrar mesmo para você. É a edição 70 e alguma coisa.

PADRELA: E o que que tem de especial?

ANDRÉ: Não, não é por motivo algum, não. Era só para a gente folhear mesmo junto, no sentido de, às vezes, se te lembrava alguma coisa, se você lembrava de algum processo, de alguém que colaborou além do Farias.

PADRELA: Tudo isso aqui, quando eu ia ver, já estava pronto. Eu não chegava a ver a produção, a transformação disso aqui.

ANDRÉ: Essas fotos que você falou que o Faria fazia, às vezes, no apartamento, fazia na chácara?

PADRELA: Deixa eu ver se é apartamento dele. Esse aqui nem lembra como é que era o apartamento dele, mas acho que é isso aí, sim. Acho que é desse apartamento.

ANDRÉ: Eu acho que essa revistinha até já tem imagem colorida, já tem foto colorida, se eu não me engano.

PADRELA: Antes de você chegar, eu estava mexendo nas revistas, inclusive nessa aqui. Eu não sei porque que eu estou vendo agora.

ANDRÉ: Era só realmente porque era o que eu tinha, estava mostrando para as outras pessoas. Era mais nesse sentido mesmo.

PADRELA: Imagina guardar Rose em casa? A mãe achava. Não, está louco.

ANDRÉ: Mas você consegue imaginar? Quando, por exemplo, essa edição aqui, quando eu entreguei para as pessoas que eu estou conversando, elas ficam surpresas. Parece que o olhinho brilha porque há muito tempo elas não pegam uma edição.

PADRELA: Dá saudade?

ANDRÉ: Mas é isso que eu estou dizendo, sabe? O Retta ontem falou: "Meu Deus, há quanto tempo que eu não vejo uma revistinha dessa e não pego." É porque é passado e também é difícil achar as revistas hoje em dia.

PADRELA: Nunca ninguém se interessou em ir lá e pegar como eu fazia. Eu pegava todas as revistas, não só Rose, pegava tudo.

ANDRÉ: E que bom, né? Porque, vou te dar um exemplo, é muito difícil você encontrar as edições hoje, por exemplo, para vender. Eu já fiz uma busca pela internet, porque às vezes tem colecionadores, essas edições. Às vezes tem em sebo que vende revistas antigas, mas nada. Não tem nada da Rose, nada do Ponto de Encontro, nada da Peteca, nada. Foi, realmente, parece que existe um apagamento, sabe? Então, se não tem pessoas como você que têm essa coleção guardada, hoje tem o CEDOC aqui que também faz um trabalho de preservação. Nas bibliotecas, a gente não acha.

PADRELA: Se quiser abrir a caixa e ver tudo.

ANDRÉ: Vamos dar uma olhada aí? Vou pausar aqui, então.

APÊNDICE E
Entrevista com Luiz Carlos Rettamozo

ANDRÉ: Retta, estou começando a gravar aqui e quero reforçar novamente que a nossa conversa é uma conversa que vai auxiliar na minha tese, no meu trabalho, na minha pesquisa de doutorado. Quero reforçar que está sendo gravado e que o áudio só vai ser usado para o meu trabalho — não será divulgado. Apenas eu e o meu orientador teremos acesso ao nosso bate-papo. Beleza?

RETTA: Maravilha. Tranquilo.

ANDRÉ: Retta, então conta pra mim. Estou te conhecendo agora pela primeira vez e estou muito feliz em te conhecer.

RETTA: De perfil também você é bonito.

ANDRÉ: Mas esse é o meu lado bom! Estou te falando que você foi estratégico aqui. Mas queria que você se apresentasse brevemente, contando o teu nome e a tua idade também.

RETTA: Meu nome, na realidade, é Luiz Carlos Ajalla Rettamozo.

ANDRÉ: Como que pronuncia o último?

RETTA: Luiz Carlos Ajalla Rettamozo. É espanhol. Ah, tá. Só que meu pai é o único Rettamozo da família que tem dois “T”. Ele assinava assim porque achava bonito escrever desse jeito, e acabou virando “Rettamozo”, com dois “T”. Aí ficou “Retta”. Depois descobri que existe uma performer norte-americana, uma mulher preta, linda e maravilhosa, que também usa o nome “Retta” — com dois “T”. Perguntaram pra ela numa entrevista: “E esse nome?”. Ela respondeu: “Era pra ser Rita, mas alguém disse que devia botar dois ‘T’, e agora virou Retta”. Então, eu sou o Retta, aquela pretinha maravilhosa.

ANDRÉ: E ficou, né?

RETTA: Lá no mundo, ela é a Retta, não eu.

ANDRÉ: Retta, eu sei que você tem vários trabalhos — publicidade, quadrinhos e tudo mais. E agora, o que você está fazendo neste momento? Você já compartilhou um pouco comigo aqui.

RETTA: Pois é. Aconteceu agora, há pouco tempo, o Festival de Cinema Super Oito em Curitiba — a 20ª edição. E aí, olha que engraçado, ficou o teu óculos fazendo sombra, parece uma grande sobancelha de malvado.

ANDRÉ: É, ele faz uma sombra, né?

RETTA: Então, estou “esculhambando” só pra dar tempo de falar. Esse Festival de Cinema Super Oito teve um amigo meu jornalista, o Sandro Mozert, que chegou dizendo: “Temos uma tarde inteira

pra fazer um filme em Super Oito”. Eu fui lá pra ver o que era Super Oito, fiz uma oficina e vi que a gente tinha que criar ações. O nome do trabalho virou *O que você está fazendo? O que o Retta está fazendo?* — um título meio estúpido, mas acabou pegando. O festival premiou o filme porque a gente começou a carregar um toco de árvore que tenho aqui. Fiquei conversando com o toco, gravando tudo aquilo. No dia da exibição, 8 horas da noite, o primeiro filme era *O que o Retta está fazendo?* — e eu tive que ir lá.

ANDRÉ: Como foi?

RETTA: Eles gravaram o filme. O Super Oito funciona assim: você grava a imagem e o som em rolinhos separados. Aperta num, aperta no outro, e vai. O que eu fiz? Peguei minha lanterna, subi no palco e comecei a brincar com sombras. Faço muita sombra — com qualquer objeto, com as mãos, com ferramentas. Você faz um movimento e vira uma forma.

ANDRÉ: Sabe que, quando eu era criança, aprendi a fazer um cachorro com a sombra da mão, e nunca esqueci.

RETTA: É isso aí! Mas hoje em dia você amassa um papel aqui, olha, e faz assim — já tem nariz, tem tudo. É a beleza da sombra, o medo da sombra. Tudo é sombra. O que eu estou fazendo o tempo todo é isso: usando mão e ferramenta no trabalho com sombras. A “Sombra que Sonhei” foi um projeto com a Gabriela Terzian. Ela começou a trabalhar aqui, caminhando com os cachorrinhos e cantando “Tchururu, tchururu, tchururu”. Estava se formando em teatro. Um dia passou na minha frente e eu disse: “O teu tempo do tchururu tá errado”. Ela respondeu: “Não, eu não faço tchururu, eu faço música!” — e brigou comigo. Depois, ela veio aqui de bicicleta, pegou um ukulelê. Eu já tinha umas 50 letras com acordes. Ela pegou a chave da minha casa e escolheu uma música chamada *No Arco-Íris*. Gravei a brincadeira dela e perguntei: “O que é música pra você?”. E ela respondeu: “A música pra mim é o erro”. Aí eu disse: “Você vai ter que trabalhar comigo o resto da vida”. Fizemos juntos dez vídeos, um por semana, e seguimos criando. Nesse caminho apareceu o César, compositor, que trabalhou no Sesc da Esquina, diretor. Ele estava aposentado e apareceu na varanda da minha casa. O catavento da Denise começou a girar e eu falei: “Levanta essa saia. Bateu o vento. Saia do meu pensamento.” Ele disse: “Gostei da letra. Já fez a música?”. Eu disse: “Não.” E ele respondeu: “Então, estou indo aí.” Fui até ele e disse: “Tenho um pacote de músicas aqui.” Ele respondeu: “Ah, o violão está aí.” E eu: “Tira o violão, senão vai atrapalhar. Eu só faço tchururu pra fazer música.” Ele riu e disse: “Mas você é meio atrapalhado.”

ANDRÉ: Então a entrevista vai durar em média uns 40 minutos.

RETTA: Isso, 40, uma hora.

ANDRÉ: Pode seguir tranquilo.

RETTA: Então, a entrevista você faz assim, como o Mozart fazia — e eu comecei a fazer uma letra. Hoje é uma coisa quase diária. Às vezes a gente acha que exagera — chegamos a mais de 100 músicas, 50 músicas — e começamos a distribuir para outras pessoas: o Guego, o Favetti...

ANDRÉ: Distribuir as músicas que vocês estavam produzindo?

RETTA: Isso, pra todo mundo tocar junto. Eu estava fazendo sem parar. E o último projeto é com a Gabi — essa menina, que agora está com 26 anos.

ANDRÉ: Ah, ela é bem nova.

RETTA: Bem nova. Demorou uns seis anos pra arrumar um marido, porque ficava eu e ela gritando os dois aqui — o louco velho e a guria. Aí ela arrumou um marido. “Gabi, que alívio!” Agora ela toca e trabalha com ele lá na Ilha do Mel. Tem uma banda chamada *Gabi Quartet*, com quatro músicos. Ela toca jazz, já fez uma dupla com música da Itamar Assumpção, lá de São Paulo. Canta pra caramba.

ANDRÉ: Olha só o que aquele tchururu acabou virando, hein?

RETTA: Pois é! E a Gabi sempre teve parceiros. Todo mundo se encantava. Veio o Elian, veio o Lelo — músicos também — e diziam: “Posso trabalhar com essa menina, essa ruivinha?”. Eu respondia: “Está disponível, só que eu faço amor com ela.” Aí eu dizia pra ela: “Gabi, estou fazendo amor pago.” E ela respondia: “Paga mais, paga mais que eu faço mais amor.”

ANDRÉ: Que legal!

RETTA: Virou uma consequência natural de tudo o que acontecia na propaganda. E foi aí que eu peguei um livro do Leminski pra ler, porque trabalhei com ele, fiquei junto com ele. A gente trabalhava dentro do *Catatau*, fazendo emenda — corrigindo colando letreirinha errada. Era do caramba.

ANDRÉ: Tem boas lembranças desse período, então.

RETTA: Sim. Naquele período, dentro dos gibis, me bateu uma coisa: o Leminski, o Paulo Vitor, o Solda, todos me diziam que os publicitários estavam se metendo na literatura. E é verdade — a propaganda estava virando literatura.

ANDRÉ: São outros tempos, né?

RETTA: São. E sempre melhores — pra frente.

ANDRÉ: Mas sabe que a literatura e a propaganda se misturam, porque a literatura dá outro tom — seja para os jingles, seja para o texto, para a redação publicitária. Ela dá um respiro, um alívio até.

RETTA: É, porque você precisa ter conhecimento, na verdade.

ANDRÉ: Principalmente nos jingles, por exemplo.

RETTA: Eu fiz 120 jingles para o Boticário. Isso foi num período em que o dinheiro começou a entrar nas ideias. Eu estava saindo da Opus Múltipla e fui ao Boticário fazer uma proposta de trabalho. Eu já trabalhava no Bamerindus como diretor de arte. Quando voltei pra cá, era pra ser o Leminski e o Retta. Mas a Alice Ruiz disse: “Não, o Paulo não quer”. E acabou ficando eu e ela como dupla de criação. Depois que me casei com a Denise, fui ao Boticário de novo e falei: “Preciso de mais dinheiro”. Eles me deram um perfume para fazer — o primeiro. Criei:

“Para provar que me ama, ela me deu um pijama.

Minha filha, achei seu gesto belo.

Muito obrigado pelo chinelo,

Mas pra você não minto,

Prefiro aquilo que eu sinto.

o Boticário.”

Eles disseram: “Tá bom, tá provado. Vamos pegar a produtora.” Eu respondi: “Não pega a produtora. Eu vou ligar para o Omil Stoker, parceiro do Neto, e pro Zeso e pro Alemão — uma dupla de música. O Alemão está vivo, o Zeso está com os dedos todos tortos.” Liguei pro Alemão de tarde e ele disse: “De noite eu falo contigo.” No dia seguinte, de manhã cedo, ele ligou: “Então, manda a música.” E aí começamos a produzir: uma, duas, três, quatro, cinco, seis... Chamamos o Nei Lisboa. Comecei a chamar os amigos. O mais curioso de tudo — o lado histórico — é que, enquanto fazíamos 120 músicas de perfume, eu não tinha olfato. Eu já tinha 40 músicas prontas, que o Alexandre Nero chegou a cantar, todas gravadinhas. Aí cheguei lá e falei: “Tira isso daí, eu não tenho olfato, nem respiro.” Eles responderam: “Azar o teu. Vai ter que se virar.”

ANDRÉ: “Você se vira.”

RETTA: “Você se vira.” Então eu disse: “Tá bom. Deixa eu lambar isso aqui, não sei o que eu faço.” Essa coisa da precisão do texto é assim: quando você abre um livro do Shakespeare, tem uma frase fantástica. Aí você esquece daquela frase e faz um anúncio. Depois volta lá pra saber se copiou ou não.

ANDRÉ: Mas são referências, né? Tudo é bagagem.

RETTA: Tudo referência. São cadeias de pensamento, como as cadeias de Markov — uma sequência de acertos que não é rima, mas sonha que é.

ANDRÉ: Sabe o que eu queria perguntar pra você? Eu sei que é meio delicado, mas qual é a tua idade?

RETTA: Setenta e sete anos.

ANDRÉ: Perfeito. Vamos falar um pouquinho da Grafipar, então? Quando você pensa na Grafipar, qual é a primeira lembrança que vem na sua cabeça?

RETTA: O espaço. Era ali perto da fábrica da Coca-Cola. Dobrava uma esquina e chegava. Eu e o Rogério Dias fazíamos uma revista na Grafipar com jogos, jogadinhas de quebra-cabeça. Era a *Passarola*. O Rogério me pediu pra fazer uma capa, e eu fiz. Eu nunca fazia as coisas do jeito certo — sempre de outro jeito. Na *Passarola*, acabei criando uma página pra fazer um aviãozinho. Fiz um poema junto, e a partir dali começaram as ilustrações. O Rogério também fazia ilustração. A assinatura dele era *Elliot Pinus*. Nessa época estavam também o Thiago, o Solda, o Miran, o Douglas. O Thiago Hercker tinha 14 anos.

ANDRÉ: Super novo.

RETTA: Super novo. Os desenhos dele, os cartoons, eram feitos com traços bem finos, quase em fio. Era o estilo dele. A gente se inspirava muito uns nos outros. O Solda também tinha um jeito diferente.

ANDRÉ: Cada um com sua estética.

RETTA: Exato. O Solda, por exemplo, mudou bastante o estilo ao longo do tempo. Na Grafipar comecei com as ilustrações, e logo começamos a inventar histórias em quadrinhos. As primeiras histórias tinham referências bem marcadas do que eu estava tentando fazer. Fui um dos primeiros lá, junto com o Rogério, a produzir quadrinhos.

ANDRÉ: Era um experimento?

RETTA: Era experimentação pura. Depois veio a revista *Peteca*. O Rogério criou a marquinha da *Peteca*, e eu fiz a primeira história, inspirada num quadrinho americano. Tinha uma referência estrangeira forte. Era uma tentativa de fazer quadrinho evangélico, com desenhos maravilhosos. Era uma história de um personagem que eu nem sabia se era homem ou mulher — e olha só, virou algo moderno hoje em dia: um casal de homens em tom de brincadeira.

ANDRÉ: Eu costumo dizer, Retta, que até hoje muitas pessoas se chocariam com as produções da Grafipar.

RETTA: Ah, sim. Não tenho dúvida.

ANDRÉ: Por mais que estejamos em 2025?

RETTA: Vocês estão pra trás. Muito mais pra trás. É assustador como o jovem tem medo do próprio medo. Está tudo censurado. Eu nunca vivi tanta censura na vida.

ANDRÉ: As pessoas têm medo de falar sobre... Você me deu um documento só pra autorizar a gravação, mas pode falar o que quiser.

RETTA: Pois é. Mas isso faz parte.

ANDRÉ: E vocês pegam bem o início, né? Porque a *Peteca* é o grande lançamento das revistinhas.

RETTA: Foi a primeira. E depois veio a *Personal*, que fui eu quem inventou — pra fazer algo mais bonito. A referência era essa: a gente criava textos, lia cartas de leitoras dizendo “meu marido isso”, “meu marido aquilo”, e respondia.

ANDRÉ: Ah, eram cartas.

RETTA: Sim, e a gente respondia. Tinha gente séria, mas eu fazia as bobagens também. Foi assim que nasceu a *Personal*.

ANDRÉ: Era outro título? Que legal, Retta. Eu estou trabalhando muito os aspectos de produção de conteúdo da revista *Rose*, mas sei que você trabalhou bastante com os quadrinhos.

RETTA: Sim. Logo depois veio a *Rose*.

RETTA: Logo depois veio a *Rose*. As primeiras fotos eram da Gorda — a primeira mulher fotografada. Inclusive, há uma foto num documentário do Mazinha, carnavalesco, em que ele aparece pelado com um violão na *Rose*. O primeiro homem pelado era um garoto que trabalhava na Grafipar. A mãe dele, que hoje mora na Espanha e é diretora, chegou a me contar. O filho dela foi o primeiro modelo nu. Eu contei essa história num documentário: ele estava com o violão na mão, tirou a roupa e foi fotografado com o instrumento. Em certo momento, ficou parado e disse: “Deixa eu esperar um pouco.” Ele tinha ficado excitado durante a foto.

ANDRÉ: Isso foi na primeira *Rose*?

RETTA: Na primeira edição. Tiveram que esperar ele se acalmar um pouco. Era assim que as coisas aconteciam. Os redatores já eram o Padrella e o Nelson Faria, um senhor mais velho.

ANDRÉ: Dentro da Grafipar havia esses redatores — o Padrella, que também atuava com quadrinhos e ilustrações, o Faria... Você lembra se havia uma rotatividade de colaboradores, de mais pessoas entrando e saindo?

RETTA: Era um escritório lá, e depois construíram um galpão.

ANDRÉ: Que era a gráfica?

RETTA: Não, a gráfica era em outro lugar. Esse galpão era só pra equipe de redação e produção. Lá ficava todo mundo: redação, ilustração, criação.

ANDRÉ: E lá que se reuniam todos?

RETTA: Sim. Aos poucos, o pessoal foi chegando. No começo, quase não tinha ninguém fixo. O Padrella mandava texto. O Nelson Faria, por exemplo, escrevia no próprio escritório.

ANDRÉ: O Faria ficava lá?

RETTA: Depois que entrou, sim. E eu e o Rogério chegamos a ir pro Rio e pra São Paulo encontrar o Shimamoto, que mais tarde veio pra cá.

ANDRÉ: Todo o universo dos quadrinhos, então.

RETTA: Só quadrinhos. Voltamos pra cá e percebemos que havia necessidade de textos do Leminski. A gente já levava o material do Padrella, por exemplo, pro Shimamoto. Íamos numa espécie de missão — levar, trazer, fazer o histórico do quadrinho acontecer. A partir daí surgiram muitos desenhos e histórias. Depois, como costuma acontecer aqui em Curitiba, eu acabei sumindo por um tempo. Isso é um hábito da cidade — o Reinaldo Jardim, por exemplo, que era genial, também desapareceu. Ninguém sabia dele. Aí veio o Cláudio Seto. O Seto ficou naquele galpão e começou a desenhar e a receber gente pra escrever. O Zapata, que era jornalista, também estava lá, até sofrer um AVC. Foi assim que tudo aconteceu.

ANDRÉ: E havia muitos colaboradores externos, freelancers?

RETTA: Não muitos. Basicamente aquele grupo do galpão. A gente ia lá e trabalhava de vez em quando.

ANDRÉ: Mas você ia bastante?

RETTA: Ia. Depois morei em Morretes, e todo sábado vinha pra Curitiba entregar revistas. Era diferente. Depois, a turma do Seto começou a trabalhar na casa dele. Foi ali que virou aquela folia toda. A *Maria Erótica*, por exemplo, foi o Seto que fez. Era uma revista pornográfica anterior. Quando ele veio morar em Curitiba, passou a ilustrar apostilas, textos. O *Neuros* também foi assim.

ANDRÉ: Outro título da Grafipar, né?

RETTA: Sim. O *Neuros* foi o Shimamoto quem fez, quando entrou em cena. Um dia chegamos na casa dele com um roteiro do Padrella. Ele chamou a esposa e disse: “Faz pastel de cerveja pra nós.” Enquanto conversávamos, ele lia o roteiro e desenhava. Em poucas horas, desenhou sete páginas.

ANDRÉ: Que legal. E além de ilustrar, você também escrevia roteiros ou histórias?

RETTA: Sempre dei meus palpites. Estava sempre cutucando aqui e ali. Por exemplo, numa série chamada *Sertão e Pampas*, trabalhei com o Flávio Colin — outro gênio que morou aqui também. Fizemos um roteiro que não tinha texto.

ANDRÉ: Era só ilustração?

RETTA: Só ilustração. Quando apresentei pro Faruk, ele perguntou: “Mas e daí?” Aí peguei um texto do Reinaldo Jardim — “Pensamentos do Bagual” — e incluí. Virou quase um curso: “Quem se envolve com treva não sai dela, ou dela sai manchado.” Misturava texto e imagem, sempre tentando fazer conexões.

ANDRÉ: Retta, você já ouviu falar no termo “Casa das Bonecas”, associado à Grafipar?

RETTA: Não, nunca ouvi falar.

ANDRÉ: Conversei com o Faruk e ele contou que o pessoal da gráfica apelidou a equipe de criação e redação de “Casa das Bonecas”, porque era ali que surgiam as ideias. Era uma casinha de madeira, parece.

RETTA: Ah, devia ser aquela. Tinha três ou quatro salas. Talvez fosse o apelido deles. Lá acontecia muita coisa. Eu, o Rogério e o Solda fazíamos teatro no pátio, em frente à Casa das Bonecas. Fazíamos cenas fotográficas, performances. Era uma brincadeira — tirávamos fotos dessas performances. Depois, em 1987, teve uma narrativa pública do artista Luiz Raposo, com a performatividade da Daniela Viana, tentando provar que o Rettamozo não existia. Ela dizia que, toda vez que alguém procurava por “Rettamozo”, aparecia outro cara. Os textos analisados tentavam informar, mas faltava objetividade — e ninguém sabia se o Retta era ficção ou realidade.

ANDRÉ: Existiu, não existiu? Quem é ele?

RETTA: Pois é, quem é ele?

ANDRÉ: Eu achei esse trabalho na internet e separei pra ler.

RETTA: Tem várias versões sobre isso. Eu sempre digo pra todo mundo: é mentira dela.

ANDRÉ: Colocando ela em apuros, hein? Bem na defesa ainda.

ANDRÉ: Eu queria perguntar: você sabe como funcionava, por exemplo, a criação de pauta? O Fábio Campana — ele era jornalista?

RETTA: Era. Ele fez a revista *Atenção*, que era uma revista política da Grafipar. O Zapata, que eu já comentei, era o nome pelo qual o chamávamos.

ANDRÉ: Ah, esse era o Zapata que você mencionou antes, né? Você lembra se havia, por exemplo, seleção de pautas ou até da publicação? Você participava dessas reuniões editoriais, onde se decidia o que teria nas revistas ou nos quadrinhos?

RETTA: Não muito. Eu participava mais das ilustrações da *Rose*. Como a Gorda, que era minha mulher, começou a fotografar, fiquei mais ligado à *Rose*. Depois o Padrella passou a cuidar mais dessa parte. Minha conexão com a *Rose* foi principalmente de pesquisa, até porque entendo que tem coisas ali em que participei e outras em que não.

ANDRÉ: E eram vários títulos, várias revistas, né? Às vezes é difícil acompanhar tudo.

RETTA: Exato. Era estranho entender direito como funcionava tudo. A criação era algo como: selecionar fotos de mulheres nuas, pensar na direção de arte, escolher títulos e brincadeiras. Essa era uma função minha — selecionar fotos, definir o que entrava na revista.

ANDRÉ: Você tinha autonomia pra isso, ou era algo discutido entre todos?

RETTA: Quase nada era muito discutido. Quem fazia, já estava feito. Se alguém propunha algo, já estava bom.

ANDRÉ: Então havia liberdade.

RETTA: Muita. Todo mundo tinha liberdade. Hoje em dia há tanta liberdade que até está difícil lidar com ela.

ANDRÉ: E vocês faziam reuniões formais? Tipo: “vamos discutir o que vai ter na *Sertão e Pampas*”?

RETTA: A partir do momento em que o Campana entrou, começou a haver mais organização, especialmente na revista *Atenção*. Essa era mais estruturada. Mas, no geral, as revistas eram editadas de maneira muito livre. Por exemplo, nos gibis, vinha um textinho anunciando: “Grafipar amplia as opções — Flávio Colin.” E pronto, era a nova publicação. A *Peteca* tinha cartas dos leitores. Já na *Rose*, eu entrei justamente nessa parte das cartas.

ANDRÉ: As cartas dos leitores — é um assunto que eu gosto muito, por sinal.

RETTA: Era assim: “Eu estava usando uma seringinha pra limpar meu sexo... Aí meu marido começou a brigar comigo. Agora estou usando outra coisa. O que faço?”

ANDRÉ: Eram dúvidas, então.

RETTA: Dúvidas. E eu respondia: “Faça o que ele devia fazer. Diga pra ele fazer com você.” Porque o problema era esse — por que fazer sozinha? Havia um livro enorme de uma artista feminista que mudou o mundo. A gente abria o livro e encontrava respostas. Mas, entre nós, poucos eram realmente intelectuais. O Nelson Padrella fazia só a parte dele. Os editores cuidavam das revistas. O Faruk, por exemplo, nem tocava nelas.

ANDRÉ: Ele só fazia acontecer.

RETTA: Isso. E depois atravessava a rua pra jogar sinuca.

ANDRÉ: Tinha um bar na frente, uma mesa de sinuca. Bom lugar pra uma reunião criativa.

RETTA: Exato. E foi ali, com a chegada do Leminski à propaganda, que comecei a trabalhar junto com ele. Ninguém sabia o que era *brainstorm* naquela época.

ANDRÉ: Hoje todo mundo usa o termo.

RETTA: É. As palavras em inglês foram entrando, e o pessoal foi aprendendo na prática.

ANDRÉ: Conta pra mim: determinados conteúdos — como textos, imagens, ensaios fotográficos ou cartas — eram considerados indispensáveis nas edições? Porque uma coisa que percebo é que as cartas aparecem em quase todas as revistas.

RETTA: Sim. Era algo fixo. As primeiras tiragens tinham cinquenta mil e cem mil exemplares.

ANDRÉ: E como vocês davam conta de tanta carta?

RETTA: Era por seleção. Entregavam o pacote de cartas e a gente escolhia. Tinha muita carta mesmo. Eu encontrei algumas com desenhos — os leitores desenhavam, faziam a carta com letras de história em quadrinhos. Era incrível. Pena que muita coisa se perdeu. Os desenhistas também escreviam e ilustravam suas cartas. Era tudo muito intenso. E mesmo demorando, parecia rápido, porque as ideias fluíam. Hoje tudo é tão acelerado que, paradoxalmente, demora mais. Naquela época, eu tinha uma boa ideia e já executava. A referência era viva.

ANDRÉ: Isso é muito interessante.

RETTA: E o marketing também era assim. A agência de propaganda precisava vender o quê? Digamos que a fábrica de arame estivesse acabando. “O que vamos fazer?” Aí alguém dizia: “Vi uma lá em casa — dá pra usar pra telha de galinheiro.” E pronto, estava resolvido. Esse era o marketing. Era vivo, criativo, direto.

ANDRÉ: É que nem a ilustração — você pede, ela faz. Mas depende das referências que tem. Você faz uma, duas, três, quatro... daqui a pouco perde o estilo.

RETTA: A inteligência artificial é assim: sem caráter, nem no texto, nem no jeito.

ANDRÉ: Não tem identidade alguma.

RETTA: Exato. Depois que tive AVC, fiquei assim — quando alguém tenta me ensinar algo, eu entro em pânico. Não quero mais saber como faz, quero só que dê certo.

ANDRÉ: Você quer que aconteça.

RETTA: Só quero que aconteça.

ANDRÉ: Voltando à Grafipar, havia alguma relação da equipe com a censura? Existia algum limite claro do que não podia ser publicado?

RETTA: Tinha sim. Usávamos bolinhas pra tapar os seios das mulheres — o mamilo não podia aparecer. Até hoje, se você olhar publicações em Nova York, as modelos aparecem só pela metade.

Eu tenho um patuá que é um caco de telha. Quando balanço, ele é um pêndulo. Quando encosta, bate no coração. Fiz uma performance com isso — quando eu rebolava, ele batia no peito, e a plateia batia palma.

ANDRÉ: Então, essa era uma das principais restrições?

RETTA: Era. Havia censura, sim. Não era como antes, mas existia.

ANDRÉ: E vocês usavam alguma estratégia pra contornar a censura?

RETTA: O Padrella era o maior bagaceiro daquela geração.

ANDRÉ: Por quê?

RETTA: Você já viu o livro dele? *Meu Birimbim*? Ele misturava humor, sexo e até terror. Tinha uma história sobre um rapaz de uma família alemã que tinha um pênis enorme. Era desse nível. Eu li e achei fantástico. Um amigo meu de São Paulo leu um trecho e disse: “Quem é esse cara?”

ANDRÉ: Todo mundo ficava admirado com a ousadia dele?

RETTA: Sim. Ele sempre foi ousado, e até hoje é elegante.

ANDRÉ: Ele é mesmo.

RETTA: Quando eu voltei de Porto Alegre e sentei na agência Standard Propaganda, ele estava lá. Um redator elegante, cabeludo, colorido — único na cidade. Pegou um pedaço de cola, fez uma brincadeira com uma moça e depois pediu desculpa. Era o jeito dele.

ANDRÉ: Do jeito elegante dele.

RETTA: Exatamente. Os publicitários faziam umas palhaçadas horríveis às vezes. Lá em Porto Alegre, o chefe chegava e gritava palavrões. Era o auge da ditadura.

ANDRÉ: Você5

RETTA: Acredito que sim. O trocadilho era uma forma de brincar com a censura — às vezes uma palavra a menos já mudava tudo. Até hoje faço isso. Se você tira o “R” de “revolução”, vira “evolução”.

ANDRÉ: É uma brincadeira inteligente, uma estratégia.

RETTA: Claro. Na época da censura, jornais como a *Folha de S. Paulo* e o *Jornal do Brasil* publicavam receitas de bolo no lugar das matérias cortadas. Era assim. E hoje, de certa forma, tudo está mais censurado ainda.

ANDRÉ: Você acha que existia uma preocupação explícita entre a Grafipar em ter uma linha editorial, uma ideologia? Você acha que as produções de vocês tinham uma intenção política ou ideológica por trás?

RETTA: Sim, era bem intencional. Havia referência de revistas do mundo inteiro. Por exemplo, a revista *Pilote*, o desenhista Volinski... e também as brasileiras, claro. A gente acompanhava a *Imprensa Nanica*, que eram pequenos jomais alternativos, e a lógica era parecida — uma imprensa alternativa, provocadora.

ANDRÉ: Essa ideia da *Imprensa Nanica* conversa mesmo com o que vocês faziam ali, né?

RETTA: Sim. E tinha também o diálogo com revistas estrangeiras de pornografia, mas com conteúdo político, como a *Hustler*.

ANDRÉ: A *Hustler* — você chegou a ter contato com essas revistas?

RETTA: Sim, no aeroporto de São Paulo. Lá na biblioteca do aeroporto tinha tudo. A *Hustler* era uma loucura — putaria e política juntas. Era uma revolução erótica e política. O editor era um caminhoneiro, gordo, bravo, mas genial. E o concorrente dele era o oposto: elegante, refinado. Eu gostava dessas referências. Pegava ideias e adaptava.

ANDRÉ: E você aplicava esse tipo de referência no seu trabalho?

RETTA: Sempre. O que me interessava era provocar o mercado, brincar com limites. E também aprender.

ANDRÉ: Quem eram os leitores da revista *Rose*? Porque a gente sabe que ela começa voltada para mulheres, mas depois, lá pela edição 51, muda o público.

RETTA: Sim, a partir dali ela passou a ser para homens gays. Não era mais feminina. E o Nelson Faria estava à frente disso.

ANDRÉ: Foi o Faria que assumiu a frente do projeto, então?

RETTA: Foi. E o interesse dele era justamente esse, pelo público gay. O Padrella também tinha essa ligação, essa sensibilidade.

ANDRÉ: Então, você acha que desde o começo a *Rose* já tinha esse viés voltado para o público masculino gay?

RETTA: Sim. E veja: *Rose* era um nome de homem, na verdade.

ANDRÉ: É curioso isso, né? Dizem até que “Rose” é um trocadilho com “Eros”, o deus do amor, o inverso de “Eros”.

RETTA: Pode ser, sim. Faz sentido.

ANDRÉ: As cartas dos leitores são uma das coisas que eu mais gosto. Acho fascinante porque ali está a audiência falando. Eu vi a coleção do Padrella — ele tem tudo, guardado.

RETTA: Ele é um gentleman.

ANDRÉ: Super. Como você lembra o funcionamento dessas cartas? Os retornos dos leitores influenciavam as edições seguintes?

RETTA: Acho que sim. Era sempre um empurrão pra ir além. Sempre um pouco mais, sempre provocando. “Na próxima edição, vamos mais fundo.” Ninguém tinha muito medo.

ANDRÉ: E você chegou a ser preso em algum momento da ditadura?

RETTA: Sim, em Porto Alegre, quando ainda era publicitário. Era outro contexto, início dos anos 70. Mas esse período da Grafipar já era mais solto, embora ainda houvesse censura.

ANDRÉ: Quando a gente fala de 77, 78, 79, já havia um respiro, mas ainda era perigoso.

RETTA: Sim. Depois do AVC, fiquei pensando nisso. As pessoas hoje têm medo de falar. Tudo é controlado. E veja, o Bolsonaro conseguiu reviver esse medo, essa vigilância.

ANDRÉ: Eu também acho impressionante como se resgata um conservadorismo que parecia superado.

RETTA: Exato. A gente vive uma comédia. É absurdo, parece um roteiro mal escrito.

ANDRÉ: E você trabalhou com gente da TV também, né?

RETTA: Trabalhei. Com a Regina, uma atriz fantástica. Ela tinha dois redatores — um ficava comigo, outro com ela. No fim, ela jogava tudo fora e escrevia o próprio texto. Eu ria demais disso.

ANDRÉ: E sobre as cartas — elas chegavam direto pra vocês na redação?

RETTA: Sim. Eram problemas diversos, dúvidas, curiosidades. As respostas, tanto do Padrella quanto do Faria, usavam aquele livrão de referência que a gente tinha. Era um livro feminista, revolucionário.

ANDRÉ: Que ajudava a embasar as respostas.

RETTA: Exatamente. Tinha também gente da arte, como a Dudinha, que fez o filme *O Beijo* com várias pessoas de diferentes gêneros. Tudo muito libertário.

ANDRÉ: E a questão do HIV, do Cazuza, dessa época?

RETTA: Foi uma loucura. Eu conheci o Cazuza, inclusive. Ele estava num barco com três rapazes, super livre. Aquela era uma geração que vivia intensamente.

ANDRÉ: Vocês tinham consciência de que as revistas da Grafipar eram transgressoras?

RETTA: Transgressoras, sim. Revolucionárias, talvez. A gente falava de masturbação, por exemplo, mas de um jeito poético, às vezes até científico. Era uma forma de educar também.

ANDRÉ: E você percebe que, até hoje, esse tipo de conteúdo seria visto como provocador?

RETTA: Seria. Boa ideia, inclusive, reeditar essas revistas. Abrir novamente esse debate.

ANDRÉ: É um material muito à frente do seu tempo. As pautas sobre poliamor, sobre AIDS, sobre orientação sexual, tudo isso é atual ainda hoje.

RETTA: Sim. E sempre havia poesia, filosofia, até política nos textos. Tudo misturado. O erotismo era uma linguagem.

ANDRÉ: E os quadrinhos também seguiam essa linha, né?

RETTA: Sim. O *Bondinho*, por exemplo, foi uma referência. Quase pornográfico, cheio de desenhos “errados”. Mas era isso que dava estilo — o traço torto, a ousadia.

ANDRÉ: Era uma estética própria.

RETTA: Era. Hoje tudo é muito certinho, mas naquela época errar era parte da arte.

ANDRÉ: E qual é a lembrança mais significativa que você guarda desse tempo na Grafipar?

RETTA: Estar fazendo algo totalmente fora da casinha. A Grafipar não ficava no centro, era lá perto da Coca-Cola. E tudo acontecia lá, longe, como se fosse um laboratório.

Eu lembro, por exemplo, da revista *Prostituta por Opção*, do José De Ângeles. Ele tinha sido guerrilheiro em Porto Alegre. Fez romances políticos, e depois acabou escrevendo esses livros pra sobreviver.

ANDRÉ: É uma capa linda, inclusive.

RETTA: Sim. E veja, não tinha censura nenhuma. Hoje já teriam que cobrir.

ANDRÉ: E as de humor, como eram?

RETTA: Eram as mais ousadas. Essas assustavam mesmo.

ANDRÉ: Eu trouxe uma *Rose* pra você ver comigo.

RETTA: Que maravilha.

ANDRÉ: Essa é do acervo do Zeca.

RETTA: Olha só. No começo, mostrar o pênis era uma novidade. Depois passou a ser natural. Essa aqui está bem à vontade. E é uma boa foto.

ANDRÉ: Vocês lembram de algo sobre esses ensaios fotográficos?

RETTA: A maioria das fotos era comprada, não produzida. No início, minha mulher fez os primeiros ensaios, depois parou. As fotos dos órgãos começaram a aparecer só mais tarde.

ANDRÉ: E a Lina Fock — era o pseudônimo do Nelson Faria, né?

RETTA: Isso. E também tinha o Wilson Bueno, o José Vittor City — o garoto da primeira foto.

ANDRÉ: Essa edição está bem preservada. É difícil achar uma assim.

RETTA: Sim. A *Rose* que a gente produzia era sempre inspirada na *Hustler*, mas com temas poéticos e políticos.

ANDRÉ: Algumas edições tratavam até de casamento gay, de direitos civis.

RETTA: Exatamente. Era uma forma de chamar mais público, mas sem deixar de ser provocadora.

ANDRÉ: É uma pena que quase não se encontre mais essas revistas.

RETTA: O Padrella tem tudo guardado.

ANDRÉ: E a *Rose* era mesmo um espaço livre.

RETTA: Totalmente. E eu sempre brincava com as palavras — com os títulos, os trocadilhos. Era meu jeito.

ANDRÉ: Perfeito, Retta. Era isso. Muito obrigado por compartilhar tudo isso comigo.

RETTA: Eu que agradeço.

APÊNDICE F

Entrevista com Luiz Antonio Solda e Vera Maria de Oliveira Solda

ÁUDIO 1

ANDRÉ: Então eu tô aqui com o Solda e com a Vera. Eu já apertei aqui pra gravar então, a gente vai tá gravando a nossa conversa, tem um microfone aqui só pra captar melhor. Eu tô fazendo um trabalho sobre a Grafipar, na verdade ela é sobre Rose em si, mas eu tô olhando pra Grafipar, porque tudo meio que se interliga ali as produções. Mas eu tô trabalhando com essas práticas editoriais da revista e da Grafipar. Já conversei com algumas pessoas e estou muito feliz. Quero agradecer por vocês toparem falar comigo, é uma honra te conhecer, Solda, muito obrigado, Vera, por tornar essa conexão possível, sei que às vezes a tecnologia dificulta tudo, às vezes a gente só quer distância dessas coisas, mas eu fico feliz que vocês toparam conversar comigo. Eu vou começar primeiro com o Solda, e daí eu vou passar pra você (Vera) para que vocês se apresentem, falem o nome, a idade e uma contextualizada do que vocês fizeram durante esses anos de vida de vocês.

SOLDA: 73 anos, porque em todos os jogos de Curitiba e do Paraná, porque em revistas de São Paulo também, em duas, menos na Gazeta do Povo, e eu sempre fui bem sucedido por me quererem bem, porque eu sou bem-humorado e tal. Eu também escrevo dessa maneira, então é assim que a gente vai levando, sem muitas palavras, mas no correto.

ANDRÉ: E Solda, da onde que você criou essa paixão aí pela escrita pela produção? Como é que surgiu cê lembra? Quando você viu você já tava ali escrevendo?

SOLDA: É quando eu vi eu já tava escrevendo, porque eu deixei de estudar, que era muito é muito vago o ensino onde eu tava estudando, então eu achei que era uma coisa, que eu me virando por conta própria, entendeu!? Eu fui me virando por conta própria, até andei aqui, me senti assim, sabe?

ANDRÉ: Quando você vê, você já tava nesse universo?

SOLDA: É, eu ia discutir com as pessoas que ensinavam, com a mesma atenção que eles estavam ali, entende, e assim também ele era interessante pra eles, e era pra mim.

ANDRÉ: E Vera conta pra mim agora sobre você: quantos anos você tem, seu nome completo.

VERA: Meu nome é Vera Maria de Oliveira Solda, tenho 71 anos, todo mundo pensa que Solda é apelido..

[INTERRUPÇÃO EXTERNA - ALGUÉM CHAMOU NO PORTÃO]

ÁUDIO 2

ANDRÉ: Não tem problema, mas Vera, conta pra mim, eu também achava que era o apelido, sabia?

VERA: Todo mundo pensa que é apelido, mas não. Sempre quando você vai dizer o teu nome pra alguém escrever ou pelo meu telefone (perguntam): - mas como é que escreve? Eu falo: Solda, S O L D A!

ANDRÉ: Assim, simples?

VERA: E as pessoas podem pensar que tem, eu não sei, eu acho que elas podem ter um U no meio, "Souda".

ANDRÉ: Pode ser, mas assim na hora já já talvez também porque eu já tinha visto o nome, e Vera me conta como é que você conheceu o Solda?

VERA: Ah a gente se conheceu...

ANDRÉ: Vocês estão juntos há quanto tempo?

VERA: 51 anos, então daí eu fazia teatro e o Solda também, só que a cada um fazia num grupo assim de teatro eu estudava Arte Dramática no Teatro Guaíra, e ele era da turma do Carrão, a gente se conheceu assim... ele foi assistir uma peça ficou de olho...

ANDRÉ: Já com aquela moça bonita ali.

SOLDA: Gostei mais da atriz do que da peça.

ANDRÉ: Vocês lembram que peça era?

VERA: Era uma peça do Brecht, a Alma Boa de Setsuan. A gente se conheceu ali, e era tudo assim, meio parente, porque a minha irmã era do grupo lá que onde que ele estava, então a minha irmã sempre chegava em casa sempre falava: porque o Solda, o Solda. Depois que a gente se conheceu assim num lançamento de livro do como que é o nome do...

SOLDA: Se perguntar, perguntar como é o nome...

ANDRÉ: Não tem problema, isso faz parte..

VERA: O Jamil Snege. A gente se encontrou, o meu cunhado que casou com a minha irmã também era do grupo dele lá, depois eu tenho os irmãos que são poetas, e mais parentes na área da escrita e do teatro. Só que o Solda era o único que era desenhista, que o Solda já escreveu, mas a área dele mesmo é o desenho.

ANDRÉ: Legal.

VERA: E daí ele fazia cartoon, e foi ali era no tempo da ditadura.

SOLDA: Charges, fazia charges.

ANDRÉ: Quando você conhece o Solda, bem já falava pra você do Solda e tudo mais, porque contou que as pessoas já conheciam ele, mas você que não tinha essa proximidade.

VERA: A gente se conheceu bem novo. Você conhece Dante Mendonça?

ANDRÉ: Não, não conheço.

VERA: Ele escreve jornal, ele tem jornal. Ele e o Solda eram bem amigos, e eles andavam juntos. Era naquele tempo que os caras usavam cabelinhos, os dois eram bem magrinhos, cabelinhos compridinhos e as pessoas confundiam.

ANDRÉ: Ah é?

VERA: Sabe que na semana que a gente casou, o Solda encontrou uma pessoa na rua e a pessoa assim: “sabia que a irmã da lone (a irmã da lone sou eu), sabia que a irmã da lone casou com Dante?” (risos).

ANDRÉ: É muito legal saber como vocês se conheceram, mais de 50 anos, são cinco décadas.

VERA: Em fevereiro vai ser 52 já.

SOLDA: E tem alguma coisa que é importante isso, uma coisa duradoura assim, sobram ideias de como se age, como se procede sabe, sabe?!

ANDRÉ: E olha que hoje em dia é difícil, as pessoas têm dificuldade de lidar com relacionamento, com parceiro, uma parceira, então é muito legal quando a gente conhece relacionamentos.

VERA: É, eu andei pensando sobre isso. Eu acho que quando a gente é mais novo, a gente sai da casa dos pais, e daí tá achando ótimo que deixou a casa dos pais. Aí você pensa que, ‘ah, eu vou ter mais liberdade’. Mas daí você tem que cavar todo o mundo sozinho, e agora não, agora quando as pessoas, a maioria quando casa, eles já tem a sua casa, os seus costumes, a sua hora de dormir, o que come, onde vai, o que estudou tudo, daí quando se junta ali... É bom pra namorar na hora de namorar, mas depois você pensa: “nossa, mas eu tava bem ali sozinha”.

ANDRÉ: Por isso que brincam hoje em dia, né Vera, que se for casar, morar junto antes pra vocês alinharem, e as coisas entrarem em sintonia, mas que legal muito bonito saber do amor de vocês.

SOLDA: E eu vivia fazendo cartucho na saúde do humor, depois uma época que foi assim, mas coisa fantástica que aconteceu no Brasil, no mundo todo, mas principalmente no Brasil que era uma coisa inédita, né, Piracicaba e todo mundo em Piracicaba, e eu ganhei alguns prêmios, reconhecimento.

VERA: E era tempo da ditadura, era duro falar as coisas, tinha que desenhar. As pessoas escreviam nas entrelinhas e ele desenhava nas entrelinhas.

ANDRÉ: Tem até uma pergunta que eu vou fazer sobre isso, Solda, mas pra eu pensar que quando, eu sei que tá tudo bem se não lembrar, se a Vera conseguir ajudar a memória, às vezes a memória funciona, às vezes não funciona, e faz parte do ser humano, a gente não é uma máquina, nem as máquinas funcionam toda hora, quem dirá a gente. Mas Solda, quando a gente fala na Grafipar, qual é a lembrança inicial que você tem da tua trajetória profissional na Grafipar, que quando a gente fala em Grafipar, qual é a primeira coisa que você lembra.

SOLDA: Ah foi onde tudo começou, quer dizer eu já tinha começado.

ANDRÉ: Você já fazia outros trabalhos?

SOLDA: Mas a Grafipar foi um lugar onde as pessoas estavam todas lá com o mesmo objetivo, de fazer fazer a coisa render mesmo e dizer render no sentido do teu trabalho, e era uma coisa fantástica, porque ele nunca tinha trabalhado com jornalismo.

VERA: É que juntou ali na Grafipar...

SOLDA: juntou a fome com a vontade de comer.

VERA: juntou as pessoas que eram, os jornalistas, juntou os desenhistas, juntou os quadrinhistas e juntou os fotógrafos. Então mesmo que as pessoas já tinham outros trabalhos em outros lugares, eles se uniram ali, e daí era legal, chegava lá conhecia alguém que era de outra área, de São Paulo.

SOLDA: Tinha a receptividade ali na Grafipar, porque eles eram dentro fazer, sempre fazer e fazer sempre.

ANDRÉ: Você lembra quem te convidou pra fazer parte? Pra colaborar com a Grafipar? Você lembra? Quem te levou? Quem te apresentou?

SOLDA: Acho que foi o Rogério, não tenho muita certeza, acho que o Rogério Dias.

ANDRÉ: Legal, agora uma curiosidade: vocês já estavam juntos quando você colaborou na Grafipar, né? Fiz as contas rapidinho aqui.

VERA: Tinha uma filha dele, quatro anos.

ANDRÉ: Você estava nessa vivência também, isso é muito importante pra mim. Solda, eu queria perguntar pra você qual que era a sua função dentro da Grafipar? O que você fazia? Eu sei que você tem essas colaborações com os quadrinhos e tudo mais, mas você pode me contar um pouco?

SOLDA: Eu fazia, tinha 4 páginas de revista pra fazer, e eu fazia o cartoon de humor, charge e tal.

ANDRÉ: Você criava a narrativa?

VERA: Fez a revista de bordo da Varig.

ANDRÉ: Você fez a revista de bordo da Varig? Ah, que legal, que fez bastante sucesso? Fiquei sabendo.

VERA: Essa revista daqui.

ANDRÉ: Eu fiquei sabendo disso.

VERA: Essa revista aqui era como se fosse assim a IstoÉ, a Veja, daqui, de Curitiba, é uma revista com coisas em geral assim.

ANDRÉ: Eu sei que falo de política, um pouco também.

VERA: Tinha um espaço de política.

SOLDA: E você vê que o aspecto gráfico já é meio ousado né? Era o Rettamoso que fazia, eu acho.

VERA: A parte gráfica? Mas tem coisas que foi você que fez?

SOLDA: Exatamente.

VERA: Por exemplo, o Correio de Notícias que tinha lá, ele era um jornalzinho.

ANDRÉ: Que veio depois? um pouco depois?

VERA: Os jornais eram imensos.

ANDRÉ: Aqueles formatos tabloides?

VERA: Não era tablóide, era bem maior, daí virou tabloide. O Solda que fez a cara, tinha que fazer a direção de arte ali, todo dia o jornal seria igual, só ia mudar as notícias. Então daí ele fazia essa parte gráfica das revistas que tinha lá na Grafipar.

SOLDA: E era raro aqui em Curitiba, pelo menos que eu saiba, que uma pessoa, que fizesse charge, fizesse alguma coisa, fizesse praticamente tudo, mas desse a cara dele para bater.

ANDRÉ: Era ditadura.

VERA: Eram os poemas, era poeta, botava poema, ele botava desenho botava “ah vou fazer uma reunião de poetas lá”, e o Solda, “eu vou fazer uma reunião de músicos”.

ANDRÉ: Ô Solda, você era praticamente o Bombril da produção. Você fazia poemas, fazia quadrinhos.

SOLDA: O quadrinho ele não fazia.

VERA: O quadrinho você não fazia, mas era o Claudio Seto.

SOLDA: Grande Claudio Seto.

ANDRÉ: Além do Cláudio Seto, você lembra assim de outros colaboradores e se existia uma rotatividade? Você lembra se mudavam muitos os colaboradores, as pessoas que contribuíam com as revistas?

SOLDA: Tinha muita gente, mas eu confesso a você que a minha cachola aqui já não tá mais.

ANDRÉ: Mas tinha essa rotatividade? As pessoas eram convidadas a participar. Eu tenho uma pergunta aqui que vai parecer estranha, mas é mais porque a gente tá tentando investigar um termo ali. Você, Solda ou Vera, você já ouviram falar no termo casa de bonecas associado ali dentro da Grafipar? Você já ouviu Solda? Você lembra alguma coisa? Da expressão casa de bonecas?

SOLDA: Eu não sei, viu, cara pode ter uma coisa meio preconceituosa assim sabe?

VERA: Depreciativa assim, eu não me lembro.

SOLDA: Que não era bem isso, viu existia as pessoas que não faz o que quer com o seu corpo, sua cabeça, pessoas que viviam de uma maneira diferente da gente, mas eu nunca abri a boca pra dizer nada sobre eles, nem me perguntando.

VERA: Mas eu queria, será que bonecas eram bonecas. tipo falando de gays?

SOLDA: Sim.

ANDRÉ: Quando surgiu esse termo pra mim Vera, eu pensei nesse lado mais depreciativo mesmo, que era uma dinâmica, uma uma brincadeira com preconceito, mas também é no campo da ideias e do achismo em si, mas é uma relação da fofoca em si é uma relação que o pessoal da gráfica começou a chamar o pessoal da redação de casa das bonecas. Só que era onde acontecia tudo e tinha uns horários diferentes.

SOLDA: Era isso mesmo.

VERA: Ah, então era isso, você era bonequeiro.

ANDRÉ: Mas eu vou te contar uma outra coisa, sabia que casa das bonecas é uma peça de teatro muito famosa? Mas essa é uma coisa que a gente tava tentando entender também se realmente existiu essa expressão casa de bonecas.

VERA: Quem fazia a revista lá, como é que você falou aí no começo?

ANDRÉ: O que?

VERA: A revista? A Rose, era o Nelson Faria.

ANDRÉ: Era o Nelson Faria, tinha a Lígia também no início, Alice Ruiz. Depois elas saíram e ficou só o Nelson Farias, que foi até 80 e pouco. Mas legal acho que me deu um aspecto interessante assim eu ter ouvido falar.

VERA: Eu acho que poderia ser também, não depreciativo, mas uma crítica que eles eram as bonecas, só as bonecas podem entrar e sair a hora que querem, eles ganham mais que a gente.

ANDRÉ: Uma pessoa me falou isso também. O pessoal da gráfica tinha que rodar um monte de coisa, mas aí vocês tinham os horários de vocês.

VERA: Faziam e o resto passar lá madrugada.

ANDRÉ: Essa uma explicação veio disso também, uma pessoa falou disso, que poderia ser isso.

SOLDA: Mas o bom dessa coisa toda, foi que ela nasceu de um lugar onde tinha uma gráfica, não era assim, mandava um pinino, tinha uma gráfica ao seu dispor.

VERA: Ela tinha um núcleo.

ANDRÉ: Curiosamente, eu não fiz isso com ninguém, mas eu vou fazer com vocês, eu recebi ontem algumas fotos do Faruk da gráfica, daquele tempo, mas eu vou mostrar, eu posso até mandar no Whats pra vocês depois vocês verem, mas eu vou mostrar tá no meu celular aqui.

SOLDA: O Faruk?

ANDRÉ: É, ele falou que talvez tivesse algumas fotos eu falei, "ah Faruk será que você pode fazer uma forcinha pra procurar", e ele achou um monte, é óbvio, porque quando a gente para pra procurar, achou um monte que bem.

VERA: O Faiz faleceu já?

ANDRÉ: É eu acho que acho que já é, acho que já. Mas é outra pergunta que eu queria ver com vocês, Solda e Vera, era esse por exemplo assim das produções de você nos títulos que você colabora, se vocês por exemplo se existia um processo de produção: a gente sentava aqui numa mesa, vamos decidir o que a gente vai fazer, vamos decidir a charge que você vai fazer, ou o poema que você vai fazer? Como uma reunião de pauta formal? Tipo sentamos e decidimos o que vamos fazer?

VERA E SOLDA: Existia, mas era no boteco.

ANDRÉ: Era no boteco? Como assim?

VERA: Não era nem na Grafipar.

ANDRÉ: Não tinha um boteco na frente? Alguém me falou, tinha uma mesa de sinuca.

SOLDA: Um armazém.

VERA: Era num lugar, agora não é mais, mas ela era num lugar longe desabitado (Grafipar), só fizeram aquela enorme empresa lá.

ANDRÉ: Tinha uma fábrica da Coca-cola por perto?

VERA: Do lado da fábrica da Coca-Cola, mas não tinha mais nada. E tinha um puteiro também, Quatro Bicos que chamavam, e o resto, tinha um armazenzinho daqueles bem antigos, sabe aqueles que penduravam tamanco, tinha o balcão, nós ficávamos ali bebendo.

SOLDA: Vendia linguiça, vassoura e tudo.

VERA: É, e era assim, eles entraram lá fizeram, o cara deve ter ficado felicíssimo, porque ele só tinha o pessoal quase ninguém lá.

ANDRÉ: Eu ia perguntar, como é que tem uma mercearia num lugar tão desabitado?

VERA: Era um boteco, a mercearia foi virando um boteco. Não tinha lanche pra vender, era só aqueles que vendem o mesmo, daí ele começou a ter outras bebidas, ele começou, não tinha lanche para servir assim, não se via assim sanduíche, o pessoal saía com fome. Ele abria a lata de aquelas vira em lata.

ANDRÉ: Conservado assim.

VERA: Conserva, “uiuiui”, eles ficavam comendo aquelas vinas.

SOLDA: E tinha um que bebia o caldo.

VERA: Quem que bebia? Era Rogério? Era o Rogério.

ANDRÉ: Então vocês faziam reuniões nos bares? No bar mercearia?

VERA: Reuni lá também, mas lá não tinha muito.

SOLDA: As reuniões eram sempre produtivas.

VERA: Tinha os que tentavam organizar, tipo os cinco, o Fábio Campana tentava fazer uma organização.

ANDRÉ: Uma organização mesmo.

VERA: E eles eram muito novos também, eu acho.

SOLDA: É mas foi, graças à juventude e à criatividade, e os patrões, e todas as pessoas envolvidas, a coisa andou sabe, andou assim de maneira que Nossa Senhora, tava todo mundo seguindo. Imagina, era uma piazada que bebiam, não porque assim, rapidamente, assim o dia inteiro, mas...

ANDRÉ: Sim entendi quando fala bebeu eu entendo o que você tá falando assim.

SOLDA: E foi assim que a gente tirou de letra, sabe como? E saímos ganhando.

ANDRÉ: E era um período difícil né, eu sei também que a Grafipar acabou acolhendo muitas pessoas que estavam desempregadas por conta da ditadura, por conta desse processo não ter de trabalhar acabou acolhendo, também sei disso. Uma coisa que eu queria perguntar, Solda, era se determinados conteúdos, por exemplo textos, imagens, os ensaios fotográficos, as colunas, as cartas, vocês entendiam como uma obrigatoriedade? Quando vocês faziam as reuniões de vocês, pensavam: vai ter essa edição ou vamos fazer isso daqui, precisa ter isso, isso e aquilo, acontecia sempre assim, tem que ter fotos sempre, tem que ter carta?

SOLDA: Acontecia, e era bom isso, porque de certa forma ajudava na nossa forma de trabalhar, porque então isso aqui pode? Isso pode, e nas outras datas a gente já sabia o que podia.

ANDRÉ: Eu acho que o interessante é que se criou meio que uma linha, um jeito de fazer as revistinhas, tanto que elas têm modelos parecidos, tem vários títulos, são muitos títulos, muitos mesmo, mas eles têm a mesma característica, tem uma característica que a gente sempre vê as fotos, a charge também é muito presente. O que sempre me chama a atenção, eu vou perguntar depois das cartas, também dessa participação do povo, o que eu gosto de dizer que é uma das coisas que mais me chamou a atenção na Grafipar, que é essas cartas, porque é a audiência. Então quando a gente escreve como jornalista ou como um produtor, o que for, a gente escreve pra alguém ler? Quando a gente faz uma ilustração, a gente faz um quadro, a gente pinta pra alguém que vai ler aquilo também. Então sempre tem uma audiência?

VERA: Chegavam muitas cartas, mas tinha também quando faltava cartas, o Nelson Faria ele fazia, ele perguntava para ele mesmo.

ANDRÉ: Alguma dúvida assim?

VERA: Hoje em dia era uma carta fake. Era um assunto que ele achava que precisava ter e nunca ninguém perguntou, tinha vergonha de perguntar, alguma coisa assim..

ANDRÉ: Isso para algum conteúdo?

VERA: Ele respondia algumas cartas.

SOLDA: Respondia cartas que ele mesmo criava, escrevia sobre sexo.

SOLDA: Mas foi só no início? Depois começaram a realmente chegar cartas.

ANDRÉ: Mas isso acontece às vezes.

VERA: Ele usava o pseudônimo NF.

ANDRÉ: Nina Fox né?

VERA:NF, Nelson Faria,

ANDRÉ: Faz todo sentido, era a brincadeira do pseudônimo.O que eu queria perguntar também, Solda, era como que estabelecia essa relação de vocês, da equipe com a censura. Havia um limite claro do que vocês podiam e não podiam fazer. Por exemplo, o Faruk falava: 'olha, a gente, pode fazer isso, aquilo e aquilo. Não pode isso, e aquilo', ou outra pessoa falava. Existiam esses limites claros para vocês, o que poderia ser e o que não poderia ser publicado?

SOLDA: É, não existia uma regra específica, mas a gente já sabia no mesmo, sendo sensível lá, eles sabiam onde que tava as coisas estavam pegando. Então o Faruk não tinha essa preocupação conosco, porque eles sabiam que a gente tinha, que a gente era moderado.

VERA: Nessa época, todo mundo já estava colado lá com o teatro, já sabiam o que podia falar ou não.

SOLDA: É o teatro.

VERA: No jornalismo, as pessoas que faziam teatro, era a maioria do jornalismo, então eles sabiam muito bem o que eles podiam ou não por no jornal, então quando migraram para Grafipar, todo mundo já sabia.

ANDRÉ: E pelo que eu posso entender, vocês tinham uma rede de amigos que eram desse universo artístico da arte?

VERA: Tínhamos e ainda temos, fora os que morreram, continuam lá, as pessoas continuam legal né.

SOLDA: Por incrível que pareça, eu não me lembro até hoje de...

VERA: O pessoal da propaganda que nesse tempo também começou a aparecer, lá na década de setenta começou a aparecer agência de propaganda, o Solda trabalhava com pessoas que depois ele trabalhou na Grafipar nas agências o Solda trabalhou em várias agências de propaganda, fazia parzinho com Leminski, parzinho com Rettamozo.

SOLDA: Trabalhei com o Leminski

ANDRÉ: E é muito comum isso.

VERA: E nessa coisa de agência de propaganda, as agências não tinha faculdade, então tinha que assim, eles tinham colegas que eram advogados, tinham colegas que eram médicos.

ANDRÉ: Tinha uma mistura ali.

VERA: Entrava nas agência, uns pela grana, o outro queria aquilo, outro tinha estudado engenharia e achava que a engenharia dele ia poder montar uma revista, mas daí foi indo assim. E era tudo assim ,foi tudo cruzando, sempre tinha alguém que era do teatro, alguém que era do quadrinho, e ainda é assim.

ANDRÉ: Criou-se uma rede.

VERA: Da música, a gente não lançou uma música, porque a Grafipar não tinha uma música, mas.

ANDRÉ: Tinha também pessoas desse universo.

VERA: Tinha pessoas do universo da música.

ANDRÉ: Vocês lembram de algum título da Grafipar, alguma edição que chegou a ser modificada por conta de alguma censura ou algum tipo de censura? Vocês lembram se isso chegou a acontecer ou não?

SOLDA: Olha, eu não me lembro se isso aconteceu, mas uma vez eu ouvi o Faiz e o Faruk conversando, me chamaram lá e eles estavam conversando sobre o assunto, exatamente censura. Mas eu creio que ficou só na conversa, porque nada aconteceu. Porque eles sabiam que isso era o sustento deles.

VERA: Quem sabe o Rogério Dias?

ANDRÉ: Não, mas tá tudo bem era caso você lembrasse mesmo e uma coisa que a Vera até falou e eu acho que é uma coisa meio óbvia, mas eu queria ouvir também será comum vocês usarem, eu sei que se a gente usa até hoje, mas será comum vocês usarem tipo estratégias para contornar a censura, como humor, como uma linguagem ambígua, como as metáforas visuais, era comum vocês trabalharem assim?

SOLDA: Poxa, era direto.

VERA: Tanto que quando acabou a censura, eles ficaram meio sem saber, como que era mesmo porque ficou muitos anos em censura. Tem gente que nasceu, nasceu na profissão, e foi até ficar velha lá tudo com censura e não sabia como que era poder falar, poder se expressar, poder dizer o que quisesse. As pessoas ficaram bem perdidas, no humor principalmente, que o Solda é mais um humor, o Solda e as pessoas não sabiam mais o que desenhar, programa de humor na televisão, no rádio, essas coisas não sabiam. Mas agora a gente pode dizer essa piada, mas ela não tem mais graça, a gente tem que descobrir agora, como é que é a graça, descobrir como é falando direto.

SOLDA: Era muito uma coisa assim pelo menos...

VERA: Era muito na cara.

ANDRÉ: E foi tanto tempo nessa situação.

SOLDA: Sempre dava um jeito dar uma volta pra censura, botava um troço ali, dava um nó ali pronto.

ANDRÉ: E você não tinha medo, Solda?

SOLDA: Tinha, mas a minha profissão estava acima de tudo.

VERA: Ele chegou, ele nunca foi assim incomodado pela Polícia Federal, mas ele chegou a receber bilhetezinho, da como que chama, CCC, Comando de Caças comunistas. É bilhetezinho, ele virou comunista.

ANDRÉ: Chegava mesmo um bilhetezinho? Vocês lembram mais ou menos como é que era esse tipo de ameaça.

SOLDA: Eram tudo: "cuidado, não continue fazendo isso porque custa caro pra você toda a sua família" então, sabe assim.

ANDRÉ: Vocês não tinham medo, gente?

SOLDA: Eu tinha, podia dizer pra ninguém que tinha medo.

VERA: Todo mundo tinha medo.

SOLDA: Se dissesse para o Faruk que eu tinha medo, ele...

ANDRÉ: “Então fazer o quê?”

VERA: O filho tem aquele maior costume de comer todo dia, então você tem que trabalhar.

ANDRÉ: Corajoso,

SOLDA: Né, mas foi divertido.

ANDRÉ: Legal, ficou legal saber dessas particularidades.

VERA: É, não foi muito divertido pra quem sofreu.

SOLDA: Uma pessoa que nunca conseguimos levar pra gráfica foi o Jamil Snege.

ANDRÉ: E vocês queriam levar?

SOLDA: Queríamos levar.

ANDRÉ: E por que ele não quis?

SOLDA: Talvez ele não queria ir, não quis ir, porque ele era de outra turma, mas eu já era amigo dele.

VERA: Mas na censura tem os que foram, não por causa da Grafipar, mas que foram, o Fábio Campana, estudantes ainda. A gente fala rindo porque não aconteceu nada com a gente. A gente tem até uma história engraçada quando a gente trabalhava no teatro. Então, era obrigatório fazer apresentação para censura, então um dia antes da estreia, eu tinha que apresentar a peça prontíssima pra censura, você já combinava que essas daqui a censura não deixava, porque a gente tinha que mandar o texto, e vinha tudo cortado. Então isso aqui você não fala, não fala porque o sensor tá aí olhando. Daí fazia essa apresentação, e depois tinha que dar uns convites que eles usavam pra alguém lá da Polícia Federal, lá eles distribuíram os convites, mas todo mundo fazia uma marquinha atrás, então quando chegava na bilheteria, o bilheteiro que tava lá na bilheteria já chegava e dizia “ó tem cara da censura aí”.

ANDRÉ: Era uma estratégia, um código de vocês.

VERA: Então nesse dia você não fala também.

SOLDA: É, tinha estratégia, não era, nós não éramos atoa.

VERA: E o teatro que a gente trabalhou mais tempo que era na frente do quartel que era ali o teatro de bolso na praça Rui Barbosa, não sei se conhece aqui

ANDRÉ: Eu não consigo me localizar gente, perdão.

VERA: É lá no centro.

SOLDA: A gente tem um quartel.

ANDRÉ: O quartel eu sei, a Rui Barbosa eu sei.

VERA: Agora é tipo mercadão, ali no centro, como é que chama?

ANDRÉ: Mas era ali?

SOLDA: tinha uma peça musical que eu era contrabaixista, eu sou contra baixista, e um dia eu falei, “porra, vou tocar ali na frente, cara. Peguei o baixo e falei “tom tum rum tum dum”.

VERA: Tu tava começando a tocar o hino nacional.

SOLDA: E os cara “não! pare! pare!”

ANDRÉ: Sério?

VERA: Era incrível que eles tipo mandavam no Brasil, mas não podia cantar o hino nacional, né. Nas escolas foi banido, tem uma geração que não aprendeu o hino nacional. Ele foi lá tocar lá fora.

ANDRÉ: Ousados.

VERA: Mas os cara que ficavam ali. Os policiais atravessavam rua para pedir cigarro.

ANDRÉ: Vai criando um relacionamento.

SOLDA: Muito gente fina.

ANDRÉ: É nesses tempos até é bom, tentar ser político.

VERA: É que eles também não tinham muito a ver, aquela piazada que passava a noite na frente do quartel cuidando lá, porque a gente fazia apresentação de peça à meia-noite, tinha no horário normal e tinha também uma sessão à meia-noite então.

SOLDA: Esse o fato das artes acontecerem isso é que tinha, tudo tinha cartaz de peça de teatro, cartaz disso, coisa daquilo, foi uma uma coisa tão grandiosa, rapaz, que sabe assim de repente todo mundo distribuindo cartazes na cidade.

VERA: Colava no teatro, agora não sei, mas é que não podia. Aqui agora não pode, mas podia. Então saía colando, passava a noite colando os cartazes.

ANDRÉ: É que eram outros tempos.

VERA: E já era trabalho, tem um rapaz aqui em Curitiba que fez uma coisa de mestrado também com cartazes de teatro só do Teatro Margem, onde que a gente fazia.

ANDRÉ: Ah que legal.

VERA: Só do Teatro Margem, tinha muitos do Solda.

ANDRÉ: Produções tuas no teatro?

SOLDA: Aprendia a atuar.

VERA: Trabalhou de ator e tocava na peça,

ANDRÉ: Tô falando, é o Bombril.

VERA: Ele escrevia texto e como era um teatro, tinha uma comunidade de pessoas que se reuniam para fazer isso, também a gente varria o teatro.

ANDRÉ: Era o lar casa ali de vocês, vai fazendo amigo que cê sabe que tem amigos até hoje.

VERA: Concurso de peça de teatro, virava e depois a gente ensinava lá.

ANDRÉ: Ah que legal, que legal ouvir essas lembranças. Outra coisa que eu queria perguntar, Solda, e eu acho que a Vera também vai poder me ajudar, é se por exemplo existia por parte de vocês, que eram da equipe da Grafipar, alguma preocupação explícita em ter uma linha editorial nas revistas que vocês faziam, nos jornais que vocês faziam, com alguma ideologia ou vocês nem pensavam nisso?

SOLDA: Olha, confesso que nós, da turma lá, não pensávamos nisso, o Faiz, El-Khatib e o Faruk, ele sim pensavam nisso, eles batiam um papo com o pessoal da gráfica.

VERA: Mas a intenção nessa época, era coisas contra a ditadura, interessa nem podia ter partido político nada, sendo contra o ditador, podia ter de tudo.

SOLDA: Mas teve sim.

ANDRÉ: Existia?

VERA: Era mais o Faiz, o Faruk, quem sabe, o Fábio Campana quando era editor.

ANDRÉ: Uma possível ideia de ideologia por trás que legal. A gente começa a chegar num ponto que eu gosto muito, que é a audiência, quem lia as revistas, você lembra desse público que lia as revistas por exemplo. Na Rose a gente tem um processo, que vocês devem saber, a Rose começa com com a ideia de ser uma revista voltada pras mulheres, então a gente informa as mulheres e tira a roupa dos homens.

SOLDA:Exatamente.

ANDRÉ: Mas ela passa por uma mudança a partir da edição 51 oficialmente. Ela passa a ser votada para homens gays, para homens homossexuais. Vocês lembram desse período, dessa mudança?

SOLDA: Eu lembro que aconteceu, mas eu não procurei não xingar muito nessa coisa que eles estavam mexendo, porque não tinha nada a ver comigo.

ANDRÉ: E era o Farias que estava na frente, né?

SOLDA: Sim, tinha a ver comigo porque tinha obrigação de.. é, eu saí também, mas aí foi muito tempo, já nessa época eu já sai, não tava lá.

VERA: Mas você também não ficou a vida inteira lá na Grafipar, você não ficou até fechar a Grafipar, mas você saiu de lá também.

ANDRÉ: Porque isso é uma coisa que chama atenção, eu costumo pensar que não só a Rose, que eu tenho um olhar pela Rose, mas as outras revistinhas como a Peteca, também os próprios quadrinhos em si, que essa questão do entretenimento, eles respondiam muitas perguntas que as pessoas não tinham de onde tirar, não conseguiam tirar em casa, na escola, na igreja, e as revistas tiravam essas dúvidas.

SOLDA: Isso foi positivo. Muita gente ficou sabendo das coisas assim, da vida e era uma revistinha da Grafipar.

ANDRÉ: Então é isso que é uma das coisas que me chama a atenção, sabe? Tanto que eu já ia perguntar pra vocês sobre as cartas. Vocês já comentaram algumas coisas daqui, mas como que era esse retorno? Como seria o retorno?

VERA: O mais divertido pra mim eram as cartas.

ANDRÉ: A parte mais legal, por quê, Vera? Por que era mais divertido pra você?

VERA: Porque eram de gente de verdade, e eu conhecia quem que respondia e também era legal.

ANDRÉ: Ver como era essa resposta em si.

SOLDA: É muito gratificante participar disso.

ANDRÉ: E recebia muita carta mesmo? Porque assim, uma das coisas que falam era que eram muitas cartas, a Peteca também recebeu muita carta.

VERA: Mas você nunca recebeu cartas diretamente a você?

SOLDA: Não

VERA: Não era só.

SOLDA: Isso se deve ao fato que a revista que saiu, a Rose e outra, eram metade disso aqui? Era pequeninha?

ANDRÉ: Era pequeninha, eram umas cinco eu acho.

SOLDA: Tava na cara que eles faziam sucesso porque não custava dinheiro pra eles, não custava tanto dinheiro quanto editar uma revista assim e tal.

VERA: Quando chegava a carta vendia que nem louco.

ANDRÉ: Uma das coisas que me chama a atenção é que tem algumas sessões em várias revistas, não só na Rose, que são as sessões dos encontros lá, moreno procura, moreno de tantos anos procura homem assim, não sei o que.

VERA: Isso sempre teve, desde que eu era pequena, e era revistas comuns do país.

ANDRÉ: E é muito doido, mas assim dentro da Grafipar eram pessoas de vários lugares do Brasil, é do Norte, do Sul.

VERA: Isso era impressionante, vendia no Brasil inteiro mesmo.

ANDRÉ: É muito doido, porque a gente começa a ver que olha, a Grafipar não é algo que ficava só no Paraná.

VERA: Agora, se você fizer uma revista, você vai ter que vender pra mãe, vai lá na banca e compra várias.

ANDRÉ: É, tem que contar com os amigos, com a família, isso é verdade, não tanto que a gente tem poucos impressos? As próprias grandes...

SOLDA: Eu confesso pra você que no início de tudo, eu fiquei com um certo receio assim de...

ANDRÉ: Do que?

SOLDA: De tudo, que era tão contundente de fazer aquilo e você saber que tá mexendo com os homens, mas eu fui o que eu pensava positivo, claro, mas não me caía na cabeça ainda. Depois quando caiu virou o grande barato.

ANDRÉ: E Solda você não tinha muito essa proximidade com as cartas, no caso de você receber, mas você lembra se os teus amigos, Vera, se você lembrar também, como você falou que gostava de ler essas sessões, vocês acham que essas cartas ajudavam a influenciar as edições seguintes? Por exemplo, a gente recebeu várias cartas sobre determinada dúvida sobre HIV, vamos colocar isso na edição seguinte porque o pessoal tá com muita dúvida sobre isso. Vocês lembram se isso acontecia?

SOLDA: Eu acho que sim, viu.

ANDRÉ: Influenciar?

SOLDA: Tenho certeza.

VERA: Tinha um ibope entre eles lá. Escute, agora que eu estava pensando, em que ano foi o grande boom do HIV?

ANDRÉ: Bem pra década de 80 mesmo.

VERA: Então a gente já não tava na Grafipar, não tinha mais nada a ver com isso.

ANDRÉ: É que o que acontece, nos Estados Unidos, na América do Norte foi antes.

VERA: É que era uma coisa longe da gente, e lá foi antes, eu não me lembro de ter falando, possivelmente tinha.

ANDRÉ: Mas tinha, eu lembro algumas pautas da Ponto de Encontro e da Rose que era por exemplo assim "tinha sobre menstruação, tinha sobre poliamor, tinha sobre HIV, tinha sobre casamento homossexual" naquela época, falando disso tinha sobre "ah gosto dele e gosto dela, o que eu sou?" tinha algumas pautas assim. O que é engraçado.

SOLDA: E essa parte da revista da Grafipar, ajudou muita gente se cair, assim dizer eu sou entender, eu sou isto, eu sou isto.

ANDRÉ: E tem a ver com a minha penúltima pergunta aqui já, que é se vocês tinham essa consciência de que conteúdo que vocês produziam, das produções que vocês faziam, era considerado um conteúdo transgressor naquela época? Vocês tinham essa percepção de que o que vocês faziam era algo transgressor? Tipo algo nossa isso é muito revolucionário o que a gente tá fazendo.

SOLDA: Eu tinha, tinha mesmo

ANDRÉ: Porque vocês entendem, por exemplo, a gente tá em 2025, se a gente lançasse novamente esses títulos, com essas pautas, com esses assuntos ia causar um choque muito grande em muitas pessoas. A gente tem vários grupos e movimentos hoje em dia que iam ver uma problematização muito grande.

VERA: Sim, tanto que as pessoas, acho que ficaram mais em vez, a visão das coisas.

ANDRÉ: Parece que a gente voltou?

VERA: Agora eu também esqueci a palavra.

ANDRÉ: É mas eu tô tentando lembrar aqui eu tô indo, Vera calma aí, não é tradicional a palavra.

VERA: Assim elas começaram, assim, parece que todo planeta virou pastor da igreja.

ANDRÉ: Recatado, do lar.

VERA: Se você fala qualquer coisa assim, já, né.

ANDRÉ: Então vocês conseguem perceber ter essa percepção que se fosse lançado hoje em dia, seria uma coisa muito polêmica dentro da sociedade, até pelos quadrinhos em si, as histórias que os quadrinhos contavam, assim como os conteúdos, aonde já se viu falar sobre poliamor. Então e a gente tá falando de 1979, 80, 81, e em 2025 isso é um tabu ainda. Por isso que eu pergunto se vocês achavam que era algo...

VERA: As pessoas são conservadoras.

ANDRÉ: Conservadoras, isso é o termo que eu queria, conservador.

VERA: Elas viraram.. Criou uma geração, não sei da onde que veio o começo disso, que as pessoas foram ficando mais conservadoras.

ANDRÉ: E vocês sabem, que é no mundo todo que a gente tem um movimento conservador. Então às vezes a gente conversa, e debate com os alunos. Às vezes a gente escuta dos mais velhos: "mas as novas gerações estão mais mentes abertas", eu falo "gente, não! tem vários movimentos de crianças e adolescentes super conservadores". Então, a gente nunca sabe do futuro, mas é muito doido a gente pensar que em 2025 a gente tá assim.

SOLDA: O fato de existir esse tipo de coisa ainda é reflexo daquilo da Grafipar,

VERA: Eu acho que existem os dois lados, existem os lados das pessoas que libertaram os outros e se libertaram dos problemas aí, e tem os conservadores que eu não sei porque que eles, da onde que veio, será que eles não gostavam de ter pai hippie, mãe...

ANDRÉ: Eu acho que eu acho.

VERA: A nossa filha reclama bastante, nós nunca fomos hippie, mas no prédio em que a gente morava, a gente descobriu bem depois, anos depois que o apelido da gente eram os hippie.

ANDRÉ: Os hippie do prédio?

VERA: E o tinha o cabelo comprido, a barba comprida, e eu não sei, o que eu era hippie, eu não andava.

ANDRÉ: Mas é que isso é uma leitura do outro sobre a gente, que diz respeito ao outro.

VERA: Eu pensei “nossa! Mas a gente trabalha”, porque a fama que eles botaram nos hippie é que o hippie não tomava banho, e hippie não trabalhava.

ANDRÉ: O que a gente mais faz é trabalhar,

VERA: Mas cuida das criança...

SOLDA: Pode ser que ele que deixar de tomar um banho.

VERA: Os filhos estudam ali na escola junto com as dele, eu empresto açúcar da vizinha, a vizinha vem emprestar açúcar de mim, mas longe de mim eu ser hippie.

ANDRÉ: Ok e existe um estigma sobre o que é ser hippie pra eles.

VERA: Uns meses atrás, estava conversando com o vizinho aqui, morava um outro vizinho na casa da frente, tava conversando e tal, daí o vizinho falou assim “é mas o Afonso aí ele é comunista, e fez uma careta assim”.

ANDRÉ: O medo ,né?

VERA: E eu falei: “É? Mas como que você sabe?”, e ele falou assim: “ah, a gente vê que ele é professor, acho que da escola técnica”.

ANDRÉ: Ah, é normal achar isso.

VERA: Mas eles nunca conversaram com ele.

ANDRÉ: Mas é por ser professor.

VERA: E daí teve uma como é o nome daquilo que faz, vai na rua reclamar de alguma coisa.

ANDRÉ: É que você vai na rua reclamar? Ai meu Deus?

SOLDA: Passeata?

VERA: Uma passeata de professores pedindo menos horas de aula, alguma coisa assim, e daí o carro dele veio todo pichado “menos horas de aula”, ele entrou com o carro ali e antes dele lavar olharam e pensaram: o homem é comunista.

ANDRÉ: Eu tenho uma última perguntinha aqui pra vocês, qual é uma lembrança marcante que ficou da Grafipar pra você, Solda. Os amigos, as suas produções, a rotina do trabalho? Qual é uma lembrança marcante pra vocês dois assim?

SOLDA: A Grafipar para mim foi tudo! Tudo marcou, porque eu chegava lá fazia o que eu queria, era gostoso! Não era assim, “eu quero fazer isso”, eu não era assim, mas eu fazia aquilo que eu queria, mostrava para os outros, ah isso e todo mundo fazia isso mesmo.

VERA: A gente usa um termo sempre foi trabalhólotra.

ANDRÉ: Trabalhólotra?

VERA: Workaholic? Então ele ficava trabalhando, porque depois quando veio o Correio de Notícias, que era lá dentro da Grafipar, ele ficava lá até fechar a redação. Agora a redação fecha às 10h da manhã, porque é direto os jornais pela internet. Mas até o past-up lá, montar tudo, botar as letras.

ANDRÉ: É tinha um processo da produção do jornal,

VERA: Até o jornal, enquanto não saía lá direto pra rodar lá, ele ficava lá.

ANDRÉ: Qualquer probleminha você já.

VERA: Ele tava lá, então ele não precisava fazer isso, ele fazia porque queria.

ANDRÉ: Você sente saudades desse tempo, Solda?

SOLDA: Sinto. As pessoas precisam retomar essa coisa de grupo.

VERA: De fazer as coisas gostando.

SOLDA: Fazer as coisas gostando sempre, eu faço qualquer coisa gostando, até abrindo a torneira pegar uma água.

ANDRÉ: Tá certo né.

VERA: O Seto ele fazia aquelas revistas várias, desenhava e começou a juntar a piaçada que queria desenhar, e foi quando fizeram a Gibiteca, que foi a primeira primeira gibiteca do Brasil acho que foi a nossa, e ele juntou, tanto que agora todos os da época do Seto, que começaram com ele lá, que eram piaçada, agora eles são professores da universidade, de desenho, de quadrinho de.

ANDRÉ: Eu acho que hoje com a internet com o digital, cada vez a gente tá mais afastado, mais isolado, as pessoas estão se isolando.

VERA: Por exemplo ou Solda a gente tinha combinado de ir ao encontro. Encontro de cartunistas. Daí o Solda fez uma exposição, que ele era curador lá no Piauí, e era Dez-enhistas de humor, ele aqui em Curitiba. Então sempre se encontravam todos os desenhistas, daí depois de um tempo, não sei o que aconteceu, foi nem era pandemia, foi antes da pandemia, meio que sabe, às vezes acontece uma coisa assim no grupo que, acaba, né? Acabou um jornal aqui, ficou só o Paixão você

conhece? Ficou Paixão só lá na Gazeta, depois uma casou e foi pra Ponta Grossa, outra não sei o que que aconteceu...

ANDRÉ: Vão tomando outros caminhos.

VERA: É daí separou, mas eles faziam reunião toda semana, se encontravam, a gente ia jantar junto.

ANDRÉ: Mas acho bonito vocês falaram que vocês têm ainda uma rede de amigos do teatro, da música, tudo.

VERA: É quando o Solda trabalhava em agência era assim, tinha aniversário de criança, o Solda era convidado, podia ser aniversário do dono do filho da agência.

ANDRÉ: Isso é um bom sinal, você sabe disso? Porque as pessoas te queriam bem, a gente só mantém por perto quem a gente gosta.

VERA: Daí tinha uma festa, alguma coisa, dos músicos, lá aí nós, aí tinha do jornalista, lá ia nós.

ANDRÉ: Vocês estavam em todos os grupos, né?

VERA: A gente era convidado porque a gente fazia parte daquilo, não é porque a gente era arroz de festa, não era isso, a gente era convidado pra ir lá, e era legal, era bem bom.

ANDRÉ: E olha eu digo que a gente só sente saudade do que fez bem pra gente do que a gente gostou, amou muito, a gente não sente saudade do que fez mal, então que legal saber disso. Agora, eu sei que não tem muito a ver com a produção, mas eu trouxe uma Rose pra vocês olharem juntos, então só se você pudesse sentar do ladinho aqui.

VERA: Ah, eu tenho uma história da Rose, deixa eu ver quem que pode te contar, você conhece o Mazinha daqui?

ANDRÉ: O Mazinha, não.

VERA: Tinha o Mazão, que era o jornalista aqui, e tem o Mazinha que era o irmão mais novo dele. Tinha a história que precisava tirar foto de homem pelado pra ter na revista, disse "não! quem que vai? Vamos pedir por Mazinha," ele não tinha nada a ver. Mas "cê tira? Daí falou eu tiro". E a fotógrafa que tirar, era uma mulher que era a mulher do Rettamozo na época.

ANDRÉ: A Ligia me contou essa história ontem até sabia? Não contou tudo, mas contou do Mazinha, mas da mulher do Rettamozo que chamaram pra fotografar.

VERA: Foram fotografar, diz que eles foram lá numa casinha, como é que chama o lugar como que vai fazer a foto?

ANDRÉ: No estúdio? No apartamento?

VERA: Aí eu tô com coisa bem ruim aqui, esse aqui não é o Mazinha.

ANDRÉ: Essa edição já tinha algumas fotos coloridas no meio. Já aparecia, por exemplo, os órgãos.

VERA: Era depois. Então o Mazinha foi lá tirar a foto. Era um lugar pra tirar, uma casinha, uma casa simples que tinha lá, que eles se arrumava lá dentro pra tirar foto, e lá foi a Gorda, que era o apelido.

Meri da Cruz, mas chamavam de Gorda, chamam ainda, eu acho. Ela foi lá, e o Mazinha conta muito bem, a gente quase morre de rir, porque ele conta que o Rettamozo ficou com ciúmes. Ele não é ciumento nem nada mas, ele disse: “Não! Porque você vai ficar com o Mazinha pelado lá agora, não sei o que” e ela dizia “Retta, sai daqui! Que você vai atrapalhar” e ele queria ficar pro lado de dentro sabe. “Você vai atrapalhar eu não quero você aqui saia Retta, saia Retta.” E ficou naquela briga e diz que ela falou assim “vou fechar a porta” fechou a porta fechou a janela e ele disse que ele ficava dando volta na casa e olhando pra tudo aquilo.

ANDRÉ: Com ciúmes.