

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
TATIANE APARECIDA SEVERINO

ALÉM DO VISÍVEL: IMAGENS DE HUMOR DO SUPLEMENTO CULTURAL *ANEXO*  
(1976-1977)

CURITIBA  
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
TATIANE APARECIDA SEVERINO

ALÉM DO VISÍVEL: IMAGENS DE HUMOR DO SUPLEMENTO CULTURAL *ANEXO*  
(1976-1977)

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Artur Correia de Freitas

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE  
BIBLIOTECAS/UFPR- BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS  
COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR  
Bibliotecário: Guilherme Luiz Cintra Neves – CRB9/1572

---

S498a Severino, Tatiane Aparecida  
Além do visível: imagens de humor do suplemento cultural Anexo (1976-  
1977) / Tatiane Aparecida Severino. – Curitiba, 2018.  
216 f. : il. color. ; 30 cm.

Dissertação - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2018.

Orientador: Artur Correia de Freitas .  
Bibliografia: p. 204-207.

1. Ilustrações humorísticas. 2. Diário do Paraná (Jornal). 3. Mudança  
social. I. Universidade Federal do Paraná. II. Freitas, Artur Correia de. III.  
Título.

CDD: 070.444

### TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **TATIANE APARECIDA SEVERINO**, intitulada: **ALÉM DO VISÍVEL: IMAGENS DE HUMOR DO SUPLEMENTO CULTURAL ANEXO (1976-1977)**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre 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, 21 de Agosto de 2018.

  
ARTUR CORREIA DE FREITAS(UFPR)  
(Presidente da Banca Examinadora)

  
MARILDA LOPES PINHEIRO QUEIROZ(UTFPR)

  
EVERTON DE OLIVEIRA MORAES(UNESPAR)



## AGRADECIMENTOS

Desde o início deste trabalho, da simples ideia de realiza-lo, não foram poucos os envolvidos. Familiares, amigos, professores, conhecidos, desconhecidos. Mas, à minha mãe, Rosemeri, que suportou todos os altos e baixos de humor, meu pai, Jovair, que mesmo sem saber exatamente do que isto se tratava, apoiou sem questionar, inclusive, e principalmente, financeiramente, meu irmão, Jovatã, que não descansava enquanto não deixava o trabalho um pouco de lado para fazer algo “mais interessante”, a estes, um abraço, e digo-lhes, ainda não acabou. À Triana Ballesta, grande amiga, agradeço pelo apoio, por ouvir-me e sempre ter um conselho.

Ao professor Artur, o orientador, sem seus apontamentos importantíssimos, esta dissertação seria tudo, menos uma dissertação. E também, por não pressionar.

Agradeço à CAPES, pelo incentivo. À Cris, secretária, que sabe como ninguém lidar com pessoas instáveis emocionalmente. Tantas outras pessoas, que participaram, a todas, obrigada.

## RESUMO

Através de imagens de humor, publicadas pelo suplemento cultural *Anexo*, integrante do jornal *Diário do Paraná*, entre 1976 e 1977, dedicamos este trabalho, então, a uma busca por compreender, até que ponto esses desenhos se configuravam como elementos capazes de interferir sobre o ambiente sociocultural. Inseridos em espaços antagônicos, no sentido de pressupostos, ideias divergentes, em relação aos modos de produzir artisticamente, mas, também, quanto às formas de vivência em sociedade, sobre o pensamento em torno de tais imagens, se propagaria um intento por romper com uma linearidade, que rumava para uma modernização previsível do entorno urbano-cultural. Assim, a partir de uma intencionalidade em criar tensões sobre as maneiras de experimentar as possibilidades de criação artística, a que, pretensamente, tocaria a linguagem gráfica de humor, discutimos aqui, os aspectos formais, sociais, políticos de algumas imagens que compuseram o suplemento. Para tanto, a temática que, de algum modo, predomina, foi tomada como método de agrupamento, entre os capítulos, e, posterior, análise. Se o humor gráfico se direcionaria como transgressão, em um contexto, sobretudo, autoritário, como o que seguia no período estudado, em que correspondia à ditadura militar iniciada com golpe de 1964, nem sempre, porém, ele seria tratado como uma via direta e veemente de crítica ao regime. Ao tomar a conjuntura local da cidade de Curitiba, que passava, na década de 1970, por um processo de reestruturação urbana, e apontaria, em determinados casos, para um progressismo planejado, o encaminhamento refletia, ainda, por vezes, ideais convergentes numa mesma proposição, ou seja, a de transformar o espaço urbano e cultural da cidade, sem ultrapassar a ideia desenvolvimentista.

**Palavras-chave:** Imagens de humor; Suplemento *Anexo*, interferência cultural.

## ABSTRACT

Through the study of humorous images, published by the cultural section *Anexo*, a member of the newspaper *Diário do Paraná*, between 1976 and 1977, we dedicate this study to a quest to understand, to what extent these drawings were capable to influence the sociocultural arena. Taking part of antagonistic spaces, in the sense of presuppositions, divergent ideas related to the artistic production, but also as to the forms of living in society, the circulating thoughts about these images would propagate an attempt to break with the linearity that was leading to a predictable modernization of the urban-cultural environment. Thus, from, an intentionality in creating tensions about the ways of experiencing the possibilities of artistic creations, which would, presumably, touch the cartoon language, we discuss the formal, social and political aspects of selected images published in *Anexo*. Therefore, the themes the predominate were taken as a method to group the images, chapter divisions and guided the analysis. If the humor of these images was overall considered transgressive in the context of the authoritarian government of the military dictatorship started in 1964, it wouldn't be understood as a direct criticism of the regime. Taking the local conjuncture of the city of Curitiba, which in the 1970s underwent a process of urban restructuring, and would point to, in some cases, to a planned progressivism, the referral also reflected, at times, convergent ideals, that is, to transform the urban and cultural spaces of the city without going beyond the developmental ideal.

**Keywords:** Humor images; Supplement *Anexo*; cultural interference.

## LISTA DE IMAGENS

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1. Capa. Diário do Paraná - Anexo. Curitiba, 10 ago. 1976.....  | 38  |
| Figura 2. Capa. Diário do Paraná - Anexo. Curitiba, 10 ago. 1976. Detalhe.....   | 39  |
| Figura 3. ESCHER, M. C. Curl-up. Litografia, 1951. 23,2 x 17 cm.....   | 39  |
| Figura 4. ESCHER, M. C. House of Stairs. Litografia, 1951. 47, 2 x 23,8 cm.....  | 40  |
| Figura 5. RETTAMOZO, Luiz. Capa. Diário do Paraná - Anexo. Curitiba, 3 jun. 1977. ....                                       | 42  |
| Figura 6. RETTAMOZO, Luiz. Capa. Diário do Paraná - Anexo. Curitiba, 31 jan. 1977. ....                                      | 48  |
| Figura 7. JARDIM, Reynaldo; SILVEIRA, Marilú. Diário do Paraná - Anexo. Curitiba, 6 fev. 1977.....                           | 50  |
| Figura 8. Capa. Diário do Paraná - Anexo. Curitiba, 28 jul. 1977. Detalhe.....   | 51  |
| Figura 9. JARDIM, Reynaldo. Experimento 1. Diário do Paraná - Anexo. Curitiba, 13 out. 1976, p. 5.....                       | 59  |
| Figura 10. RETTAMOZO. Luiz; VALÊNCIO. Experimento 15. Diário do Paraná - Anexo. Curitiba, 9 nov. 1976, p. 1.....             | 60  |
| Figura 11. BORGES Jr., Álvaro. Experimento 21. Diário do Paraná - Anexo. Curitiba, 8 jan. 1977, p. 3.....                    | 63  |
| Figura 12. BORGES Jr., Álvaro. Experimento. Diário do Paraná - Anexo. Curitiba, 5 abr. 1977, p. 6.....                       | 64  |
| Figura 13. MIRANDA, Oswaldo. Jornal de Humor. Diário do Paraná. Curitiba, 28 mar. 1976. ....                                 | 67  |
| Figura 14. MIRANDA, Oswaldo. Jornal de Humor. Diário do Paraná. Curitiba, 28 mar. 1976. Detalhe.....                         | 68  |
| Figura 15. MIRANDA, Oswaldo. Jornal de Humor. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba. 27 mar. 1977, p. 8.....                    | 72  |
| Figura 16. SOLDA, Luiz Antônio. Humordança. Diário do Paraná - Anexo. Curitiba, 12 jun. 1977, p. 16.....                     | 79  |
| Figura 17. RACOMO. Diário do Paraná - Anexo. Curitiba, 10 ago. 1977, p. 4.....   | 93  |
| Figura 18. LINARES, Aley. Diário do Paraná - Anexo. Curitiba, 20 nov. de 1976.....   | 95  |
| Figura 19. GUINSKI, Luiz Antônio. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 11 jun. 1977, p. 12. ....                              | 98  |
| Figura 20. RETTAMOZO, Luiz Carlos; CAPISTRANO, Ruy Werneck. Ping Pong. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 25 jun. 1977..... | 102 |
| Figura 21. RETTAMOZO, Luiz. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 21 mai. 1977.....  | 105 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 22. MIRNADA, Oswaldo (Miran). Jornal de Humor. Diário do Paraná - Anexo. Curitiba, 31 out. de 1976. ....                       | 113 |
| Figura 23. PAIVA. Jornal de Humor. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 31 out. 1976.....  | 116 |
| Figura 24. Fraga. Jornal de Humor. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 31 out. 1976.....  | 117 |
| Figura 25. MENDONÇA, Dante. Jornal de Humor. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 7 nov. 1976. ....                                    | 119 |
| Figura 26. RETTAMOZO, Luiz. Trilogia da Fome. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 22 de jun. 1977. ....                               | 122 |
| Figura 27. JARDIM, Reynaldo. Curitiba para Viver. Diário do Paraná - Anexo. Curitiba, 06 fev. 1977. ....                              | 124 |
| Figura 28. MIRANDA, Oswaldo (Miran). Jornal de Humor. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 17 out. 1976. ....                          | 133 |
| Figura 29. CALICUT (Carlos Augusto Caldas Soares). Jornal de Humor. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 17 out. 1976. (Detalhe). .... | 136 |
| Figura 30. GEANDRÉ, Arlindo Rodrigues. Jornal de Humor. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 17 out. 1976. (Detalhe). ....             | 138 |
| Figura 31. IKOMA, Fernando. Jornal de Humor. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 17 out. 1976. (Detalhe). ....                        | 139 |
| Figura 32. MAYER, Douglas. Cartunsalada. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 21 jul. 1977. ....                                       | 141 |
| Figura 33. RETTAMOZO, Luiz Carlos. Humordaça. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 27 mai. 1977. ....                                  | 145 |
| Figura 34. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 07 jun. 1977. (capa).....  | 147 |
| Figura 35. MIRANDA, Oswaldo. (Miran). Jornal de Humor. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 22 ago. 1976. ....                         | 151 |
| Figura 36. SWAIN, Lee. Humordaça. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 3 jun. 1977. ....   | 153 |
| Figura 37. FERNANDO. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 12 ago. 1977. ....   | 155 |
| Figura 38. RETTAMOZO, Luiz Carlos. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 11 dez. 1976. ....   | 157 |
| Figura 39. MAYER, Douglas. O Jugo do Bicho. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 7 ago. 1977. ....                                     | 160 |
| Figura 40. MAYER, Douglas. Humordaça. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 28 ago. 1977. ....  | 164 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 41. SOLDA, Luiz Antônio; SWAIN, Lee. Humordação. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 28 ago. 1977. ....  | 166 |
| Figura 42. RETTAMOZO, Luiz Carlos. Capa/Humordação. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 15 jun. 1977. ....      | 177 |
| Figura 43. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 15 jun. 1977. (Detalhe).....                                     | 178 |
| Figura 44. DIAS, Rogério. WERNECK, Rui. Humordação. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 6 jul. 1977, p. 16..... | 183 |
| Figura 45. RETTAMOZO, Luiz. Experimento 19. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 24 nov. 1976, p. 3. ....        | 191 |
| Figura 46. JARDIM, Reynaldo. Experimento 7. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 22 out. 1976. ....              | 194 |

## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>  | <b>9</b>   |
| <b>1 O ANEXO: IMAGENS E INTERFERÊNCIAS.....</b>  | <b>31</b>  |
| 1.1 AS CAPAS DO ANEXO .....  | 34         |
| 1.2 O HUMOR COMO CAMINHO ESTRATÉGICO E POÉTICO.....                                    | 53         |
| 1.2.1 <i>Experimento</i> em cena.....  | 57         |
| 1.2.2 <i>Jornal de Humor</i> : um capítulo à parte no <i>Anexo</i> .....               | 65         |
| 1.2.3 <i>Humordança</i> , ou humor com mordança? .....                                 | 75         |
| <b>2 INFLUÊNCIAS COTIDIANAS – MÍDIA, HUMOR E PRÁTICA SOCIAL .....</b>                  | <b>84</b>  |
| 2.1 POR DENTRO DA “TELINHA”, PELAS FISSURAS DO SISTEMA.....                            | 90         |
| 2.2 A FOME, A MISÉRIA E O HUMOR.....   | 107        |
| <b>3 ENTRE O MEDO E O RISO: A CENSURA, A REPRESSÃO E, MAIS UMA VEZ, O HUMOR! .....</b> | <b>127</b> |
| 3.1 AS FACES DA CENSURA .....  | 131        |
| 3.2 RIR PARA NÃO CHORAR... OU PARA CONTESTAR?.....                                     | 150        |
| 3.2.1 Outra face da violência .....  | 158        |
| <b>4 A SEXUALIDADE E A IMAGINAÇÃO .....</b>  | <b>168</b> |
| 4.1 UMA QUESTÃO DE IMAGINAÇÃO.....   | 174        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>   | <b>200</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>   | <b>204</b> |
| <b>LISTA DE FONTES.....</b>  | <b>208</b> |
| <b>ANEXO.....</b>  | <b>213</b> |

## INTRODUÇÃO

O trabalho que aqui se segue traz, como fonte principal, as imagens de humor publicadas pelo suplemento *Anexo* que, entre 1976 e 1977, integrara diariamente o jornal *Diário do Paraná*, circulante em Curitiba e região desde 1955, logo, um velho conhecido já dos paranaenses. Até este ponto, poderíamos pensar o *Anexo* como apenas mais um caderno cultural, vinculado à grande imprensa, como ocorria em tantos outros casos, de periódicos de ampla circulação, não fosse um grupo que se reunira em torno de Reynaldo Jardim (1926-2011, São Paulo - SP) e Marilú Silveira (São Paulo - SP), e que contava, além de jornalistas obviamente, com artistas visuais – Luiz Rettamozo, Luiz Antônio Solda -, poetas – entre eles, Paulo Leminski, Alice Ruiz. De certo modo, traziam, como grupo, um interesse em provocar quem o lia, no sentido de buscar agitações nos campos da cultura, da comunidade, da sociedade como um todo, em lugar de simplesmente editar um suplemento que desse conta de uma agenda de eventos ligados à cultura, por exemplo.

Mas, antes de seguir com o suplemento propriamente, seria interessante conhecer um pouco mais sobre o *Diário do Paraná*, o jornal que o abrigou, assim como abrigara o tabloide *A Raposa*, criado e comandado por Oswaldo Miranda, e que antecedeu o *Anexo*. Como já dissemos, o jornal fora criado em 1955, com estreia em 25 de março daquele ano, e perdurou até 1985, com grande circulação por Curitiba, e pelo estado do Paraná. Ele fazia parte dos *Diários Associados*, um dos órgãos de comunicação representante da grande imprensa, pertencente ao grupo empresarial de Assis Chateaubriand. Além disso, o mesmo grupo mantinha, também no Paraná, um canal de televisão, a TV Paraná, ou, simplesmente, canal 6. Como não poderia deixar de ser, o *DP* destacava temas do cotidiano da população curitibana, como a ocorrência da geada, assuntos econômicos, políticos e tantos outros. Não seria diferente, quando nos anos 1960, ocorreria o processo que culminaria na queda do Presidente João Goulart, em 1964, as matérias publicadas davam conta da movimentação do governo, das Forças Armadas, da população, todos os detalhes até o golpe se concretizar, dando origem ao regime autoritário, em 1964.

Como parte da grande imprensa nacional, o *Diário* não se distanciava muito de uma linha conservadora, sobretudo, em relação aos acontecimentos políticos do período, como mencionado a pouco. Algumas das manchetes traziam o respaldo anticomunista, o mesmo que regia o processo contra o presidente Jango, como a publicada em 25 de março de 1964, em que cobria uma manifestação ocorrida no Centro Cívico, em Curitiba, contra a universalização do ensino público no estado paranaense - ou como eles tratariam o caso:

contra a comunização do ensino. O próprio governador do Paraná na época, Ney Braga, esteve presente no ato e, segundo a matéria publicada, falou ao público, demonstrando seu apoio à reivindicação dos manifestantes<sup>1</sup>. O *DP*, que contava com uma boa circulação, também, em cidades do norte do estado, como Londrina, manteria uma posição em convergência, diria, com os interesses de quem priorizava a manutenção de uma estrutura já estabelecida. Ainda que não deixasse de mostrar-se a favor de ideias, até certo ponto, inovadoras, como a implantação de suplementos culturais, como ocorreria, principalmente, na década seguinte, 1970. Isso não era necessariamente uma novidade entre as publicações impressas, pois, esse período se mostrara, como veremos no decorrer dos capítulos, com uma propensão crescente para a veiculação de assuntos voltados à cultura, de um modo geral, com incentivo do próprio governo.

Na década de 1970, o *Diário do Paraná* passaria para o comando de Oscar Martinez, da *Rede OM de Comunicação*, sem deixar de ser, então, um jornal representativo da grande imprensa, mais especificamente em 1976. Seria nessa transição que Reynaldo Jardim chegaria à Curitiba, com o objetivo de reformular a programação do Canal 6 e, acabaria então por entrar, também, para o impresso. Segundo Toninho Vaz, biógrafo de Paulo Leminski e colaborador do suplemento na seção de texto, este cenário transitório acabaria por favorecer uma “apropriação quase clandestina de suas páginas”<sup>2</sup>, e completa: “E nós fazíamos com a intenção de contra-atacar o silêncio dominante.”<sup>3</sup>. O *Anexo* iniciaria sua atividade em 27 de julho de 1976 e “Seis meses depois, o suplemento era visto como o ‘instrumento mais importante de instigação cultural da cidade’.”<sup>4</sup>.

O jornalista e poeta Reynaldo Jardim, central na idealização do suplemento *Anexo*, seria uma das figuras mais importantes em termos jornalísticos, e com participação efetiva também no cenário das artes visuais. Lygia Pape (Nova Friburgo – RJ; 1927-2004) se inspiraria no sua poesia “Olho e Alvo” para conceber a obra *Ballet Neoconcreto*, obra apresentada no Teatro do Copacabana Palace, em 1958<sup>5</sup>. Sua bagagem profissional, na linha

<sup>1</sup> MULTIDÃO Repudiou em Praça Pública a Comunização do Ensino no Brasil. *Diário do Paraná*. Curitiba, 25 mar. 1964, p. 6.

<sup>2</sup> VAZ, Toninho. **Paulo Leminski: o bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 195.

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> TEIXEIRA, Selma Suely. (org.). **Jornalismo cultural: um resgate** - Aramis Millarch, José Carlos (Zeca) Corrêa Leite, Reynaldo Jardim. Curitiba: Gramofone, 2007a, p. 375.

<sup>5</sup> Nessa obra, foram apresentados cilindros e paralelepípedos, que comportavam bailarinos em seu interior, mas que não podiam ser vistos pelo público, estes viam apenas as formas geométricas se movimentando pelo palco, com luzes que incidiam sobre as formas sob um cenário escuro, ao som de Pierre Henri. No ano seguinte, 1959, na Exposição de Arte Neoconcreta, Pape apresentaria a segunda versão do *Ballet Neoconcreto*. Nesta a música seria de autoria de Jardim.

Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/pape/index.html> (Acesso em 23/05/18; 14h 53min).

do jornalismo, vinha desde colaborações no alternativo *O Pasquim*, surgido em 1969, na reelaboração gráfica do *Jornal do Brasil* e na elaboração do suplemento do *Jornal dos Sports - O Sol* - criado em 1966, como parte de um projeto político ligado ao movimento guerrilheiro MNR (Movimento Nacionalista Revolucionário)<sup>6</sup>. Jardim chegaria à capital paranaense em 1976, com o objetivo inicial de reformular a programação da *TV Paraná*.

Em um período onde eram perseguidos quem, de alguma forma, contrariasse os interesses do regime autoritário, com Jardim não seria diferente. Em 27 de março 1979, Jardim seria fichado pela Divisão de Segurança e Informações – Subdivisão de Informações do Estado do Paraná - por manter “tendências esquerdistas”<sup>7</sup>, naquele momento era redator chefe do *Correio de Notícias*. O documento, arquivado na seção DOPS, do Arquivo Público do Paraná, não registra nenhuma informação complementar, nem mesmo especifica que “tendência esquerdista” seria esta. Tal fato apenas reforça, de certa maneira, um caráter superficial, em parte, na atuação da censura à imprensa no período autoritário, pois, ao que poderia parecer, bastaria uma suspeita para que o indivíduo fosse indicado como “subversivo”. A censura política à imprensa, no entanto, será o assunto tratado no terceiro capítulo desta dissertação, com uma visão geral sobre o tema, a partir de desenhos então publicados no suplemento *Anexo*.

Marilú Silveira, que já trabalhava no *Diário do Paraná*, antes da criação do *Anexo*, também era atriz e integrou o Grupo de Teatro Gil Vicente da Universidade Federal do Paraná, criado em 1969. No jornalismo, colaborou com o *Correio de Notícias*, onde editou o caderno cultural *Elenco*. Com a chegada de Reynaldo Jardim ao *Diário do Paraná*, os dois se uniram no projeto do suplemento e, mais tarde, seguiriam juntos, também, no *Pólo Cultural*. No *Anexo*, assinaria a *Coluna A e Inquérito*. Esta última apresentava nomes importantes do cenário cultural, local e nacional, em entrevistas rápidas, chamadas “entrevistas relâmpago”<sup>8</sup>. Com Marilú Silveira, Reynaldo Jardim idealizaria um projeto o qual chamariam de *Pólo Cultural*, tratava-se de um anseio em colocar Curitiba entre as cidades brasileiras mais destacadas no cenário artístico-cultural. Para tornar a ideia pública, os dois, juntamente com a equipe do suplemento, conceberiam uma edição especial do *Anexo*, com o subtítulo *Pólo Cultural*, que mais tarde seria o título do tabloide editado pelos dois, em 1978.

<sup>6</sup> KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Editora Página Aberta – Scritta Editorial, 1991, p. 33.

<sup>7</sup> DIVISÃO de Segurança Pública e Informações – Subdivisão de Informações. **Reynaldo Jardim**. Curitiba, 27 mar. 1979.

<sup>8</sup> TEIXEIRA, Selma Suely. **Jornalismo cultural: um resgate** – Adélia Maria Lopes, Dinah Ribas Pinheiro, Marilú Silveira, Rosirene Gemaél. Curitiba: Gramofone, 2007b.

Essa edição especial, que contou com 32 páginas, quando normalmente o suplemento tinha entre 8 a 20 páginas. Esta apresentou depoimentos de representantes da cultura curitibana, de artistas, intelectuais e pessoas ligadas ao governo do Paraná, que atestavam a qualidade da produção cultural e artística da cidade. Na capa, o subtítulo surgiria no alto, como se fosse o próprio nome do suplemento, uma imagem toma metade da página, logo abaixo o texto escrito em conjunto por Silveira e Jardim, que iniciava afirmando: “Não estamos pisando no terreno romântico das utopias. A proposta é fundamentalmente de ordem industrial, e, portanto, econômica.”<sup>9</sup> A edição *Anexo - Pólo Cultural*, no entanto, seguiria publicando durante toda a semana seguinte. E, além da proposta dos editores do *Anexo*, que apontava para uma preocupação socioeconômica, em Curitiba, o governo local, em parceria com o federal, conduzia o processo de modernização estrutural e urbana, que tinha sob seu foco uma aceleração do desenvolvimento da cidade, desde o setor da indústria, até a cultura, em que buscava, entre outros pontos, a evolução dos espaços culturais já existentes e fundar outros, incentivar uma produção local como parte da identidade da capital paranaense e, sobretudo, consolidar sua posição entre as principais capitais do país.

Ainda vale lembrar que mesmo a década de 1970 sendo lembrada, em determinadas ocasiões, como o auge de um processo de modernização da cidade de Curitiba, tal processo não se limita a esse período específico. O progresso em termos culturais, sociais, políticos, econômicos, pode-se dizer, em determinada medida, define-se, mais, numa busca constante, temporal e socialmente, por variadas comunidades espalhadas ao redor do mundo. Neste trabalho, o destaque recai sobre o projeto que iniciou com o Plano Preliminar de Urbanismo (PPU), instituído em 1965, e que dera origem ao Plano Diretor de Curitiba, aprovado pela Câmara dos Deputados, naquele mesmo ano, e executado pelo IPPUC (Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba) a partir de 1971, ocasionando, por sua vez, transformações significativas na paisagem urbana, bem como no modo de viver dos cidadãos e, até mesmo, de experimentar a cultura local. “O PPU foi um plano global cujo objetivo era uma total reordenação da cidade capaz de modernizá-la e prepará-la para o desenvolvimento econômico.”<sup>10</sup> No entanto, é importante lembrar que a administração pública, baseada no progresso urbanístico, não seria exclusividade de Curitiba, em todo o Estado do Paraná podia se perceber uma atenção voltada para um desenvolvimentismo técnico-progressista. O crescimento demográfico, tanto na capital, como em outros municípios, revelaria uma

<sup>9</sup> JARDIM, Reynaldo; SILVEIRA, Marilú. Pólo Cultural. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 06 fev. 1977.

<sup>10</sup> SOUZA, Nelson Rosário de. Planejamento urbano me Curitiba: saber técnico, classificação dos cidadãos e partilha da cidade. **Revista de Sociologia Política**: Curitiba, vol. 16, 2001, p. 110.

necessidade de renovar a própria estrutura urbana. Assim, o transporte se tornaria alvo constante das reformulações, a partir da construção de “eixos estruturais lineares”<sup>11</sup>, a urbanização visava, sobretudo, uma integração entre as regiões da cidade e, também, dos municípios próximos.

De certa forma, esse plano de desenvolvimento coincidiria, em partes, com a ideia construída em torno do próprio *Anexo*, em que visava lançar a capital paranaense como um polo de produção cultural de nível avançado e inovador. Seus idealizadores, Jardim e Marilú Silveira, buscariam, nesse sentido, o apoio dos setores político-administrativos como contribuição para viabilizar tal projeto.

O esforço de Jardim na tentativa de mobilizar diversos setores da vida cultural e política da cidade, sem pudores em consultar também empresários, indica que não se tratava apenas de incentivar a produção artística e cultural, de suscitar ideias e conceitos, mas de um projeto que deveria capitalizar recursos políticos e econômicos para se tornar materialmente viável.<sup>12</sup>

Por outro lado, uma intencionalidade, no sentido de interferir na linearidade do projeto de desenvolvimento da cidade, surgiria no interior de um grupo que desejava, acima de tudo, uma efervescência cultural, voltada mais para o experimentalismo, para a inovação, antes de um simples progresso, linear e previsível. De tal modo, enquanto o projeto *Pólo Cultural*, lançado por Jardim e Marilú Silveira, ganhava em reconhecimento entre setores político-administrativos, parte dos integrantes do suplemento *Anexo* – entre eles Leminski e Rettamozo – perceberiam uma necessidade mais profunda de inovação na produção artística, de incentivo a experimentar as possibilidades da linguagem da arte, num sentido amplo. Mas, sem se afastar tampouco ao desenvolvimentismo pragmático, propalado como modernizador por gestões políticas fundadas no autoritarismo vigente daquele período, a ideia em torno da edição *Anexo-Pólo Cultural* seguiria por uma linha dupla – diria – em relação ao verdadeiro objetivo sobre tal proposta de transformação do cenário cultural de Curitiba:

De um lado, o projeto tinha uma dimensão mais pragmática, se aproximava e funcionava como uma espécie de continuidade em relação ao impulso modernizante orquestrado pela prefeitura. Por outro lado, havia também uma dimensão mais artística desse projeto, mais voltada para a difusão de ideias, para a derrubada de fronteiras e preconceitos, para a tentativa de estabelecer diálogos entre os diversos tipos de produção cultural e a tentativa de questionar o imaginário identitário associado à cidade, abrindo espaço para a criação de uma nova imaginação.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> MORAES, Everton de Oliveira. “**Cortar o tecido da história**”: condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980). Tese (Doutorado em História). UFPR, Curitiba, 2016a, p. 28.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 39.

O que podemos notar a partir dessa colocação é que, mesmo compartilhando de um mesmo ideal, nem sempre os anseios e pensamentos seguiam uma mesma tendência. Assim construiriam divergências, mas, ao mesmo tempo, abrindo maiores possibilidades de interferir num meio sociocultural próximo, pois a própria discordância poderia de certa forma, gerar novas maneiras de atuação, tanto de um lado, como de outro. Outro fator – antagônico, de certo modo - a se destacar aqui, recai sobre uma das questões centrais no suplemento *Anexo*: a conciliação de uma produção estética sofisticada, como se pode notar em imagens em geral, textos e outras manifestações, com a cultura de massa, como se veria na presença do desenho de humor, ele próprio uma linguagem de amplo alcance popular. É, assim, em busca de problematizar como, e até que ponto, seguiria uma interferência sobre as estruturas socioculturais, tais quais, em determinada instância, pareciam se mostrar avessas a uma fluência criativa, que nos voltamos, aqui, para as imagens de humor então publicadas pelo *Anexo*. Procuramos, nesse sentido, compreende-las não somente como ilustrações humorísticas e irônicas de um cotidiano, mas percebe-las em sua capacidade de provocar tensões sobre uma habitualidade, um domínio da normatividade, em direção a um rompimento de barreiras entre ambientes culturais ora separados, para que contribuísse a uma confluência maior de ideias, pensamentos, experiências entendidas como novidade numa sociedade que se determinava sobre um aspecto tradicionalista, apesar de uma propensa modernização urbana.

Uma vez que se segue por uma tendência natural de enxergar o desenho de humor como uma expressão já, por si só, contestadora, poderia dificultar uma percepção crítica sobre uma linguagem que se constrói, todavia, sobre formas de pensar diferentes, como de posicionamentos políticos e de entendimentos acerca do cotidiano social, ao invés de seguir por um único lado. Ou seja, é preciso olhar para o humor gráfico como uma expressão que, nem sempre, atesta para a subversão de valores ditos tradicionalistas, conservadores. Ele pode, muito bem, vir a afirmar esses mesmos ideais de normalização de um ambiente circunscrito. O que não deixaria de ser, entretanto, uma forma de contestação, mesmo que apontasse para a mesma direção dominante dos fatos. Trata-se, sobretudo, de pontos de vista, de maneiras de apreender sua linguagem, que divergem entre si. A liberdade de manipulação dos fatos revela-se, em certa medida, dualista, uma vez que, a interpretação do entorno também é livre. Assim:

As armas que ele (o desenhista de humor) contém podem ser usadas em causas boas e em sinistras. O cartunista pode mitologizar o mundo ou tentar espalhar ilusões. Pode inflar a frase estúpida e dar-lhe uma vida especiosa própria, ou desinflá-la por uma comparação da retórica com as realidades que ela descreve.<sup>14</sup>

Gombrich<sup>15</sup> ainda chama atenção ao fato do cartum – por extensão, o desenho de humor – trazer consigo uma carga simbólica do contexto em que ele se inscreve, e é esse simbolismo que se oferece à mente para que se possa, em certa medida, compreender sua dimensão social. De tal forma, seria possível enxergar o entorno social refletido na linguagem gráfica de humor, tanto de modo a contraria-lo, como para ressaltar a dominância que determinadas camadas sociais exercem sobre outras. Sua estrutura ambígua, em partes, referenciada através da própria presença do humor – ainda que esta não seja uma constante – contribuiria, possivelmente, para esse caráter, diria, oscilatório, entre os prováveis significados que, por ventura, estivessem implícitos.

O suplemento cultural *Anexo* traria em sua equipe, atuando juntamente com Marilú Silveira e Jardim na direção geral, Luiz Carlos Rettamozo (1948, São Borja - RS) na direção de arte, Luiz Antônio Solda (1952, Itararé - SP) como colaborador, e Paulo Leminski (1944-1989, Curitiba - PR) na direção de texto, entre outros que contribuiriam de forma esporádica com textos, desenhos, poemas. Rettamozo mantinha uma trajetória profissional diversificada e ampla, desde a atuação nas artes plásticas, inclusive com premiações no Salão de Arte Paranaense, como na área jornalística alternativa:

Sua atuação, seja ela profissional ou estritamente artística, era flexível, produzindo filmes em Super-8, trabalhando na criação de anúncios para agências de publicidade, na supervisão de arte e produção de ilustrações para a revista *Panorama*, na edição de jornais alternativos (como o *Isso*, o *Scaps* e o *Espalhafato*), na participação em festivais, em exposições e salões de arte, em intervenções urbanas, entre outros.<sup>16</sup>

Flexível também era a vida profissional, e, por extensão, a pessoal, de Paulo Leminski, uma vez que além de poeta, atuava como professor de cursos preparatórios para vestibular, conhecedor das artes marciais, crítico literário; estudou, ainda, junto aos monges beneditinos, em 1958, no Colégio São Bento, em São Paulo. Em meio a tal diversidade do conhecimento, o apreço pela erudição, por vezes, o fazia incompreendido, até mesmo por colegas do *Anexo*. Em uma edição do suplemento, Rui Werneck Capistrano afirmaria que o poeta se repetia demasiadamente com as palavras, em prol do tal “código verbal”. Para

<sup>14</sup> GOMBRICH, Ernst Hans. O arsenal do cartunista. In: \_\_\_\_\_. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 142.

<sup>15</sup> Ibidem. p. 127.

<sup>16</sup> MORAES, Everton de Oliveira. 2016a. **Op. Cit.**, p. 13.

Werneck, Leminski produzia poesias para um público muito restrito de leitores, sem considerar os milhões de semianalfabetos que viviam no Brasil. Assim, ele estaria complicando excessivamente a escrita poética com teorias que poucos seriam capazes de entender, limitando seu acesso às massas<sup>17</sup>.

Mas Leminski responderia a Werneck, em outra edição, constatando que ele apenas buscava em seus muitos ensaios, poesias, traduções, ser cada vez mais compreensível, além de oferecer igualdade aos diferentes códigos linguísticos<sup>18</sup>, e não repetir ideias que faziam sentido apenas a ele mesmo. O que tal embate revela, numa certa perspectiva, é mais uma questão de dualidade no posicionamento interno do próprio *Anexo*, onde, de um lado, haveria uma reflexão em que se nota uma proximidade maior com a visão desenvolvimentista, urbano e cultural, que se passava em Curitiba naquele período. Enquanto, de outro lado, do lado do poeta Leminski, percebia-se um caminho voltado à ruptura com a própria ideia de linearidade progressista.

Outra figura importante para o *Anexo*, Luiz Antônio Solda atuaria como cartunista fixo do suplemento, mas antes disso, ele já integrava a equipe do *Diário do Paraná*, publicando no *Jornal de Humor*, editado por Oswaldo Miranda. Sua carreira iniciaria oficialmente em 1973, com contribuições para os alternativos *Pasquim* e *Ovelha Negra*, comandado por Arlindo Rodrigues (Santos – SP, 1951), ou, como ficaria conhecido, Geandré<sup>19</sup>. Seus cartuns renderiam prêmios importantes, como o segundo lugar no 3º Salão de Humor de Piracicaba, mas, para Solda, acima disso, estava o reconhecimento do desenho paranaense em outros estados e, até mesmo, países<sup>20</sup>.

Neste momento, então, voltamo-nos ao objeto deste estudo – as imagens de humor publicadas no suplemento *Anexo* -, basta folhear algumas páginas do suplemento e os primeiros desenhos surgem, para não se ausentarem mais. Raros são os números que não apresentam cartuns, histórias em quadrinhos, charges, caricaturas, enfim, alguma manifestação gráfica, ou ainda textual, onde o humor, o inusitado, o inesperado revela-se ao leitor/observador. Vale lembrar aqui que, sem dispensar as circunstâncias de concepção dos desenhos, o foco principal do estudo considera, antes de mais nada, a composição imagética. Neste âmbito, ainda, procuramos eleger um direcionamento à abordagem que se conecta em

<sup>17</sup> CAPISTRANO, Rui Werneck. Te prego pela palavra, Leminski. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 8 jul. 1977, p. 4.

<sup>18</sup> LEMINSKI, Paulo. Eu, pecador, me confesso. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 14 jul. 1977, p. 6.

<sup>19</sup> ADAIL e outros. **Antologia Brasileira de Humor**. Vol. 2. Porto Alegre: L&PM, 1976, p. 219.

<sup>20</sup> SOLDA, Luiz Antônio. Solda. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 25 ago. 1976, p. 8.

três dimensões, de acordo com a proposta de Freitas, para uma metodologia de interpretação de imagens artísticas; são elas: a formal, a social e a semântica<sup>21</sup>.

Assim, cada uma das dimensões interpretativas de imagens artísticas tange definições específicas. A dimensão formal da imagem abrange, segundo a proposta de Freitas<sup>22</sup>, três conceitos: primeiramente a imagem se revela perceptiva, ou seja, nada além de uma experiência humana em face de algo – uma paisagem ou um objeto – que desperta uma relação nada mais do que estética em sua percepção, “[...] desvinculada na teoria de qualquer conceituação ou interesse prático imediato”<sup>23</sup>. Em seguida, na acepção, ainda, de imagem artística, a forma se aproximaria, então, à determinada circunscrição lógico-teórica, em que a receptividade, a organização e a projeção a levariam, em primeira instância, ao estatuto de estrutura organizada geométrica e espacialmente. Por último, teria a “matéria formada”<sup>24</sup>, ou a visualidade de um material elaborado artisticamente.

Numa associação à linguagem gráfica de humor, seria permissível, por um lado, propor, esquematicamente, à forma perceptiva o contexto que dá origem a uma ideia; na segunda poderíamos estender ao momento em se publica o desenho, ou seja, a organização das ideias em torno de um conjunto gráfico se lança ao público, que o recebe, e, neste instante então, a ideia do início se torna uma visualidade elaborada materialmente. Mas, o humor em seu modo gráfico toca, também, outros âmbitos de interpretação. Assim, chegamos ao sentido social da imagem artística, esta seria entendida não somente como uma forma representativa de algum fato social ou objeto externo, mas sim, possibilitaria sua apreensão numa dimensão sógnica<sup>25</sup>. Poderíamos entender a imagem nesse âmbito, em certa maneira, como parte de uma rede mais complexa de fatos, de visualidades e de experiências compartilhadas entre artista e observador. Logo: “[...] se a abordagem *formal* tem como teto a compreensão estritamente material de um objeto que foi, de algum modo, *construído no tempo*, é a abordagem *social* que prolonga esse teto ao descrever os caminhos que esse objeto percorreu até o presente.”<sup>26</sup>.

Por último, a abordagem semântica das imagens de arte, poderia dizer, apresenta-se como uma relação entre a forma e o contexto cultural da qual se originou. É claro que a interpretação de uma imagem circunscreve definições que não se limitam a uma dimensão, ou

<sup>21</sup> FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Estudos Históricos – Dossiê “História e Imagem”**. Rio de Janeiro: n° 34, julho-dezembro, 2004, p. 3-21.

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>24</sup> PAREYSON, L. 1997. apud: FREITAS. 2004, p. 8.

<sup>25</sup> FREITAS, Artur. 2004. **Op. Cit.**, p. 11.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 13. (Grifos do autor).

outra apenas, nem tampouco da “*soma*”<sup>27</sup> do âmbito formal com o social, mas da “*interpretação*”<sup>28</sup> que um observador atribui a tal imagem.

Desse modo, quando um conteúdo é atribuído por um intérprete a uma forma visual contextualizada, a imagem deixa de ser entendida como pura forma ou fato social, e passa a *funcionar* como uma relação de atribuição, ou seja, como um signo<sup>29</sup>.

Ainda na metodologia, o que propõe Rancière<sup>30</sup>, sobre o visível e o dizível nas imagens artísticas, pode nos oferecer uma abordagem coerente no âmbito da linguagem gráfica de humor, ao levar em conta os meios envolvidos na criação do desenho de humor – que não se trata, diga-se, os meios que tangem apenas a dimensão formal, mas sim do aspecto social e semântico, como proposto por Freitas<sup>31</sup>. Na discussão aberta por Rancière, a imagem surgiria como num jogo de relações entre o que é representado – a forma - e o que essa representação comunica ao observador – ou pretende comunicar -, mas que de alguma forma não se revela à visualidade imediata, ou seja, os signos referentes a um determinado contexto social – para o autor francês, o dizível. Para se chegar à dimensão do dizível seria necessário, então, empreender uma análise mais aprofundada dos signos visuais intrínsecos em sua estrutura imagética. Esta dimensão constituiria, ainda, aquilo que é colocado pelo autor como o “outro” da imagem, ou seja, aquilo que estaria além do visível. Sem este outro a própria noção de imagem perderia seu conteúdo. Em sentido amplo, essa afirmação implicaria em concluir que a imagem permanece ligada, de alguma forma, à função de significante, conectada ao contexto em que se insere<sup>32</sup>.

Assim como a proposta metodológica apresentada por Freitas<sup>33</sup>, a imagem como representativa de algo, seja uma paisagem ou um pensamento, tangencia uma realidade da qual se originou, através de sua forma, mas, também, por meio da própria interpretação atribuída externamente. Nessa conexão, seria possível, talvez, afirmar a existência de uma relação de semelhança entre a imagem e a sua fonte. Isto, por sua vez, poderia ser entendido ainda como uma recontextualização do local de origem pela imagem. A presença ou não do humor é outra questão. Hutcheon<sup>34</sup> fala, em sua teoria da paródia moderna, sobre a recontextualização como uma repetição que se alarga em relação à fonte, na medida em que a

<sup>27</sup> Ibidem, p. 14. (Grifo do Autor).

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Idem.

<sup>30</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

<sup>31</sup> FREITAS, Artur. 2004. **Op. Cit.**

<sup>32</sup> RANCIÈRE, Jacques. 2012. **Op. Cit.**, p. 9.

<sup>33</sup> FREITAS, Artur. 2004. **Op. Cit.**

<sup>34</sup> HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX**. Lisboa – Portugal: Edições 70, 1985.

atribui uma nova forma. Esta, no entanto, distingue-se da imitação por si só. “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança.<sup>35</sup>”.

Assim, a repetição da qual se refere a autora, apresenta-se, de certo modo, no momento em que se ressalta a diferença, aí sim num direcionamento, por vezes, crítico, ou mesmo irônico, no sentido de crítica, e não estritamente de humor. Vale dizer que ironia e humor nem sempre permanecem na mesma definição. No caso do desenho de humor, sua especificidade estaria mais na recolocação de uma realidade mais complexa numa ideia - que pode ser igualmente complexa, mas sintetizada, ou condensada, numa representação imagética -, e isso reafirma aquilo que Gombrich<sup>36</sup> ressaltou como uma das armas do arsenal do cartunista, que podem exercer a função que o seu manipulador desejar.

Ao *Anexo*, o desenho de humor se tornaria um de seus principais meios comunicativos, de ideias, de experiências, de compreensões sobre o mundo. Não seria exagero afirmar, aqui, que um dos pontos centrais do periódico recaía sobre a essa linguagem. Ao humor gráfico se atribuía, em determinado sentido, um *status* de “combatente”, diria. No texto escrito por Leminski, para o *Anexo*, refere-se ao desenho de humor a partir do pressuposto do “duélago”, sugere, tão logo, uma combinação de diálogo e duelo, batalha<sup>37</sup>. Seria essa uma batalha com que armas, além, é claro, do próprio apelo irônico? A questão, no entanto, parece ser mais voltada ao alvo dessa luta, do que fundamentalmente aos meios utilizados para tal.

Seria, então, a partir da capacidade do desenho de humor em interligar linguagens diferentes – em suma, a visual e a verbal - numa mesma representatividade significativa, que permitiria uma comunicabilidade mais aberta. Trataria, então, de uma problematização aos modos socioculturais e políticos a que tangencia na visualidade gráfico-significante, ou mesmo, de propor outras maneiras de perceber o cotidiano, mais do que uma contestação, como se prevê em determinadas circunstâncias. E de tal maneira, Leminski dá a impressão de que ao humor se reservaria uma superioridade linguística, ao afirmar que este configuraria uma espécie de “arte das artes”<sup>38</sup>, justamente por manter-se em interseção com diferentes linguagens estéticas. Mas, além disso, por compor-se através de uma variação comunicativa, em que não haveria uma regra de composição, podendo ir da imagem ao texto numa mesma construção.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>36</sup> GOMBRIH, E.H. 1999. **Op. Cit.**, p. 130.

<sup>37</sup> LEMINSKI, Paulo. Humor: esse duélago. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 12 jul. 1977, p. 12.

<sup>38</sup> Idem.

Por outro lado, a ação do duelo que provocaria o desenho de humor, avançaria contra uma *regularização* da expressão gráfica, em que não mais se dispunha facilmente à “piadinha dentro do retângulo<sup>39</sup>” – numa referência às histórias em quadrinhos. O que esse texto de Leminski nos deixa claro, também, é uma referência à questão formal do desenho de humor como parte de sua via significante. Para alcançar o objetivo de romper barreiras, seria preciso antes, quebrar a própria estrutura da forma, expandir-se graficamente, para então provocar reflexões igualmente amplas. Assim como Gombrich<sup>40</sup> nos ensina que o cartunista conta com um “arsenal” gráfico, e uma das armas desse arsenal é o que o autor chama de “condensação”, ou seja, a sintetização da complexidade real numa imagem única. Isso, por ora, não seria tão naturalmente alcançável sem uma expansividade da dimensão formal do desenho de humor.

Ainda, como não poderia deixar de ser, o *Anexo* não seria o único, naquela época, que se voltaria para essa forma de expressão, nem mesmo para o intento em romper as barreiras que se construíam, social e culturalmente diante da comunidade circunscrita ao suplemento, como, certamente, em um nível mais amplo espaço-temporal. Antes dele, no próprio *Diário do Paraná* era editado, por Oswaldo Miranda, o suplemento *A Raposa*. Também durante a década de 1970, em formato de tabloide, este traria em sua pauta, além do humor gráfico, um olhar destacado ao design, que se consolidava cada vez mais em Curitiba. *A Raposa* reunia reflexões sobre obras de diversos escritores, poetas, ilustradores, cartunistas. A diagramação da página seguia uma linha gráfica em que textos, imagens e outros elementos interagiam de modo a criar uma visualidade unívoca<sup>41</sup>. Miran revelaria, ainda, que contava com total liberdade de criação do tabloide, que era, na verdade, desvinculado da editoração do *Diário do Paraná*, quando este apenas imprimia e encartava em sua publicação os números d’*A Raposa*<sup>42</sup> após recebê-los. Alguns dos números chegariam a ser premiados nacional e internacionalmente, até então inédito para publicações do tipo no Brasil. O caderno *A Raposa* teria, no entanto, outra fase, além do período no *Diário do Paraná*, quando, já nos anos 1980, publicaria bimestralmente junto à Fundação Cultural de Curitiba.

Fora do *Diário do Paraná*, mas ainda na cidade, Rettamozo teria sob a sua responsabilidade o jornal *Scaps*, criado em 1975, juntamente com Martins Vaz, em formato de tabloide, o número de estreia sairia com 24 páginas. Mas a censura acabaria por cair sobre esse alternativo, após três edições, acusado de subversão e por omitir informações sobre local

<sup>39</sup> Idem.

<sup>40</sup> GOMBRICH, Ernst Hans. 1999. **Op. Cit.**, p. 130-132.

<sup>41</sup> CALDI, Leonardo; LIMA, Edna Lúcia Cunha. *A Raposa: influências de Herb Lubalin no trabalho de Miran*. In: C. G. Spinillo; L. M. Fadel; V. T. Souto; T. B. P. Silva & R. J. Camara (Eds). **Anais [Oral] do 7º Congresso Internacional de Design da Informação/Proceedings**. Num.2, vol.2. São Paulo: Blucher, 2015.

<sup>42</sup> MIRANDA, Oswaldo (Miran). **Questionário respondido via e-mail**. Curitiba, junho de 2017.

de impressão e responsáveis<sup>43</sup>. Outras publicações de curta duração também circularam pela cidade na década de 1970, a revista *Isso*, por exemplo, teve apenas um número publicado em 1972 em Porto Alegre, Curitiba e Florianópolis. Ela foi criada e editada por Luiz Rettamozo, Nelson Padrella, Solda, J. Gaspar e Kremer. O humor, mais uma vez, receberia destaque, tanto no tabloide *Scaps*, como na revista *Isso*, não apenas em desenhos, mas em textos e, no caso de *Isso*, em uma fotonovela chamada *Desinformação*<sup>44</sup>.

Além desses, não podemos esquecer o *Polo Cultural*. Falamos já sobre o projeto lançado no *Anexo*, o de levar Curitiba ao reconhecimento como local de produção de alto nível cultural. Aqui, então, comentamos sobre aquele que pode ser considerado, por um lado, como um desdobramento do próprio suplemento *Anexo*, e obviamente, da ideia inicial colocada em pauta na edição especial de fevereiro de 1977. Alguns meses após o suplemento do *Diário do Paraná* encerrar suas atividades, o tabloide semanal entraria em circulação, mais precisamente em 15 de março de 1978. Seguiria por 34 números semanais totalmente independente.

Confirmando a ideia de “novidadeiros”, o jornal inovou ao utilizar impressão na folha A1 por inteiro modificando a dobra usual dos tabloides. Assim, ao ser aberto, a primeira matéria ocupa as páginas 2 e 3 que, em um jornal formato padrão, seriam ocupadas pelo editorial, créditos, colunas fixas e alguma matéria de menor tamanho.<sup>45</sup>

Mas a falta de anunciantes seria um dos motivos que levaram o jornal a encerrar sua atividade. Segundo Marilú, uma dívida restaria ao final da publicação, e a solução foi vender a máquina de fotolito para quitar os débitos. Ainda, de acordo com o que a jornalista afirmaria mais tarde, a ideia de lançar o *Pólo Cultural* surgiu quando foi editado o *Anexo* especial, no dia 6 de fevereiro de 1977, com o subtítulo que daria nome, posteriormente, ao jornal independente.

Jardim e eu estávamos no *Diário do Paraná*. Um dia ele disse que faria um *Anexo* especial com o subtítulo de *Pólo Cultural* para lançar Curitiba como um centro nacional de cultura. Foi um número de grande expressão. Jardim gostou tanto do nome *Pólo Cultural* que decidiu criar seu próprio jornal. Juntos, ele e eu, fomos adiante na empreitada e fizemos o lançamento do nosso *Pólo Cultural* com muito entusiasmo<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> DEPARTAMENTO da Polícia Federal. **Censura ao jornal Scaps**. Curitiba, 31 mar. 1976.

<sup>44</sup> FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. *Desinformação: design e sócio-semiótica*. Curitiba: **Da Vinci**, v. 3, n. 1, p. 71-82, 2006.

<sup>45</sup> TEIXEIRA, Selma Suely. *Pólo Cultural: um jornal dedicado à cultura paranaense*. Curitiba: **Anais do Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade – UTFPR**, 2005, p. 119.

<sup>46</sup> TEIXEIRA, Selma Suely. 2007a. **Op. Cit.**, p, 218.

Ao perceber a formação desses jornais, revistas, cadernos/suplementos culturais, é possível notar que havia uma concentração de determinados nomes de expoentes da cultura paranaense, e nacional, em torno das publicações. Isso nos faz pensar que, de uma forma ou de outra, o *Anexo*, assim como os outros impressos, trariam consigo uma trajetória antes mesmo de sua criação. Nesse sentido, as publicações pareciam manter entre si uma conexão, não apenas pelo foco na cultura, na crítica social por meio do humor, mas através de uma relação entre os colaboradores, como se cada um fosse continuação do anterior.

O jornalismo alternativo, na década de 1970, em nível nacional representaria uma extensa linha de posicionamentos diversos em face da política autoritária, que se instalara no país em 1964. Mas, diga-se, a imprensa alternativa não nasceu junto ao golpe, nem tampouco limita sua existência ao período correspondente à ditadura militar. Uma necessidade de expor, da maneira que fosse possível, ideias, opiniões, sentimentos que, por acaso, encontraria no humor uma saída conveniente diante das condições impostas pelo novo regime político. Entre as formas de expressão havia, sobretudo, um cuidado em representar situações, ou personagens, que mantivessem certo grau de reconhecimento por entre o povo, mas indiretamente.

Desde o começo, os humoristas evitaram a caricatura; recorreram muito mais à charge para a qual não faltavam os ingredientes essenciais: os tipos e as situações genéricas que o público podia identificar facilmente, gerais sobrecarregados de medalhas, agentes truculentos da polícia, os coronéis neurotizados pelo anticomunismo dirigindo Inquéritos Policiais Militares, que inspiravam mais riso do que temor.<sup>47</sup>

Um dos pioneiros na esfera do jornalismo independente foi a revista lançada por Millôr Fernandes, a *Pif-Paf*, que nasceu em 1964, após Millôr se desentender com os diretores de *O Cruzeiro*. Este último mantinha uma seção de mesmo nome, comandada por Millôr, porém, uma edição que apresentara uma matéria intitulada “A verdadeira História do Paraíso”, gerou certo desconforto entre a publicação e a Igreja Católica, fato decisivo para a seção deixar de compor o jornal e tornar-se uma publicação independente, voltada para a crítica dos costumes, da política. Mas, como ocorreria a diversos alternativos, entre eles o *Pólo Cultural*, de Jardim e Marilú Silveira, a falta de uma gestão empresarial, de anunciantes, *Pif-Paf* encerraria sua circulação, não muito tempo depois de lançada e com dívidas a pagar<sup>48</sup>.

Para a realização deste trabalho, desde os primeiros contatos com o suplemento *Anexo*, ainda em fase de reconhecimento, em busca de uma possível fonte para uma futura

<sup>47</sup> KUCINSKI, Bernardo. 1991. **Op. Cit.**, p. 14.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 18.

pesquisa, a diversidade imagética chamara atenção de pronto. Assim, seguiria uma caminhada até encontrar um fio condutor que ligasse aquelas imagens de alguma forma. Devido à quantidade, essa escolha não se revelaria fácil. Foi ao voltar-se ao momento histórico de onde a publicação emergia, tanto em âmbito local como nacional, as transformações visíveis da existência, ou da coexistência comunitária, dentro da amplitude que se abre a partir de uma referência social/política/cultural, poderiam ser, então, interessantes como uma conexão com os desenhos que tínhamos disponíveis.

Logo, ao pensar sobre o contexto da época, desde o golpe militar de 1964, que daria origem a um regime autoritário, foi possível notar que a segunda metade da década de 1970 se lançaria não menos contraditória do que períodos anteriores. O decênio que havia iniciado com uma repressão intensa, ao entrar em vigor o Ato Institucional nº 5, em 1968, chegaria aos anos finais com uma promessa de distensão política, proposta pelo então presidente Ernesto Geisel, no poder de 1974 a 1979, e traria em si mesma, incongruências governamentais visíveis, sentidas ou mesmo praticadas como parte de um processo de estabelecimento de ordens favoráveis a poucos. Um desses aspectos incoerentes via-se no próprio campo da cultura, onde, de um lado, um apoio – estratégico, diga-se - por parte da instituição política, daria condições para a expansão de um mercado de bens simbólicos, sobretudo, de consumo massivo. Do outro lado, ainda que já se falasse em abertura política e fim da censura prévia, o controle da produção cultural continuaria a marcar as manifestações nessa área.

De tal modo, se procuramos pensar em torno da atividade cultural no período autoritário, é necessário considerar uma dicotomia entre “[...] a convivência de uma intensa repressão política com um incentivo sem precedentes na produção de bens culturais [...]”<sup>49</sup>. Esse fator, no entanto, se mostraria uma via de problematização interessante, do ponto de vista de uma interferência através de linguagens estético-culturais em ambientes controlados politicamente. Nessa linha de abordagem incentivo cultural/repressão, Marcos Napolitano<sup>50</sup> evidencia a relação entre Estado e frentes esquerdistas no âmbito da produção cultural, onde haveria um processo de ocupação por parte de intelectuais e artistas, ligados à esquerda política, sobre os espaços hegemônicos, mercantilizados da mídia de massa, que, então, se consolidava naquele período. Esse aproveitamento viria, também, de uma suposta intenção, em determinadas ocasiões, por produzir e veicular obras de fundo político e questionador dentro do próprio sistema ditatorial.

<sup>49</sup> FREITAS, Artur. **Arte e contestação**: o Salão Paranaense nos anos de chumbo. Curitiba: Medusa, 2013, p. 28.

<sup>50</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil**: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980). Tese de Livre-Docência. USP, São Paulo, 2011, p. 193-214.

Assim, dentro desse antagonismo apoio/controlado, surgiriam aos olhos de determinados agentes culturais possibilidades de atuação nesse espaço complexo e, ao mesmo tempo, fechado, ou aparentemente fechado. Esse modo de agir dialogaria, então, tanto com a cultura de produção massiva, quanto com outros ambientes estéticos, desvinculados inicialmente de instituições culturais – os ditos marginais ou alternativos. Fruto desse diálogo, espaços de interferência se abririam através de uma atuação que buscava, sobretudo, uma quebra de barreiras por meio de confluências visuais, como via de ampliação dos meios para inovações estéticas, culturais, políticas, sociais nos diversos cenários sociais.

É nesse aspecto que se coloca o problema que vem a nortear esta pesquisa. Buscamos, tão logo, compreender até que ponto o humor gráfico seguiria como uma via de ocupação e interferência sobre os espaços que tendiam a um fechamento às vias de experimentações na vivência numa sociedade, que ora se estabeleceria diante de uma normatividade, como parte de uma solução provável para as divergências políticas. Também, olhamos para o humor gráfico em sua capacidade de romper com as limitações sobre modos de vivenciar uma produção cultural múltipla. O desenho de humor parecia, num determinado sentido, assumir um papel relevante dentro de um processo de deslocamento entre fronteiras da expressão artística. Com uma linguagem aberta, poderia nos dar uma ideia a respeito dessa intercessão em um sistema, então, que tendia a uma construção verticalizada sobre redes de dominação e de influências.

Ao considerar o contexto específico de inserção do suplemento *Anexo*, a década de 1970, na capital paranaense, representaria, em certa medida, uma face proeminente para tal interferência sobre instituições socioculturais, não tanto artísticos somente, mas, quem sabe, numa visão ampliada, para frentes que fluíam entre o estético, o político, o social, por meio, justamente, de uma possibilidade de atuação por entre esses campos. Assumindo, tão logo, uma postura de preenchimento de espaços, ou mesmo de deslocamento entre eles. A cidade, como já dito antes, atravessava uma fase de transformação, mas mantinha fundamentalmente um planejamento progressista, que mudaria a estrutura urbana e, por outro lado, influenciaria o imaginário da população, no sentido de propalar certo orgulho por fazer parte de um processo que se dizia modernizador.

No âmbito da cultura, desde os anos 1960, a produção cultural já apresentava conexões com novas experiências na esfera contemporânea da arte, como linguagem expressiva da vida social, como nos lembra Freitas<sup>51</sup>, ainda que um “silêncio” em relação aos acontecimentos políticos que marcavam o país pudesse, de certa forma, ser percebido. Numa

---

<sup>51</sup> FREITAS, Artur. 2013. *Op. Cit.*, p. 110-111.

determinada perspectiva, poderíamos entender tal “silêncio” mais como uma expressividade voltada para experimentações que frisavam uma abordagem, digamos, indireta, do cotidiano, tomando um viés sutil de problematização do entorno social. Poderia mencionar, até, uma abertura maior às possibilidades de apreensão da vivência em comunidade, antes de tecer uma contestação veemente e fechada num pensamento único sobre a realidade circunscrita. Um exemplo disso pode ser visto tanto na performance intitulada “Sábado da Criação”, ocorrida em 1971, na capital paranaense, mas, também, em muitas ideias compartilhadas nos “Encontros da Arte Moderna”, que abrigaram essa ação em uma de suas edições.

Pouco conhecidos pela historiografia da arte no Brasil, os Encontros de Arte Moderna consistiram numa série de eventos ocorridos anualmente em Curitiba entre 1969 e 1974. Contando com a presença de artistas como Artur Barrio, Ana Bella Geiger, Pietrina Checcacci, Frederico Nasser, José Rezende, Pedro Escosteguy e Josely Carvalho, além de críticos como Frederico Morais, Roberto Pontual, Mário Barata e Walmir Ayala, os Encontros comportaram palestras, lançamentos de livros, cursos práticos e manifestações artísticas radicais. Centrados na discussão sobre os eventuais limites estéticos e políticos da vanguarda brasileira, os eventos canalizaram pequenos gestos de rebeldia festiva, aproximando-se assim do imaginário contracultural.<sup>52</sup>

O “Sábado da Criação” é notável, também, no sentido da apreensão do espaço urbano em transformação e, por extensão, do cotidiano da sociedade tocada por essas modificações no ambiente estrutural e cultural. Para a realização do “III Encontro de Arte Moderna”, seria convidado o crítico carioca Frederico Morais. Como parte dos Encontros, Morais propôs a realização deste evento que ocorreria no canteiro de obras da Rodoferroviária de Curitiba. “Curiosamente, a primeira ponderação estético-ideológica de Frederico consistiu não na definição das especificidades da própria ação, mas sim na escolha do local.”<sup>53</sup> A ação se desenvolveria durante a tarde do dia 30 de outubro de 1971. Os artistas se espalharam pelo espaço e buscavam ocupa-los de modo a experimentar livremente as possibilidades que o local proporcionava. No final de tudo, os participantes se reuniram em discussão sobre os efeitos da ação<sup>54</sup>.

Assim, mesmo que uma contestação política, propriamente, não representasse uma constante na produção cultural paranaense, outras formas de questionamento, de problematização do entorno, do tempo presente se construiriam, a respeito da manifestação artística e intelectual, por outras vias de diálogo com os acontecimentos daquele período, um

<sup>52</sup> FREITAS, Artur. Corpo em festa: Frederico Morais e o Sábado da Criação. **VIS - Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB**. V.13 nº1/janeiro-junho de 2014 [2015] Brasília, p. 2.

<sup>53</sup> FREITAS, Artur. 2014/2015. **Op. Cit.**, p. 4.

<sup>54</sup> *Ibidem*. p. 7.

misto entre desenvolvimento urbano/social e autoritarismo. A ocupação de espaços midiáticos, mercantilizados por uma crescente indústria cultural, como a publicidade, a imprensa de grande circulação, a televisão, também configurara uma busca por provocar atritos nesses ambientes - tanto quanto nos espaços alternativos, é preciso ressaltar. Tal ação se direcionaria a uma confluência de pensamentos, objetivava uma circulação de ideias entre os ambientes que pareciam incompatíveis, num primeiro momento. Essa atuação seria descrita por Rettamozo como um comportamento “anfíbio”, uma posição que não se estabelecia nem dentro, nem fora do sistema hegemônico, mas sim, deslocava-se por todos os ambientes em que fossem possíveis.

Como um exemplo disso, a carreira publicitária que Luiz Rettamozo, Luiz Solda, Paulo Leminski mantinham, nos idos dos anos 1970, demonstrava-se um modo de manter contato com um meio institucionalizado, mas, por outro lado, traziam elementos que não correspondiam diretamente ao ambiente em que atuavam. Segundo Toninho Vaz<sup>55</sup> eles formariam um grupo conceituado e criativo no mercado da propaganda e recebiam os melhores salários mesmo sem suporte teórico. Solda afirmaria, ainda, que a publicidade “É a única saída que o pessoal encontra para sobreviver, cerca de setenta por cento dos cartunistas são publicitários. A propaganda é um dos setores onde se paga menos mal.”<sup>56</sup>. No entanto, isso acabaria por criar uma ambiguidade, pois ao mesmo tempo em que criticavam a instituição, estavam inseridos nela, como profissionais.

Além do campo publicitário, esses três personagens citados acima – os que fariam parte do *Anexo* de modo fixo – também eram atuantes nas artes visuais, como no caso de Rettamozo, com participações no Salão Paranaense de artes plásticas, inclusive sendo premiado em 1975, 76 e 78; em 1977 participaria também da XIV Bienal Internacional de São Paulo. Na literatura o destaque seria Leminski; Solda como cartunista ganharia prêmios importantes como um 2º lugar no Terceiro Salão de Piracicaba em 1976. Nesse ambiente onde coexistiam entre a instituição e a produtividade alternativa as possibilidades de interferência se colocariam diante da realidade como um “gesto ético e político de confrontação das mídias hegemônicas”<sup>57</sup>. Isso tudo se desenvolveria num momento de valorização da mídia local e ascendência das agências de publicidade em Curitiba, com incentivo do governo, que a utilizaria, também, como um meio de veiculação de uma imagem favorável do projeto

<sup>55</sup> VAZ, Toninho. 2001. **Op. Cit.**, p. 165.

<sup>56</sup> SOLDA, Luiz Antônio. Solda. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 25 ago. 1976, p. 8.

<sup>57</sup> MORAES, Everton de Oliveira. 2016a. **Op. Cit.**, p. 218.

modernizante, o qual a cidade atravessava, dessa maneira, o mercado se abria como uma ampla possibilidade de atuação para diversas frentes de atuação.

Mas além de constatar a urgência desta tarefa, Rettamozo apontava alguns fatores que propiciaram a emergência dessa nova consciência artística que valorizava a ludicidade *pop* contra a seriedade da “arte ideológica”: o decréscimo de confiança na política institucional, desmoralizada por sua constante reconversão em guerra; a abertura de novas possibilidades de experimentação lúdica na música *pop*, especialmente no caso dos *Beatles* (mas se poderia acrescentar também a geração do tropicalismo musical, para a qual esta foi uma das questões centrais); a ascensão do desbunde como forma de resistência, em decorrência das movimentações *maio de 68*; e, sobretudo, a “industrialização” da produção artística e a transformação da arte em mercadoria.<sup>58</sup>

Mesmo com a repressão ainda presente no cotidiano, juntamente com o crescimento dos espaços midiáticos – ainda que contraditoriamente – a capacidade de ocupação desses ambientes, e, de se infiltrar nele, acabaria por representar uma forma não menos importante de questionamento, de confrontação da realidade na qual se inseria. Desse modo, o desenho de humor tomaria um lugar importante, como linguagem capaz de criar um elo entre campos distintamente estabelecidos, ao se colocar à margem, no sentido dado por Rettamozo, em que a permanência sobre as margens significaria, acima de tudo, um posicionamento sobre os limites entre ambientes distintos, em busca de tencioná-los, propor novas possibilidades de criação estética para ambos os lados. A posição marginal, na perspectiva de Rettamozo, configuraria, antes, uma habilidade de deslocamento entre centro e periferia, também como potência de intervenção no cotidiano, sem manter-se somente dentro ou fora de circuitos, institucional ou alternativo<sup>59</sup>. De tal modo, uma negação, por si só, de cânones pré-estabelecidos se revelaria insuficiente para uma problematização, ou mesmo, contestação, que confrontasse os espaços, de forma a evidenciar suas complexidades e, a partir delas, criar possibilidades de transformação da realidade circunscrita.

Em relação à proposta de realização desta pesquisa, em torno dos desenhos de humor publicados no suplemento *Anexo*, outros estudos também demonstrariam um interesse voltado para as formas de interferir no sistema hegemônico, assim Rosane Kaminski<sup>60</sup> trouxe, em sua análise de imagens publicitárias, impressas e veiculadas em revistas curitibanas durante a década de 1970, um intento em identificar vestígios de reação contidos implicitamente nas propagandas, que figuravam pelos exemplares de então. Ao mesmo tempo em que a mídia

<sup>58</sup> Ibidem. p. 199.

<sup>59</sup> Ibidem. p. 82-83.

<sup>60</sup> KAMINSKI, Rosane. **Imagens de revistas curitibanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta**. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) UTFPR, Curitiba, 2003.

atuava dentro da ideologia do consumo, impulsionada pela política capitalista, alguns profissionais da área veriam no interior dessa conjuntura, uma forma de opor-se ao sistema. Tais profissionais seriam em parte os mesmos que atuariam no *Anexo*, o diálogo que se estabelecia, entre o campo institucional e outra vias de produção gráfico-visual, colocava-se além da afirmação, ou não, de uma postura revolucionária diante da indústria cultural massiva. A ocupação desses espaços traria a possibilidade de experimentar as variadas formas de comunicação, de problematização da realidade, que se revelava, então, num momento de transformações sociais, culturais e políticas.

Em um direcionamento próximo ao que se apresenta aqui, a pesquisa realizada por Everton Moraes<sup>61</sup> nos traria uma visão do próprio suplemento *Anexo*, através de um olhar voltado para imagens e textos publicados neste caderno cultural, de autoria de Luiz Rettamozo e de Paulo Leminski. O estudo problematiza, sobretudo, o pensamento tanto do artista visual como do poeta, e as formas como ambos buscavam compreender o tempo presente, também como o experimentavam, através de uma poética que valorizava, acima de tudo, novas possibilidades de atuação, de criação, de tencionamento da realidade sobre a vivência, num ambiente onde coexistiam temporalidades diversas.

Nesse sentido, a proposta que apresentamos para o presente estudo, que aborda principalmente os desenhos de humor no âmbito do *Anexo*, coloca, embora com limites definidos, uma possibilidade de vislumbre sobre uma vertente ainda pouco manifesta em pesquisas próximas contextualmente. O humor gráfico em sua esfera social viria não só a encerrar em sua estrutura pontos de ligação com o ambiente próximo, como, também, o problematizava, através de referências irônicas ao próprio meio de inserção – a cultura de massa. De tal modo, revelaria sua capacidade de interferir sobre a normatização do cotidiano, tencionando suas bases para que se constituíssem novos modos de apreensão do tempo, do espaço urbano e social, da vivência individual e coletiva, dentro de uma realidade contraditória, sim, mas, sobretudo, com possibilidades de se infiltrar por entre possíveis fissuras presentes na própria tentativa de dominação sobre a existência, individual e coletiva.

Para a pesquisa foram consultados acervos documentais que abrangem, além do próprio suplemento, catálogos de artistas que tiveram alguma ligação com a fonte principal. As edições do *Anexo* encontram-se divididas em três acervos diferentes, sendo que em dois deles é possível o contato com os exemplares físicos, trata-se da Divisão Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná e do Setor de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná – MAC/PR – apesar de fragmentado em ambos os acervos, a pesquisa aconteceu de

---

<sup>61</sup> MORAES, Everton de Oliveira. 2016a. **Op. Cit.**

modo amplo, graças ao acesso facilitado. No terceiro local a conservação é em formato digital, a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional guarda todos os números tanto do *Diário do Paraná* como do *Anexo*. Também foram consultadas pastas relativas ao *Diário do Paraná* presentes na Seção do DOPS do Arquivo Público do Paraná.

No primeiro capítulo que segue, o objetivo que buscamos encerrou-se numa apresentação do suplemento *Anexo*, através de um olhar, diria, diferenciado, no sentido de não obedecer a uma cronologia em torno de suas edições. Logo, destacamos algumas de suas capas onde o humor gráfico predomina, como uma maneira de tangenciar sua essência de suplemento que visava, sobretudo, uma elevação do nível da produção cultural na cidade de Curitiba. Ainda, por meio da capa, entendida como o lugar onde se concretiza o contato inicial entre o público e o suplemento, poderia nos dar uma perspectiva mais próxima a uma possível intenção de interferência nos núcleos cotidianos, do rompimento com os limites se revelaria de pronto, além disso, representaria um viés voltado à imprensa alternativa onde a diagramação se dava de forma distinta da imprensa dita “séria” e comprometida. Ainda nesse mesmo capítulo nos concentramos sobre a forma como o *Anexo* destacara o humor gráfico, através de páginas e colunas de humor, em que, ao lado de artistas/cartunistas renomados, os novatos seriam igualmente evidenciados, sem distinções de nome ou posição no mercado, como mais uma das maneiras de romper com padrões, ora impostos sistematicamente, de divulgação da arte. A coluna *Experimento*, as páginas *Jornal de Humor* e *Humordança* são apresentadas individualmente em tópicos distintos.

O segundo capítulo problematiza uma das questões talvez centrais no âmbito da produção cultural nos anos 1970, a influência da mídia de massa sobre o cotidiano social. Esta relação surge, inicialmente, em desenhos que trazem a TV sob um viés, sobretudo, irônico e de representação, uma vez que emerge da própria cultura de massa um questionamento em torno desta mesma mídia. Neles pode-se ver a comunicação televisiva assumindo uma postura de dominação sobre o ser humano, este, em muitos casos, sequer percebe que está sendo submetido a poderes superiores de regulação de suas vivências particulares. Neste sentido, a mídia continuaria a exercer seu papel de sintetização sobre o entendimento quanto à realidade que cercava a população curitibana, durante o processo de modernização da cidade.

A veiculação de uma imagem construída sobre uma realidade, que se revelava a alguns utópica, da cidade, pelos meios de comunicação de massa, encontraria nos desenhos publicados pelo *Anexo* seu contraposto, ou seja, através da mesma cultura massiva problematiza, ou mais do que isso, evidencia as complexidades encerradas no âmbito dessa ideologia dominante, que não revelaria por completo a existência de uma exclusão do próprio

projeto modernizante, em que uma parcela considerável da população de Curitiba se encontrava no momento em que se tentava engendrar um “mito” de cidade moderna, planejada, desenvolvida sobre os olhos do autoritarismo político. Esse ponto será discutido num subcapítulo em sequência.

O terceiro capítulo aborda questões que marcariam o período da ditadura militar no Brasil, tratados aqui como pontos-chave do autoritarismo: a censura aos meios de informação e a violência física e moral. Estes pontos, por sua vez, surgiriam nos desenhos, ora apresentados, numa espécie de conexão entre o medo e o riso. Com imagens que trazem, sobretudo, uma perspectiva “risível” de aspectos extremos da atividade militar autoritária, através de figurações, metáforas, analogias, o medo se transfigura em humor, seria um modo de contestar, ou apenas amenizar o sofrimento? Talvez ambos, ao evidenciar a crueldade com que agentes exerceriam suas funções, numa configuração que mescla a repugnância e o riso, a ausência de perspectivas futuras à imediaticidade da máquina de corte – que poderia vir em forma de uma tesoura, de uma gilete ou de uma guilhotina – a submissão à visão invertida entre dominante/dominado. Assim, a linguagem gráfica de humor revelaria sua capacidade tanto de distrair face ao mal iminente, como, também, de evidenciar-lo aos olhos de uma sociedade, em certa medida, passiva diante de uma realidade extrema.

O quarto capítulo, por sua vez, traz imagens que, de alguma forma, tratam da sexualidade vista através do imaginário masculino. O fato que nos leva a afirmar tal posição é a presença da mulher, ou algo que remeta à feminilidade, sob uma óptica de sonho, mas com um viés que lembra uma posição submissa da fêmea diante do macho. Os desenhos revelam, em determinados momentos, uma perspectiva irracional, *nonsense*, de uma situação em que o sexo está presente. Entretanto, se falar sobre sexo, num contexto autoritário, representasse uma transgressão, perguntamos, no âmbito desse capítulo de encerramento, até que ponto tais desenhos se constituiriam uma transgressão, no sentido estrito do termo, referentes às normas de comportamento.

## 1 O ANEXO: IMAGENS E INTERFERÊNCIAS

Este capítulo de abertura teria por pretensão inicial apresentar uma cronologia factual do suplemento *Anexo*, desde sua criação, em 1976, por Reynaldo Jardim, até sua dissolução em meados de 1977. No entanto, ao pensar que uma de suas articulações, enquanto suporte para ideias, experimentações, problematizações, seria justamente a busca por romper com uma linearidade cotidiana presente na sociedade, de um modo geral, construía sua existência – questão que seria perceptível já na diagramação fragmentada, e num certo sentido caótica, de suas páginas. Uma abordagem temporal, unidimensional, se constituiria um tanto “desconectada” da ideia que rondava o suplemento, ou seja, a de provocar choques, atritos, rupturas na ordem estabelecida. Outro fator a se destacar: tal cotidiano, então mencionado, não se restringe tampouco à vivência do dia-a-dia, como se pensaria num primeiro momento, mas refere-se ainda ao espaço que tende, por vezes, a uma espécie de fechamento à inovação criativa, tornando-se automatizado, contrário a qualquer força irruptiva que viesse a atuar em desequilíbrio ao fluxo normal da vida pública ou particular. Esta compreensão de cotidiano colocada vale-se, em parte, da própria concepção do suplemento, pois, como já foi dito, a sua construção formal procurava se distanciar da noção de padronização editorial.

Trata-se, então, de uma apresentação do *Anexo* a partir de imagens humorísticas, outras nem tanto, publicadas ali. Assim, o subcapítulo inicial traz algumas das imagens de capa do suplemento, numa tentativa de aproximar-se sobre a forma imediata como se colocava diante de um público amplo - considerada a circulação do *Diário do Paraná*, pois o *Anexo* não podia ser vendido separadamente da publicação principal. A partir de uma ideia em que se assumia um atrito com uma linearidade progressista, Rettamozo definiria o *Anexo* como um “Qorpo Estranho” que procurava, entretanto, afastar-se de ideais elitistas, como de uma cultura burguesa, fechada em si mesma, e atuaria, de tal maneira, em busca de causar estranhamentos dentro do que se queria normal.

Anexo é texto, prostituição, homossexualismo, luta livre, ensaio fotográfico, humor experimental, porque Anexo quer fazer cultura sem elitismos ou cuidados que resultem segregacionistas. Um tratamento de choque feito pelo diálogo, conforme prescrição. Uma tentativa de esclarecer a função do corpo que está jogado. Ora no banco do vagão-caixa-de-sonhos, ora na sarjeta, mas quase sempre aos trancos e barrancos num ringue bem maior que o tablado de catch. Um corpo que com o passar dos amuos passa a ser estranho em suas posturas. Um Qorpo não santo, embora a homenagem. Que fica assim aberto em forma de páginas, num caderno que tem a pretensão de não ser cultural, mas de variedades, fazendo suas “folias

brejeiras” da maneira que é de lei: um corpo-a-corpo com a verdade. Qorpo Estranho, mas Qorpo Presente.<sup>62</sup>.

Um pretense estranhamento revela-se já nas primeiras palavras, ao relacionar a ideia em torno do suplemento – texto, desenho, experimentalismo - com a prostituição e o homossexualismo, ainda tabus em sociedades que não deixariam, tão facilmente, de creditar tais condutas como indignas dos “bons costumes” esperados de um “cidadão de bem”. Na sequência, o diálogo é tratado como uma forma para atingir o alvo, ou seja, o público, numa postura que se mostra contrária à prática, por vezes até violenta, de imposição de regras, forma que o regime autoritário brasileiro assumiria, para controlar manifestações, pensamentos, ímpetos, que não mantivessem certo nível de concordância com os pressupostos lançados pelos militares no poder. A grafia da palavra “corpo” também aponta para uma intenção de provocar atritos, num sentido amplo, ao escrever “Qorpo”, que, num ato de oposição à norma ortográfica, submete à tensão, também, o entendimento, que poderia confundir o leitor sobre o significado literal da palavra, e abre-a para um leque de possibilidades maior de compreensão, ou mesmo incompreensão. Além disso, ressalta, no final, a vontade de se manter presente, mesmo que não se adapte ao convencionalismo, no sentido mesmo de desequilibrar o cotidiano, mantê-lo em conexão com outras realidades que se escondem atrás do habitual através de suas “folias brejeiras”.

No segundo subcapítulo, o humor no Anexo vem a ser o ponto central, principalmente através de suas páginas de humor – *Jornal de Humor*, *Humordança* e *Experimento* – por outro lado, voltamo-nos a uma óptica sobre o âmbito do humor no suplemento através de alguns textos publicados. Quanto às páginas de humor, o *Jornal de Humor*, já era atuante antes mesmo da criação do *Anexo*, publicado aos domingos no *Diário do Paraná*, tendo como responsável o cartunista e designer Oswaldo Miranda. A página *Humordança* estrearia no dia 18 de maio de 1977, como uma coluna diária de humor, sob a direção de Luiz Rettamozo, e, num sentido próximo ao *Jornal de Humor*, tratava de assuntos variados do cotidiano através do olhar humorístico, irônico, além de contar com a colaboração de diversos artistas do campo do humor gráfico. Este, no entanto, já fazia parte do *Diário do Paraná* antes da criação do *Anexo*. Continuará depois, publicando semanalmente, aos domingos, nas páginas centrais do suplemento. A coluna *Experimento*, obedecendo à forma de coluna, era diagramada verticalmente, ocupando a página de cima à baixo, sua publicação

---

<sup>62</sup> RETTAMOZO, Luiz. Qorpo Estranho. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 21 ago. 1977a.

era aleatória e não tinha uma localização específica pelas páginas do suplemento, apresentava, sobretudo, experimentalismos gráficos e/ou textuais, com humor ou não.

A discussão se encaminha, também, ao redor de aspectos a que se poderia chamar de fluida, no posicionamento do próprio *Anexo*, diante de balizas culturais, como popular/erudita; indústria cultural/arte; centro/periferia. Mantinha de tal modo um fluxo contínuo entre circuitos da arte, da imprensa, da vida pública em geral, e, simultaneamente, identificando-se com uma espécie de marginalidade. Esta face se definiria, em linhas gerais, como o movimento “anfíbio”, proposto por Rettamozo, isto é, uma atuação em outros espaços além da instituição, como possibilidade de inovação criativa, em termos de produção, e mais, de ação questionadora da realidade em que se inseria, e poderia parecer, por vezes, fechada dentro de regras cristalizadas de um desenvolvimentismo progressista, mas, sobretudo, autoritário.

“Olhar o mar como anfíbio”, para Rettamozo, significava estar inserido nos pequenos acontecimentos presentes no cotidiano das metrópoles da segunda metade do século XX, como a imprensa e a publicidade e, ao mesmo tempo, tensionar seus limites. Representar a realidade e interferir nela, inventá-la. Passear pelo lugar-comum sem, contudo, se apegar ou se fixar nele. “Fechar-abrir-fechar”, circulando entre o comunicável e o ilegível.<sup>63</sup>

Num sentido próximo, Frederico Coelho<sup>64</sup> expõe uma visão sobre a marginalidade em que a trata sob um viés estratégico e, acima de tudo, consciente de atuação diante de uma ideologia percebida num aspecto opressor em relação ao comportamento, sobre a experiência individualizada, tanto quanto a coletiva. “Estar à margem seria, assim, uma postura não simplesmente de desistência ou de fraqueza dos envolvidos, mas uma tomada de posição consciente diante das possibilidades que se ofereciam.”<sup>65</sup> Por outro lado, a ideia exposta por Frederico Coelho parece revelar uma perspectiva mais radical do que seria a “marginalidade”, e contradiz, em parte, o que propõe Rettamozo, assim continua:

Ao fazer parte de opções hegemônicas no interior do “mercado consumidor” ou compatíveis com o “gosto popular”, o artista, em certo sentido, se inseria no jogo da classe média, pronta para adentrar as portas do “milagre econômico” dos anos subsequentes. Além disso, estar “dentro” desses modelos era praticamente confinar a criatividade e a inovação formal de qualquer trabalho. Assim, a situação de se encontrar à margem necessariamente proporcionava, naquela configuração, novos espaços de ação e produção.<sup>66</sup>

<sup>63</sup> MORAES, Everton de Oliveira. 2016a. **Op. Cit.**, p. 221. (Grifos do autor).

<sup>64</sup> COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 216.

<sup>65</sup> Idem. (Grifos do autor).

<sup>66</sup> Ibidem. p. 216-217. (Grifos do autor).

Do modo como o autor coloca a questão da marginalidade, sugere, em parte, que uma negação mais veemente do sistema dominante seria necessária, configurando uma atuação alternativa, para que, assim, mais espaços surgissem às novas ideias de criação estética. Já a marginalização proposta por Rettamozo defende, antes, uma infiltração em ambos os lados, ou seja, dentro e fora da instituição com o intuito de promover tensões nos dois lados, e, dessa forma, então, permitir que houvesse uma multiplicação de ideias, a partir do deslocamento, e do conhecimento, do interior dos dois lados da vivência cultural. Nesse sentido, a própria oposição ultrapassaria o isolamento para fora dos círculos convencionais e assumiria um trânsito, um deslocamento entre campos diferentes de criação e circulação de ideias, a simples negação daria lugar, então, a uma espécie de confronto, interferindo sobre as estruturas culturais, políticas e sociais cristalizadas numa única perspectiva cultuada.

Seria, de tal forma, por este viés que poderíamos entender a atuação no contexto interno do suplemento *Anexo*. A simples fuga do meio massivo, como modo de oposição daria lugar, contrariamente, à ocupação desse espaço, pois os mesmos agentes que mantinham uma visão crítica em relação aos ambientes hegemônicos, ou restritos à inovação estética, inseriam-se nele, profissionalmente. Nesse âmbito, o próprio *Anexo*, como suplemento vinculado à grande imprensa, surgia como um espaço a ser ocupado, tensionado, a partir da confluência de ideias, ultrapassando a dicotomia centro/margem em busca de uma multiplicidade estética, cultural, criativa.

### 1.1 AS CAPAS DO ANEXO

Ao voltar nossa atenção às capas do suplemento *Anexo*, procuramos tocar o modo como se apresentava, em face de uma sociedade que se buscava problematizar, a partir de elementos que o caracterizavam, de certa maneira, sobretudo o humor gráfico e o experimentalismo estético e formal. Em uma boa parte das edições, em suas capas predominavam desenhos, colagens, montagens, distanciado ao que se esperaria ver num jornal “comum”. Os anúncios sobre as notícias e matérias tratadas vinham em segundo plano, por vezes, oferecendo destaque à imagem, que poderia representar uma ideia em torno do que seria abordado naquela edição do suplemento, ou mesmo oferecer uma ideia mais ampla. Essa visualidade da primeira página se construiria ao longo das publicações, mas já demonstraria desde o início certa tendência a uma diagramação não convencional, o que de algum modo o aproximava da imprensa alternativa dos anos 1970.

Contudo, o conceito de “alternativo” ou mesmo marginal, num sentido amplo, pode ir além da definição simplista de afastamento da instituição, seja ela artística, social ou política, podendo criar pontes, conexões com modos de produção que atendem a uma diversidade expressiva formal. A precariedade dos modos de produção e veiculação não representaria assim o único meio de distinção entre o que se considerava alternativo, de tal modo ainda:

Mesmo que a ideia de se posicionar fora dos padrões convencionais de comportamento ou de arte existentes fosse uma das bases da cultura marginal, a conclusão automática de que uma representação contrária aos meios convencionais de produção cultural (a ideia de “marginalidade”) implicava práticas também contrárias aos meios convencionais de se realizar essa produção acaba sendo pouco eficaz.<sup>67</sup>

Em relação à imprensa alternativa, propriamente, que se configuraria como um dos principais meios de oposição e crítica sociopolítica, no período militar pós-64, podia ser dividida em duas grandes classes, uma delas seguia por uma via “predominantemente política” que remontavam ao nacional-popular dos anos 1950-60<sup>68</sup>.

Tanto a linguagem dogmática, formulada de modo canônico, da maioria dos jornais políticos, com sua postura moral pudica, refletiam o marxismo de cunho religioso e os preceitos morais do Partido Comunista do Brasil (PC do B), predominante durante a maior parte do ciclo alternativo.<sup>69</sup>

Por outro lado, havia também uma segunda frente alternativa, onde o discurso ideológico, por si só, não era proeminente em sua postura crítica, esta se voltava mais para uma problematização acerca dos costumes, da moralidade, do autoritarismo, com um aprofundamento maior em movimentos que salientavam o orientalismo, o anarquismo e o existencialismo de Sartre. Mantinham, sobretudo, uma conexão com a contracultura norte-americana, com o culto às drogas, com o experimentalismo, em detrimento de uma normalidade que se mostrava linear e sem perspectivas de mudança, num primeiro momento. Além disso, ultrapassavam o próprio esquerdismo convencional partidário. Assim, a busca por inovações criativas fazia parte, também, desse projeto alternativo. No entanto, essas ações não permaneceriam restritas aos jornais alternativos por essência, ou seja, aqueles sem vínculos com os monopólios da comunicação<sup>70</sup>. E este seria um dos aspectos observáveis no

<sup>67</sup> COELHO, Frederico. 2010. **Op. Cit.**, p. 227. (Grifo do autor).

<sup>68</sup> KUCINSKI, Bernardo. 1991. **Op. Cit.**, p. XIV.

<sup>69</sup> Idem.

<sup>70</sup> Ibidem, p. XV.

suplemento *Anexo*, ainda que não fosse uma publicação independente, pois ligado ao *Diário do Paraná* - um dos jornais de grande circulação em Curitiba e região durante aproximadamente 30 anos (1955-1985). Apresentava em suas páginas mais do que uma postura crítica propriamente, concentrava-se em um questionamento do ambiente próximo, em deslocamento sobre os meios de produção, com ênfase numa busca por novos caminhos de atuação artística e comunicacional.

Nesse sentido, poderíamos imaginar o âmbito do *Anexo* como um suplemento que voltava mais para uma postura de questionamento sobre a realidade em que se inseria, de rompimento com barreiras à experimentação estética, de modo a proporcionar um espaço aberto às novas ideias que surgiam no âmbito artístico-cultural. Toninho Vaz<sup>71</sup>, um dos colaboradores do *Anexo*, diria ainda que o suplemento, além de alternativo, era um como um marco na cultura local, em termos de criatividade e espontaneidade, sobretudo, na concepção gráfica. Neste sentido, suas capas, dentro do que propomos neste capítulo, conduzem-nos, de certa maneira, a refletir sobre sua atuação enquanto espaço criador de tensões sobre uma realidade social, que o tocava direta e indiretamente, como numa postura vanguardista, em seu sentido militar – ainda que ironicamente -, de tomar a frente e avançar em direção ao inimigo – a ordem progressista de cunho autoritário - para desestruturá-la, torná-la flexível, e, cada vez mais, conseguisse penetrar por entre fissuras abertas sobre a rede hegemônica, a ponto de multiplicar as visões sobre um mesmo espaço, no sentido sociocultural, como geográfico-temporal.

Como proposta deste tópico, problematizamos, através de imagens publicadas na capa, uma suposta tendência crítica do suplemento, assumida frente às questões de aspecto socioculturais e políticas, sobretudo na capital paranaense, como parte de uma busca por espaços alargados para a produção artístico-intelectual, ainda que indiretamente e, por vezes, até ambígua. Seguimos então a observar a página frontal do suplemento no dia 10 de agosto de 1976 (Fig. 1), onde uma sequência de figuras semelhantes entre si ocupam a parte central da capa, outra parte é preenchida com textos-poesias de Carlos Queiroz Telles (São Paulo, 1936-1993), poeta e dramaturgo e um dos fundadores do Teatro Oficina. Enquanto um breve sumário das matérias aparece, apenas, no canto superior esquerdo. Tanto a imagem principal no centro, como as figuras que se espalham pela capa do suplemento remetem a obras do artista holandês Maurits Cornelis Escher, a primeira trata-se da litografia *House of Stairs*, a segunda *Curl-up*, também uma litografia.

---

<sup>71</sup> VAZ, Toninho. **Questionário respondido via e-mail**. Curitiba, junho de 2017.

Na imagem que compõe a capa do *Anexo* (Fig. 1 - 2) e na litografia de Escher (Fig. 4) uma espécie de “larva”, ou “lagartixa”, mecanizada, multiplica-se e percorre um ambiente que se mostra confuso, com várias entradas e saídas, escadas, desenvolvendo um movimento sequencial - repetido por toda a página no caso do *Anexo*, mas sem atingir nenhum objetivo. Esses “seres” sugerem uma mistura entre vida orgânica e máquina, uma vez que nos dão uma sensação inicial de tratar-se de algum ser vivo – é possível perceber nos membros que os sustentam uma semelhança com os pés e pernas humanos. O enrolar e desenrolar sobre si mesmos, num encadeamento contínuo, reflete um ar de mecanicidade à figura que entra e sai, sobe e desce, incansavelmente, e só é quebrado esse fluxo pela confusão do próprio espaço, numa perspectiva que beira o sonho, o delírio. Seria um delírio quanto à própria mecanicidade da vida? A automaticidade do movimento sugeriria, por assim dizer, um impedimento para que se percebesse a complexidade do que está em torno. A permanência nesse espaço restrito acabaria por obstruir a visão, de modo que não permitira que se alcançasse tão facilmente para além dos limites da construção, ainda que possuía aberturas, porém estratégicas que conduzem sempre ao mesmo lugar, ou seja, nenhum.

A multiplicação e o movimento da “lagartixa” (Fig. 1-2-3-4) poderiam ser entendidos no âmbito de uma mecanização da vida humana - reflexo da repetição sempre igual do movimento. Os poemas a acompanham, em sua atividade insossa, tratam, sobretudo, de questões corriqueiras da vida, principalmente aquelas que se estabeleciam como tais na década de 1970, como a TV, o supermercado, o consumismo sem limites, os encaminhamentos da política, as novidades tecnológicas como o cartão de crédito e o vídeo-tape - este que possibilitaria avanços significativos na forma de fazer televisão. Não é difícil associar esse pensamento, em relação à automaticidade e à massificação sobre a experiência habitual, como processo por si mesmo calcado na cultura massiva. O soneto “VÍDEO-TAPE” supõe um alcance avassalador da televisão – modernizada com a chegada da técnica do vídeo-tape nos anos 1970 – que não deixaria o indivíduo seguir livremente, sem a interferência dos meios de comunicação e do consumo de aparelhos eletrônicos: “Um rádio em cada bolso / uma tevê em cada sala”. Logo, poderíamos conectar à sequência de movimento rígido, repetido e mecanizado da lagartixa, que, em parte, poderia encontrar eco numa suposta rigidez do pensamento humano.

1. Poesia  
2. Coluna A  
Som Popular  
Inquérito  
3. Carter  
4/5. Notas  
Imagem  
6. Serviço  
Televisão  
7. Fernanda  
Clubes  
Horoscopo  
Cruzadas  
8. Religião

# anexo



**Pre-teste**

Quem me disse  
que eu queria  
o que eu queria?

Quem me fez praticar  
o que eu precisava  
precisar?

Alguém deve saber  
o que eu sei  
que não sei.

**Lotocracia**

Quem é dia de eleição.  
Esquerda, centro ou direita?  
O futuro de cada família  
está traçado nesta opção.  
Esquerda, centro ou direita?  
Por apenas três cruzeiros  
saímos a minha opção.  
Quem é dia de eleição.  
Domingo, de agitação.

**O vídeo-tape**

De tanto ouvir, fiquei surdo.  
De tanto ver, fiquei cego.  
Os gestos que todos usam  
não os mesmos que eu emprego.

Na hora do sim, afirmo.  
Na hora do não, eu nego.  
Somos iguais. Dá-me milhões  
de cópias para um ego.

Se alguém grita mais alto  
e melhora as coisas.  
Palavras estão morrendo.

Todos ouvem, ninguém fala.  
Há um rádio em cada bolso,  
uma tevê em cada sala.

**O cardápio**

A cidade está com sede,  
a cidade está com fome.  
Ferro, frango, gema,  
de tudo a cidade come.

Como quem é consumido,  
e também a quem consomem,  
come terra, come espaço,  
e cidade está com fome.

Para servir a cidade  
estamos todos na mesa,  
alguns à moda de casa.

Outros à milanesa.  
De mais velhos vão na frente,  
os moços na sobremesa.

**Verbo**

TVelo.  
TVê.  
TVem.  
TVes.  
TVeem.

Teria havido,  
algum dia,  
você ao vivo?

**Fides publicidade**

Nada é milagre  
nessa hora de milagres.  
Um sacerdote me indica o melhor banco.  
O Peão vende conhaque em cada esquina.  
Santa Maria anuncia letras de câmbio.  
Até ainda tempo uma nova edição  
das bíblias da lei.  
Os tempos são outros, Senhor.  
E os tempos também.

**O supermercado**

Dois caixas de emoção,  
uma de sonho entalhado,  
três pacotes de açúcar,  
pó de mado concentrado.

Cinco quilos de ternura,  
uma colher engratada,  
meio litro de preta,  
uma dose de pecado.

dois pedacos de Murti,  
um vidro de confusão,  
cinco latas de orgulho.

com gramas de segurança,  
meio dúzia de angústias,  
e um bônus de esperança.

**A recompensa**

Alto e realista comovido,  
madrugado em meu portão.  
Lado, e lado adormecido  
leito, jornal e pão.

Enquanto as roupas me vestem  
leve e leve no fogão.  
O jornal já me dormira,  
na mesa repousa o pão.

Consumidor consumido,  
na esperança e ansiedade  
de saber que amaldiçoado,  
novamente em meu portão,  
encontrei-me lado a lado  
leito, jornal e pão.

**Oração**

O pélo moço de cada dia  
me dá hope.  
E também a inspiração  
para a aplicação  
na melhor ação.  
Compensar os nossos erros.  
Não nos deixamos cair em desesperação  
mas livra-nos de má informação,  
agora,  
e na hora do pragão,  
Amém.

**A vitrine**

A vitrine é só um vidro  
entre a casa e o comprador,  
cada qual com seu preço,  
cada um com seu valor.

A cidade está à venda:  
rodas, móveis, sinos,  
O futuro sem entrada,  
e esperança sem favor.

Os vendedores discutem  
o preço dos compradores,  
os produtos avaliam.

Autos passageiros,  
de arafetas comovem  
tranquilos consumidores.

**Carlos Queiroz Telles**

PUBLICITÁRIO, AUTOR TEATRAL, POETA CUJA ORIGINALIDADE CONSITE NA ABORDAGEM DOS TEMAS DA SOCIEDADE DE CONSUMO.

Figura 1. Capa. Diário do Paraná - Anexo. Curitiba, 10 ago. 1976.

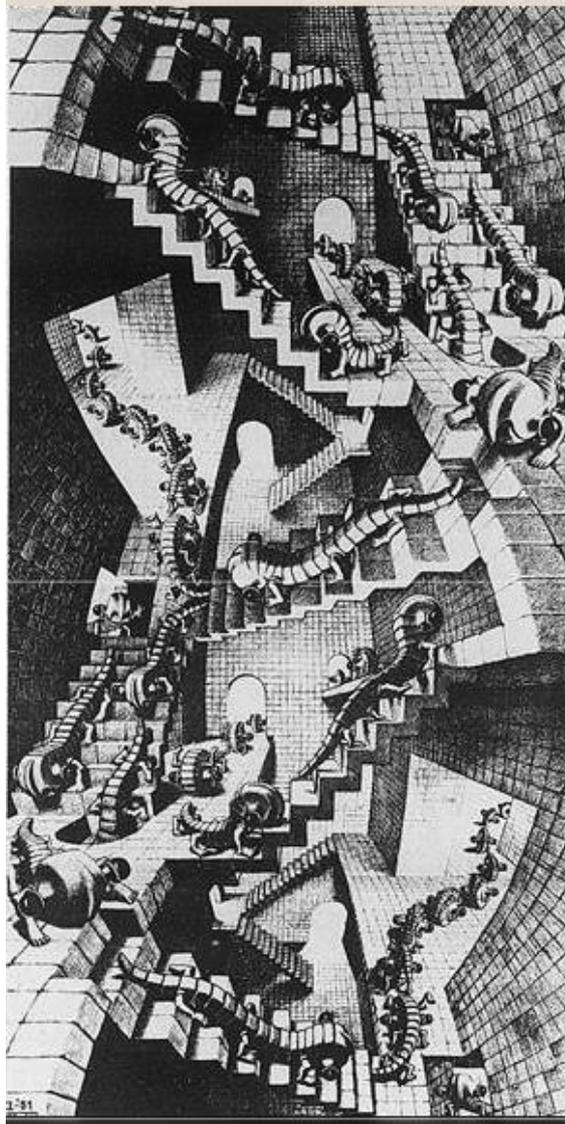


Figura 2. Capa. *Diário do Paraná* - Anexo. Curitiba, 10 ago. 1976. Detalhe.

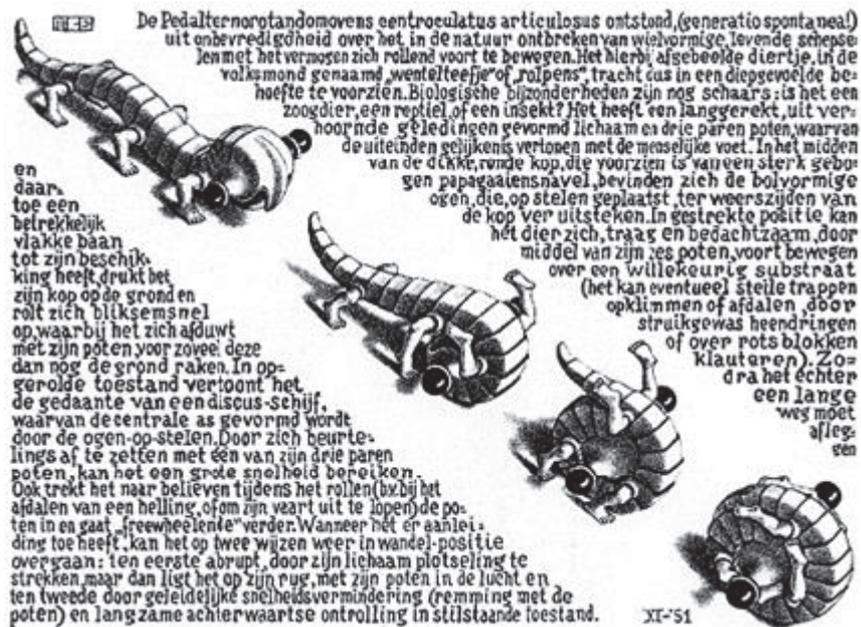


Figura 3. ESCHER, M. C. *Curl-up*. Litografia, 1951. 23,2 x 17 cm.

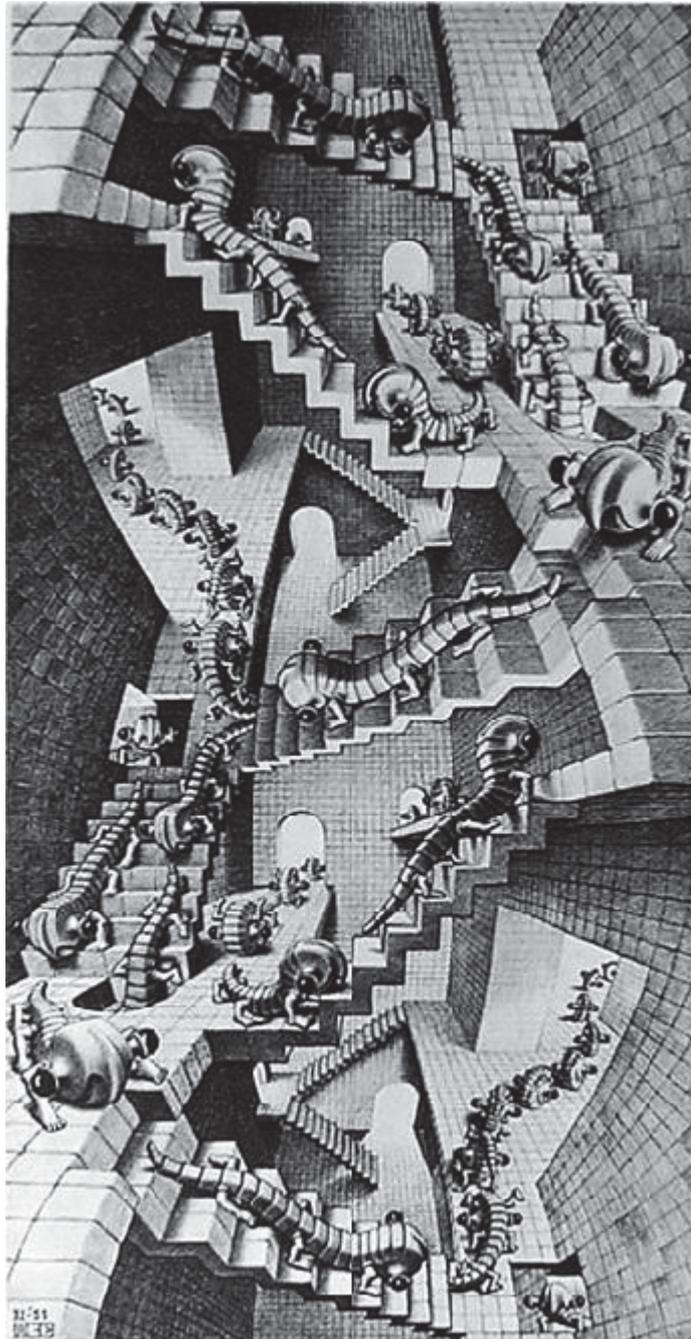


Figura 4. ESCHER, M. C. **House of Stairs**. Litografia, 1951. 47, 2 x 23,8 cm.

Assim, além de anunciar as matérias que compõem a edição, a capa traz em poema aquilo que seria o “IDEAL”, como sugere o título, para que um cidadão da classe C se tornasse classe A, nas pesquisas do IBOPE. Também haveria a “RECOMPENSA” em um provincianismo que ainda persistia: a certeza de que no dia seguinte tudo permaneceria em seu devido lugar – o leite, o jornal e o pão na porta de casa todas as manhãs. E nessa ordem de anseios e pequenas certezas, a “lagartixa” com membros humanos segue pelos espaços

limitados da normalidade, em sua sequência de movimentos pré-configurados, que permitem apenas continuar a desenvolvê-los, pelos mesmos caminhos de antes. A figura que se repete pela capa do *Anexo* é, também, obra litográfica de Escher, *Curl-up*, em que apresenta uma sequência de figuras em diagonal que se enrolam sobre si mesmas (Fig. 3).

Ainda que essa capa do *Anexo* (Fig. 1) revelasse, visual e textualmente, um pensamento que, por vezes, não demonstrasse conexão com o que seria tratado em suas páginas interiores, por outro lado, seria possível perceber algumas ligações entre o que se apresentava inicialmente, e o que era abordado pelo suplemento naquela edição. O poema “VERBO” conjuga “TVer” no presente do indicativo, com uma sugestão sobre o domínio da televisão na vida das pessoas, termina por questionar ainda a existência de vida sem a presença da TV. Nas páginas 4 e 5 desta mesma edição duas matérias abordam o tema do cinema mundial em “Nova imagem também é documento”, e sobre a TV em “O impulso criativo da televisão”. No entanto, esse modo de apresentação a que recorria o suplemento tocasse mais, quem sabe, em seu direcionamento enquanto espaço de problematização do ambiente que o abrigava, da cidade como um todo, de sua organização em torno de um projeto de modernização e elevação do nível cultural da capital; e também como suporte para experimentações, sobretudo visuais e textuais. Assim, ultrapassaria um conceito, em princípio, simplista de um meio de comunicação/informação habitual.

Se o suplemento se propunha a assumir o papel de voz crítica e incentivadora da produção intelectual e artística experimental, essa voz não assumia um tom distanciado e asséptico, mas primava pelo exercício da experimentação que buscava suscitar. Longe do formato de editoração dos outros cadernos do jornal, o *Anexo* trazia colagens, variação de fontes, irregularidade nos formatos e tamanhos das caixas, palimpsestos, cartuns, quadrinhos, poemas concretos, entre outras formas não usuais na diagramação da imprensa “séria” ou da “grande imprensa”. Leminski nomeava intersemiótica essa hibridação de formas, e esta dizia respeito não apenas a um modo de trabalhar as linguagens, mas também a uma forma de vida e a um modo de experimentar o tempo.<sup>72</sup>

Em outra edição do suplemento, uma imagem, no mínimo enigmática, de Rettamozo, surge quase unânime na capa (Fig. 5). Numa construção que beira o caos, a figura apresenta, resumidamente, um sujeito que tem um corpo humano entrando pela sua cabeça do lado esquerdo; uma tesoura que sai do meio dela e ameaça outra figura, um rosto também, com uma língua em desproporção à face. O rosto “principal” – o que domina a página – mantém os olhos afundados e pequenos sob uma face disforme, com elementos dispersos, e, em certa medida, imprecisos quanto à função que teriam enquanto órgãos de uma face humana. O que

<sup>72</sup> MORAES, Everton de Oliveira. 2016a. **Op. Cit.**, p. 46. (Grifos do autor).

nos leva a pensar que o corpo entra na cabeça, enquanto a tesoura sai, é o fato de que o primeiro aparece como se mergulhasse, com a cabeça já submersa, a tesoura, todavia, emerge dela, com a ponta cortante apontando para cima e em direção ao rosto que está acima. Um parafuso, semelhante ao que segura as duas partes da tesoura, também surge no corpo ao lado - o que mergulha -, por se posicionar de cabeça para baixo e com as pernas entreabertas para cima, esse corpo torna-se análogo à tesoura.

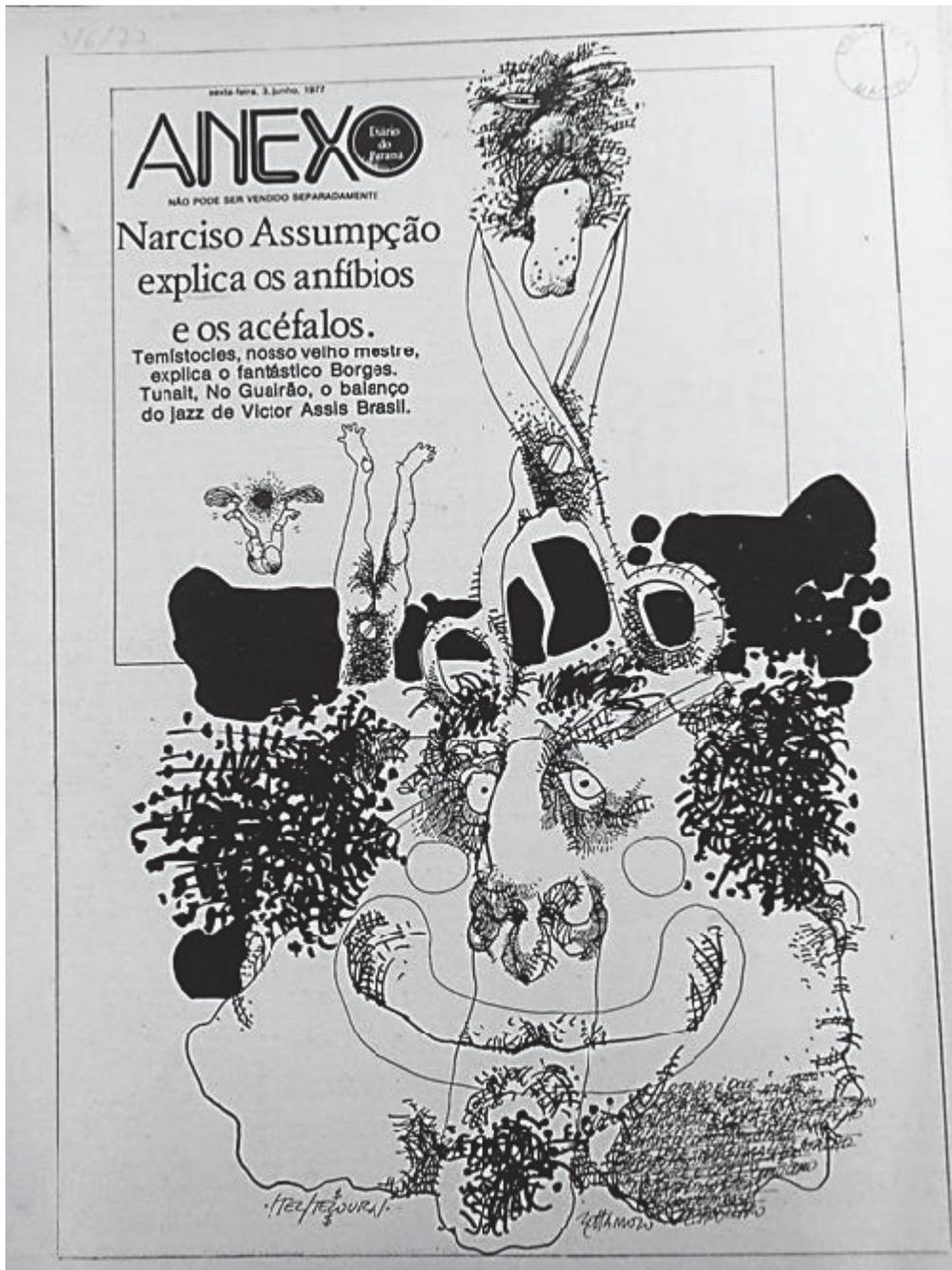


Figura 5. RETTAMOZO, Luiz. Capa. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 3 jun. 1977.

Logo abaixo da imagem há uma inscrição, um ponto de referência, talvez, para um possível entendimento em relação ao desenho, nela lemos: “TEZ/TEZOURA”. Tez significa a

pele do rosto, em ligação com a tesoura – que na inscrição é grafada com a letra “Z” em lugar de “S”. Sobre e abaixo da letra “Z”, da “TEZOURA” percebe-se a cifra. Sendo a tesoura um instrumento de corte, e como veremos adiante, no terceiro capítulo, onde é representada em metáfora à censura sobre a informação pública, nesta imagem de Rettamozo (Fig. 5) ela ameaça cortar a língua do outro sujeito que está acima do rosto central, porém em menor tamanho. Ao permanecer atrelada à cabeça do indivíduo - a tesoura - poderíamos imaginar como se ela fosse comandada mentalmente por ele, como uma atividade automática. No entanto, o rosto do sujeito maior sugere um ar de ingenuidade, talvez pelo olhar que mira um horizonte que não se sabe qual é. A incerteza quanto ao futuro? De certa forma, sim; mas, por outro lado, poderia tratar-se de um desconhecimento quanto à própria ação de censurar, de limitar, pois, possivelmente, praticada sem questionar as consequências do ato.

As cifras, que aparecem embaixo, poderiam manter uma ligação com a própria censura, quem sabe, como uma analogia, ainda que distante conceitualmente, a uma possível prática de suborno, para que o controle informacional fosse exercido da forma desejada pelos superiores. Na relação tez/tesoura/dinheiro o que se poderia considerar abrange, assim, uma interdependência entre a face da censura, com a de quem a exerce e de quem sofre com ela, e o que – ou quem - estaria por trás desse exercício de manipulação sobre a comunicação pública. O corpo que lembra uma tesoura talvez representasse a personificação da censura, o censor que já estaria sendo absorvido pelas circunstâncias dessa prática.

O sujeito “principal” (Fig. 5) parece ter a boca vedada. A língua exposta do personagem acima, ameaçada, portanto, pela tesoura, em resposta ao ímpeto de se colocar para fora, ou seja, de não permanecer em seu devido lugar, de comunicar, mesmo proibido de o fazer. Essa advertência ao que ousa ultrapassar os limites serviria, também, para toda a imagem, a tesoura está a postos para atacar e fazer com que a normalidade se estabeleça definitivamente, tudo o que aparece saliente no desenho de Rettamozo se torna uma vítima em potência para o instrumento opressor sob o comando da cabeça – do cérebro – do personagem que a mantém atrelada ao seu próprio corpo. Do lado esquerdo surge uma figura pequena e, num instante inicial, parece deslocar-se do restante da configuração da imagem, não apenas em sentido gráfico como significativo também. Ao observá-la, em um determinado ponto de vista, poderíamos ligá-la à imagem de Ícaro ao aproximar-se do sol, as asas construídas por ele a voar em torno do astro. Nesse sentido, a beleza que possuiria o voo em direção ao sol, o vislumbre do horizonte, a sensação de liberdade, contrapõe-se ao perigo que uma aproximação exagerada poderia oferecer – derreter a cera que mantinha as asas unidas - mas sem correr o risco não seria possível a ampliação do olhar para além da vista cotidiana, de

baixo, limitada. A escolha dependeria de cada um, de sua coragem para assumir as consequências de um ato supremo, ou da acomodação em trono do habitual.

No que tange a poética de Rettamozo<sup>73</sup>, enquanto estratégia para problematizações sociais, políticas, culturais, esta se configuraria, sobretudo, numa combinação de elementos partes de uma realidade coletiva, com outros de sua própria individualidade, em busca por possibilidades de reinvenção e criação, através da recombinação de fragmentos de dentro e de fora de sua vivência espaço-temporal. O corpo passaria, nesse sentido, a configurar um ponto de gravitação de sua produção artística, como o local onde incidiam as forças do tempo e do espaço a que estava sujeito, como ser humano e também como parte de uma estrutura socialmente complexa.

O corpo era, nos trabalhos de Rettamozo, o local onde a força do tempo incidia. Era a partir do corpo que o artista dava expressão aos afetos do tempo: o sentimento de “sufoco” proveniente da censura, a ausência de perspectivas em relação ao futuro, o cinismo do cotidiano, o passado-fardo da civilização que domesticava os instintos, o tempo circular do presentismo, o tempo capturado pelo Capitalismo, acelerado pela incessante produção de novidades que dificultavam cada vez mais a invenção de formas de sentir e pensar.<sup>74</sup>

Partindo para uma via de compreensão voltada ao conceitual, através do que propõe o alemão Hans Belting<sup>75</sup>, a percepção das imagens se ligaria direta ou indiretamente ao meio em que se corporalizam, ou seja, ao suporte de veiculação (as telas no caso de determinadas pinturas, ou mesmo o jornal no caso dos desenhos aqui em discussão). Então, permaneceriam conectadas, também, ao ambiente do qual fazem parte, seja ele público como no caso dos cartuns, ou simplesmente como parte de uma lembrança pessoal, como sinais de uma inter-relação cultural entre os meios envolvidos em sua produção. As imagens poderiam ser divididas ainda, segundo o autor, em individuais e coletivas, e também interiores e exteriores, mas sem as restringir, no entanto, ao dualismo simplista que a definição sugere num primeiro momento. De tal modo no desenho composto por Rettamozo, na figura 5, esse aspecto dual surge no irreal confuso da imagem, beirando o sonho e, portanto, o individual, surge materializado externamente na capa desta edição do suplemento.

Contudo, as imagens mentais e físicas de uma só e mesma época (os sonhos e os ícones) estão entre si relacionadas em tantos sentidos que as suas componentes

<sup>73</sup> Para um aprofundamento sobre a questão da poética de Luiz Rettamozo, ver MOREAES, Everton de Oliveira. “**Cortar o tecido da história**”: condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980). Tese (Doutorado em História). UFPR, Curitiba, 2016.

<sup>74</sup> MORAES, Everton de Oliveira. 2016a. **Op. Cit.**, p. 273.

<sup>75</sup> BELTING, Hans. Meio, imagem, corpo. In: **Antropologia da imagem**: para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014, p. 32-34.

difícilmente se podem separar, mesmo em sentido estritamente material. [...]. As nossas imagens interiores nem sempre são de natureza individual, mas mesmo se forem de origem coletiva, são de tal modo interiorizadas por nós que as temos por genuínas imagens nossas. As imagens coletivas significam, pois, que, ainda que percebamos o mundo como indivíduos, fazemo-lo de modo coletivo e com um olhar historicamente determinado.<sup>76</sup>

De tal modo, a representação de elementos distantes formalmente, numa mesma imagem, possibilitaria uma relação entre sonho e realidade, numa perspectiva formal, também, mas, por um viés conceitual, certamente. O meio no qual a imagem se corporaliza exerce, de certo modo, uma influência na percepção que se pode ter dela, uma vez que se torna o mediador entre o mundo real e o sonho. Neste ponto, ao nos voltarmos para as artes visuais, numa perspectiva amplificada, poderíamos, quem sabe, propor um contraponto com as imagens que estampam algumas das capas do suplemento *Anexo* – com toda sua carga simbólica – e, tomado, por outro lado, o exemplo específico do movimento surrealista, no qual Salvador Dalí seria um dos representantes mais conhecidos. Ao tomar o surrealismo como referência, neste ponto, transcorre o fato de que a confluência entre o interior e o exterior, em aproximação à conceituação definida por Belting acima, ou seja, coloca em um mesmo meio (tela) os elementos que não habitam a mesma dimensão, em primeira instância, mas sim, confluem numa realidade única – a do artista – e se materializam no mundo real através do suporte.

A pintura surrealista nas telas de Salvador Dalí dispõe-se em uma configuração que mescla a dimensão do real ao sonho, ao irreal, nas distorções que apresentam dos espaços, dos objetos, capazes de confundir a percepção humana. A obra “A persistência da memória” nos oferece um vislumbre que se aproxima do que se poderia chamar talvez de “metarrealidade” ao introduzir numa paisagem desértica relógios que se derretem sob o sol. O irreal dos relógios “derretidos” mistura-se com um realismo perceptível na paisagem através do meio ou suporte, no caso a tela, que permite que essa confluência se materialize. Mas, traz, metaforicamente, a relação com o tempo, a persistência da memória, como diz o título, através da passagem temporal. Assim, a intermediação do meio na maneira como as imagens são apreendidas externamente, revela-se, até certo ponto, relevante na observação de imagens, amplamente, assim como as capas do *Anexo*, uma vez que conferiam o lugar onde se teria o primeiro contato entre o público e o suplemento, logo é na capa onde emergiam as relações iniciais que se estabeleceriam ao longo de sua trajetória, onde as primeiras concepções seriam

---

<sup>76</sup> Ibidem. p. 32-33.

tomadas quanto ao que veria a propor enquanto meio expressivo de ideias, entre outras manifestações, em âmbito estético, social, político.

Todo o caos representado na imagem (Fig. 5) com um corpo que parece mergulhar numa cabeça humana, em toda sua confusão, de onde sai uma tesoura que aponta para um segundo rosto, com uma língua perigosamente ameaçada por essa tesoura, inseridos em uma mesma estrutura imagética, põe a visualidade em choque com a percepção. Já num sentido que toma então o ambiente de circulação da imagem como parte de sua significação, a desordem formal estabeleceria um contraste, de certa maneira, com uma imagem sintetizada e relativa que se tentava construir em torno do então projeto de modernização urbana de Curitiba, como mencionamos anteriormente, em marcha na década de 1970, amparada numa utopia de “cidade modelo”, termo que se tornaria símbolo desse período, bem como em épocas posteriores. Um processo que contaria ainda com o apoio de redes de comunicação de grande porte para difundir esse imaginário de modo abrangente, e, assim, conduzir a apreensão do espaço urbano dentro de uma unicidade de percepção.

Ainda em um sentido amplo, um tom de contradição se espalharia por todo o cenário político nacional, com ênfase aqui para a segunda metade da década de 1970, quando o regime dava os primeiros sinais de recuo com a promessa de abertura “lenta, gradual e segura” proposta pelo então presidente, o general Ernesto Geisel, no mesmo ano de sua posse, em 1974, mas que manteria grande parte do aparato repressivo ativo. Essa política de abrandamento do regime seguiria por vias sinuosas, contraditórias, em meio à crise do milagre econômico, o qual o país vivenciaria mais profundamente entre 1969 e 1973.

Por outro lado, não só de questões sociais amplas e externas à existência do suplemento viveriam as capas do *Anexo*. Discussões internas também serviriam, por vezes, a de inspiração para as criações imagéticas, assim como a própria presença de Reynaldo Jardim e sua ideia de lançar Curitiba como um polo cultural. Com tal ideia em mente, juntamente com Marilú Silveira, seguiria nessa busca por uma renovação da produção cultural da cidade. Com esse intuito seria lançada uma edição especial do *Anexo* em 6 de fevereiro de 1977 com 32 páginas, dando conta de todo o planejamento em torno da ideia. Até aqui, o sentido da significação parece amplo. No entanto, uma semana antes, em 31 de janeiro, a capa do suplemento trazia uma caricatura de Jardim, de autoria de Rettamozo (Fig. 6), num momento de meditação, com os óculos acima dos olhos, estes fechados como se viajasse mentalmente imaginando como seria se Curitiba já fosse um polo cultural. O cigarro na boca e mão que apoia a cabeça reforçam a ideia de relaxamento e divagação. Logo imaginamos tal situação como uma particularidade de Jardim na redação do jornal, sob o olhar de alguém que

permanecia próximo a ele. As teclas da máquina de escrever se transferiram para seu corpo, para a cabeça mais precisamente, e a mão, na verdade, ao invés de sustenta-la, parece teclar o termo “polo”, que se lê acima, e logo abaixo, apenas algumas letras são visíveis, mas já o suficiente para identificar a palavra “cultural”. Desse modo, pensamos na possibilidade de tal ideia não deixar sua mente, e naquele instante então, de distração, ele aproveitaria para definir detalhes e sonhar com a concretização do desejo.

Através do texto que aparece sinuosamente na página (Fig. 6), talvez como uma referência à fumaça do cigarro que se espalha pelo ambiente, Jardim dá um aviso a sua equipe, quando esta teria adiado a publicação da edição especial do Anexo “sobre como fazer de Curitiba um POLO CULTURAL”. No pensamento de Jardim, isso só teria acontecido pelo fato de que Curitiba ainda não era um polo cultural. Assim, já que teriam deixado a tal edição para a próxima semana, com a desculpa de terem mais tempo para organiza-la, outra prorrogação não poderia acontecer, a menos que encontrassem uma nova justificativa. A edição precisaria sair do pensamento individual e ganhar a mente de toda a cidade, elevar-se à experiência coletiva, como a fumaça, quem sabe, que sai da individualidade para atingir a todos que permanecem em volta. A repetição do termo “polo cultural” em caixa alta mostra um pouco do que essa ideia significava para Jardim e para a equipe do *Anexo*. O desejo de transformar a capital paranaense num centro de cultura com projeção nacional caminharia para a efetivação de um presente onde restrições, limites sobre a criatividade, ao novo fossem definitivamente ultrapassados, no âmbito artístico, mas igualmente no social, no político.

A busca pelo novo deveria partir, no entanto, de uma vontade de mudança, ou seja, a simples cópia não bastaria como meio de renovação, seria preciso desenvolver uma identidade própria, com características próprias.

A libertação cultural faz parte de um processo que é em si também um processo. Quando tomamos uma atitude não estamos nos libertando senão relativamente. É necessário acabar com o condicionamento anticultural e procurar ter acesso às fontes encarando-as de forma crítica. Isto é, analisando-as de acordo com as contradições específicas de nossa realidade e experiência cultural. Um avanço na cultura europeia transplantado diretamente para a cultura brasileira poderá significar um retrocesso. Por outro lado a não aceitação dessas mudanças à nível de análise nos leva ao mesmo rumo.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> RETTAMOZO, Luiz. Nem vanguarda nem retaguarda ou: toda canção de liberdade vem do cárcere. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 14 ago. 1977b, p. 5

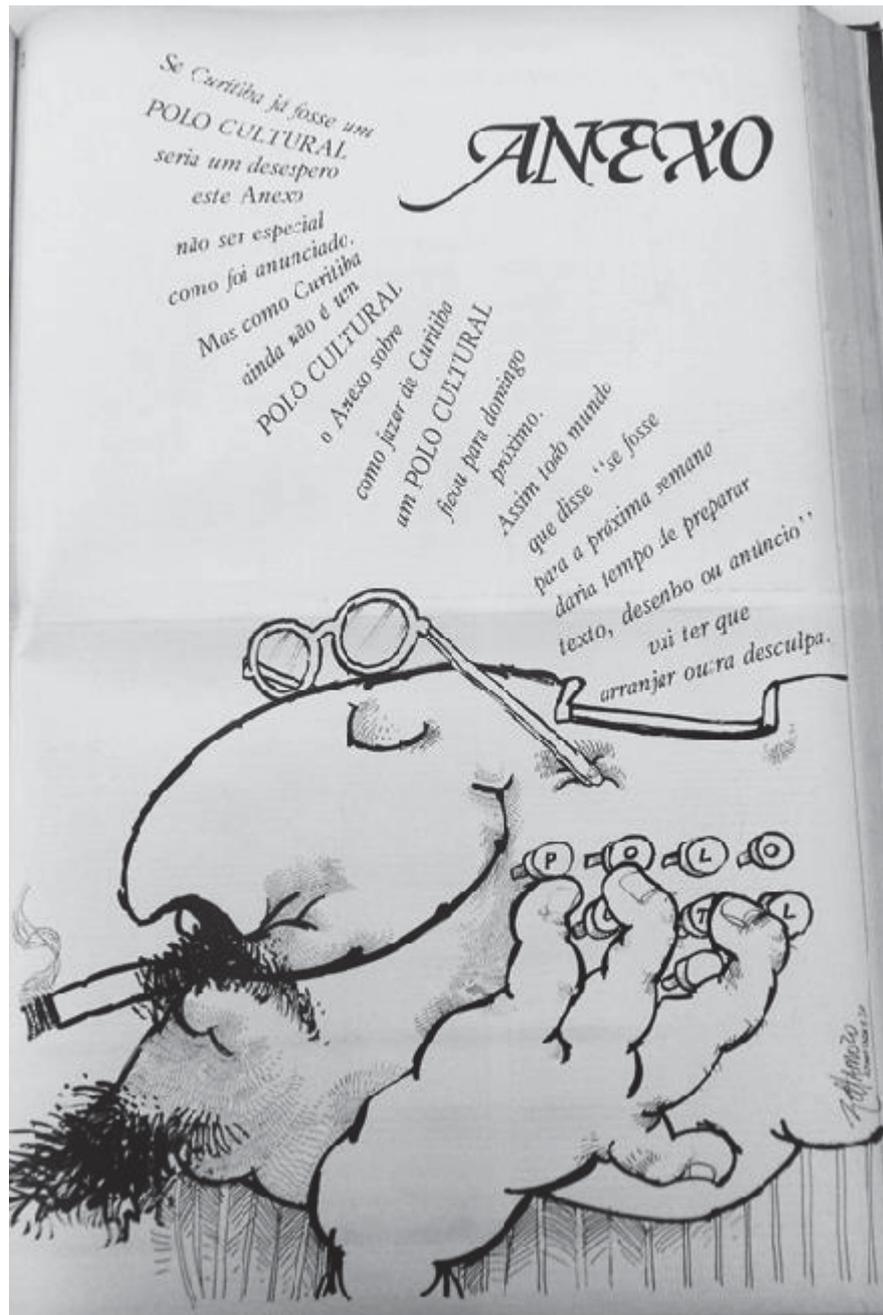


Figura 6. RETTAMOZO, Luiz. Capa. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 31 jan. 1977.

No texto citado, Rettamoza expõe uma ideia que toca a renovação em uma analogia à antropofagia oswaldiana. Ao colocar como necessária uma aproximação crítica da produção cultural de fora, o artista propõe um pensamento que encontra, por sua vez, eco no ideal levantado por Oswald de Andrade, em que defendia um aproveitamento do que o modo de produção cultural estrangeiro poderia oferecer de melhor, com vistas ao crescimento intelectual e artístico local, ao contrário de negá-la simplesmente, pois assim se impediria trocas significativas de ideias em sentido estético, cultural, social. De tal maneira, tanto quanto o “condicionamento anticultural”, ou a preservação quase intacta de regionalismos,

como uma adesão acrítica, até certo ponto, aos avanços estrangeiros à própria realidade poderiam significar retrocessos no processo de desenvolvimento da cultura local, ou seja, a cópia por si só do que era produzido para além das fronteiras locais, não acrescentaria significância para evoluir esteticamente e intelectualmente. Todas as mudanças seriam passíveis de análise a partir de uma perspectiva voltada à problematização de ambos os lados, num trânsito entre os diversos espaços culturais, considerando em cada um suas especificidades.

Essa vertente do suplemento *Anexo*, que trabalhava em busca pela inovação criativa, através de uma atuação simultânea entre a instituição e à margem desta, como num deslocamento “anfíbio”, como propunha Rettamozo, poderia o designar, em parte, como um dos instrumentos de agitação cultural de Curitiba. Ali se reuniam artistas, jornalistas, intelectuais que mantinham um trânsito pelas áreas da produção artística e cultural da cidade, ou seja, respondiam à institucionalização da produção criativa, mas contatavam outros espaços que se situavam fora. Em suas páginas se destacavam desde grafismos, desenhos que misturavam elementos visuais, como a capa comentada anteriormente (Fig. 5), que poderiam nos dar uma noção daquilo que seria um sentido mais profundo da publicação, ou seja, manter certo afastamento de um ambiente normativo. Mas, em determinado momento, essa configuração cederia lugar a imagens que lembravam uma concepção quase industrial, com um estilo gráfico limpo, bem acabado. Essa seria a apresentação justamente da edição especial *Anexo/Pólo Cultural*, de 6 de fevereiro de 1977 (Fig. 7).

No alto da página aparece o subtítulo – *Pólo Cultural* -, dando uma ideia já de que esse seria o tema principal da edição, o título do suplemento só vem na parte inferior. A tipografia utilizada segue pela mesma linha de estilo da imagem que ocupa a metade superior da página, as letras todas maiúsculas. Já o nome *Anexo* é impresso com letras diferentes e com mais detalhes. Mas o que nos interessa nessa capa é, antes, a visualidade como um todo, ela pouco lembra as capas comentadas aqui. Mencionamos na introdução o objetivo do projeto *Anexo/Pólo Cultural* e uma suposta ambiguidade, ou, melhor, uma divergência de interesses entre parte da equipe que produzia o caderno. Enquanto um lado defendia, mais incisivamente, uma ruptura com os padrões artísticos, sociais, por meio de interferências em campos sociopolíticos distintos; outro mantinha algo que se poderia chamar, de certa forma, como uma conexão mais elástica, e, por vezes até, compartilhavam de um ideal relativamente próximo. A imagem central desta capa (Fig. 7) revela uma aparência, entretanto, fluída; o contraste claro/escuro oferece uma sequencialidade à forma. Uma objetividade, não só da imagem, como no texto abaixo, opõe-se à profusão de elementos visuais e, em alguns casos, textuais de outras páginas, de outras edições.

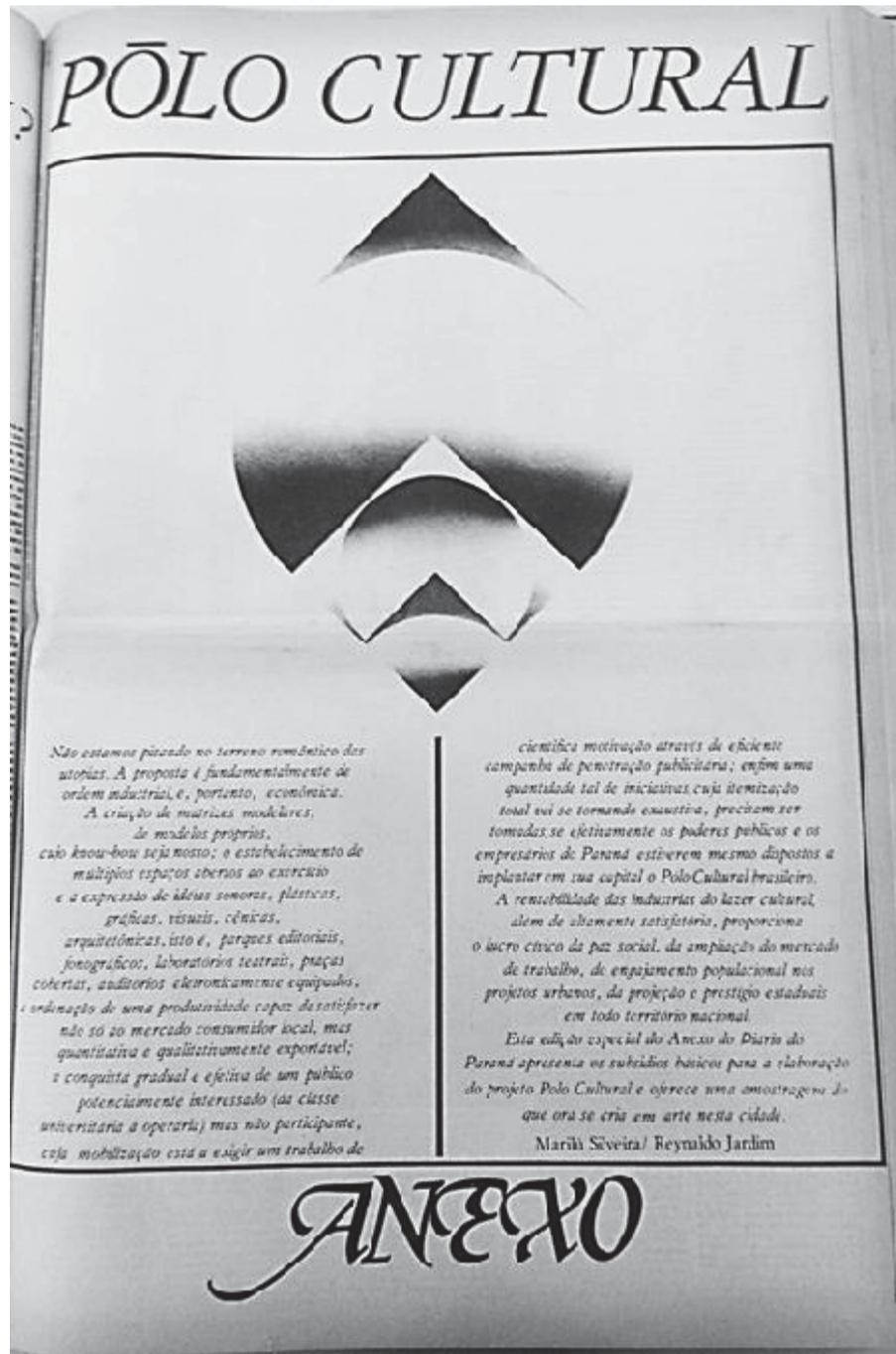


Figura 7. JARDIM, Reynaldo; SILVEIRA, Marilú. *Diário do Paraná - Anexo*. Curitiba, 6 fev. 1977.

A experiência do *Anexo*, enquanto ambiente que aberto para confrontos culturais, duraria, no entanto, pouco mais de um ano, e na edição de entrada no segundo ano da publicação, o texto da capa já deixava claro que não havia motivos para comemorações, pois certamente não haveria um terceiro ano “[...] porque ninguém está jurando que com um aumento de 400% no preço do papel, o dono do jornal decida bancar o jogo até o próximo

aniversário.”<sup>78</sup>. Fato nem tanto exclusivo ao *Diário do Paraná*, nem ao *Anexo*, no entanto, era a ascensão do valor do papel utilizado para as impressões de jornais no país.

Com a crise do petróleo em 1973, o papel da imprensa passou de US\$ 171,00 a tonelada, em 1971, para US\$ 320,00 em 1974 – um aumento de 187%. Nesse período o país importava 60% de seu consumo em papel jornal. O aumento do preço do papel desencadeou o processo de fechamento de muitos jornais que já enfrentavam problemas financeiros e de gestão, e ao tempo sofriam restrições de ordem política<sup>79</sup>.

Sendo o *Anexo* vinculado ao *Diário do Paraná*, que por sua vez, pertencia à *Rede OM de Comunicações*, presidida por Oscar Martinez, ou seja, uma empresa da comunicação, o lucro, nesse caso, seria, uma parte considerável no âmbito da produção do suplemento, mais do que uma perspectiva de crescimento cultural proposto no período em que esteve em circulação. O aumento no preço do papel parecia uma justificativa razoável, do ponto de vista econômico, mas, para um caderno cultural que almejava, entre outros objetivos, direcionar o ambiente circundante à tensões, rumo à experiências mais abertas, tal questão poderia soar como uma restrição a esse processo. Assim, num tom quase de despedida, a capa do dia 28 de julho de 1977 (Fig. 6), faria os devidos agradecimentos aos que colaboraram com o suplemento, que traria ainda, em forma de retrospectiva, uma das capas de cada um dos meses que circulou, desde a primeira edição até a de junho de 1977.



Figura 8. Capa. *Diário do Paraná - Anexo*. Curitiba, 28 jul. 1977. Detalhe.

Um fenômeno que não atingiria somente o *Anexo*, a abertura de espaços na grande imprensa para suplementos e/ou cadernos culturais, diários, como no caso do objeto deste

<sup>78</sup> SÁ Jr., Adherbal Fortes de. O Anexo começa hoje seu segundo ano de vida. *Diário do Paraná - Anexo*. Curitiba, 28 jul. 1977, p. 1.

<sup>79</sup> ABREU, Alzira Alves de. A imprensa e o regime militar. In: \_\_\_\_\_. *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 18.

estudo, ou semanários, na segunda metade da década de 1970 se tornaria comum, em certa medida. Tão logo “Alguns veículos da grande imprensa apropriam-se do padrão alternativo, operando-o com mais recursos e eficácia [...]”<sup>80</sup>, a abertura política traria uma possibilidade, ainda que restrita, de um posicionamento mais crítico com a retirada da censura prévia, dessa forma a grande imprensa poderia disputar a atenção dos leitores com a alternativa, que, até então, mantinha, de certa maneira, o monopólio do jornalismo crítico. Porém, esse seria um momento passageiro, em fins dos anos 1970 parte da grande imprensa que havia aderido ao padrão alternativo terminaria por “descartar” os jornalistas “[...] que haviam sido de alguma utilidade durante o regime de exceção, mas que se tornavam inconvenientes numa fase ainda delicada, sem o controle extra-redação da censura governamental.”<sup>81</sup>.

A retirada da censura prévia da imprensa brasileira, se num primeiro momento significaria a livre expressão, por outro lado, seria apenas superficialmente, uma vez que a prática censória continuaria a atuar por outros meios, até mesmo voluntários, por parte de alguns donos de jornais. Como relata Marconi<sup>82</sup>, o próprio superintendente do grupo, o qual pertencia o *Diário do Paraná*, José Carlos Martinez, afirmaria suas intenções ao adquirir um jornal e uma estação de TV em 1976 no Paraná – justamente o *Diário do Paraná* e o *Canal 6*, o qual Reynaldo Jardim teria a incumbência de reformular a programação<sup>83</sup>. Em depoimento à revista *Veja*, na época, Martinez revelaria seu compromisso “com a revolução, a juventude, o progresso, o futuro.”. E, nesse cenário o *Anexo* viria a propor, também, uma perspectiva questionadora quanto a esse discurso progressista, que caminhava para uma modernização sim, mas que não se mostraria totalmente aberta à inovação, nem à estética experimentalista. Os objetivos lançados em sua estreia sobreviveriam, segundo o chefe da equipe do *Anexo*, ao longo da trajetória do suplemento, que os resumia como:

- a. Criar um território livre para o pensamento.
- b. Combater as monoculturas.
- c. Não distribuir carteirinha de intelectual, nem fazer pose de intelligentzia – mas ficar de olho na burritzia.<sup>84</sup>

<sup>80</sup> KUCINSKI, Bernardo. 1991. **Op. Cit.**, p. 125.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>82</sup> MARCONI, Paolo. **A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)**. 2. ed. revista. São Paulo: Global, 1980, p. 139.

<sup>83</sup> Segundo Moraes (2016a, p. 27), Jardim já em seus primeiros contatos com a *TV Paraná – Canal 6* percebeu o atraso técnico da aparelhagem disponível, o que o levaria a desistir da tarefa de reformular sua programação. Em seguida seria convidado para o *Diário do Paraná* que pertencia ao mesmo grupo, daí então surgiria o *Anexo*.

<sup>84</sup> SÁ Jr. 1977. **Op. Cit.**, p. 1.

Logo, em busca de uma interferência sobre o próprio sistema comunicacional, esse direcionamento se revelaria, de certo modo, através de deslocamentos por entre ambientes construídos diferentes, ideológica, cultural e politicamente. Estes, por sua vez, possibilitariam atuações distintas entre si, com outras perspectivas para uma criação estética experimental, para problematizações em âmbito social, para propor novos processos de criação. Assim como prometia o *Anexo* então “combater as monoculturas”, uma “mistura” entre as vertentes possíveis de uma experiência criadora, seria um caminho a seguir, na direção de tensionar as seções fixas, face às formas múltiplas de apreensão dos espaços em torno.

## 1.2 O HUMOR COMO CAMINHO ESTRATÉGICO E POÉTICO

O humor se fez presente no suplemento *Anexo* em forma de cartuns, história em quadrinhos, charges, caricaturas, textos, poemas, e assumiria, assim, um viés diversificado de inserção e expressão. Quanto ao desenho de humor – o objeto central deste trabalho – sua presença no suplemento abarcou um espaço significativo na composição editorial, que dispunha de possibilidade não só para a publicação de artistas gráficos, cartunistas já consagrados, mas aos novatos na área, também era dada a oportunidade de apresentar ao público seus trabalhos. A valorização do traço gráfico, do conteúdo, da qualidade do conjunto surgia acima do nome do artista, da mesma forma que os desenhos de artistas ainda desconhecidos, estes podiam aparecer por todo o suplemento, as páginas de humor se transformavam em verdadeiras salas expositivas dos novos talentos. Obviamente, regras eram para ser quebradas, como deixaria explícito Rettamozo ao apresentar os novos cartunistas paranaenses:

Nilson, Swain, Guinski, Douglas Mayer, Eli. Nova receita para o cartum paranaense. Traços precários e econômicos. Políticos em seu todo, mesmo não fazendo desenhos de recado direto. Não tenho nada que analisar o trabalho deles, só estou dando um bizú ao leitor para deixar claro que nem sempre os desenhos engomados de excelentes desenhistas tenham o melhor lugar. Exceções é que fazem a regra.<sup>85</sup>

Contrariamente à instituição da arte, onde artistas com algum reconhecimento contariam com as vantagens de uma ampla divulgação de seus trabalhos, o *Anexo* abriria o mesmo espaço para os cartunistas renomados e para os iniciantes. A questão seguia além da mera exposição e abrangia, também, o questionamento do próprio espaço institucional, que seria destinado, então, de forma igualitária no âmbito do *Anexo*. Consistira, ainda, numa busca

<sup>85</sup> RETTAMOZO, Luiz. Cartunsalada. *Diário do Paraná – Anexo*. Curitiba, 21 jul. 1977c.

constante por uma arte capaz de problematizar uma normatividade social, de experimentar novas possibilidades de criação, que Rettamozo investiria no humor como viés poético e expressivo. Diferentemente do “humor-comédia”, em que o riso seria seu fim, o “humor-poética”, como chamaria o artista, configurava-se, sobretudo, em oposição à rigidez, fosse ela corporal, da mente, da sociedade como um todo, ou da política encerrada num propósito de linearidade progressista<sup>86</sup>.

O humor como possibilidade de permanência à margem da dominação, e, como possibilidade de deslocar-se entre ambientes diferentes – da mente ou da própria vivência -, através do que Rettamozo chamaria de “olhar anfíbio”, abriria, então, uma visão múltipla sobre inovações criativas, novas condições para expressar-se artística e socialmente. Ao pensar o desenho de humor como linguagem estética, este seria por vários momentos estigmatizado ou deixado em segundo plano. Assim, ao definir o *Anexo* como um “Qorpo Estranho”, Rettamozo evidenciara uma vontade de ultrapassar limites culturais em diversos sentidos. Sobre a esperança de que um dia não existissem mais barreiras, a manifestação social por meio da arte viria a encontrar no humor gráfico, e, também nas HQs, uma via de questionamento a partir da própria marginalidade, no sentido conceitual de deslocamento e, porque não, de uma linguagem que tenderia à visão secundária sob à luz da arte institucionalizada, elitista por vezes. A manutenção de um ponto de vista somente acabaria por restringir, conseqüentemente, uma inovação cultural. Assim, Rettamozo definia o que poderia ser uma experiência de trânsito em lados diferentes:

Enquanto soberbos intelectuais, senhores de si e das letras e artes recolhiam nuvens para enfeitar sua sala, eu digo que vi essa gente sem jeito colocando nuvens no varal. E só para mostrar para a vizinhança. E escorrendo delas gotas amarelas. Secas. Foi quando alguém me buxixa no ouvido: “não passa de fel”. Eu achando aquele amarelo bonito, dei de ombros. Entrei quadro a quadro para sorrir esperanças de que um dia não só chicletes, mas também lindos dentes. Os filhos do fliperama (pindorama dos filhos), circuitos fechados de muita imaginação e bobagens. E imaginAção saindo do quadrado para habitar o sonho e a realidade de uma cultura de segunda mão. Aqui, do expressionismo norte-americano (via Crumb) ao desenho cachorro de nossa américa latia. De uma criança de mão cheia à cabeça vazia de um adulto qualquer.<sup>87</sup>

Ainda que se trate de uma arte que se proclama superior, bela e única, uma arte de elite, de “soberbos intelectuais”, não deixaria de ser possível uma admiração, um olhar aberto ao que ela poderia oferecer, enxergar para além do fel que dela escorre. Ao transitar pelo interior dos circuitos “fechados de muita imaginação e bobagens”, possibilitaria uma inovação

<sup>86</sup> MORAES, Everton de Oliveira. 2016a. **Op. Cit.**, p. 282.

<sup>87</sup> RETTAMOZO, Luiz Carlos. Quadrinhos. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 29 dez. 1976a.

criativa, ao conhecer ambos os ambientes, fazer desse conhecimento experiências para o novo. Permitiria, então, mais que uma criação encerrada no próprio ambiente de origem – fosse a instituição, ou a margem -, mas a ampliaria para outros espaços que não o de origem, desse modo os colocaria em contato, provocaria atritos entre barreiras que se levantariam, permitindo às ideias, antes rígidas, a abertura para outras vivências estéticas, mais fluidas em sua construção poética e sua significação. O mesmo valeria para o sentido oposto, a mera negação da cultura erudita só acabaria por reforçar sua potência dominante e, como não deixaria de ser, limitaria o campo de atuação, de problematização social. Nesse sentido Santaella<sup>88</sup> propõe o debate:

Ao invés de lançarmos indiscriminadamente nossas pedras sobre os produtos artísticos dos quais as classes opressoras econômica, política e culturalmente se assenhoreiam, não seria mais revolucionário culturalmente fazer incidir um dos focos de luta contra os valores estéticos que as classes dominantes defendem como eternos e imutáveis e através dos quais sua impostação de superioridade se perpetua?<sup>89</sup>.

De tal modo, o olhar “anfíbio” se colocaria como possibilidade de questionamento acerca do seu próprio espaço de inserção. O ambiente social, político, cultural da cidade de Curitiba na década de 1970 se apresentaria, de certa forma, propenso a tal prática, a modernização urbana da cidade traria além de novidades na infraestrutura, a abertura dos canais de comunicação no intento de construir e divulgar uma imagem de sucesso em torno desse processo modernizador que, acima de tudo, contava com apoio dos militares. Logo, uma estrutura de marketing seria estrategicamente alçada, como parte da construção de um mito em torno da capital, que privilegiasse uma visão dominante sobre o desenvolvimento da cidade, e, assim, acabaria por provocar, em parte, uma limitação quanto a outras perspectivas que não correspondessem à imagem, então, propalada por diversos meios de comunicação de massa. Sem tocar as diferenças culturais e econômicas, criaria uma ideologia de “cidade modelo”, que, acima de tudo, tenderia a ocultar uma seletividade social na qual se assentava<sup>90</sup>. Tal discussão, no entanto, será retomada no capítulo seguinte, ao voltar-se para as imagens que abordam uma exclusão social.

Num âmbito geral, o mercado publicitário acabaria por se multiplicar e atuar como parte de uma tática do governo para atingir as massas, por outro lado, esse desenvolvimento

<sup>88</sup> SANTAELLA, Lúcia. **(Arte) e (Cultura):** equívocos do elitismo. 3ª ed. São Paulo; Cortez, 1995, p. 18.

<sup>89</sup> Idem.

<sup>90</sup> GARCÍA, Fernanda Ester Sánchez. **Cidade espetáculo:** política, planejamento e city marketing. Curitiba: Palavra, 1997, p. 38.

viria acompanhado de uma política repressora em que a liberdade expressiva seria uma das mais atingidas. Logo, acabaria por gerar uma ambiguidade dentro do setor:

O investimento na propaganda favorável ao governo e ao desenvolvimentismo era uma das estratégias utilizadas para criar um sentimento geral de fé na ordem e no progresso do país, enquanto os adversários do regime eram calados à força. [...]. A publicidade, ao mesmo tempo em que era parte ativa do progresso técnico e econômico, bem como da expansão dos mercados de bens simbólicos e materiais, restringia-se pelos limites da censura política aos meios de comunicação e pela própria ideologia do consumo, que funcionava como espécie de camisa-de-força para a atividade dos publicitários. Suas preferências ideológicas em termos de política e regime econômico não podiam ser expostas abertamente nos trabalhos realizados nas agências, uma vez que esta atividade estava comprometida até o fundo com a ditadura em vigor. Paradoxalmente, os espaços profissionais tendiam a crescer, mas o espaço de liberdade para o sujeito político tendia a cristalizar-se em margens relativamente estreitas.<sup>91</sup>.

De tal modo, ao tentar restringir um determinado campo de atuação, de acordo com interesses externos ao próprio meio, acabariam por surgir, por outro lado, aberturas e possibilidades de interação inesperadas, tanto para o campo que tendia a um fechamento, como naquele que tentava interferir através de uma interferência no primeiro. Poderia dizer, então, que tal imprevisibilidade se colocaria como o espaço a ser ocupado, no sentido de provocar um desequilíbrio na mesma estrutura que se limitava em face de uma livre circulação de ideias e pensamentos. Assim, terminaria por gerar contradições, tensões na própria ordem que se queria estabelecer, a ponto de romper com prováveis barreiras.

E nessa proposta de preencher esses espaços e ampliá-los, é possível entender as atuações de parte dos integrantes, colaboradores ou fixos do *Anexo*, como sendo de trânsito por ambientes distanciados ideologicamente, numa busca por manipular diversas linguagens simultaneamente, de ampliar as vias de influência, reconfigurando, reconstruindo, a partir de fragmentos de outras linguagens existentes. Nesse sentido, o humor entraria em cena como uma linguagem capaz de problematizar o próprio meio onde se inseria e assim confrontar a mídia massiva através de um gesto ético e político ao mesmo tempo<sup>92</sup>. Em seguida então, voltamo-nos para as colunas de humor que figuraram no suplemento *Anexo*, como parte de uma perspectiva de crítica sobre um ambiente que se construía dominante, mas também como via de interseção criativa sobre a linguagem poética.

<sup>91</sup> KAMINSKI, Rosane. 2003. **Op. Cit.**, p. 53.

<sup>92</sup> MORAES, Everton de Oliveira. 2016a. **Op. Cit.**, p. 218.

### 1.2.1 *Experimento* em cena

Neste tópico abordaremos algumas edições da coluna *Experimento*, publicada no suplemento *Anexo* regularmente, com sua edição de estreia no dia 13 de outubro de 1976. Esta contaria, porém, com um caráter mais aleatório, se comparada ao *Jornal de Humor* e *Humordança*, outras páginas de humor gráfico que serão discutidas em seguida. Estas mantinham uma periodicidade definida, a primeira era semanal - aos domingos - e a última, diária, a partir de maio de 1977. Em linhas gerais, a coluna *Experimento*, como o próprio nome nos lembra, seria mais voltada a um experimentalismo, tanto gráfico, como textual. O humor também se fazia presente, em muitas das publicações, aproximando-se de uma expressividade que se distanciava da estrutura linear de uma narrativa convencional, isto, no entanto, não seria exatamente uma novidade, quanto ao humor gráfico no suplemento *Anexo* de um modo amplo, em que, por diversas ocasiões, deixaria em suspenso uma pretensa narrativa. Além disso, a coluna *Experimento* poderia surgir em qualquer uma das páginas do suplemento, fosse interna ou na capa. E já na página, aparecia por vezes na extremidade direita ou centralizada, sem correspondências diretas com as matérias apresentadas ao lado da coluna. A única constante em sua diagramação era a verticalidade, que obedecia o formato da página, na altura, enquanto na largura era estreita, com não mais do que 5 centímetros.

Reynaldo Jardim produziria a *Experimento 1* (Fig. 9), sua estreia traria um animal – o macaco – como um homem, vestido como tal, usando chapéu, de expressão compenetrada, séria e olhar baixo, o que inspiraria um ar de inferioridade sem deixar claro, no entanto, em relação a que, ou a quem, esse caráter se voltaria. Na extremidade de cima, um dado se lança sobre a figura do macaco-homem, um fato curioso na imagem é que todos os lados visíveis do dado possuem o mesmo número de pontos (seis). Próximo ao animal aparece um texto, este poderia dar pistas de uma possível compreensão do significado da imagem, apesar de sua escrita não obedecer rigorosamente ao padrão gramatical. As sílabas separadas não correspondem ao correto - modelo: mod-elo, quanto o certo seria mo-de-lo -, o termo final “omen” e a letra H isolada, presume-se a expressão “modelo homem”.

Ao olhar a composição como um todo, podemos conectar, de certa maneira, os elementos gráficos e textuais, em direção a um entendimento que tocaria a origem da humanidade, a partir dos primatas, que àquela altura da evolução humana, a distinção do homem, em relação ao que não é humano, já havia deixado de existir, em parte, pois, na imagem ambos aparecem mesclados. Por outro lado, a configuração da imagem como um todo, propõe uma perspectiva quanto à permanência do ser humano dentro de um molde

específico que, por sua vez, contrapõe o ser humano ao animal, este refletiria o ser domesticável, moldável de acordo com as necessidades de que viesse a dominá-lo. Mas seria esse um modelo a ser seguido? Se considerarmos um dos pontos questionados internamente ao *Anexo*, recai justamente sobre modelos estabelecidos. Era contra, também, a produção estética moldada pela instituição que o movimento “anfíbio”, proposto por Rettamozo, se posicionaria. Logo, uma interpretação nesse sentido, levaria a crer que a imagem criada por Jardim objetivava, entre outras possibilidades de compreensão, uma crítica sobre o comportamento humano regrado, pouco aberto às experiências novas.

O dado presente na imagem (Fig. 9), com todas as suas faces marcando o mesmo número de pontos, revelaria, de certa maneira, que não importa como ele fosse jogado, o resultado sempre seria igual. Determinante apenas para quem oferece as regras do jogo, mas não para quem lança os dados, na esperança de obter algum saldo favorável. Os que desejassem participar da escolha das regras deveriam seguir um determinado modelo, uma idealização do correto. Mas, o homem-macaco da representação não parecia ser um desses seres escolhidos para exercer a função, uma vez que este se posiciona abaixo do dado, que o ameaça atingir a qualquer momento. Mesmo diante da iminência da ação dominadora, ele mantém o olhar baixo, como um animal, um ser manipulável, dócil. E sob a perspectiva do homem, este ainda não teria evoluído o suficiente – continua como primata intelectualmente. Já para ocupar um espaço no lado dos que ditam as normas – a classe dominante, que escolhe os dados a serem jogados de acordo com seus interesses. Assim, a quem permanecesse fora do padrão, restaria apenas jogar conforme a ordem vinda de cima, sem discuti-la, mas, nesse modo, também, a conduta deveria seguir implacável, rigidamente obedecida.

Num outro sentido, a forma como Jardim escreveu a frase (Fig. 9), sem concordar plenamente com regras gramaticais básicas, ele acabaria por sugerir, dessa forma, uma possibilidade de romper com as normas do jogo colocado em cena, pois ao interferir na ordem gramatical, ele desestabilizaria, metaforicamente, a hierarquia proposta entre os que escolhem os dados e os que os jogam. A ruptura existiria, talvez, mais no sentido de evidenciar as complexidades de um sistema cristalizado, através de tensões produzidas pela interferência no que se apresenta como normal. Ao adentrá-lo revelaria possibilidades de interação, assim, quando Jardim grafia as palavras de um modo que não corresponde com o presumível, além de causar um estranhamento para quem observa, ele mostra um caminho diferente, imprevisível, mas possível, de ocupação de espaços diferentes.

O que poderíamos compreender, no sentido dessa contraposição da grafia com o arquétipo do humano dominado, residiria, de certo modo, na própria aceitação quanto à

condição de inferior e das regras impostas. Mas, por outro lado, abre-se a uma via alternativa de relativização entre os espaços divergentes, pois ainda que existisse uma ordem normativa, ela o é na medida em que se quebra essa normatização. Quem permanece do lado dos que apenas jogam os dados, conferidos antecipadamente, sem questionar a condição destes, acabaria tão logo por restringir o seu próprio campo de influência, seria preciso quem sabe devolver outro dado, jogá-lo de baixo para cima, e interferir no lado oposto.

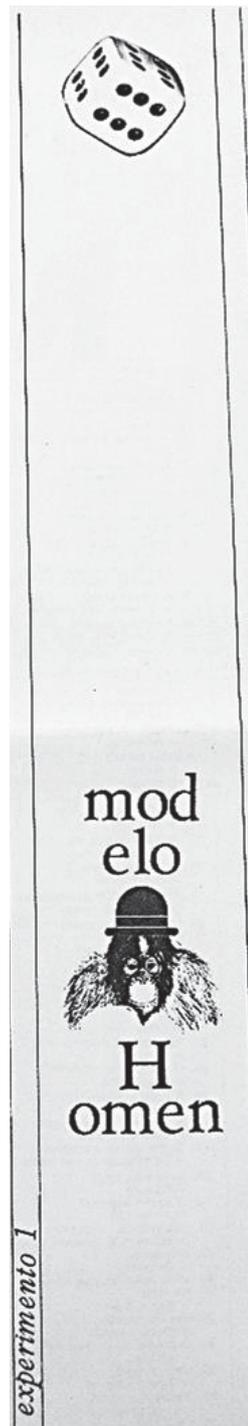


Figura 9. JARDIM, Reynaldo. Experimento 1. *Diário do Paraná - Anexo*. Curitiba, 13 out. 1976, p. 5.

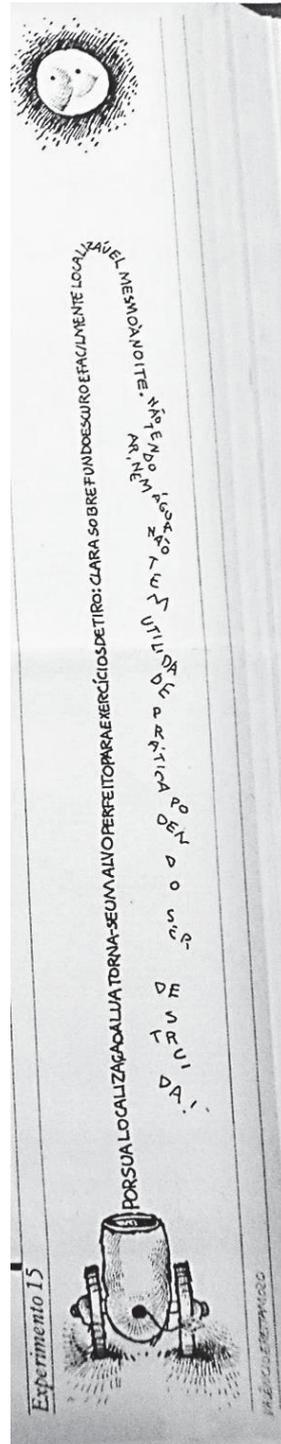


Figura 10. RETTAMOZO. Luiz; VALÊNCIO. Experimento 15. *Diário do Paraná - Anexo*. Curitiba, 9 nov. 1976, p. 1.

Nesse sentido, a *Experimento* se colocaria igualmente diante da questão da interferência, fosse, em sentido amplo, sobre meios socioculturais, como, especificamente, sobre os modos de produção artística, ampos, em princípio configurados sobre um pensamento único. Numa das edições da coluna (Fig. 10), esta apresentada na capa, talvez o ponto de partida fosse mais uma espécie de irracionalismo, ou mesmo uma aproximação

onírica. O texto se torna parte da construção gráfica do desenho que apresenta um canhão, este atira para o alto, em direção à lua, e o que é lançado são letras, ao invés de mísseis. O armamento, então, se traduz em palavras, em diálogo, diferentemente de uma guerra propriamente, com todas as suas consequências. Mas, a partir da imagem, poderíamos pensar que também haveria consequências, aquilo que deveria ferir o corpo fisicamente, fere, no entanto, o espírito, a mente, a ausência de um pensamento crítico, ou seja, atingiria o corpo em sua essência, em seu modo de experimentar as possibilidades de vivência em sociedade.

Ainda na figura 10, o “texto-projétil” diz: “Por sua localização a lua torna-se um alvo perfeito para exercícios de tiro: clara sobre fundo escuro e facilmente localizável mesmo à noite. Não tendo ar, nem água não tem utilidade prática podendo ser destruída!”. No entanto, ele – o texto - não alcança a lua e cai enfraquecido antes de atingi-la. Mesmo que a lua parecesse um alvo fácil para o canhão, sua força ainda não seria suficiente para alcança-la, e o objetivo do aniquilamento retorna à Terra, sem a tocar. Outro fator: o ponto de exclamação, no final da frase, encerra a trajetória do projétil antes que ele atinja a superfície Terrestre, assim, a inutilidade se reservaria mais à arma, do que à lua, como diz a frase.

Se considerássemos, por outro lado, a permanência de um aspecto significante, implícito nessa edição de *Experimento*, seria possível entender, num sentido político-cultural, uma predominância do diálogo sobre a violência, e neste a destruição seria menor, uma vez que não atinge diretamente seu alvo. Ainda, a presença da lua, como o alvo inútil, mas, também, como o astro-clichê romântico, ao continuar intacta manteria, quem sabe, a esperança sobre um possível retorno de algo ou alguém que se perdeu em sua trajetória. Um lirismo se torna perceptível nessa imagem-narrativa, pela lua e sua inutilidade prática, na forma como o instrumento bélico aponta para ela, e não a alcança, até mesmo na sinuosidade com que se inscreve a frase. No âmbito das discussões que rondavam o suplemento *Anexo*, ainda surge uma questão, trata-se, o modo com a frase é diagramada obriga, de certa forma, o leitor a virar a página do jornal para que consiga ler mais facilmente. Por ora, as reações que desestabilizam a ordem natural – a leitura na horizontal, por exemplo – encontraria neste ponto uma maneira de se realizar.

A edição número 21 de *Experimento* (Fig. 11) traz uma configuração que, de certa forma, aproxima-se da imagem anterior (Fig. 10), além disso, traz uma narrativa de transformação, que se metamorfoseia ao longo de um trajeto gráfico. O desenho inicia com uma pessoa que observa algo através de uma luneta, na imagem não é revelado o que estaria a sua frente, sua forma se altera, através de um lápis que tece contornos, passa a representar algo que poderia ser um pequeno molusco, até finalizar com uma flor. No decorrer desse

processo de alteração outras formas poderiam ainda ser identificadas, sem deixar explícito, no entanto, a que remetem, apontando então para uma possibilidade de interpretação livre de preceitos ou de indicações significantes. Logo, deixaria o espaço aberto para que o pensamento pudesse fluir para outras formas de apreensão da imagem, mas, num sentido amplo, das questões que rondam o cotidiano, assim, cada observador poderia experimentar a visualidade de acordo com sua própria intuição estética, cultural, social.

Uma vertente lírica se torna perceptível também na metamorfose que termina na flor depois de passar pela ciência – homem com a luneta. A luneta, por sua vez, parece se transformar em um microscópio, que tem sob a sua lente uma célula, ou algum organismo microscópico em processo de estudo, assim, poderíamos pensar no desenvolvimento da ciência, na sua relação com a natureza, com a vida. Por fim, a imagem revela um ser vivo, até chegar ao desenho da flor, numa ponte, então, com a própria linguagem artística. Assim, conectaria um diálogo entre a estética, a ciência, a vida humana, que se mostram em confluência nas duas imagens (Fig. 10 e 11). Na última sequência ainda na figura 11, a precisão do lápis que desenha, também, a mesma da visão com a luneta, daria uma sugestão mais cientificista, talvez, sem a sinuosidade da primeira (Fig. 19) visível nas palavras que sobem e descem num ritmo fluido graficamente. Apesar das linhas flexíveis, metamórficas, no *Experimento* de Borges Jr. (Fig. 11), a imagem traz um rigor contrastante na transformação das figuras, que seguem uma espécie de trajetória específica, até atingirem seu objetivo de representar a natureza, em ligação com a forma artística, através da flor.

Em outra edição da coluna *Experimento* (Fig. 12) ainda é possível vislumbrar uma ação transformadora, novamente através de uma sequência verticalizada. Aqui um lápis, aparentemente autônomo – pois não uma possível mão que o comanda não é visível -, desenha uma forma que lembra um balão, ou, poderia ser um saco de dinheiro, um vaso, enfim, diversos objetos poderiam ser percebidos. No entanto, durante o desenvolvimento do conjunto, a figura vai sendo construída com poucas linhas, até se completar na quinta fase, de cima para baixo. A partir de então, a suposta autonomia do lápis se torna uma ameaça, ele aponta tal forma, e a golpeia na sétima parte, termina, assim, por estourar na última cena, quando só resta o ar que acabou de escapar-lhe. Aqui o mesmo instrumento que lhe dá forma, destrói-a em seguida, como se ela não correspondesse a um objetivo esperado.

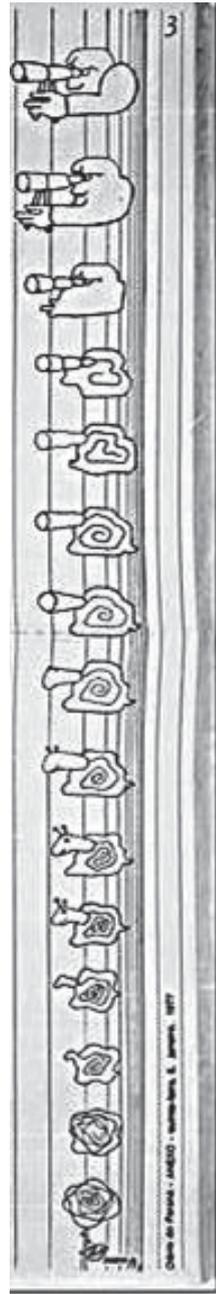


Figura 11. BORGES Jr., Álvaro. Experimento 21. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 8 jan. 1977, p. 3.

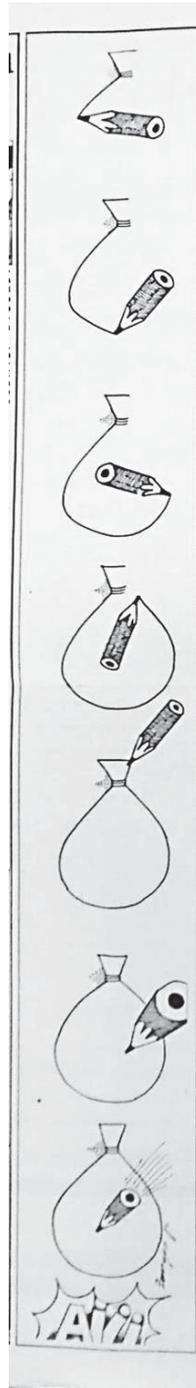


Figura 12. BORGES Jr., Álvaro. Experimento. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 5 abr. 1977, p. 6.

Os três últimos exemplos da coluna *Experimento* (Fig. 10, 11 e 12) deixam uma espécie de vácuo significante, ou seja, não repercutem um sentido claro, num primeiro momento. No entanto, o que se poderia chamar de ausência de imediatismo, conduziu, antes, a um entendimento quanto a uma transcendência do próprio significado plausível que, em linhas gerais, a linguagem gráfica refletiria, ou, sobretudo, um pensamento, que, não obrigatoriamente, traria, um determinado aspecto determinado por uma realidade. O fato desses desenhos, e de outros, não estabelecerem uma ligação direta com um fato concreto, não

faria deles apenas elementos humorísticos, voltados somente à distração. Tal questão, a de não remeter a nada imediatamente, deixa, por outro lado, em aberto o campo da problematização, a quem quer que se deixe levar por suas nuances visuais, de tal modo que o espaço de apreensão se flexibilizaria, a ponto de permitir a entrada de outras visões questionadoras, assim como libertaria a própria criatividade de uma pretensa obrigação de significar.

Num sentido próximo, a coluna *Experimento* se configuraria, sobretudo, como uma interferência no próprio suplemento. A sua localização aleatória pelas páginas, pelas edições inclusive, provocaria uma desestabilidade na diagramação, uma vez que não tinha um lugar fixo para aparecer. Também, o leitor não poderia ter a certeza de quando e onde encontraria a coluna no suplemento. Além disso, o espaço estaria voltado para diferentes manifestações gráficas que, nem sempre, corresponderia a alguma manifestação gráfica humorística. Desse modo, poderia dizer que o ambiente, de certa forma, se alargaria a partir dele mesmo. Onde seria apenas mais uma coluna de humor, acabaria por surgir configurações imprevisíveis, que influenciariam a visualidade e a percepção estética e significativa. Outra característica da coluna lembra, ainda, um minimalismo em sua composição, como foi dito anteriormente, os desenhos em determinados casos mantinham uma linha gráfico-visual única, e, a partir dela, se desenvolvia uma trajetória narrativa curta, que por vezes deixaria em suspenso o desfecho final, sem que fixasse uma ideia acerca do que poderia constituir, permanecendo em aberto para interpretações diversas e, porque não, divergentes, propondo assim uma tensão junto à tendência criativa que acabaria por colocar em xeque a ordem de significados.

### 1.2.2 *Jornal de Humor*: um capítulo à parte no *Anexo*

A partir de agora voltaremos a atenção ao *Jornal de Humor*, uma publicação semanal dirigida pelo cartunista e designer Oswaldo Miranda (Miran), uma espécie de herança do *Diário do Paraná* ao *Anexo*, pois já era publicado como um inserto aos domingos, desde o dia 28 de março de 1976. No texto de apresentação da primeira edição, Ernani Buchman revelaria a intenção de oferecer, com a página, visibilidade nacional aos cartunistas locais. Assim, uma vez que, o humor no Paraná seguia a política de exportação, trataria de “produzir para exportar”<sup>93</sup>. Além de Miran, também Solda, Edgar Vasques e Fraga publicariam desenhos na estreia da página, e seguiram como colaboradores ao longo da existência do *Jornal de Humor*.

<sup>93</sup> BUCHMANN, Ernani. *Jornal de Humor*. **Diário do Paraná**. Curitiba, 28 mar. 1976.

Este traria uma promessa inicial, sugestiva, em certa medida, de que “aqui você nunca irá encontrar nada sério”<sup>94</sup>. Como seria uma das características dessa publicação, as edições, em sua maior parte, apresentavam diversos cartunistas em cada uma delas, era uma página inteira dedicada ao humor, até certa altura aparecia na última página de modo a ocupa-la em sua totalidade, depois passaria a figurar pela página central, em posição horizontal.

Os desenhos que fizeram parte da edição de estreia (Fig. 13) seguiam por uma linha humorística que tocava, por assim dizer, a banalidade do cotidiano, mas com um viés político, ainda que sutil. Miran apresentou dois cartuns que, de certo ângulo, mantinha uma contraposição entre eles, num deles uma mulher de grandes proporções permanece sentada confortavelmente em seu sofá, com seu vestido de plumas, empunhando um Dry Martini. Ela representaria talvez uma ideia de sofisticação, mas principalmente de fartura, exagero e vulgaridade. O inusitado da imagem, no entanto, é o fato de que a mulher aparece sentada sobre outra pessoa, esmagando-a contra o sofá, além disso, pelas cintas que são fixadas no móvel, sugere que a pobre pessoa teria sido presa ali, antes da mulher se sentar, e sua dimensão avantajada não deixaria que isso lhe incomodasse, a ponto de continuar na posição como se tudo estivesse normal. Tal pessoa, quem sabe, servisse à senhora de almofada, e, num sentido sociopolítico, representaria a classe trabalhadora, que sustentaria seus luxos às custas do próprio corpo, transformado pela classe dominante em mera mão-de-obra, para que pudessem permanecer em seus “tronos”, visto que seriam os detentores do capital.

O segundo cartum de Miran (Fig. 13) apresenta um homem magro, que executa uma tarefa árdua, sem ânimo. Seu pensamento, representado através do balão, trepida junto com a britadeira com que trabalha, o ruído excessivo sequer deixaria que ele o ouvisse. Ou mesmo, as condições a que está exposto não deixaria que o sujeito pensasse, pois como se vê, o interior do balão está vazio. E se não pensa, não consegue perceber a opressão que sofre. Seria ele o sujeito esmagado pela senhora no sofá? Num sentido metafórico, talvez, ao considerar novamente o domínio da elite sobre o povo, através de uma ideologia de poder natural, já que eles seriam os escolhidos para ocupar tal posição superior. Por outro lado, as roupas que o sujeito usa não correspondem ao que um trabalhador naquela circunstância utilizaria, isto é, um uniforme, provavelmente mais rústico e com calçados que protegessem seus pés, diferente dos sapatos que obtêm, como se ele não fizesse parte daquela condição, apenas estaria ali por mero acaso do destino. De chapéu, blazer sobre uma camisa branca e calça estampada, a aparência física do homem também não condiz com o que se esperaria para um trabalho que exigiria um mínimo de força. A face do sujeito nos dá a impressão de se tratar de alguém de

---

<sup>94</sup> Idem.

idade mais avançada, que também entra em certa contradição ao modo como está vestido, e à atividade que desenvolve.

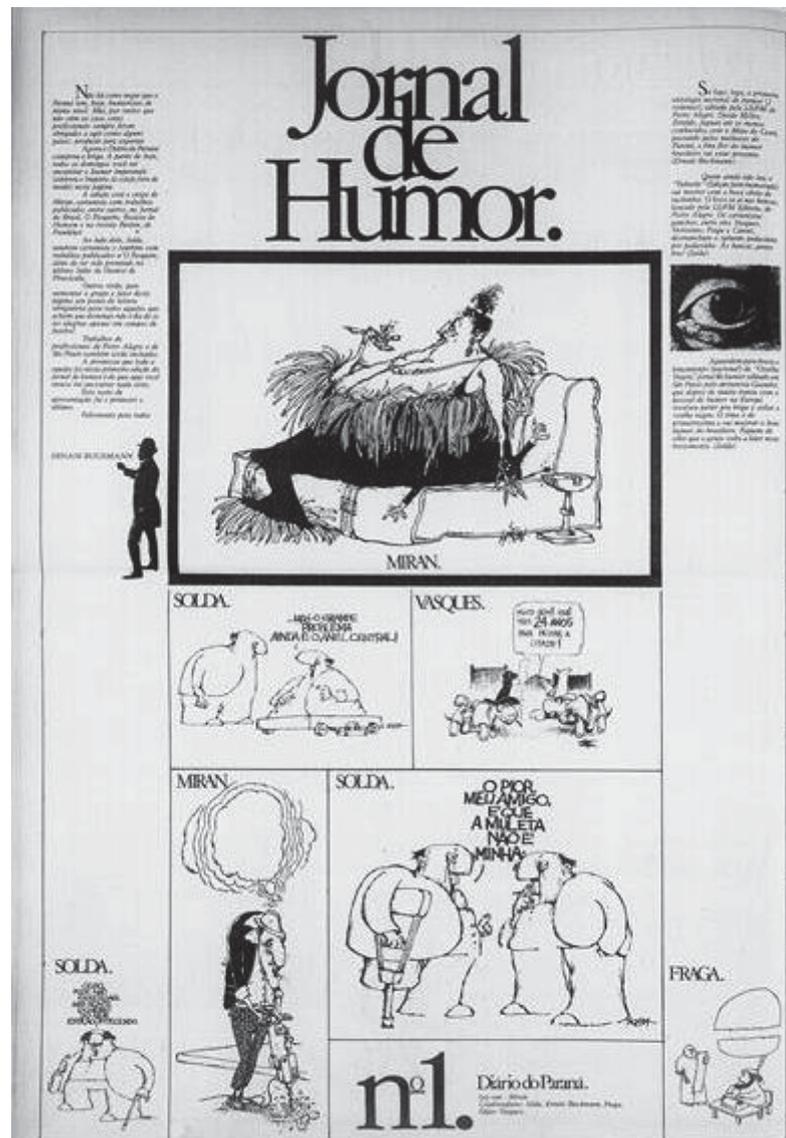


Figura 13. MIRANDA, Oswaldo. *Jornal de Humor*. *Diário do Paraná*. Curitiba, 28 mar. 1976.

Toda essa configuração reflete, de alguma maneira, um atrito entre o que se esperaria ver como realidade, e o que ambas as imagens de Miran apresentam de fato. Na primeira, a senhora que não se incomoda com o sujeito que ela esmaga contra o sofá. Já nesta última, o homem que desempenha tal trabalho, além das roupas que não condizem com a atividade, não conta com mínimo vigor físico necessário à tarefa que cumpre. De tal modo, essa tensão interfere no próprio cotidiano, evidencia uma complexidade que permanece implícita numa automaticidade habitual, que impede que se enxergue a opressão e o abuso sofridos. Numa direção próxima, seguem também os cartuns de Solda, Fraga e Vasques (Fig. 14), com mais ênfase talvez nos desenhos de Solda, onde situações habituais do dia-a-dia revelam uma ironia

que sugere ser parte da vida cotidiana, tanto quanto relaxar sobre o sofá, trabalhar, conversar com os vizinhos.

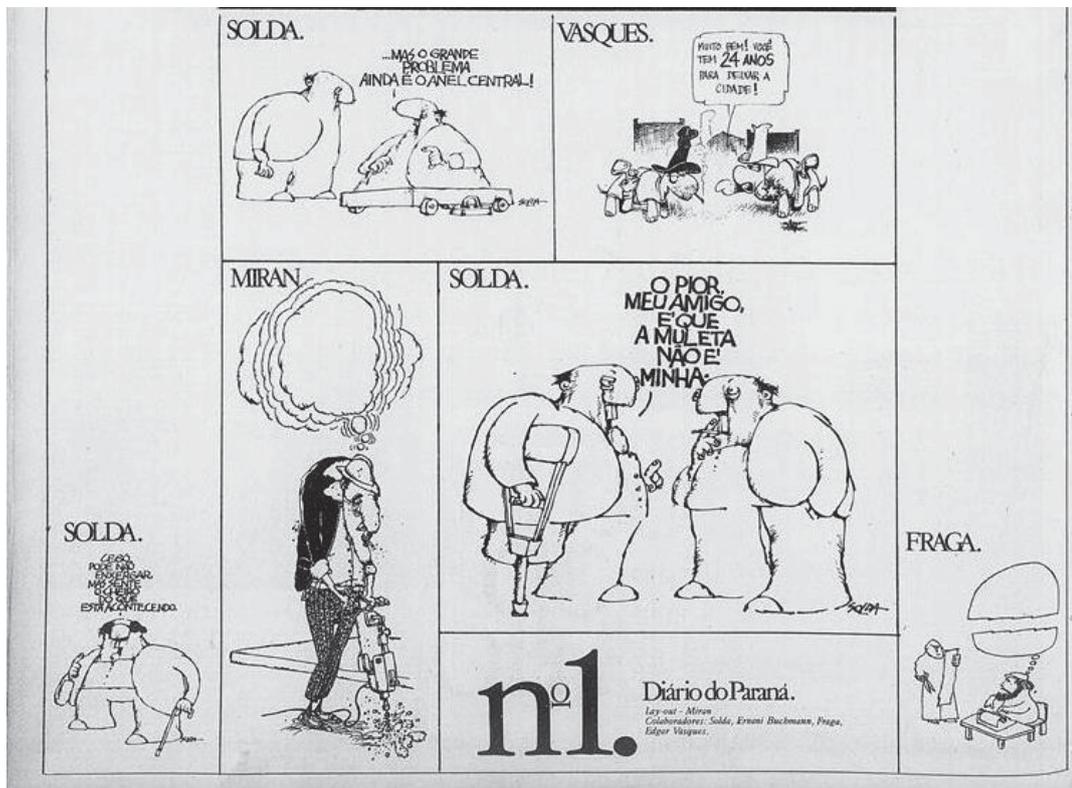


Figura 14. MIRANDA, Oswaldo. Jornal de Humor. **Diário do Paraná**. Curitiba, 28 mar. 1976. Detalhe.

Um dos desenhos de Solda acima mostra dois senhores conversando, um permanece em pé, enquanto o outro está sentado num carro, o comentário fornece pistas de que os sujeitos tratariam sobre algo relativo ao trânsito. O que seria o veículo, entretanto, é uma caixa de madeira, com rodinhas nas extremidades, que não cabe mais nada além do senhor que ali está, aliás, essa estrutura é desproporcional ao sujeito e não apresenta outras engrenagens mecânicas além das pequenas rodinhas. Segundo a frase que o proprietário do “automóvel” – entre aspas, pois a única peça que indica isso são as rodas – o problema seria no anel central. Mas ao observar um pouco mais a imagem percebe-se que as pernas do sujeito não são visíveis, mais do que isso, não existem uma vez que pela estrutura toda – homem e carro –, seria difícil que elas coubessem ali. E, ao voltar para os outros desenhos de Solda, a deficiência física está presente em outros personagens: um deles, no desenho central, não possui uma das pernas, outro ainda, no lado esquerdo da página, dá a entender que é cego.

Aquele que não tem uma perna, ainda na figura 14, conversa com outro sujeito, sua reclamação é por conta de que a muleta que usa para suprir a falta do membro não lhe pertence. Afirma isso com uma expressão, diria, maliciosa, irônica, além de não poder contar com a perna, não conta, também, com algo para substituí-la, e depende de terceiros para

conseguir se locomover, ainda com dificuldade. Enquanto isso, o senhor que apenas ouve, demonstra em sua face certa indiferença, continua a fumar seu cigarro, somente olha para o outro sem o responder, pois aquilo não seria um problema para ele resolver em seu entendimento, e, sim, estaria a cargo das autoridades públicas, mas esta ignora o fato, igualmente, pois crê que as pessoas próximas deveriam ajudar os necessitados, em troca, teriam garantido o perdão divino. Assim, uma espécie de círculo vicioso se construiria em torno da vivência social, sem que os problemas sejam definitivamente resolvidos.

No terceiro cartum de Solda (Fig. 14) um senhor provavelmente deficiente visual mantém as mesmas proporções dos outros personagens mencionados, o corpo volumoso e com aparência de idade avançada. O que nos faz pensar que ele não enxerga, além dos óculos escuros e da bengala, é a frase que pronuncia “Ce só pode não enxergar, mas sente o cheiro do está acontecendo.”, assim, entendemos que, ainda que parte dos sentidos permaneçam limitados, como a visão, outros se mantêm em atividade e conseguem perceber o que permanece a sua volta. Neste último desenho, assim como nos outros comentados de Solda, a perspectiva que ele abre para a deficiência física atribuí, de certa forma, não somente o humor sobre a diferença. Mais do que rir de tal situação, o enfoque acabaria por recair aos limites da própria mente, acima do corpo, como organismo biológico, numa reflexão acerca de experiências próprias, a partir da restrição, seja ela física, mental, ideológica. Nos desenhos, a ausência de um órgão ou sentido pode ser suprida por uma engrenagem mecânica, até mesmo por um aparato inerte como a muleta, ou ainda por outro sentido como o olfato. Assim, mesmo sem a totalidade perceptiva, existiriam, outros espaços a serem preenchidos, ocupados, o que permitiriam um deslocamento, e um conhecimento maior da vivência individual ou em sociedade.

Em meio a tudo isso, o cartum de Edgar Vasques (Fig. 14) dá um tom diferente para a página. Com um humor beirando o *nonsense*, onde duas tartarugas, que parecem ter saído de um filme de faroeste, discutem, e uma delas ordena para a outra deixar a cidade em 24 anos. As tartarugas disputavam provavelmente o espaço da cidade, a qual perdesse deveria ir embora, mas, a conhecida lentidão de movimento do animal impediria que cumprisse o acordo em menos tempo, 24 anos seria um prazo-limite razoável na perspectiva da tartaruga. A fantasia do desenho conduz a imaginação para além de uma realidade imediata, como uma espécie de ponte para outra dimensão da experiência espaço-temporal, não apenas pela relatividade do tempo estipulado ao animal, mas na própria sensação de se transportar para um instante mágico, diria, ou mesmo, de simples afastamento da rigidez em que se estaria habituado a viver. Esse desenho poderia ainda funcionar como uma ilustração do texto de

apresentação de Buchmann, quando este afirma que, no *Jornal de Humor*, a seriedade não teria lugar.

O desenho de Fraga (Fig. 14) assume novamente uma posição que se aproxima dos outros – de Miran e de Solda -, no entanto, uma questão política, explícita surge com a representação de um sujeito sentado à máquina de escrever e outro ao lado, em pé, segurando um papel e uma tesoura. Logo uma referência à censura política nos vem à mente, como uma presença, quase fantasmagórica, na imprensa escrita e no imaginário das pessoas. Essa temática, entretanto, será abordada com uma atenção maior no terceiro capítulo deste trabalho, por ora, vale observar alguns pontos no cartum de Fraga. O sujeito, que têm em suas mãos um papel e uma tesoura, remete num determinado ponto de vista, à figura do censor, o papel seria, provavelmente, uma lista do que não deveria ser publicado, nem sequer escrito pelo outro homem sentado à máquina. A tesoura, como objeto de corte, sugere, por sua vez, uma representatividade da censura, mas por outro lado poderia funcionar também como elemento de ameaça ao sujeito que escreve, caso este tentasse algo fora do permitido, ela estaria pronta para o ataque. No caso do desenho, ainda, o personagem do censor já traz em suas mãos, junto com a tesoura, parte do pensamento do escritor, pois falta uma parte significativa do balão. Quanto a isso, poderíamos entender como uma antecipação da censura à escrita, certamente uma referência à censura prévia, que marcou a primeira metade da década de 1970, principalmente.

Num outro sentido de observação, ao voltarmos a atenção para a diagramação da página, em sua totalidade (Fig. 12), é possível ver a senhora que senta-se, confortavelmente sobre um grande sofá, e sobre outra pessoa, também, presa entre o móvel e a mulher. Numa observação aberta, percebe-se que essa senhora não está acima apenas do sujeito que é esmagado por ela, mas permanece sobre todos os outros personagens: os senhores com limitações físicas de Solda, as tartarugas de Vasques, o trabalhador de Miran e também sobre o escritor censurado de Fraga. Além disso, ela é a única mulher representada no conjunto todo. Da forma como ela está colocada, em relação às vestes que usa, ao seu comportamento expansivo e o descaso com o que permanece sob o seu corpo, não seria de todo estranho se essa senhora representasse a própria classe dominante.

Sob tal óptica poderíamos pensar, quem sabe, sobre um direcionamento significativo que se amplia no sentido do domínio e da submissão. A senhora não esmaga somente o pobre sujeito no seu sofá, sua vida de excessos e conforto seria sustentada pelos outros personagens, que são relegados à inferioridade cultural, social, econômica para que ela possa continuar com suas regalias. A censura, no caso do cartum de Fraga, se revelaria necessária no âmbito da

informação que chegava às massas, assim como a manutenção de uma ideologia sobre a realidade da condição entre dominado e dominante. Logo, a senhora como representante da elite estaria acima, ou encima, de outras pessoas, não apenas na diagramação da página, mas, permaneceria, simbolicamente, sobre toda uma classe desfavorecida, em nome de uma normalidade hierarquizada.

Nessa edição de estreia do *Jornal de Humor*, Miran e seus colaboradores ofereceriam uma breve amostra do que a página pretendia como espaço para o humor gráfico, para a expressão de ideias e, sobretudo, enquanto fonte de problematização do ambiente ao redor, fosse através de desenhos políticos essencialmente, ou de manifestações não tão engajadas inicialmente, mas não menos provocadoras. A iniciativa da produção dessa página viria do próprio Miran, como forma de incrementar a ideia em torno de outro tabloide de humor publicado também aos domingos pelo *Diário do Paraná*, a *Raposa* – comentada na introdução -, até que o *designer* passaria a dedicar-se mais tarde somente à *Raposa*<sup>95</sup>. Dentro do *Anexo* o *Jornal de Humor* seguia como um inserto individual aos domingos, enquanto a *Raposa* não mantinha vínculos com o suplemento *Anexo*. Outras edições do *Jornal de Humor* serão ainda discutidas ao longo deste trabalho, o que buscamos com esta rápida apresentação, toca, antes, a posição do desenho de humor dentro do *Anexo*, e por extensão do *Diário do Paraná*, como um espaço de inserção da linguagem gráfica de humor e, como não deixaria de ser, uma brecha para a interferência sobre as bases da grande imprensa que, como foi mencionado anteriormente neste mesmo capítulo, voltava o olhar para a imprensa alternativa e suas ideias, na caminhada em prol de uma competitividade de público e de lucros também.

Uma das edições do *Jornal de Humor*, esta já inserida no suplemento *Anexo*, produzida por uma parceria de Miran com Fraga, revela-se interessante (Fig. 15), nela é possível observar novamente uma mulher, figura dominante na página, com adereços sobre a cabeça, que parece ser um castelo com seus portões, janelas, labirintos de entradas e saídas, mas também poderia ser uma catedral, com toda sua suntuosidade arquitetônica.

---

<sup>95</sup> MIRANDA, Oswaldo (Miran). **Questionário respondido via e-mail**. Curitiba, junho de 2017.

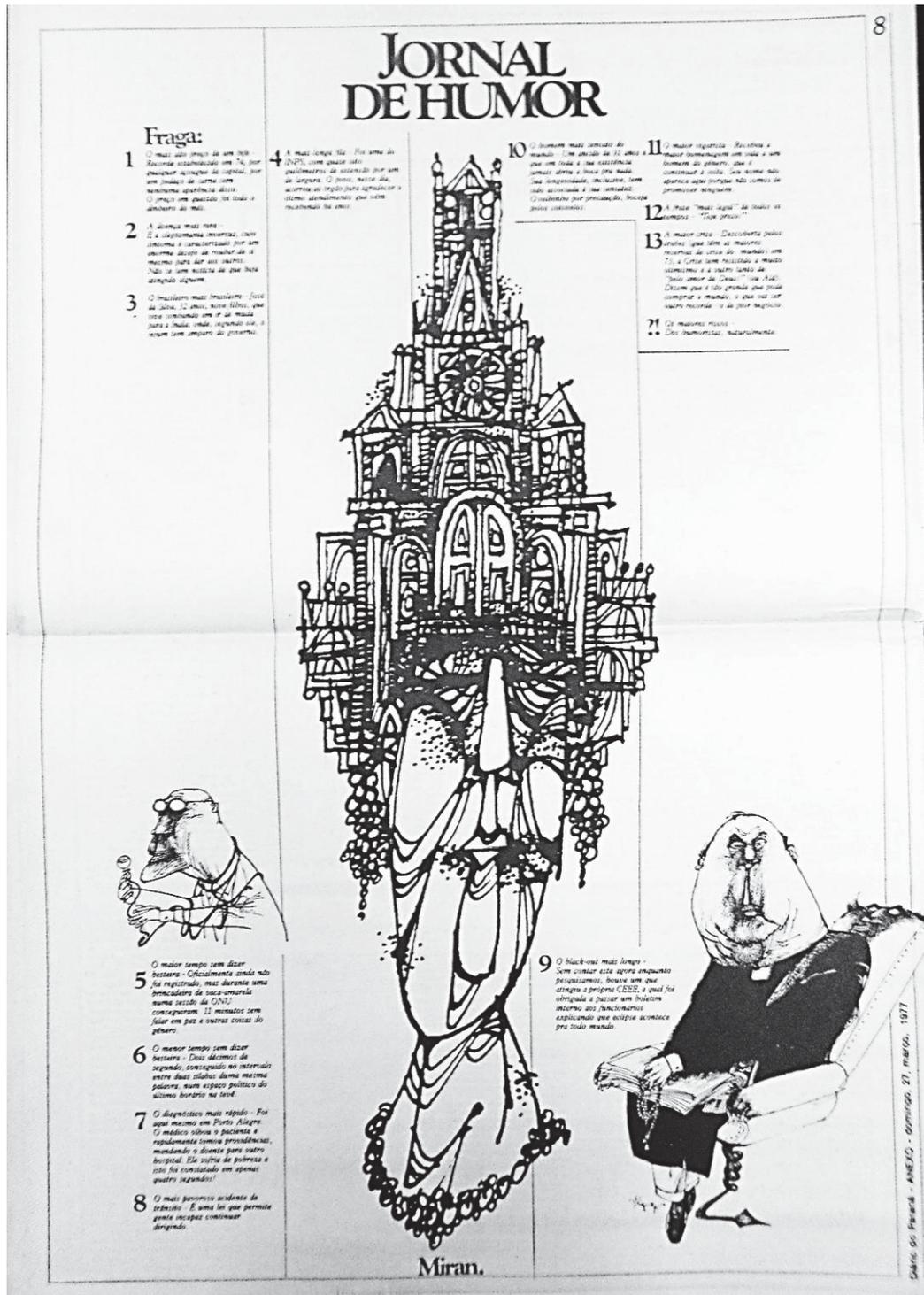


Figura 15. MIRANDA, Oswaldo. Jornal de Humor. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 27 mar. 1977, p. 8.

Essa construção faz parte dos ornamentos que a mulher traz, juntamente com brincos grandes, até mesmo os detalhes de seu vestido parecem combinar. A partir desta configuração da imagem, haveria uma chance de se tratar de uma senhora da elite social, com poder aquisitivo suficiente para comprar todos aqueles “enfeites”, até mesmo uma catedral para colocar sobre a cabeça, igualmente a do desenho anterior (Fig. 12), ou até poderia se tratar da mesma mulher. Uma metáfora da dominação? Se tratarmos as duas personagens como sendo

a mesma mulher, poderíamos imaginar que, enquanto, ela, e, por extensão, a classe que ela representa, exerce um domínio sobre outras classes inferiores – ou inferiorizadas -, ela manteria, também, sob o seu poder, as instituições, a ponto de carregá-las sobre a cabeça.

Neste ponto, ao estendermos a observação para o desenho do lado direito da senhora, há um padre que carrega igualmente aspectos peculiares em sua formalidade. Tal figura apresenta uma relação que se mostra confusa, num primeiro momento, face ao âmbito do conhecimento popular sobre a religião, num contraposto entre a fé e o satanismo. Ele surge, portanto, com um rosário e o que poderia ser uma bíblia – símbolos cristãos - nas mãos, sentado sobre uma poltrona, olhando diretamente para o observador, um possível fiel, seguidor de suas pregações. A expressão do padre não condiz com uma suposta serenidade, que, por um lado, seria previsível para um sujeito como ele. Ao contrário, o sacerdote mantém uma expressão séria, e, ao mesmo tempo, interrogativa. Tal sentido poderia se relacionar a uma espécie de cobrança, talvez para com seus fiéis, se eles estariam cumprindo com as ordens da igreja. O padre, então, representaria uma ameaça a quem não respeitasse devidamente as regras superiores.

No entanto, ao olhar mais atentamente para a imagem, percebemos que a poltrona, onde o padre permanece sentado, traz embutido o próprio diabo. Primeiro, o apoio do móvel tem o formato da cauda do demônio, com a extremidade pontiaguda, em formato de flecha; ao seguir para o encosto da poltrona, vemos sua face, que então fita o padre pelas costas, com um olhar maquiavélico – tanto quanto o padre - como se tramasse um ataque surpresa, pelas costas, e no apoio dos braços da poltrona, estão os seus braços, o mal estaria pronto para imobilizar o padre. Ao voltar-se novamente para o rosto do padre, seria possível rever sua expressão, antes, diante da comunidade, ameaçador, agora, poderia se tornar uma indignação, talvez por não conseguir se livrar por completo da presença demoníaca, ou até mesmo humana. Ainda, no aspecto da hierarquia, a senhora que carrega a catedral sobre a cabeça, manteria, então, em seu domínio também o padre.

Por outro lado, a figura da mulher com a catedral sobre a cabeça conduziria, ainda, a uma outra relativização. Para a senhora, a religiosidade não passaria de um ornamento, pois a coloca como um adereço, mas, essa questão não a incomodaria, pelo contrário, seria necessária e lhe cairia como uma luva, no sentido mesmo de manter um caráter construído socialmente, de evidenciar sua religiosidade antes de praticá-la. A religião não passaria de mais um de seus caprichos, de senhora compromissada com a aparência perante a sociedade, mais do que com a própria espiritualidade. O padre, nesse cenário todo, tampouco seria independente de tal conjuntura, uma vez que se tornara uma espécie de funcionário da mulher,

e por extensão de toda a sociedade elitista. Assim, na condição de inferior na hierarquia social, o vigário deveria seguir ordens e trabalhar para manter justamente essa distinção de classes, sempre favorável aos seus superiores.

No lado oposto do padre, nessa mesma edição do *Jornal de Humor* (Fig. 15), um sujeito aparece enrolado num cabo de microfone, ou algo próximo a isso. O homem é representado de perfil, como um apresentador de programa televisivo, em meio a uma entrevista, quem sabe, no momento em que se dirige ao possível entrevistado, aproximando o microfone para que a pessoa pudesse falar. Porém, o fio que sai do aparelho parece ser muito longo, o que teria dificultado o desenvolver da ação, e envolve-o, inclusive o seu pescoço, de modo que, se puxado demasiadamente, poderia lhe machucar ou causar dor. O rosto do sujeito, no entanto, não revela uma expressão clara, seus óculos parecem estar acima dos olhos. Nessa confusão irônica traçada no desenho, nos fios que limitam os movimentos do homem, que parece não ter a menor desenvoltura, lançaria, por vezes, uma perspectiva sobre o entretenimento, direcionado às massas; da televisão com seus programas que buscam, sobretudo, atrair a atenção dos telespectadores, envolve-los numa trama que mescla realidade e ilusão, seja por interesse ou por mera subtração de tempo, e, em determinados casos, nem mesmo o domínio da técnica seria buscado, e qualquer sujeito desajeitado se tornaria um caminho fácil para a audiência.

A mesma edição do *Jornal de Humor* (Fig. 15) traz ainda textos de Fraga que comentam ironicamente sobre recordes - imaginários - conseguidos em situações extremas do cotidiano, como a maior fila do INPS, atingida quando a população decidiu ir até a agência para agradecer pelo bom atendimento prestado. Em outro comenta o maior custo de um bife, entre outros. Sobre uma possível relação entre os textos e a imagem do apresentador de TV - e por extensão, aos outros desenhos - talvez se mostrasse pela própria ironia que trazem. O último texto, sem a numeração que acompanha os outros e sem rodeios, revela: "Os maiores riscos - Dos humoristas, naturalmente.". A presença de um humor satírico, que beira uma espécie de humor negro - principalmente na representação do padre - mas também nos textos e nas demais imagens, ainda que com menor intensidade, levaria a pensar sobre a possibilidade de estabelecer uma crítica, por meio de uma abordagem externa ao próprio objeto representado, ou seja, o que se pretendia, num determinado momento, clarificar, tocaria a relação entre o desenho e a realidade de onde ele nasce, provocando tensões sobre tal, de modo a evidenciar-la em sua complexidade.

Nesse sentido, a sátira como expressão questionadora toca um viés “extramural” como chama Hutcheon<sup>96</sup>, ou seja, apresenta uma óptica que ultrapassa a representação em si, onde o alvo da crítica reside, num certo aspecto, além da configuração que se tem à vista, tende a um entendimento imediato. Assim, nos desenhos comentados aqui, percebemos certa conectividade entre a linguagem gráfica e questões que rondam o âmbito social, cultural, político. Em linhas gerais, o ponto em que desejamos chegar, revela-se no fato de que essas representações tangenciam, por vezes, um imaginário que é extrínseco ao objeto representado e, inclusive, ao campo sociocultural político, em que se valem de uma linguagem ampliada sobre uma estrutura de significação flexível. De tal modo que, ao colocar uma catedral sobre a cabeça de uma senhora (Fig. 15), o alvo dessa relação recairia tanto sobre uma religiosidade sem maiores compromissos com o um viés espiritual, quanto sobre uma hierarquia de classes. Talvez, estivesse nesse mesmo meandro a banalidade do apresentador que se envolve desajeitadamente com os fios do microfone, ou ainda, com a condição de mero mediador entre a instituição e o público, como o padre.

Na abordagem que trouxemos de alguns dos desenhos, publicados em duas edições do *Jornal de Humor*, não nos daria, com certeza, uma perspectiva ampla de conceituação em torno da postura da página, enquanto suporte de crítica e humor. O que tentamos aqui foi demonstrar, através de algumas das imagens nela impressas, como essa página assumiria um posicionamento de suporte para a inovação estética na área do humor gráfico – fato perceptível inclusive na coluna *Experimento* e em *Humordança*, que será objeto do tópico subsequente - enquanto meio de questionamento de um ambiente sociocultural próximo. Ou, ainda, como referência para a divulgação da produção de artistas/cartunistas, com pensamentos diferentes sobre uma relação entre a linguagem gráfica de humor e a postura crítica, que se exerceria ante a diversidade de olhares sobre uma mesma realidade.

### 1.2.3 *Humordança*, ou humor com mordança?

A coluna *Humordança* estrearia no *Anexo* em 18 de maio de 1977 e, a partir de então, faria parte do suplemento diariamente, exceto aos domingos, quando dava lugar ao *Jornal de Humor*. No texto de apresentação de seu primeiro número, Rettamozo daria uma sugestão sobre como seguiria a página que acabara de nascer: “Ou humordança sem música definida. O certo é que esta página diária passa a ter graça. Daqui pra frente o tombo. Porque o poço é o

<sup>96</sup> HUTCHEON, Linda. 1985. *Op. Cit.*, p. 62-63.

próximo paço.”<sup>97</sup>. Aí, supõe-se uma indefinição quanto a uma possível referência formalista, ou seja, dançar sem uma música predeterminada, inspiraria o improviso, tanto técnico quanto da dança propriamente. Num determinado sentido, o humor alcançaria a improvisação através de diferentes facetas, além do âmbito gráfico, chegando ao próprio significado que a imagem poderia demonstrar. Na última frase, o trocadilho entre poço, paço e passo tocaria, quem sabe, uma perspectiva política, que se assumiria a partir da estreia da página. Política, no entanto, não somente no âmbito literal do termo, mas incidindo sobre um alargamento do significado da palavra para o questionamento. E, este, atingindo o campo que abarcaria a vivência pública, ou particular, em uma única possibilidade de experimentação. O poço entendia-se então como o “próximo paço”, ou as profundezas onde a elite política mergulharia sobre a ação do humor. Mas, sendo o paço tomado em seu significado de palácio, poderíamos compreender a mensagem de Rettamozo direcionada, ainda, aos que escolheriam o paço como o lugar para se estabelecer, uma vez que estaria ameaçado em se transformar em poço, a queda definitiva era iminente.

Sobretudo, a *Humordaça* se colocaria à frente do problema da definição do desenho de humor especificamente. Ao investir na possibilidade de mesclar as linguagens estéticas, bem como seus suportes e meios de divulgação, a intenção de multiplicar a capacidade significante do humor gráfico alcançaria, também, uma possibilidade de interferir sobre as instituições, ao permitir uma abertura a novos modos de produção e de espaços para a exposição, que deixaria de ser somente lugares pré-definidos para a finalidade. A partir desse posicionamento, dito marginal – ou anfíbio - que vislumbrava, antes, um diálogo com sistemas da arte, da comunicação, da informação, ao invés de simplesmente negá-lo ou opor-se continuamente, o *Anexo*, assim como a própria página aqui discutida, ampliaria seu campo de atuação para as diversas manifestações visuais.

Rettamozo, como editor da *Humordaça*, deixaria clara uma intenção de não se emendar a padrões, ainda que fossem qualitativos ou de cunho engajado simplesmente, para tanto definiria a página como uma “galeria visual” onde tudo, ou quase tudo, seria permitido como manifestação de ideias, pensamentos, experiências. E diria ainda: “Ronque em cima do ranço ‘galeria’. Mas mande seu recado que aqui não existem padrões de qualidade. Nem qualquer outro tipo de censura (pelo menos até agora).”<sup>98</sup>. Nessa observação é possível perceber uma associação entre padrão de qualidade e censura, ou seja, as formas de regular a

<sup>97</sup> RETTAMOZO, Luiz. Ou humordança sem música definida. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 18 mai. 1977d, p. 16.

<sup>98</sup> RETTAMOZO, Luiz. Prefácio. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 19 jul. 1977e, p. 12.

produção estética acabaria, entretanto, resgatando uma censura, entendida como modo de conter a livre expressividade em nome de um valor qualitativo que, por sua vez, limitaria a criatividade. Ao determinar a página de humor como uma galeria visual, demonstraria, de certa forma, um desejo de romper com barreiras institucionais ultrapassadas e, assim ocupar todos os espaços, produzir/criar novos modos de apreensão do tempo-espaço presente. De tal modo, seria possível entender o próprio *Anexo* como essa “galeria visual”, a saber pela ênfase dada ao próprio desenho de humor, que estampavam a maioria de suas edições.

Ainda, sobre o *Anexo* como uma galeria visual, nesse mesmo texto, Rettamozo propõe um posicionamento da *Humordação*, enquanto espaço para os novos cartunistas além de abrir-se para diferentes linguagens, não apenas o humor gráfico. Terminaria o texto explicando:

Fórmula sagrada para evitar o carreirismo desenfreado dos conteudistas ou formalistas. Neste pedaço não tem regra, neste jugo escorrega. Nesta ruga não me pega. Tenho um compromisso com Peter Pan. E vou ficar de novo. Espantando o hábito. Porque o hálito não faz o monge. Espantalho.<sup>99</sup>

Ainda que a contestação política no *Anexo*, ou em seus desenhos de humor, apresentasse uma perspectiva própria, refletiria também uma espontaneidade, por assim dizer, sem estabelecer uma forma direta e definida de crítica sociopolítica, como uma meta a ser buscada diariamente, mas sim como algo que surgiria como parte da experiência vivida dia após dia. Como foi dito no início deste capítulo, o suplemento *Anexo* caminharia por vias alternativas que se diferenciavam de um esquerdismo revolucionário, aproximando-se mais de um experimentalismo. A partir de observações em torno da linguagem gráfica de humor, proposta neste trabalho, permitiu, em parte, vislumbrar um posicionamento que, talvez, se caracterizasse numa amplitude de direcionamentos conceituais possíveis, e neste âmbito se incluiria o humor gráfico, como linguagem capaz de problematizar o próprio meio de inserção. Nos próximos capítulos, o que buscamos, de certa forma, tangencia um pensamento acerca dos desenhos de humor que compuseram o suplemento *Anexo* como problematização das circunstâncias que dialogam com esse ambiente em que ele se inseria.

Na segunda metade da década de 1970 a indústria cultural, a massificação, o autoritarismo, tudo isso reverberava, de algum modo, na experiência espaço-temporal. Isso numa época em que se davam os primeiros sinais de transição política, rumo a uma

---

<sup>99</sup> Idem.

democracia, mas ainda longe de se concretizar de fato, já que isso ocorreria apenas em 1985, com a eleição de José Sarney.

Nesta esfera de agitações em âmbito social, cultural, político, artístico, a imagem acabaria por engendrar uma relação particular, diria, com as massas, onde sua efemeridade se tornaria a própria face vendável, mercantilizada, ante a volatilidade e avidez consumista que atingia as sociedades, no que se definiria sob o conceito de pós-modernidade. A partir de tal entendimento, em linhas gerais, uma espécie de imaginário se construiria sobre experiências espaço-temporais, vivenciadas através de transformações, no campo cultural/estético/social. Entre as características que marcaram este círculo de experimentações, a fragmentação de fronteiras simbólicas, a instantaneidade da experiência vivida, a rapidez do consumo, imprimiu, de certo modo, aspectos incongruentes como uma busca incessante à novidade. Essa *condição pós-moderna*<sup>100</sup> apresentaria, sobretudo, transformações na compreensão do tempo-espaço, o que resultaria, por sua vez, em interferências nas práticas político-econômicas, como também no equilíbrio social, e sobre a vida cultural. Entre tais interferências, a aceleração dos meios de produção e o conseqüente aumento do consumo de bens simbólicos seria, talvez, um dos pontos que mais influenciaria o campo da criação artística.

Por meio de uma compreensão nessa perspectiva, tomamos a criação paródica que Luiz Antônio Solda traria para a *Humordança*, com personagens conhecidos mundialmente – *Snoopy*, Tio Patinhas, Mafalda e Alfred Newmann, o personagem símbolo da revista de humor *Mad* (Fig. 16). Nesta edição, é possível notar um questionamento que toca a relação entre o consumo desenfreado e a sociedade capitalista, e capitalizada pelo mercado, em busca pela novidade instantânea, que ultrapassaria, em determinados momentos, os limites da própria experiência. A paródia, enquanto meio de criação artística, assume, como dissemos em outro momento, uma via de recontextualização, ou seja, transporta determinada imagem de um ambiente significante a outro, através de uma reconfiguração visual, e, assim, a configuração original cede espaço a sua nova visualidade e comunicabilidade. Ao deixar reconhecíveis os quatro personagens retratados, a imagem revela uma ironia que os distancia da fonte original e os reporta numa narrativa questionadora da própria realidade que os recebeu – o mercado do entretenimento.

---

<sup>100</sup> HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola. 8ª ed., 1999, p. 257-258.

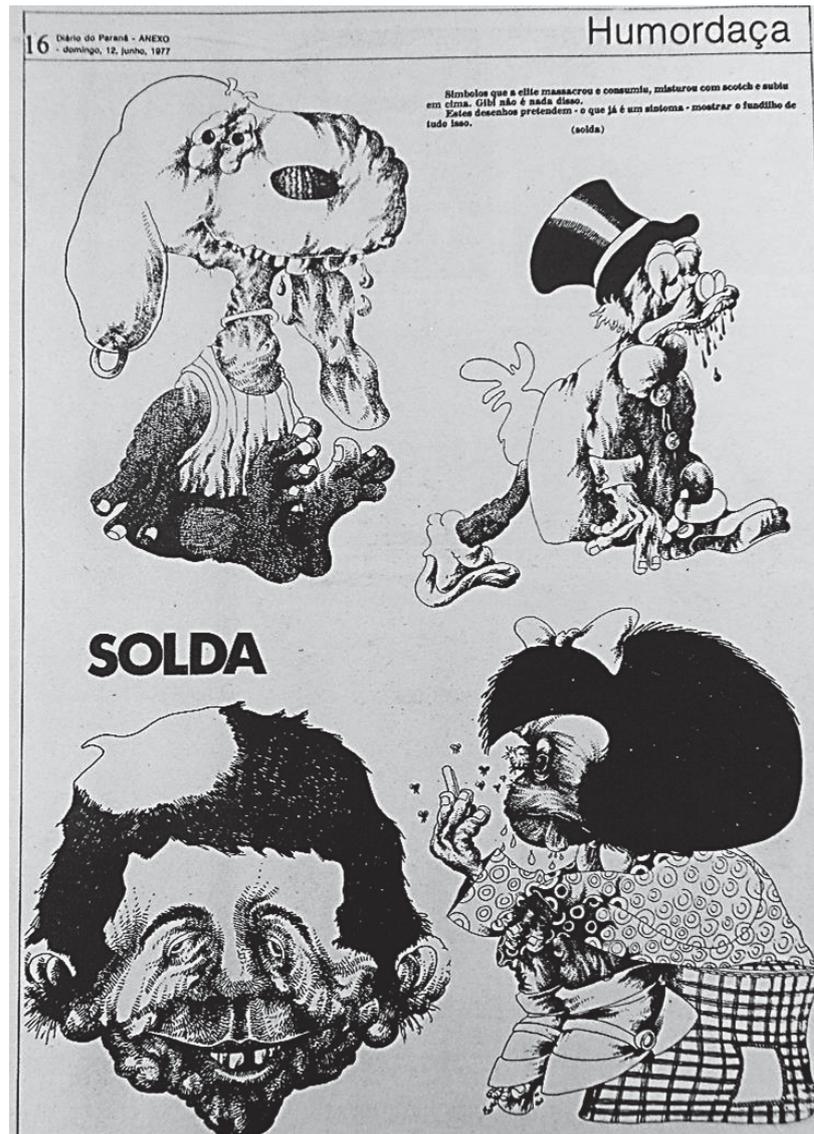


Figura 16. SOLDA, Luiz Antônio. Humordação. *Diário do Paraná - Anexo*. Curitiba, 12 jun. 1977, p. 16.

No momento em que se toma consciência dos personagens, popularmente conhecidos, percebe-se que a relação entre o original e a criação de Solda segue além de uma imitação, inspiradora de um riso ridicularizador. O “*Snoopy*”<sup>101</sup>, cujo melhor amigo era o passarinho Woodstock. Criado em 1947, por Charlie Schultz, o personagem da HQ *Peanuts*, é um cão da raça Beagle, seu dono, Charlie Brown, é o personagem principal da história. ao lembrar do cachorrinho sonhador, no original, que dorme sobre o telhado da casinha, com um aspecto um tanto inocente, mergulhado em fantasias, contrasta com o ar pesado de extrema fadiga com que é então representado por Solda. O “Tio Patinhas”, reconhecidamente um capitalista avaro, que teve sua primeira aparição em 1947, portanto, é contemporâneo de *Snoopy* – uma criação do cartunista norte-americano Carl Barks -, está desanimado, talvez

<sup>101</sup> Ao tratar aqui das paródias criadas por Solda – *Snoopy*, Tio Patinhas e Mafalda -, os nomes dos respectivos personagens aparecerão entre aspas.

com a própria vida, sempre em busca do lucro financeiro, e que não aceita dividir sua fortuna. Aqui, ele parece já não conseguir mais acompanhar a rapidez com que o mercado evoluiu. Sua fisionomia apresenta-se como se não suportasse o peso do próprio corpo.

Outro personagem norte-americano, Alfred Newmann, surgiu nos anos 1950, como símbolo da revista *Mad*. Seu slogan “What, me worry?”<sup>102</sup>, demonstrava um pouco de sua personalidade. Solda reconstrói sua identidade de modo a enfatizar sua despreocupação quanto ao que acontece a sua volta. A “Mafalda”, a única personagem feminina na página, igualmente a única a representar a América Latina, já que é originária da Argentina, foi criada em 1973, por Quino (Joaquín Salvador Lavado). Parece ser, então, a mais deslocada conceitualmente. Mergulhada em sua própria individualidade, sua postura sempre crítica do conservadorismo, insistente contestadora das ideias de Susanita, sua amiga que sonha em se casar e ter muitos filhos, é transformada por Solda numa desilusão, como se não fosse mais capaz de interagir nem mesmo com o que está próximo a ela.

Esse aspecto, em certa medida, contraditório dos personagens criados por Solda poderia ser compreendido, ainda, no sentido daquilo que Hutcheon<sup>103</sup> denomina de inversão irônica, onde se estabeleceria um paralelo entre o original e a obra parodiada. Outras questões surgem, também, em referência à paródia como forma de expressão, como um possível questionamento colocado, por vezes, exterior a ela. O distanciamento em relação ao seu alvo acaba por marcar a diferença com a fonte, mas, ao invés de manter o afastamento, ela recontextualiza a nova forma, constrói, assim, uma ponte entre origem e paródia. Logo, seria este o ponto em que recairia a vertente crítica da paródia, enquanto linguagem expressiva. Nos personagens de Solda, aquilo que se entenderia num olhar inicial, sugere um questionamento que alcança, também, os personagens originais.

Em continuidade, é possível perceber no “*Snoopy*” (Fig. 16) um olhar vazio, indefinido, meio alegre, meio triste. A argola na orelha, traz uma menção à juventude da época, do movimento contracultural, que marcaria a década de 1960 e início de 1970 no Brasil, em contrariedade ao conservadorismo, às regras impostas como exemplos da “boa conduta”, até mesmo pelo seu amigo chamado Woodstock. Obviamente, o personagem é anterior ao festival de música, que aconteceu nos Estados Unidos, em 1969, mas Solda poderia ter recontextualizado esse fato dentro da conjuntura que propõe a caricatura. Essa característica é observável também na “Mafalda”, a garotinha, de senso crítico apurado. É representada por Solda como se permanecesse afastada daquela realidade que a identificaria

<sup>102</sup> “O que, eu me preocupo?”.

<sup>103</sup> HUTCHEON, Linda. 1985. **Op. Cit.**, p. 17-18.

inicialmente, questionadora, atenta aos acontecimentos a sua volta. A estrutura gráfica, que compõe a personagem no desenho, poderia ainda aludir ao uso de drogas ilícitas, ela segura entre os dedos algo que lembra um cigarro – fato que não fica bem claro na representação, podendo ser entendido, também, como um palito de sorvete, considerando que a menina ainda é uma criança. Sua face demonstra uma apatia em relação ao que permanece em seu entorno, numa expressão de cansaço, não tanto físico, mas mental, como se sua capacidade de questionar e problematizar o mundo a sua volta, tivesse se esgotado diante da rapidez das transformações no mundo.

Novamente o “*Snoopy*” chama a atenção também por outro fator, seus membros corporais são representados muito próximos ao humano, como se assim o artista aproximasse sua criatura do ser humano, provocando um estranhamento e, ao mesmo tempo, um fascínio em quem o observa. Talvez uma contradição simbólica - e ridicularizadora - ao fascínio causado pela possibilidade consumista de bens culturais, aberta pela economia pós-moderna? Poderia ser um viés significativo possível, se considerado o amplo interesse da sociedade a tudo o que a indústria lhe apresentava como novidade. A imagem, como produto mercadológico, se tornaria central para a massa de consumidores. A efemeridade, instantaneidade e descartabilidade da imagem conduzem um consumo imediato e, conseqüentemente, ao que Harvey se refere como “aceleração do tempo”, causado pela rapidez com que circula o capital das empresas dedicadas a sua produção, definidas como:

[...] uma indústria em que reputações são feitas e perdidas da noite para o dia, onde o grande capital fala sem rodeios e onde há um fermento de criatividade intensa, muitas vezes individualizada, derramado no vasto recipiente da cultura de massa serializada e repetitiva. [...]. Ela se torna um meio social de produção do sentido de horizontes temporais em colapso de que ela mesma, por sua vez, se alimenta tão avidamente.<sup>104</sup>.

A paródia (Fig. 16) ao retrabalhar e recontextualizar, os personagens, desconstrói a lógica pela qual teriam sido originalmente criados, ou seja, acaba por deslocar o significado referente ao contexto inicial da criação e de atuação, e os ressignifica em outro ambiente, em outro referente simbólico. Harvey<sup>105</sup>, por sua vez, revela que “É vão tentar dominar um texto, porque o perpétuo entretecer de textos e sentidos está fora do nosso controle; a linguagem opera através de nós.”.

À imagem acompanha ainda um breve texto, que poderia refletir talvez o ponto central da crítica de Solda. Em poucas linhas ele revela: “Símbolos que a elite massacrou e

<sup>104</sup> HARVEY, David. 1999. **Op. Cit.**, p. 262.

<sup>105</sup> Ibidem. p. 54.

consumiu, misturou com *scotch* e subiu em cima. Gibi não é nada disso. Estes desenhos pretendem – o que já é um sintoma – mostrar o fundilho de tudo isso.”<sup>106</sup>. A produção de bens simbólicos, seguida de um consumismo exacerbado, atingiria também as imagens, que acabariam por ser igualmente transformadas em objetos, e destinadas ao consumo imediato, fato que gerou, em contrapartida, uma descartabilidade maior.

O aspecto que coloca em questão o mercado cultural pode ser notado na primeira frase: “Símbolos que a elite massacrou e consumiu, misturou com *scotch* e subiu em cima.” onde evidencia uma óptica negativista, seu tom contestador recai sobre o consumismo, que teria tornado as pessoas alienadas e apáticas face ao que as circunda. Isso pode ser notado, também, na expressão de cada um dos personagens criados por Solda. Na sequência, ao constatar “Gibi não é nada disso.”, há, todavia, uma tentativa de colocar a si próprio e a expressão artística do gibi acima da cadeia consumista. A mistura a que faz referência - os desenhos e a bebida *scotch*, símbolo da elite – demonstra, de certa forma, uma relação sem grande profundidade, que envolveria a imagem, sendo, então, como que engolida pelas pessoas, sem distinção de origem ou significado. Através da recriação paródica, o artista poderia buscar um posicionamento contestador, para, assim, despertar ao menos uma parcela social ao questionamento dos aspectos que envolvem sua experiência, enquanto seres humanos imersos num mundo onde quase tudo é efêmero, fragmentário e descartável.

Enfim, uma última observação em relação aos quatro *personagens-paródia*, trata-se da interligação conceitual que apresentam, para além da estrutura gráfica, que, se num primeiro momento aparecem um tanto desconectados entre si, por comporem histórias distintas no âmbito original, na imagem criada por Solda, apesar das diferenças individuais de cada um, tecem em conjunto vias paralelas de críticas, que tocam, de certa forma, o sistema mercadológico e consumista. Nesse sentido, as transformações culturais que marcariam tal experiência, acabariam por atingir também a imagem como expressão estética. A mercantilização e o consumo de bens simbólicos não só fez com que aumentasse a produção imagética, como, também, obrigou, em certo sentido, a se adaptar à nova condição, e manter, de alguma forma, sua dimensão significativa, social, política, cultural. Para se posicionar diante de tal contradição, a arte tanto se contrapôs ao sistema em voga, como o utilizaria simultaneamente para problematizar suas próprias experiências e as questões que envolveram a sociedade como um todo.

---

<sup>106</sup> SOLDA, Luiz Antônio. Símbolos que a elite massacrou. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 12 jun. 1977, p. 16.

Essa edição de *Humordança* é, no entanto, apenas um exemplo, as questões tocadas na página, como se verá em outros números que serão abordados no decorrer deste trabalho, variam em sentido gráfico, significante, estético, sem se limitar a uma linha única de problematização, ou sequer tecer alguma forma de questionamento. Isso, contudo, já seria em si uma maneira de se posicionar em face às situações determinantes a um contexto específico. Voltando ao que expôs Rettamozo, as “Exceções é que fazem a regra.” (RETTAMOZO, 1977c), nos deparamos com uma flexibilização sobre a própria trajetória de uma contestação política, social, enfim, em diferentes instâncias da vivência humana em sociedade, que não se encerraria em uma perspectiva limitada de ação, oscilando pelos espaços abertos, por todas as possibilidades de apreender o ambiente circundante, leva-lo ao choque com outros ambientes, permitir confluências entre pensamentos distanciados, promover então uma fluidez entre experiências vividas.

## 2 INFLUÊNCIAS COTIDIANAS – MÍDIA, HUMOR E PRÁTICA SOCIAL

A década de 1970, de um modo geral, marcaria o desenvolvimento de um sistema comunicacional de massa que, por sua vez, dominaria o imaginário da época de uma forma cada vez mais abrangente. O país se encontrava, nesse período, em pleno processo de transformação, em direção a uma modernidade mais direcionada a um planejamento progressista. Iniciado já em décadas anteriores, em diversas cidades brasileiras, se consolidaria nos anos 1970 em Curitiba. Esta capital, por sua vez, se tornaria uma espécie de símbolo desse processo. Ortiz<sup>107</sup> lembra que o desenvolvimento de tecnologias da comunicação visava, sobretudo, integrar as regiões que ainda não contavam com fontes de informação avançadas, por isso, mantinham uma distância relativa dos grandes centros urbanos, não somente a distância geográfica, mas em questão de desenvolvimento. Uma das responsáveis por concretizar essa missão seria justamente a TV, possibilitada pela criação da EMBRATEL em 1965, uma empresa ligada ao âmbito das telecomunicações que ampliaria o alcance e, também, a influência da mídia de massa sobre a sociedade a partir de então.

Mesmo parte da sociedade brasileira desde os anos 1950, ainda que com uma abrangência limitada, com maior presença nas cidades, a TV se concretizaria entre as décadas de 1960 e 70, sendo que nesta última já aparecia ao lado de outros dispositivos comunicacionais de amplo alcance – o cinema, o mercado editorial, por exemplo<sup>108</sup>. Logo, a “telinha”, como o meio de comunicação, até certo ponto, popularizado entre os brasileiros naquele momento, mantinha uma posição de relativo destaque no campo cultural popular, e se tornaria parte do fundamento de uma massificação que passaria a constituir o cotidiano das pessoas de uma forma abrangente. E mais:

Ocorre a consolidação da Rede Globo, vista com grande simpatia pelos militares. Surgem a televisão colorida, que as famílias compravam à prestação para ver o *Fantástico*, primeiro programa gravado em cores, e o videoteipe, que possibilitou a unificação da programação. As telenovelas tornaram-se o carro-chefe da audiência dessa emissora em todo o país, e o *Jornal Nacional* passa a veicular a falsa imagem de que o Brasil é a “ilha de paz e tranquilidade” amada pelo presidente Médici.<sup>109</sup>

Nesse sentido, a atuação política em prol de uma integração nacional, acabaria por colocar lado a lado governo e empresários da comunicação, tanto para manter um controle sobre o imaginário social, como para consolidar um mercado baseado no consumo de bens

<sup>107</sup> ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 117.

<sup>108</sup> Ibidem. p. 113.

<sup>109</sup> KHEL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 32. (Grifos da autora).

simbólicos. Assim, um aspecto, de certa forma, ambíguo se configurava no panorama da época, pois, se, de um lado, limitavam-se as manifestações populares que não se adequassem ao intuito do regime militar, de outro, havia um incentivo a uma massificação. Nessa direção, duas vertentes distintas de uma política cultural se estabeleceriam, então, mas que não se excluíam mutuamente: “por uma lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais.”<sup>110</sup>. Ou seja, a contradição nesse âmbito sugere, até determinado ponto, uma clareza quanto à consolidação da mídia em meio à repressão que limitava, ou, ao menos, tentava obstruir a expressividade política, tanto individual como coletivamente.

Logo uma cultura de massa acabaria por se desenvolver amplamente entre a população brasileira, que apresentava, por sua vez, especificidades sociais em cada comunidade. Sobre o avanço da mídia de massa, em determinados contextos, Santaella<sup>111</sup> propõe uma visão – pouco inclusiva, diga-se -, na qual atribui uma maior influência dos meios de comunicação massivos nos países periféricos, onde os interesses políticos seriam orientados através dessa mesma mídia de massa, produzida para tal fim, sob a interferência direta dos países desenvolvidos. Nesse acordo, Estado e organizações privadas se associariam na busca pela integração totalizante, que tenderia, então, a impor as condições de desenvolvimento cultural, como parte de um processo de dominação sociocultural, em que se favorecia uma massificação e, conseqüentemente, uma alienação, no âmbito de uma perda de senso crítico. Numa observação em que não considera a presença de culturas desenvolvidas por antepassados brasileiros, a autora afirma:

Num país que não chegou a criar e desenvolver tradições culturais relativamente autônomas, isto é, onde mesmo as elites mais privilegiadas sempre beberam em fontes culturais estrangeiras (e mal filtradas, aliás), onde ao processo educativo, para essas mesmas elites através da escola, sempre faltaram continuidades consistentes, a televisão foi e vai alastrando seus tentáculos, devorando quaisquer outras alternativas de estímulo ao desenvolvimento de outras formas de produção e criação de linguagens e mensagens.<sup>112</sup>

Assim, ao pensar sobre a cultura, no sentido de um conjunto de experiências, ideais, memórias, vivências – incluídos aqui, o âmbito social, político, econômico -, acumuladas em espaços, geográfico-temporalmente, por povos, sociedades diversas, entre elas as comunidades indígenas a as afrodescendentes, por exemplo, que fazem parte do cenário brasileiro ao longo da história. Estas, por sua vez, também constituiriam culturas

<sup>110</sup> ORTIZ, Renato. 1989. **Op. Cit.**, p. 114-115.

<sup>111</sup> SANTAELLA, Lúcia. 1995. **Op. Cit.**, p. 79-80. (Grifos da autora).

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 80.

estabelecidas, apesar das distinções propostas por determinadas perspectivas, como tal observação, apresentada por Santaella, que sugere uma ausência de “tradições culturais relativamente autônomas” como uma constante por entre variadas esferas sociais. A cultura, de certa maneira, permaneceria sobre as comunidades, apesar das separações e de pretensas dominações.

Ainda vale, nesse contexto de discussão, uma breve reflexão acerca da ideia de *massa*, no seu sentido social. Para tanto, recorremos ao que propôs o teórico inglês Raymond Williams<sup>113</sup>, em relação à constituição de uma *massificação*. Como responsáveis, então, por tal ocorrência, a afirmação de tendências que engendram os campos sócio/cultural/político ratificam, de certa forma, tal sentido: a primeira configura-se na concentração de habitantes nos centro urbanos; em segundo lugar, a aglomeração de trabalhadores nas fábricas e, em terceiro, a própria massificação social e política, decorrente da formação de uma classe trabalhadora. Sendo assim, tal fenômeno poderia ser compreendido, entre outros fatores, como uma consequência, acima de tudo, histórica, uma vez que remete à Revolução Industrial, período que já mostrava os primeiros indícios de uma aglomeração populacional nos centros urbanos, esta tenderia a crescer em virtude, sobretudo, da industrialização e da modernização dos meios de comunicação de grande alcance. Quanto ao significado da expressão *massa*, relacionada à concentração popular - numa perspectiva um tanto negativa, talvez - o autor sugere que:

Embora massa fosse palavra nova para indicar multidão, população, conservava, em seu sentido, as características usualmente associadas ao vocábulo antigo: credulidade, volubilidade, preconceitos de grupo, vulgaridade de gosto e hábitos. As massas, encaradas desse modo, constituíam perene ameaça para a cultura. Pensamento de massa, sugestão de massa, preconceito de massa ameaçavam afogar o pensamento e o sentimento individual qualificado. Até a democracia, com sua reputação clássica e liberal, perderia o seu sabor, transformando-se em democracia de massa.<sup>114</sup>

Na direção mesma da formação de uma *massa populacional*, seguiria, então, a comunicação de amplo alcance, nesse âmbito, a imprensa seria uma das representantes iniciais de maior peso, e sua evolução acompanharia o desenvolvimento das diferentes técnicas de difusão. Ainda, no sentido da técnica, haveria uma tendência em confundi-la com o uso que dela se faz, as técnicas, no entanto, seriam neutras em relação à transmissão, assim a mudança central da comunicação permaneceria sob a ordem dos meios, sendo que as

<sup>113</sup> WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**: 1780-1950. 3ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1969, p. 307.

<sup>114</sup> Ibidem, p. 308.

atividades sociais, ou seja, os fins – de informação ou mesmo de dominação - continuariam relativamente iguais<sup>115</sup>.

De tal modo, numa conjuntura de desenvolvimento e consolidação de uma mídia comunicacional, que se voltava cada vez mais para a massificação, em termos sociocultural e político, a linguagem artística, presente, em certa medida, nos limites entre estética e política, precisaria, então, ser retrabalhada, no sentido de busca por uma inovação criativa que interferisse também na própria cultura massiva, de modo a problematizá-la como uma prática social. Para tanto, talvez fosse necessário interagir com a própria comunicação de massa, deslocar-se por ambos os lados da produção cultural/artística – culto e massivo -, para assim criar tensões dentro da estrutura institucional, de forma a provocar rupturas entre os fundamentos de uma dominação.

Qual seria, então, a estratégia para tal ação? Talvez muitas, entre elas o humor poderia ser uma via interessante, nesse sentido. Ainda que, o trabalho com a linguagem gráfica de humor não relegasse, necessariamente, uma contraposição ao que permaneceria acima numa hierarquia político-social. Se tomado o desenho humorístico, poderíamos pensá-lo, quem sabe, como uma expressão também massiva, mas, por outro lado, capaz de se deslocar entre os espaços oferecidos para um desenvolvimento cultural. Logo, o que propomos aqui de início, como direcionamento nesse âmbito, é justamente uma problematização em torno dos modos como determinados artistas se colocaram diante desse contexto, por meio da exploração do desenho de humor como forma de se “infiltrar” no sistema dominante, e assim produzir tensões entre as diversas frentes culturais. Numa aproximação conceitual, Canclini<sup>116</sup> percebe que a atuação artística, em meio a ambientes aparentemente desconexos, implicaria uma permanência no limite das tendências, como “artistas da ubiquidade”, que se deslocam simultaneamente pelas fissuras de uma normalidade, de certa forma, imposta. Tal aspecto será tratado no primeiro subcapítulo.

No subcapítulo seguinte - ainda dentro dos pressupostos em torno do humor gráfico, como forma de interferir na mídia de massa - cogitamos refletir acerca de como o humor interagiu, por meio do que se poderia chamar uma prática social. Inserido num contexto em que se construía uma imagem dominante, em torno do processo de modernização, o suplemento *Anexo* tomava parte nesse espaço, como outros meios de comunicação, com um posicionamento que oscilava entre uma crítica, principalmente no que tocava uma linearidade

---

<sup>115</sup> Ibidem. p. 310-311.

<sup>116</sup> CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2013, p. 134.

nos modos de expressão criativa. Todavia, em determinados casos, acabaria por nutrir uma visão de relativa concordância com o desenvolvimento planejado, que se instalara em Curitiba, com maior ênfase na década de 1970.

Na conjuntura, então, de tal processo de modernização, a pobreza prevaleceria entre as zonas periféricas da cidade, afastadas, então, das regiões centrais, ocupadas por pessoas e empreendimentos de um nível mais elevado economicamente. Isto, por sua vez, constituiria uma cidade dividida, em termos não apenas econômicos, mas raciais, onde a modernidade e o planejamento eram mais perceptíveis, a população mantinha-se em confluência com o discurso sobre o caráter europeu da população.

No jogo de classificação do espaço e da população para determinar o potencial da cidade os técnicos construíram uma história da cidade na qual aparece em primeiro plano a população de origem europeia e o processo da sua integração social, econômica e espacial. Essa história apontaria a direção “saudável” do crescimento urbano (o sentido longitudinal sudoeste-nordeste) e confirmaria os espaços passíveis de investimento. Os imigrantes pobres e recém-chegados são apresentados como minoria que precisa adaptar-se ao meio urbano civilizado e cujo espaço é problemático.<sup>117</sup>

Ainda, o desenho de humor, tido, em parte, como uma linguagem capaz de se infiltrar em um sistema aparentemente limitado, configura-se através de estruturas, não apenas formais como, também, conceituais, que possibilitam deslocar-se por espaços diferentes da expressão criativa. De tal modo, a paródia viria a ser, no âmbito desta discussão, um meio, entre outros, de se colocar diante de uma dada realidade contextual, de forma a trazer implícita uma tendência à reflexividade, a partir de um olhar específico para a origem daquilo que se questiona. Linda Hutcheon se refere à paródia, nas artes visuais, da seguinte forma:

Sua frequência, preeminência e sofisticação, são mais que evidentes. Faz parte de um movimento de afastamento da tendência, dentro de uma ideologia romântica para mascarar quaisquer fontes com uma astuta canibalização, e em direção a um franco reconhecimento (por meio da incorporação) que permite o comentário irônico.<sup>118</sup>

Numa direção, em certo sentido, estratégica, como interferência no meio cultural massivo, se torna perceptível, por outro lado, uma atuação ambígua por parte, também, dos personagens dessa conjuntura. Trata-se, sobretudo, de uma permanência simultânea por entre ambientes que se configuram distintos, ou seja, estabelecem-se tanto num circuito institucional da cultura, e, também, pelos espaços ditos alternativos, que se situam à margem

<sup>117</sup> SOUZA, Nelson Rosário. 2001. **Op. Cit.**, p. 111-112. (Grifos do autor).

<sup>118</sup> HUTCHEON, Linda. 1985. **Op. Cit.**, p. 20. (Grifos da autora).

dessa instituição. Essa conduta acabaria por surgir como uma das vias de problematização possíveis num contexto de expansão da comunicação de massa, como num “passeio pelo fio da navalha, na entrada pelos interstícios do sistema cultural.”<sup>119</sup> para assim colocar-se “entre o dito e o ainda não dito”<sup>120</sup> de forma a resistir, mas, no entanto, ultrapassar a própria resistência no sentido de propor confrontos com o poder ao invés de nega-lo simplesmente.

Ao voltar nossa atenção ao próprio suplemento *Anexo*, essa postura configura-se na prática descrita por Rettamozo como o “olhar anfíbio”. Do modo como mencionamos antes, tal posicionamento, que propõe o deslocamento por ambientes distintos, possibilita alternar a percepção entre a de dentro do sistema – cotidiana, normal – e a de fora - questionadora. O humor gráfico, como uma das linguagens centrais na produção do *Anexo*, viria a ser, então, uma das formas a se sobressair nessa conduta, por trazer, em si mesmo, a capacidade de combinar diversas linguagens em seu interior, não apenas no âmbito formal-estético, como de significado expressivo cultural, social e politicamente. Dessa forma, o que se verá adiante, aborda, sobretudo, os desenhos de humor publicados no suplemento *Anexo* que trazem, como referência, a TV. No subcapítulo seguinte, o conteúdo imagético se concentra na escassez de recursos, seja de alimentação, de saneamento básico e mesmo culturais, numa conexão com o contexto da modernização urbana, que tomava conta do cenário da capital paranaense, alavancada pela mídia de massa, mas que contrastava, em determinados pontos, com uma exclusão social de pessoas que se situavam em ambientes periféricos.

Mas, ainda, como nem tudo se voltaria sempre à contestação e crítica no *Anexo*, uma observação sobre uma imagem, publicada pelo suplemento no momento da edição especial *Anexo-Pólo Cultural*, torna-se interessante. Concebida por Reynaldo Jardim, essa imagem acabaria por corresponder com o projeto de *marketing* lançado pela prefeitura curitibana, no intuito da construção de uma imagem sobre a cidade no contexto do processo de modernização urbana. Na mesma página, seriam publicados dois textos, um de autoria de Jardim, o outro da agência da Prefeitura Municipal de Curitiba, ambos oferecem uma visão da cidade como um lugar harmônico, num equilíbrio entre espaço urbano e natureza, o que possibilitaria uma vivência plena e agradável a toda a população.

---

<sup>119</sup> SANTAELLA, Lúcia. 1995. **Op. Cit.**, p. 61.

<sup>120</sup> Idem.

## 2.1 POR DENTRO DA “TELINHA”, PELAS FISSURAS DO SISTEMA...

Ao pensarmos o período dos anos 1970, como um momento em que era forte a presença de uma política repressora das liberdades individuais ou coletivas, da manifestação de opiniões contrárias à ordem vigente, não seria de se estranhar, talvez, num primeiro instante, que a mídia televisiva – e outros meios de comunicação massiva – viessem a se afirmar, justamente quando a censura se tornaria institucional? Seria no mínimo paradoxal, não fosse um processo de modernização estrutural e cultural, lançado, e controlado, pelo governo militar através da “Lei de Segurança Nacional<sup>121</sup>”. E mais, na direção desse intento modernizador, governo e setor empresarial nutriam um interesse em comum: a integração nacional por meio da comunicação de amplo alcance. Além disso, a cultura, ao se desenvolver dentro dos limites pretendidos pelo poder nacional, poderia se transformar num poder autônomo restritivo, em certa medida, no que se referia a uma espécie de “guerra ideológica”<sup>122</sup>. Tal luta seria voltada contra possíveis dissidentes do regime, uma vez que a manipulação via cultura seria compreendida no âmago de uma capacidade de favorecer a alienação do povo em relação à política, e os rumos que esta tomava naqueles anos de autoritarismo. A cultura subordinada ao Estado revelaria, então, uma forma contundente de controle político, mais do que a repressão, por si só.

Nesse sentido, Ortiz<sup>123</sup> lembra, ainda, que o Estado atribuiria às empresas privadas o controle administrativo dos meios de comunicação, ao mesmo tempo em que mantinha para si o domínio de outras instituições culturais, direcionadas, sobretudo, ao teatro com a fundação do Serviço Nacional de Teatro, ao cinema através da Embrafilme, à literatura com o Instituto Nacional do Livro e à arte e folclore com a Funarte. Por outro lado, assegurava um comando, em última instância, da transmissão de informações pela mídia, ao fornecer os meios necessários, em termos de infraestrutura, ao seu desenvolvimento, pois, assim, mantinha a produção cultural atrelada ao governo.

A ideologia da segurança nacional, que está na origem da política da telecomunicação no Brasil, se prolonga, desta forma, enquanto controle ideológico e

<sup>121</sup> Sobre tal lei emergia uma política ideológica dominante que determinaria o Estado como monopolizador do poder de controle das atividades sociais. Dentro de um discurso em torno de uma cultura sumamente nacionalista e da integridade social emergia uma prática que, intencionalmente, tenderia a eliminar condutas contrárias por meio da repressão. Nesse sentido, “Reconhece-se, portanto, que a cultura envolve uma relação de poder, que pode ser maléfico quando nas mãos de dissidentes, mas benéfico quando circunscrito ao poder autoritário.”. (ORTIZ, 1989, p. 116).

<sup>122</sup> COMBLIN, Joseph. **A ideologia da Segurança Nacional: o poder na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 239.

<sup>123</sup> ORTIZ, Renato. 2012. **Op. Cit.**, p. 88.

político. O espaço de atuação das empresas privadas encontra-se, assim, delimitado pelos critérios que orientam as atividades do Estado autoritário [...].<sup>124</sup>.

Nesse direcionamento – contraditório, de certa maneira – em que se controlava a liberdade expressiva através de uma associação político-empresarial, a comunicação de massa acabaria por se inserir entre essas duas instâncias, de modo a beneficia-las, como um poder mobilizador sobre uma sociedade ávida por consumir tudo o que lhes era oferecido como novo. No entanto, em meio a uma condição de amplo desenvolvimento da comunicação de massa, a capacidade da televisão em atingir um número significativo de pessoas também era igualmente grande. Por essa linha de pensamento, outro fator merece ser destacado, trata-se de um “poder de mobilização”<sup>125</sup>, ou seja, a rapidez de difusão comunicacional, aliada à abrangência social da mídia de massa, atingiria a população de um modo igualmente amplo. Mas, sem deixar de manter uma faceta contraditória, uma vez que não seria possível um controle absoluto da recepção das mensagens transmitidas ao público, uma vez que estes contam com a liberdade interpretativa, com uso livre do que é veiculado pela mídia. Nesse sentido a autora ainda revela:

O poder de mobilização dos novos meios não pode, contudo, ser calado, porque brota na própria estrutura e organização das mensagens engendradas por esse meios. Estas estão voltadas para a ação e não para a contemplação, para o presente na sua contingência (aqui e agora) e não para a tradição como herança a ser obedientemente cultuada e conservada.<sup>126</sup>.

Logo, no âmbito dessa impossibilidade de controle absoluto, não seria difícil vislumbrar determinados antagonismos internos ao sistema comunicacional massivo, que acabaria por fluir para uma abertura à determinadas formas de problematização social, estética e política. Ainda sobre a ocupação e interferência em meios culturais distintos, como modo de ação questionadora:

Se a indústria cultural tende a fazer tábula rasa dos valores de uso dos produtos que veicula, na forma e conteúdo dos bens culturais, se a ideologia burguesa tende a reaproveitar seletivamente, para se fortalecer, elementos das críticas rebeldes ou revolucionárias que lhe são feitas, por outro lado, a indústria cultural não pode eliminar o valor de uso dos produtos que coloca no mercado, nem a ideologia dominante pode absorver por completo as contestações a ela, pois é impossível dar conta da integração ideológica ou cultural de uma realidade social que é contraditória e não conciliável em seu fundamento.<sup>127</sup>.

<sup>124</sup> Idem.

<sup>125</sup> SANTAELLA, Lúcia. 1995. **Op. Cit.**, p. 88.

<sup>126</sup> Idem. (Grifos da autora).

<sup>127</sup> RIDENTI, Marcelo. A canção do homem enquanto seu lobo não vem: as camadas intelectualizadas na revolução brasileira. In: \_\_\_\_\_. **O fantasma da revolução brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010, 94.

Nesse sentido, o que podemos perceber é que a produção cultural, massificação, esbarra, por assim dizer, numa impossibilidade de controle absoluto sobre as mensagens que por ela são veiculadas, o que configuraria, então, uma das tais brechas, como via de interferência. Mas, não seria a única, sendo o próprio ato de ocupar espaços na comunicação de grande alcance, assim como os atritos que, por vezes, eram provocados entre ambientes de manifestação cultural, estes compreendidos a partir das diferenças que produziam, uma maneira de ampliar as possibilidades de apreensão cultural.

Mas ainda, ao pensar o contexto brasileiro nos anos 1970, dentro de um espectro de confluências entre avanço cultural massivo, de um lado, e autoritarismo, de outro, os espaços à problematização pareciam ficar cada vez mais diferenciados, e esparsos. Logo o humor gráfico, disponível a um público relativamente amplo, assim como a TV, viria como possibilidade estratégica, frente ao próprio sistema dominante, como num processo de infiltração para tensionar, propor um novo modo de agir em relação às normas vigentes. Nesse sentido, Cirne<sup>128</sup>, que traz uma visão interna ao humor gráfico, comenta que tal impossibilidade de controle sobre a recepção assume uma configuração específica ao âmbito do humor que ele chama de “leitura radical”. Esse formato de leitura aconteceria “de forma múltipla e simultânea” e “se espraiava por múltiplas variações formais”<sup>129</sup>, o que permitiria de certa forma um alargamento dos espaços de problematização, dentro do próprio sistema da comunicação de massa.

Seria, então, neste sentido, que o humor gráfico como linguagem estética, e ao mesmo tempo de ampla circulação, ocuparia uma função de problematizar, através da própria grande mídia massiva, algo que se colocaria, num determinado contexto, como massificante: a TV. Essa capacidade do desenho de humor poderia, quem sabe, ser compreendida como um *poder de interferência*, ou seja, um poder capaz de ultrapassar a mesma comunicação de massa – representada sobretudo pela TV - ao produzir, interna e externamente, tensões que fluiriam para uma percepção diferente daquilo que se propõe como normal. O humor gráfico, em si, poderia, então, abarcar em sua concepção uma popularidade com uma abrangência em nível análogo ao de outros dispositivos de informação, além disso, contaria com uma possibilidade maior à experimentação, à inovação criadora.

Nesse aspecto, a TV, sendo um dos meios mais representativos da comunicação de massa, surgiria em algumas das imagens de humor publicadas no suplemento *Anexo*

<sup>128</sup> CIRNE, Moacy. **Quadrinhos**: sedução e paixão. Petrópolis – RJ: Vozes, 2000, p. 16-25.

<sup>129</sup> Idem.

reconfigurada, a partir de uma reflexão da atuação da mídia sobre individualidade das pessoas. Talvez, pudéssemos entender, ainda, essa reconfiguração como um ponto de inflexão entre a mídia massiva e a linguagem estética do humor gráfico, em relação às possíveis influências que se seguiam, em parte, consequência de uma popularização das redes de entretenimento entre as sociedades, cada vez maior.



Figura 17. RACOMIO. *Diário do Paraná - Anexo*. Curitiba, 10 ago. 1977, p. 4.

O cartum da figura 17 reflete, de certa maneira, um imaginário nutrido pelas pessoas, num contexto de propagação acelerada da cultura televisiva. No âmbito da década de 1970, o desejo correspondia à posse do novo aparelho de televisão à cores. Na imagem, o sujeito toma para si o anseio que antes era da indústria – o de produzir a TV com imagem colorida –, ali, então, o próprio aparelho exclama: “Ah se a televisão fosse à cores!”, como num vislumbre de algo que já se sabia ser economicamente lucrativo, e interessante, do ponto de vista social. Nesse momento, o sujeito desvia o olhar da TV, como se não acreditasse em tal possibilidade. Para ele, ter uma televisão já seria o suficiente, naquele instante. Mas, ao saber que isso se tornara uma realidade, toma para si o desejo que antes era somente da indústria. Logo, ele diz: “Ah se a minha televisão fosse à cores!”, destacando o caráter pessoal da afirmação ao sublinhar o pronome possessivo.

O que passa na TV (Fig. 17), no entanto, não é revelado no desenho, mas, a frase que ela profere sugere ser mais enfática do que a dita pelo telespectador, tal fato é perceptível pelo traço que liga o texto a quem o menciona. O da televisão mostra-se como um raio, enquanto o do sujeito é uma linha simples. O raio que é emitido pela TV sugere uma grandeza em seu desejo, este, por sua vez, poderia ser mais facilmente concretizado, em parte, por estar inserida numa indústria da comunicação. Quanto ao homem que a assiste, sua face se altera

entre um quadro e outro, no primeiro, como já foi dito, ele possui um ar de incredulidade, quase um susto. Mas quando é ele próprio quem deseja a televisão em cores, sua expressão representa um sonho, ao fechar os olhos enquanto fala, talvez, por não ter uma previsão de quando se realizaria esse anseio consumista. O humor com que se trata a questão, ao colocar um sentimento, sobretudo humano, o do desejo, em analogia a uma questão estritamente técnica, revela uma vertente lúdica com que se questionaria, entre outras situações, a cultura televisiva de massa. Assim, o que seria apenas uma forma de descontração humorística, acabaria por voltar-se para a problematização em torno de um contexto específico – o da TV à cores – mas, abrangente a toda uma sociedade desejosa de possuir tal aparelho.

Por outro lado, a imagem do cartunista Alcy Linares (Fig. 18) revela, através de uma narrativa sequencial, uma relação inversa de controle que se dá entre a TV e o espectador. No início, o primeiro quadro, o poder de controle ainda mantém-se dentro de uma normalidade, quando o indivíduo, numa ação, que se diria habitual, senta-se confortavelmente em sua poltrona, possivelmente, após um dia inteiro de trabalho, liga o aparelho; sua expressão ali é de felicidade, de poder chegar em casa e relaxar em frente à TV, assistindo a seus programas favoritos. No segundo quadro, quando a tela já mostra o que tem a oferecer, um outro sujeito aparece com um largo sorriso, mais largo até que o do próprio espectador. No entanto, na sequência da representação, a ação parece se inverter, e o próprio personagem televisivo passa a agir sobre o indivíduo que está do lado de fora. O olhar daquele que está dentro da mídia, que antes parecia ser até inocente, revela-se, a partir do terceiro quadro, sarcasticamente, enquanto que a boca do sujeito sentado abre-se num espanto, quem sabe, ao se dar conta do que estaria por ocorrer. O personagem age, então, por meio do controle remoto, anteriormente utilizado sobre ele. Nesse instante é ele quem aciona o aparelho e faz com que o telespectador desapareça, como num passe de mágica. Tão logo ao sumiço do homem, a expressão do personagem volta a demonstrar a tranquilidade anterior.

Assim, a imagem (Fig. 18) evidencia, de certo modo, uma relação irônica de inversão de papéis, ou poderia ser, também, de poder de manipulação. A ação transformadora vem então do aparelho, ou melhor, da programação que é veiculada, como uma espécie de anulação do sujeito a sua frente, passivo quanto à condição de mero receptor, até que desaparece definitivamente, em sentido representativo – metafórico – pois, o que desapareceria de fato seria a consciência do sujeito, imerso numa normalidade, tão automatizada quanto ligar/desligar um aparelho de TV.

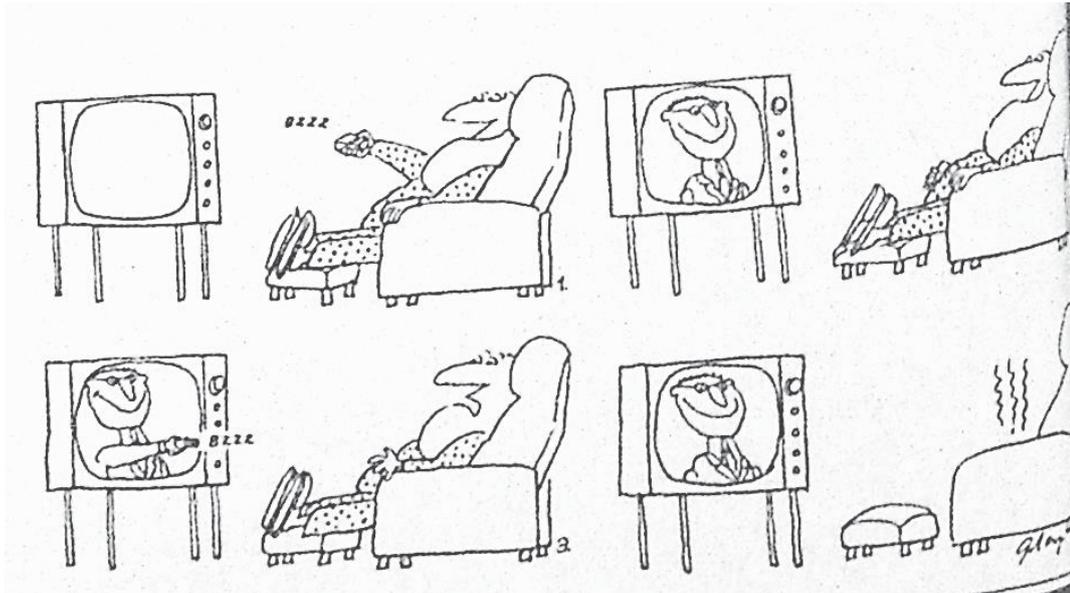


Figura 18. LINARES, Alcy. *Diário do Paraná - Anexo*. Curitiba, 20 nov. de 1976.

O que se percebe, também, nesta imagem de Alcy (Fig. 18), numa dimensão significativa, assim como em outras, que veremos a seguir, seria uma parte da cultura de massa – o desenho de humor – colocada diante do papel de questionar a rede de influências de uma indústria cultural. Sob a perspectiva estética, em contraposição à mercadológica, o humor gráfico poderia servir, por vezes, como um caminho estratégico diante da própria massificação, através da já mencionada capacidade de interferência num sistema institucional. Dessa forma, atuaria em ruptura com os limites de uma experiência de ação criativa, individual ou coletiva, pelo que conta como possibilidade permanecer entre ambientes distintos, em vias de provocar desequilíbrios sobre as bases normativas.

De certa forma, o humor gráfico se revelaria dentre o que se poderia chamar uma dicotomia entre indústria cultural e estética, no entanto, isso implicaria um entendimento relativo ao meio ou suporte da imagem, como parte da sua estrutura questionadora. Sobre tal questão, Santaella nos diz que “Os meios por si mesmos não são artísticos. São suportes materiais que precisam ser manipulados [...]”<sup>130</sup>, mas, num sentido de contradição, os meios técnicos, entre eles a TV, “[...] fazem parte das forças produtivas da arte [...] interiores à própria obra.”<sup>131</sup>. Outro a pensar sobre o meio como parte do fazer artístico é Rancière, para ele, o poder de significação das imagens – sejam elas uma pintura renascentista ou uma imagem publicitária – permanecem nelas mesmas e não no suporte. Como o próprio autor se refere, a presença ou ausência do “outro” da imagem independem de seu dispositivo técnico pois “[...] as propriedades técnicas do tubo catódico são uma coisa, as propriedades estéticas

<sup>130</sup> SANTAELLA, Lucia. 1995. *Op. Cit.*, p. 107.

<sup>131</sup> Idem.

das imagens que vemos na tela são outra.<sup>132</sup>”. Esse “outro” seria justamente o âmbito do dizível da imagem, ou seja, sua dimensão significante, aquilo que ela intenta a comunicar.

Ainda assim, não poderíamos nos esquecer do fato de que as imagens, artísticas ou não, dependem de um meio para serem materializadas, caso contrário, deixariam de ser percebidas concretamente. Como foi citado no capítulo anterior, Belting<sup>133</sup> ressalta a importância que o meio/suporte desenvolve junto à percepção das imagens. No âmbito da linguagem gráfica de humor, esse suporte em que se corporaliza, seguiria além do papel, propriamente, responderia, mesmo, à mídia de massa, onde é divulgado, sejam em revistas, jornais, panfletos. Se estamos falando de uma capacidade de interferência no próprio local de inserção, tal mídia não se faria menos relevante que o desenho em si.

Os meios massivos de comunicação, como suporte para linguagens investidas por um fundamento estético, geraram alguns debates, no entanto, quanto à validade dessa prática. Assim, uma vez que a mídia de massa passou a fazer parte de uma relação de domínio social, confirmaria, por outro lado, uma tendência à recusa por parte de alguns grupos de esquerda a usarem-na, sob a alegação de estarem se aliando a uma ordem dominante. Entretanto, sua negação, simplesmente, acabaria por deixar um caminho aberto para que a mídia fosse explorada pelo sistema, contrariamente ao que se desejaria no ato da abdicação. Assim, como na visão de Hans Magnus Enzensberger<sup>134</sup>, que vislumbrava uma possibilidade socialista interna à comunicação de massa, a qual ele denominava “Indústria da Consciência”, seria preciso uma abertura a sua utilização por esferas não pertencentes à instituição. Constituiria, então, uma manipulação feita por todos, de ambos os lados, de modo que: “Um esboço revolucionário não dever fazer desaparecer os manipuladores. Deve, ao contrário, transformar cada um de nós em manipulador.”<sup>135</sup>, para que se permitisse então uma problematização mais abrangente em relação às contradições do sistema, os quais sem essa interferência continuariam a desempenhar sua função manipuladora.

O medo que os comunistas têm do desencadeamento desse potencial, das possibilidades mobilizantes das mídias, da interação de produtores livres, é uma das razões essenciais da continuidade da velha cultura burguesa também nos países socialistas, cultura essa muitas vezes distorcida e disfarçada, porém estruturalmente inabalável.<sup>136</sup>

<sup>132</sup> RANCIÈRE, Jacques. 2012. **Op. Cit.**, p. 10-11.

<sup>133</sup> BELTING, Hans. 2014. **Op. Cit.**

<sup>134</sup> ENZENSBERGER, Hans Magnus. **Elementos para uma teoria dos meios de comunicação**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003, p. 36.

<sup>135</sup> Idem.

<sup>136</sup> Idem.

Os meios ditos técnicos, de produção cultural, se por um lado se prestam à manipulação, quando nas mãos somente de uma esfera dominante, abririam uma possibilidade de intervenção na ordem normativa, quando ocupados por agentes que transitam entre os espaços, que, por sua vez, seguiriam além da mera distinção entre culto e popular. O que se considera, ainda, sob a perspectiva do poder de mobilização presente nos meios massivos – colocado a pouco neste trabalho -, estes se completariam como mobilizadores ao atingirem as massas, no entanto, esse controle em si cairia mais sobre a informação veiculada do que no modo como se recebe. Mas, ainda assim o suporte teria o poder de interferir, pois, quanto maior seu alcance, mais abrangente seria a interferência.

Próximo do que expôs Alcy na figura 18, o próximo desenho (Fig. 19), do cartunista Luiz Antônio Guinski, evidencia, mais uma vez, uma relação mídia televisiva/espectador. Aqui, então, ela acontece através de uma troca entre realidade concreta e outra abstrata, problematizada num conjunto de ações que acabam por resultar numa espécie de redução do sujeito espectador ao nível de mero receptor, numa aceitação passiva sem qualquer força reativa. No primeiro quadro, de cima para baixo, o sujeito aparece sentado em sua poltrona, em frente à televisão, que mostra uma imagem qualquer e os chuviscos praticamente escondem, na sequência abaixo os risquinhos vão assumindo outra forma, aos poucos, até que um deles sai do monitor da TV, como se possuísse vida própria, se aproxima do sujeito e entra pela boca levando consigo os outros.

Nessa representação a TV oferece ao sujeito sua subsistência, num ato quase físico: a imagem/mensagem que a televisão transmite – que nada diz de fato, são apenas formas contínuas e semelhantes - é dada ao sujeito por meio de um canudinho, então ele o recebe e consome até o fim, sem questionar em sua submissão à cultura de massa. No último quadro, sua cabeça já está tomada pelo conteúdo da TV, que, mesmo sem nexos nenhum, subtrai-lhe, também, a meros chuviscos de uma TV mal sintonizada. A palavra “fim”, na tela, nesse mesmo quadro, viria a reforçar, em certo sentido, um caráter reducionista que a programação televisiva possuiria, naquele momento da representação. Ao observar, ainda, a sequência de desenhos como um todo, é possível perceber que os chuviscos da TV já fazem parte da realidade do sujeito pelas paredes da sua casa, no sofá, até mesmo na mesa que a abriga.

Novamente, vê-se, nessa imagem (Fig. 19), uma inter-relação entre a mídia e o espectador de um modo negativista, como se sempre a televisão seguisse com a manipulação, enquanto as pessoas que a assistem, fossem, invariavelmente, passivas diante dela. Pois, como se percebe na imagem de Guinski, a partir de uma confluência entre realidade e espaço midiático, onde os dois se mesclariam e passariam a fazer parte do mesmo organismo

fisiológico, mas, sobretudo, cognitivo, numa ação subtrativa de senso crítico, a TV e sua programação, responderiam por um domínio das possibilidades de vivências do tempo presente, do espaço urbano, social. Mesmo uma TV fora de sintonia manteria a capacidade de interferir no ser humano, este, por sua vez, constantemente aberto para a massificação, mas sem uma capacidade de questionar a condição de mero receptor de tudo o que a televisão lhe ofereceria.

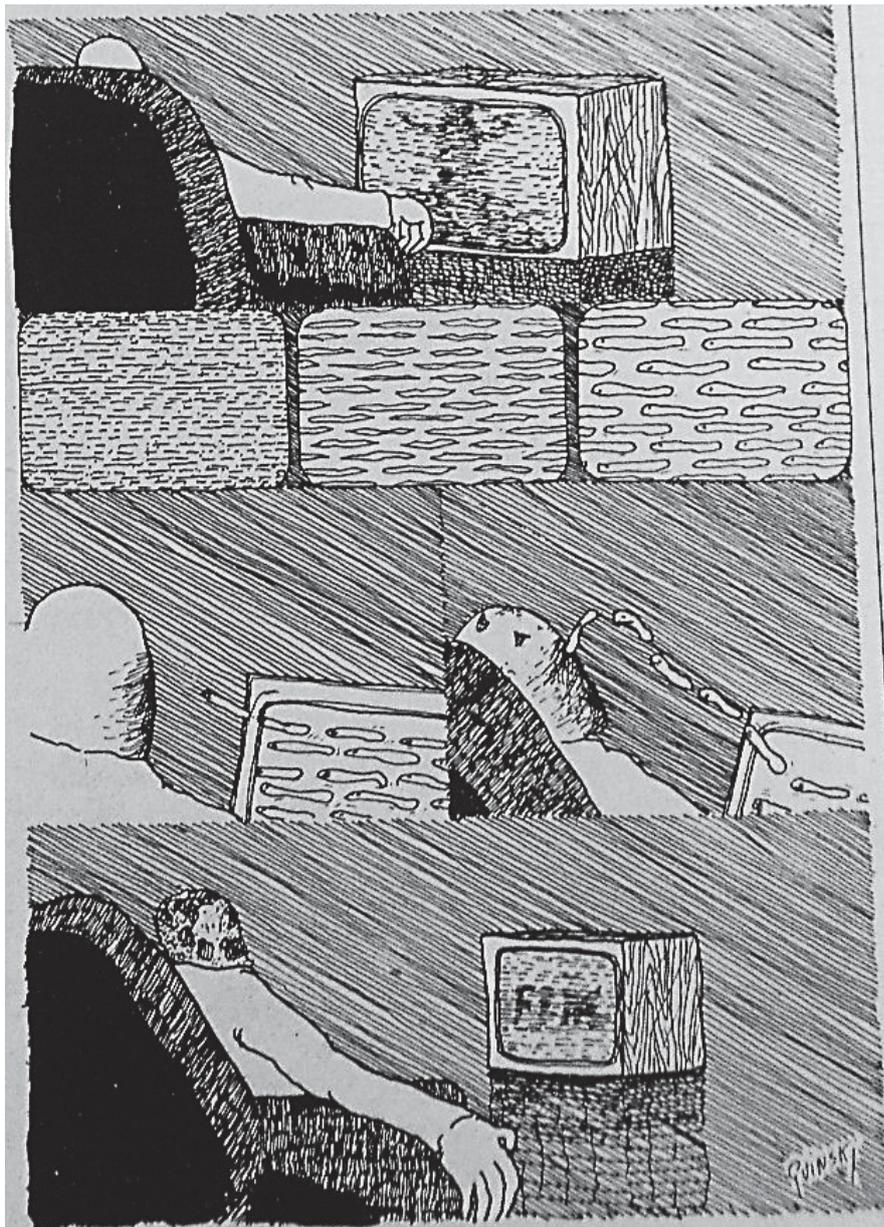


Figura 19. GUINSKI, Luiz Antônio. *Diário do Paraná – Anexo*. Curitiba, 11 jun. 1977, p. 12.

Ao considerar o contexto do humor gráfico, em sua relação com a indústria cultural, como já referido acima, seria possível, por um lado, uma ponderação quanto a uma interdependência entre essas duas esferas, uma vez que uma das principais vias de

transmissão do desenho de humor reside na própria comunicação de massa. No contexto de transformação cultural, pelo qual atravessava grande parte do país, o desenvolvimento de um mercado voltado aos bens simbólicos, que eram consumidos de forma ampla pela sociedade, acabaria por atingir, também, o campo do humor. Diante das novas possibilidades tecnológicas, abertas por essa nova conjuntura, alguns artistas se veriam em confronto com o engajamento social de um lado, e as facilidades da industrialização de outro.

Nesse sentido, vale tomar como referência um texto crítico escrito por Luiz Rettamozo e publicado no suplemento *Anexo* onde apresentava uma visão interna a esse ambiente, uma vez que o próprio Rettamozo era um dos atores desse cenário, um tanto contraditório, de deslocamento entre ambientes distintos. O texto, que inicia dizendo “Vanguarda em quem arder, dois ângulos para o melhor entendimento do humor gráfico. Como indústria e como estética.”<sup>137</sup>, mantém um tom, em certa medida, provocativo. Assim, revela, já, um pouco do que intenciona com sua fala, ao dimensionar o humor gráfico sob a perspectiva da indústria cultural e da estética. Segue por uma ponderação quanto aos pontos negativos e positivos, presentes nessa dicotomia. Se, por um lado, sem a indústria não seria viável uma notoriedade significativa para o desenho de humor, uma vez que este conta, em parte, com a mídia de massa para sua veiculação às camadas sociais mais diversas, por outro, o mercado terminaria por estabelecer uma rigidez à produção criativa ao desestimular o experimentalismo em nome do vendável. Mas, ainda, as outras linguagens, chamadas por Rettamozo de “arte maior”, acabariam por descobrir na mídia um lugar para se desenvolver, e, também, a mídia veria aí uma possibilidade de crescimento industrial.

Diante deste desenvolvimento natural, as barreiras caem por terra. O humor, os quadrinhos, a criação industrializável não querem se desenvolver mais separadas das outras artes. As artes maiores descobrem neles a prima fértil e se deitam. E fazem loucuras de mãos dadas e pés amarrados.<sup>138</sup>

No entanto, ao inserir-se nessa relação dicotômica, o artista permitiria um trânsito por entre os espaços, os mais diversos, através de uma linguagem que traria, em si mesma, um potencial estético, capaz de interagir com diferentes contextos simultaneamente. O humor, como linguagem expressiva, da forma como percebido por Rettamozo, assumiria, então, um caráter estratégico em meio ao poder de mobilização da mídia de massa.

---

<sup>137</sup> RETTAMOZO, Luiz. Florilégio segundo. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 27 nov. 1976b, p. 1.

<sup>138</sup> Idem.

O humor era tomado como aposta na capacidade da arte de produzir uma tensão dialética em relação ao presente, isto é, não negá-lo nem afirmá-lo, mas, explorando suas contradições, extrair dele os estratos de tempo soterrados pelas subseqüentes camadas da modernização autoritária brasileira.<sup>139</sup>

No entanto, reduzir a compreensão do desenho de humor à relativização massificadora, seria reduzir, igualmente, sua capacidade múltipla de significação, ou seja, sua disposição em combinar o visual e o verbal, ritmos e formas, tanto quanto outras linguagens da arte. Essa questão o configuraria como uma expressão poética, além de uma abordagem ridicularizadora sobre determinado assunto. Assim, abriria sua expressividade também à informação. Para Rettamozo, o humor gráfico se manifestaria, significativamente, através de uma “composição do que se conhece com o que não se conhece<sup>140</sup>” para, assim, infiltrar-se na mídia de massa e:

Olhar no espelho e não se negar frente a sua imagem mesmo que doa. Este é o jogo. Jugo do bicho. Uma espécie de autopunição que temos que passar para atingir o sorriso. O ideal. [...] Assim como: “sem o incomunicável não há comunicação”, é preciso morrer de vergonha para viver de nossas limitações. [...] Olhar o mar como anfíbio para poder ver dentro e fora.<sup>141</sup>

Interferir na comunicação de massa, na grande imprensa, permitiria, possivelmente, uma abertura maior à inovação, ao experimentalismo, uma vez que o campo para a expressão se ampliaria. Novamente aqui, surge a questão do movimento entre ambientes distintos, isto é, o deslocamento anfíbio. Por outro lado, essa posição de permanência entre o dentro e o fora possibilitaria, ainda, um conhecimento mais profundo da estrutura interna da instituição em que se insere. Dessa forma, permitiria um domínio das disposições de criação, em ambos os lados, para que se pudesse interagir, cada vez mais, sobre os espaços distintos. Seria no momento em que uma confiança plena começaria a ser abalada por interferências externas, que o humor entraria, então, para romper com uma normalidade estabelecida, com o *status quo*. Assim, seria como “[...] aproveitar uma oportunidade para criar um ‘buraco negro’ de indeterminação lá onde tudo deveria estar perfeitamente programado.”<sup>142</sup>

Esses espaços, chamados, então, de “buracos negros”, permitiriam a interferência e, tão logo, contribuiriam para tornar os sistemas fundados na ordem mais flexíveis, do ponto de vista das possibilidades de problematização. Aí então, a impossibilidade de controlar os

<sup>139</sup> MORAES, Everton de Oliveira. 2016b. **Op. Cit.**, p. 190.

<sup>140</sup> RETTAMOZO, Luiz. O jugo do bicho ou a declaração de seus direitos. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 28 jul. 1977f, p. 4.

<sup>141</sup> Idem.

<sup>142</sup> MORAES, Everton de Oliveira. 2016a. **Op. Cit.**, p. 218.

modos de apreensão das mensagens veiculadas, mais uma vez, se colocaria a serviço de um experimentalismo criativo.

Num conjunto de imagens, produzidas por Rui Werneck Capistrano e Luiz Rettamozo (Fig. 20), publicadas sob o título “Ping-Pong”, ocupando duas páginas do suplemento – a capa e a coluna *Humordança*, simultaneamente –, a TV é a temática central. Aqui, ela surge reconfigurada em disposições estruturais que buscam, de alguma forma, remeter, humoristicamente, ao comportamento de uma sociedade que apresentaria uma relação de fascínio, diante das possibilidades que a nova mídia seria capaz de proporcionar, então. Ao atribuir à TV uma nova composição formal, mantendo, mesmo que de longe, um certo limite reconhecível, os artistas buscariam, talvez, manter uma estratégia de problematização do contexto que os envolveria, seguindo, assim, para além de uma crítica isolada. E, em lugar de apontar apenas um sentido negativo da comunicação de massa, eles acabariam por abrir um espaço à reflexividade em torno de questões ligadas à TV e as influências que esta poderia exercer. Desse modo, e num sentido geral, o que as imagens viriam a propor, num primeiro momento, não fosse um *revelar da verdade*, mas sim lançar questões ao público, para que este pudesse refletir sobre determinados assuntos e assim tirar suas próprias conclusões.

De início, o título do conjunto “PING-PONG”, poderia remeter ao filme norte-americano “King-Kong” do diretor John Guillermin, lançado em 1976, ou seja, um ano antes da publicação daquela edição do *Anexo*, de tal forma, ainda no imaginário de muitos na época. Na parte de cima da *Humordança* há uma espécie de apresentação dos personagens que atuaria num suposto espetáculo, ou mesmo os atores de um filme: “No papel da loira: a tv brasileira. O macacão: você.”. A loira não seria ninguém mais do que a protagonista Dwan, vivida por Jessica Lange – e esse seria seu filme de estreia no cinema. O macacão, já na parte que corresponde à capa do suplemento, representaria o gorila. Com uma configuração grande e disforme, esse personagem mantém um aspecto um tanto assustador, além disso, ele traz, em lugar de seu rosto, uma tela de TV. O fato de apresentar a própria televisão como parte do corpo, seu rosto, precisamente, atribuiria ao personagem um ar de vazio sentimental.

Mais do que uma referência a um filme de relativo sucesso, essa representação poderia ser relacionada a um questionamento quanto à presença da mídia americana. Mesmo em tempos de incentivo à produção cinematográfica brasileira, com a criação da EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes – S/A), em 1969, que, entre outras ocupações, estipulava uma cota mínima de exibição de filmes nacionais que deveria atingir os 140 dias/ano com exibição de longas-metragens produzidos no Brasil nos cinemas do país, a

cultura midiática norte-americana ainda era perceptível entre a sociedade brasileira. A saber pelo próprio desenho de humor, com ligações constantes com os quadrinhos de cartunistas dos Estados Unidos e Europa. Até mesmo Rettamoço, em texto citado anteriormente aqui, faz menção ao desenho de Robert Crumb. “E a imaginAção saindo do quadrado para habitar o sonho e a realidade de uma cultura de segunda mão. Aqui, do expressionismo norte-americano (via Crumb) ao desenho cachorro de nossa américa latia.”<sup>143</sup>.

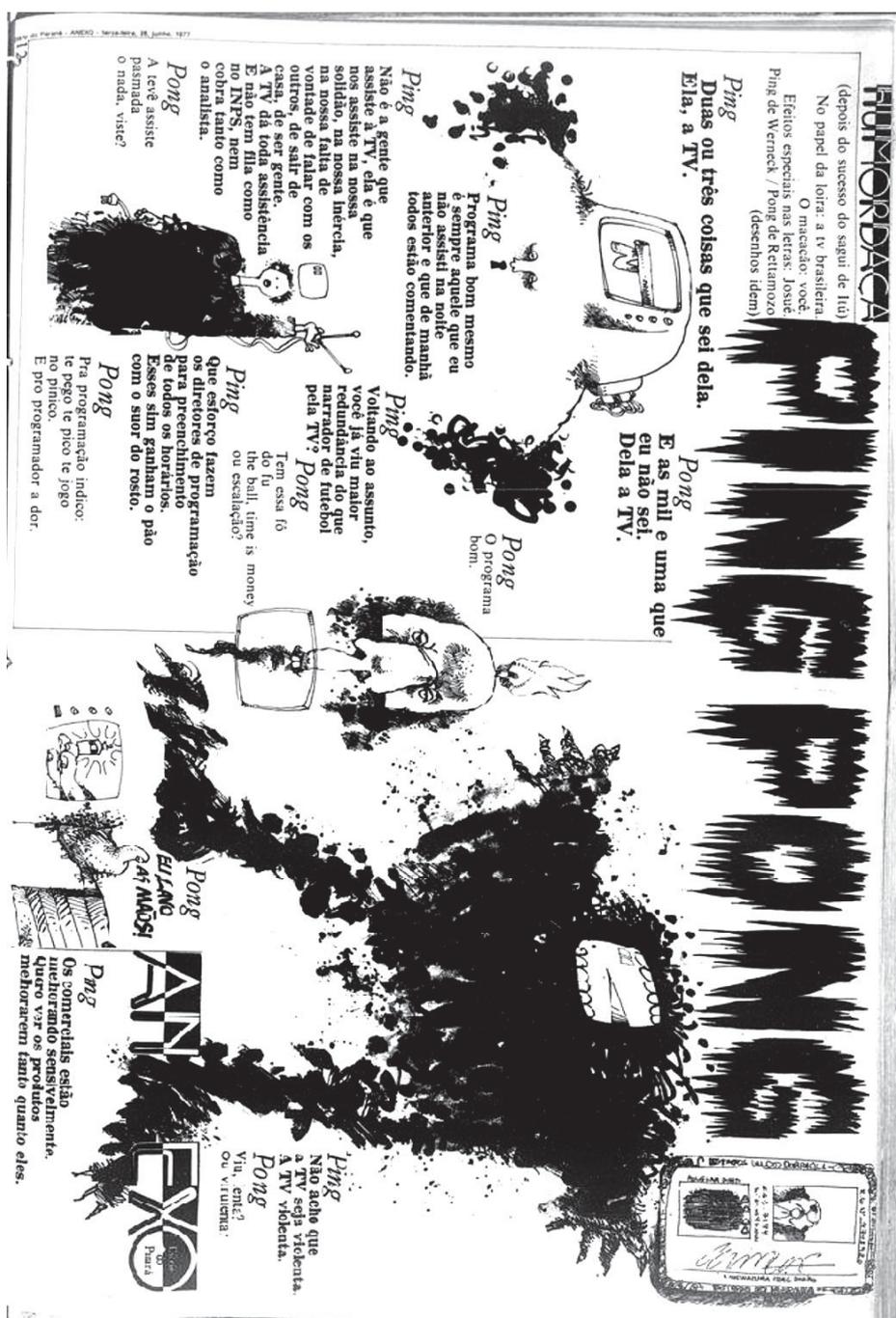


Figura 20. RETTAMOZO, Luiz Carlos; CAPISTRANO, Ruy Werneck. Ping Pong. *Diário do Paraná – Anexo*. Curitiba, 25 jun. 1977.

<sup>143</sup> RETTAMOZO, Luiz Carlos. Quadrinhos. *Diário do Paraná – Anexo*. 29 dez. 1976a. (Citação p. 52).

A comparação que Rettamozo faz entre as culturas latina e norte-americana, revela, de certa forma, uma visão em que uma estaria aquém em face da outra, ao referir-se a uma “cultura de segunda mão”. Além disso, há uma relação entre o quadrinho, que tem em Robert Crumb, uma referência, e a arte expressionista; mas, ao mencionar o desenho local, ele o equipara ao cachorro. Por outro lado, antes, ele propõe uma defesa do trânsito entre os espaços culturais, uma saída do “quadrado”, pois, desta maneira, permitiria que uma evolução de ambas as manifestações, no sentido de uma interferir sobre a outra, para que esses espaços, separados, num determinado instante, confluam para uma troca de experiências, ampliando, de tal modo, as possibilidades criativas.

Voltando à imagem (Fig. 20), o vazio que se revela na expressão do monstro, que tem, em lugar de sua face, uma tela de TV, é reforçado, em parte, através da imagem acima do “macacão”. Ali, uma cédula de identidade é representada com todos os itens de identificação de um suposto portador, porém, em ausência da cabeça do sujeito. Esse aspecto poderia, entre outros fatores, sugerir uma carência de senso crítico, uma vez que as faculdades intelectuais do ser humano seriam ligadas ao cérebro, e, neste caso, se não há cabeça, não há cérebro ou a presença de qualquer atividade cognitiva. Mais do que um esvaziamento individual, da maneira como o conjunto de desenhos, das duas páginas, refere-se à televisão, em relação ao telespectador, como algo que toca a toda a sociedade, numa abordagem que, novamente, relega certa inferioridade à mídia televisiva. A problematização gira em torno dessa ideia, em parte, e acaba por deixar de questionar a própria inserção na comunicação de massa. Cria, portanto, neste ponto, um caráter ambíguo diante da formulação que Rettamozo lança sobre sair da normalidade para habitar novos ambientes.

Em outro ponto da composição de Werneck e Rettamozo, a relação que se faz entre a TV e a “loira” – além da referência à atriz do filme “King-Kong” -, cria, por sua vez, uma analogia entre o imaginário popular, que tende a ligar as pessoas de cabelos claros à condição de pouca inteligência, preocupadas apenas com a vaidade, com a ausência crítica de parte dos espectadores de TV. Ou seja, estes se iludiriam facilmente com as “maravilhas” mostradas pelos programas televisivos, sem questionar a origem destes, e pouco contribuiriam a quem os assiste. Ainda, como visto em cartuns anteriores, uma ideia de que a mídia televisiva entraria pela consciência do indivíduo, induzindo esta a confundir realidade e imaginação, sugeria um posicionamento presente entre parte dos cartunistas.

Logo, a falta da cabeça na identidade, poderia, por uma via contraposta à anterior, definir-se, também, em uma espécie de recusa em aceitar as influências advindas da cultura televisiva, mesmo em desejo oculto ou como mera lembrança de um passado não muito

distante, pois se considerarmos o sujeito portador da cédula como sendo o “macacão” (Fig. 20), este mantém a cabeça tomada pela TV na sua atualidade. Mas outrora, talvez, não fosse assim, esse indivíduo teria sido um humano sem qualquer interferência de ações externas, dono de seus próprios anseios e convicções, mas, ainda, sem grandes perspectivas de expressividade criativa.

No lado “Ping” (Fig. 20), uma cabeça humana “gigante”, que mantém um aparelho de TV incorporado, reflete, por um lado, uma saturação diante de uma incansável mídia massiva, que não cessa de roubar-lhe a individualidade, de se implantar sobre sua mente, mesmo em contrariedade a sua vontade. Num aspecto representativo, aproxima-se de uma realidade quase onírica, uma vez que se configura o irreal a uma espécie de entendimento habitual. A boca do personagem tem a forma de um buraco de fechadura, e esse seria, num determinado sentido, um ponto a se evidenciar na imagem, pois poderia remeter a significações complexas, dentro da própria ambiguidade proposta pela condição de desenho de humor. Tanto se relacionaria ao silêncio, em muitos casos forçado, em referência à prática da censura, como, porque não, à conduta de trânsito entre dentro e fora, por parte de alguns artistas presentes num contexto próximo ao da representação. Numa perspectiva ampliada, esse perfil surgia em diversos ambientes, no âmbito da comunicação de massa, na ação dos que se preocupavam em questionar o sistema, do interior dele mesmo, configurava, assim, uma ocupação dos espaços mercantilizados para buscar “[...] criar uma atmosfera de reflexão nos telespectadores.”<sup>144</sup>, ou seja, mesmo que minimamente, procurava-se um caminho para instigar a problematização e o questionamento.

Ainda na mesma página (Fig. 20), aparece uma personagem feminina que segura uma espécie de antena com o braço levantado – talvez buscando sinal –, essa visualidade imediata da imagem poderia dialogar com um imaginário simbólico, que a liga à Estátua da Liberdade, uma das mais conhecidas referências norte-americana. E, outra vez, a alusão que aparece no título “Ping-Pong”. A expressão da personagem se abre numa perplexidade quase fantasmagórica, seu olhar vazio procura por uma realidade ausente. O texto ao lado revela: “Não é a gente que assiste à TV, ela é que nos assiste na nossa solidão, na nossa inércia, na nossa falta de vontade de falar com os outros, de sair de casa, de ser gente.”. No sentido dado pelo texto, então, é a TV quem “assiste” à apatia do telespectador, diante de um possível domínio que a mídia exerceria, e, mais uma vez, a realidade conflui para a ilusão, para a conexão abstracionista entre ser humano e TV, onde já nem é mais o indivíduo o espectador, e sim a televisão quem assiste à conformidade do indivíduo face à manipulação que lhe exerce.

<sup>144</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. SP: Contexto, 2001, p. 90.

Neste momento, outra imagem (Fig. 21), também de Rettamozo, traz a representação de um sujeito com duas TVs sobre sua cabeça, além de uma figura feminina que se encrava em seu rosto, saindo do nariz do sujeito, confundindo os dois personagens e entrecruzando os gêneros.



Figura 21. RETTAMOZO, Luiz. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 21 mai. 1977.

Ao voltar a atenção ao modo como a imagem se estrutura, é possível notar a construção de uma narrativa. Assim: um sujeito, de meia idade – os traços do rosto revelam isso – acaba de chegar em sua casa, depois de um dia exaustivo de trabalho, ele sequer afrouxou o nó da gravata que lhe aperta visivelmente, no instante em que adentrou sua casa as TVs já se implantaram sobre sua cabeça, o caos e o barulho vão ao seu encontro. A esposa, que, provavelmente, assistia à TV, também se transfere automaticamente para o corpo – espírito – do sujeito, mas este não suporta a realidade que acaba de se abrir diante de si e

pede: “Mulher, desliga esse aparelho”. Nesse sentido, a influência da televisão, no cotidiano do sujeito, parecia não deixar espaço para uma individualidade, nem mesmo em sua casa. O cerco parecia se fechar cada vez mais. A gravata parece lhe sufocar. Este acessório, no entanto, representava, nos desenhos de Rettamozo, uma relação com o poder, mais do que uma normatização via trabalho.

Não se tratava, portanto, de crítica dos costumes. A gravata, com todo o imaginário ao qual ela estava ligada, era utilizada como uma forma de poder que, por mais convencional e impositiva que fosse, ainda guardava certa relação com o consumo, com o estilo e com a moda, elementos associados à ideia escolhida. Enquanto peça do vestuário, a gravata era, ao mesmo tempo, signo de formalidade, de distanciamento de si em nome de determinadas regras e convenções, e de *status* pessoal. Foi no 32º Salão Paranaense que as peças fizeram a sua primeira aparição: uma pintura onde eram apresentadas uma série de gravatas amarradas umas nas outras, montadas de modo a compor uma espécie de camisa de força. Assim, a imagem remetia, de acordo com a descrição de Rettamozo, às diversas normatividades que regulavam o mundo social e os mundos da arte, mas que desejam se fazer passar por convenções não problemáticas, por meras escolhas, que fazem do artista, no entanto, um “sócio atleta da sociedade de consumo”.<sup>145</sup>

O desenho de Rettamozo (Fig. 21) foi publicado na capa da edição do dia 21 de maio de 1977. O fato de estampar a capa seria, talvez, um a atestar a evidência ao humor e, sobretudo, à linguagem gráfica de humor dada pelo suplemento *Anexo*. Dentro do referido ambiente curitibano da década de 1970, a comunicação de massa, tomada num sentido amplo, contribuiria, também, de forma a construir uma espécie de mito em torno da cidade, como modelo de urbanização moderna. A TV, assim como outros meios de comunicação, assumiria, então, um papel importante nesse contexto, para a veiculação de uma imagem da cidade associada aos interesses dominantes, de forma a encaminhar à conformação o imaginário popular. Fernanda García<sup>146</sup> refere-se à tal processo, de construção e conformação de uma imagem como uma “realidade incontestável”, configurada numa “construção social e histórica” seletiva, onde não se encerraria esse real em sua totalidade. Acabaria, nesse sentido, por tornar o ambiente urbano uma utopia para muitos dos povos que faziam parte da cidade. O trabalho da mídia se configuraria como uma atividade de “implantação” de uma visão mítica, através de uma divulgação incessante desse ideal urbanístico, no imaginário da sociedade, condensando, de certa maneira, a visão que se teria do espaço urbano, numa perspectiva planejada, tal qual o desenvolvimentismo que se propagava.

<sup>145</sup> MORAES, Everton de Oliveira. 2016a. **Op. Cit.**, p. 175.

<sup>146</sup> GARCÍA, Fernanda. 1997. **Op. Cit.**, p. 25.

Ao conduzir o olhar da população sobre o lugar vivido a linguagem mítica impede o processo de crítica do paradigma construído. O mito urbano através da linguagem constitui-se em solicitação incessante, exigência insidiosa e inflexível que obriga a população a se reconhecer nessa aparente imagem de si própria que, se impondo como a única possível, foi, no entanto, obra cuidadosa de ações técnicas e políticas para obter a transcendência desejada.<sup>147</sup>

Voltando a observação para as imagens referidas aqui, uma fragmentação se torna perceptível. A configuração que apresentam, em certos momentos, articula-se numa expressividade descontínua, desconstruída. Tais fragmentos não são apenas gráficos – estes notados, sobretudo, nas imagens produzidas por Rettamozo -, mas também de espaços, da temporalidade, como uma procura por desequilibrar algo que, de alguma forma, pareciam tangíveis à realidade em que os desenhos se inseriam, num sentido contextual. Um pragmatismo, em torno do projeto de desenvolvimento que se via pela cidade de Curitiba, seria problematizado, ainda em outros desenhos.

## 2.2 A FOME, A MISÉRIA E O HUMOR

A partir deste momento, voltamos o olhar para uma aproximação entre a linguagem gráfica de humor, e uma determinada ideia de prática social. Pensamos tal prática inserida, por sua vez, num contexto específico, onde a realidade parece se configurar numa espécie de utopia, não abrangente a todas as camadas sociais, com contribuição da comunicação de massa. Novamente, então, tocamos o projeto desenvolvido na cidade de Curitiba, iniciado oficialmente em 1965, quando é lançado o Plano Diretor de Curitiba, pela Prefeitura Municipal. Este mesmo projeto seria posto em prática pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC). Na época da aprovação desse projeto, o Major Ney Aminthas de Barros Braga representava o governo do Estado do Paraná, eleito em 1961, permaneceria no cargo até 1965, pelo Partido Democrata Cristão (PDC). Uma de suas propostas de governo seria a modernização do Estado, via industrialização, e o primeiro passo para sua concretização caíra sobre a infraestrutura, incluídos aí os setores de energia elétrica e rodovias.<sup>148</sup> Enquanto, o prefeito do Município era Ivo Arzua Pereira, eleito em 1962 e permanecendo no cargo até 1966, com o apoio de uma coligação partidária, entre eles o Partido Democrata Cristão (PDC), União Democrática Nacional (UDN), Partido Trabalhista Nacional (PTN) e Partido Libertador (PL)<sup>149</sup>.

<sup>147</sup> Ibidem. p. 35.

<sup>148</sup> IPARDES – Fundação Edison Vieira. **O Paraná reinventado:** política e governo. Curitiba: 1989, p. 64.

<sup>149</sup> Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ivo-arzua-pereira> (Acesso em 03/07/2018; 10h e 09min.).

Ney Braga foi substituído por Paulo Cruz Pimentel, em 1966, partidário do Partido Trabalhista Nacional (PTN). Este exerceria o cargo de governador até 1971. A partir de então houve uma troca constante de políticos no governo paranaense, todos eles integrantes da Aliança Renovadora Nacional (ARENA), até chegar em Jaime Canet Júnior, eleito indiretamente em 1975. Na prefeitura, Jaime Lerner assumiria em 1971, sendo ele arquiteto e urbanista, conduziria o projeto de modernização pelos próximos anos, até 1974, transformando a capital paranaense em um exemplo de desenvolvimento urbano. Em 1975 Saul Raiz entraria para o comando municipal. Ambos pertenciam ao partido da revolução ARENA. Quanto ao projeto de modernização propriamente, o Plano Preliminar de Urbanismo (PPU) foi elaborado pela empresa Serete, que era associada ao escritório do urbanista Jorge Wilhelm, um dos mais conhecidos urbanistas da época, com projetos aprovados para outras capitais, como São Paulo (SP), Natal (RN), entre outras. Sobre a referência modernista presente no plano instituído em Curitiba:

Não é difícil perceber a forte influência de alguns princípios do urbanismo modernista no planejamento urbano de Curitiba. A divisão da cidade em zonas funcionais excludentes, a transformação de ruas em avenidas, a hierarquização do sistema viário, a construção da cidade como todo orgânico a ser equilibrado e a consequente classificação da população segundo “necessidades” identificadas pela razão técnica inspirada num conceito de homem universal, são procedimentos típicos do urbanismo modernista adotados pelos planejadores da capital paranaense. Também é característico do traço modernista a aposta no planejamento global como empreendimento capaz de superar as contradições sociais a partir tão-somente da redefinição do espaço.<sup>150</sup>

Ainda num direcionamento político sobre o processo de modernização urbana planejada, sobretudo no caso curitibano:

Ao eleger a racionalidade técnica urbanística como único instrumento capaz de superar as contradições capitalistas, inclusive a divisão da sociedade em classes, o urbanismo modernista revelou-se utópico. A utopia de gerar uma igualdade social a partir do planejamento urbano, sem a necessidade de transformar o modo de produção, ou sequer mexer no regime da propriedade privada, dinamizou, em muitos casos, uma engrenagem autoritária.<sup>151</sup>

Nesse ambiente, uma estrutura de *marketing* – ou “city marketing”<sup>152</sup> - seria desenvolvida, entre entidades públicas e privadas, no intuito de assegurar uma visão dominante da cidade. A influência que a mídia de massa exerceria sobre a população curitibana se constituiria numa certa conformação, por parte desta última, quanto ao

<sup>150</sup> SOUZA, Nelson Rosário. 2001. **Op. Cit.**, p. 108.

<sup>151</sup> Ibidem, p. 108-109.

<sup>152</sup> GARCÍA, Fernanda. 1997. **Op. Cit.**

verdadeiro alcance da modernização, em termos sociais. “Entre os cidadãos e a cidade estão os meios tecnológicos de comunicação. Eles não informam sobre a cidade, eles a refazem à sua maneira, hiper-realizam a cidade, transformando-a num espetáculo.”<sup>153</sup>.

Neste sentido, seria interessante talvez pensar o lugar do desenho de humor numa espécie de entrecruzamento entre as dimensões da política institucionalizada e da arte, entendida à luz de uma experiência sensível, capaz de promover choques e tensionar o imaginário social. Assim, quem sabe, poderíamos articula-lo com uma prática socializada e, de certa forma, preocupada com camadas desprivilegiadas econômica e culturalmente, posicionadas para além de uma representação oficial da cidade “moderna”, em busca de problematizar as complexidades do contexto que os envolve. Pensamos essa possibilidade, igualmente, como um poder de interferência implícito na linguagem gráfica de humor, que lhe permite, em parte, deslocar-se por diferentes âmbitos, analogamente ao que expôs Rettamozo em seu “olhar anfíbio”, para questionar tanto a oposição quanto a si mesmo, como parte de uma relação entre política, linguagem artística e prática social. Essa forma de atuação é definida por Santaella, que afirma: “As práticas sociais historicamente determinadas não são um somatório de elementos homologamente agregados, mas se articulam e subarticulam diferencialmente em três dimensões (econômica, política e cultural) temporalmente descompassadas.”<sup>154</sup>.

Mas, o que definiria uma prática, sobretudo estética, como sendo social? Uma compreensão quanto o que tangencia ao termo *estético*, no âmbito das artes visuais, demonstra certa relevância nesse papel social que a linguagem artística arte, tende, por vezes, a desempenhar. A princípio, em busca de uma base para essa compreensão, recorreremos aqui ao que Rancière propõe como regimes de distinção da arte - ainda que esta proposição ressalte, em parte, um ponto mais específico ao caráter formal na arte, ou, mais precisamente, à autonomia formal – poderíamos estender seu uso para uma reflexão, a partir das relações entre dominação ideológica e os modos de problematização através das linguagens artísticas. Tal questão delibera, assim, o regime ético, o poético e o estético. Cada um engendra um modo de conceber a arte, de fazer. Esquemáticamente, o primeiro deles - o regime ético – engloba a imagem em si mesma, ou seja, a arte identificada como a própria imagem produzida, aqui, o suporte que a materializa seria apenas um aparato. Deste separa-se então o poético – ou mimético – onde o princípio que o rege é o da representação, e identifica as artes com os modos de concebê-la. Nesta caso, no entanto, o suporte assumiria uma relevância sobre a

---

<sup>153</sup> Ibidem. p. 34.

<sup>154</sup> SANTAELLA, Lúcia. 1995. **Op. Cit.**, p. 54.

representatividade da linguagem artística. Por fim, o regime estético, por sua vez, tenderia a romper com os pressupostos ligados aos regimes anteriores e distingue-se como um modo de ser sensível próprio do objeto da arte e por extensão do criador. Neste ponto, sobretudo, a linguagem da arte se afastaria, também, de uma obrigação de tecer algum significado através de sua expressividade<sup>155</sup>.

Assim, o regime estético ligado à sensibilidade traduz-se como uma “potência heterogênea”<sup>156</sup> de pensamento, de existência e de visibilidade, logo:

Essa ideia de um sensível tornado estranho a si mesmo, sede de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo, é o núcleo invariável das identificações da arte que configuram originalmente o pensamento estético. [...]. O regime estético é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais.<sup>157</sup>

O regime estético, sendo ele essa “potência heterogênea” acabaria, de tal maneira, a romper com as barreiras temáticas e de gênero da arte, passaria então a identifica-la em sua singularidade e na singularidade do pensamento do artista. Este se posicionaria, por assim dizer, diante do campo social através de uma potência sensível, numa confluência entre a prática artística, o pensamento estético e a comunidade política, num compartilhamento de experiências estéticas e socioculturais.

Se considerarmos então como fundamento do regime estético a ruptura, num sentido amplo do termo, poderia, quem sabe, estender essa definição a um entendimento quanto à prática artística, como uma via, indireta, diga-se, de rompimento entre barreiras que se elevam ao campo social, estabelecem hierarquias de classes, de cultura, de desenvolvimento econômico, limitam a atuação reflexiva, criativa. Ao colocar a linguagem da arte para questionar a normalidade habitual, o artista, como um dos personagens desse processo, acabaria por propor caminhos diferentes de problematização de uma experiência vivida, que, de certa forma, se inclinaria a uma cristalização através de uma ordem habitual, estabelecida verticalmente em termos sociais. Tão logo, seguiria a expressividade artística à aproximação com o novo, como um estímulo à autorreflexão, a partir de uma experiência sensível.

Essa potência sensível, individualizada, inicialmente, articulada diante da experiência comum, é, então, denominada por Rancière (2005) como a “partilha do sensível”. Trata-se,

<sup>155</sup> RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005, p. 28-32.

<sup>156</sup> Ibidem. p. 32.

<sup>157</sup> Ibidem, p. 32, 33, 34.

teoricamente, de um sistema capaz de revelar a existência de partes comuns e de recortes, simultaneamente, onde fixa o comum e o exclusivo, como uma partilha de espaços, tempos e atividades que definem a participação do *comum* e do *todo*, em relação ao individual. A participação no *comum* – ou comunidade – seria determinada, na visão do autor, através da atividade que se exerce, seria um *tomar parte no todo* através da função social que desempenha<sup>158</sup>. A estética assumiria um papel determinante nesse sistema de partilhas sensíveis, no campo político-social. Desse modo, a “estética da política” se define como:

[...] um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.<sup>159</sup>

A partir dessa determinação estética, da experiência e do lugar de cada um no *comum*, é que se coloca a arte como forma de visibilidade das práticas individuais, em relação ao público. A prática artística presume antes, conforme Rancière, “maneiras de fazer” individuais que interferem nas maneiras de fazer comuns e nas formas de ser e de ser visível no *todo*<sup>160</sup>. A política estética, portanto, encerraria a relação entre a arte e o público, numa partilha comum de sensibilidades individuais. Logo, ao seguir essa linha de raciocínio, poderíamos dizer que a interferência social, que o artista gráfico exerce ao questionar as relações cotidianas, através de seu desenho, estrutura-se, em última instância, num compartilhamento de uma experiência individual, mas, sobretudo, sensível, por entre a coletividade social.

Nesse sentido, pensar a comunicação de massa como um ambiente de confluências entre linguagens culturais, poderia nos levar a um entendimento, sob o qual reside tal conceito de partilha de experiências sensíveis, de um modo ainda mais aberto, a partir de práticas estéticas que buscam o livre fluxo de ideias e ações socializadas. A mídia, de uma maneira geral, ao mesmo tempo em que tende a individualizar o indivíduo frente à sociedade, permite, por outro lado, uma troca entre vivências particulares, mas que tomam o caminho do comum, uma vez que possibilita o acesso a outros modos de perceber a própria realidade. Logo, a partir da interferência estética nos meios de comunicação, a potência heterogênea do pensamento romperia, também, com os limites da individualidade num alargamento, para

---

<sup>158</sup> Ibidem. p. 15. (Grifos do autor).

<sup>159</sup> Ibidem. p.16-17.

<sup>160</sup> Ibidem. p. 18.

produzir tensões nas bases de um sistema que se constrói dominante, sobre comunidades diferentes e hierárquicas.

A busca de mediações, de vias diagonais para gerir conflitos, dá às relações culturais um lugar proeminente no desenvolvimento político. [...]. Ante a impossibilidade de construir uma ordem diferente, erigimos nos mitos, na literatura e nas histórias em quadrinhos desafios mascarados. A luta entre classes ou entre etnias é, na maior parte dos dias, uma luta metafórica. Às vezes, a partir das metáforas, irrompem lenta ou inesperadamente práticas transformadoras inéditas.<sup>161</sup> ()

Ao partir do contexto em discussão aqui, seria possível direcionar o pensamento quanto uma prática socializada através da arte, de certa maneira, analogamente ao que propõe a partilha do sensível, como uma individualidade, voltada ao compartilhamento social de experiências sensíveis, a partir da capacidade da linguagem gráfica de humor de se colocar diante da própria instituição que, por vezes, se insere. Assim, infiltrar-se para causar confrontos e rupturas no âmbito de uma compreensão coletiva, em relação a um provável domínio político, exercido por meio da comunicação de massa. Tão logo, apresentamos aqui a página que compõe uma das edições do *Jornal de Humor* (Fig. 22), nota-se uma relação de elementos gráficos que se colocam de modo a criar uma proximidade significativa entre os desenhos ali impressos.

O desenho que ocupa a maior parte da página (Fig. 22) mostra uma grande impressão digital, ela é “construída” por meio de um trabalho árduo, de um sujeito anônimo, em menor proporção. A tarefa que o sujeito executa, é comum, sobretudo, entre os trabalhadores rurais. Num processo longo, e lento, que faz parte do preparo da terra para o plantio, ele parece estar chegando ao fim. Ao tomar um sentido conceitual, o homem acaba de fixar sobre o solo sua identidade. Numa amplitude significativa, poderíamos entender essa imagem, também, como uma relação entre o trabalho no campo e o analfabetismo. O difícil acesso às instituições de ensino, relegaria à milhares de trabalhadores rurais o desconhecimento da escrita e da leitura, a única assinatura reconhecida era sua impressão digital. Por outro lado, essa imagem de Oswaldo Miranda remete, em parte, uma via do contexto problematizado aqui. Representaria, assim, uma dificuldade para estabelecer uma identidade própria, num ambiente diverso daquele em que estaria acostumado. Ao trocar a terra pelo concreto das calçadas da cidade, a ação que ele desenvolve, aumentaria significativamente seu grau de dificuldade, além disso, teria diminuído sua representatividade em face de uma sociedade que não o teria reconhecido, ainda, como parte dela.

<sup>161</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. 2013. *Op. Cit.*, p. 348-349.



Outro fator que desperta interesse na imagem (Fig. 22) é atividade que o personagem executa, solitário, para essa construção identitária, o trabalho braçal que desenvolve, além de apontar a uma ideia de exclusão sociocultural, revela aquela forma de trabalho como sua identidade, ou seja, a terra, e o manejo sobre ela, é o que define o sujeito do interior, mesmo que este mude para o espaço urbano, continua com os traços de sua origem. Por outro lado, abre-se uma visão sobre a questão migratória de um grande número de pessoas das zonas rurais para a capital paranaense, que viriam em busca de emprego nas indústrias, então instaladas na cidade. Foi inclusive nos anos 1970 que a Cidade Industrial de Curitiba (CIC) surgiu, como possibilidade efetiva para absorção dessa mão-de-obra que chegava à capital.

Como a cidade começava a sentir os efeitos do esvaziamento da agricultura, os migrantes chegando às pencas na capital, em busca de assistência médica e empregos, um dos caminhos apontados para absorver a mão-de-obra excessiva era o da industrialização de Curitiba. E foi este o escolhido pelo prefeito municipal que, com o apoio do novo governador Parigot de Souza [...] e do governo federal, decidiu implementar a ideia da Cidade Industrial de Curitiba.<sup>162</sup>

Um dos fenômenos decorrentes da implantação da CIC foi a garantia representacional que os planejadores do projeto do polo industrial obtiveram, não só da esfera política, como em outros empreendimentos industriais. Nesse processo de industrialização o que se sobressaiu, portanto, registra-se num entrelaçamento do setor empresarial e administração pública, com vistas a atrair o interesse de investidores estrangeiros para a cidade, além das vantagens políticas e empresariais, garantidas através desse acordo<sup>163</sup>. Dessa forma poderia esboçar uma conclusão, ainda que parcial, relativa ao objetivo dessa política, enquanto afirmação de uma estrutura que buscava privilegiar os setores econômicos privados e, conseqüentemente, as elites urbanas da cidade, provocando um afastamento, tanto social como físico, de camadas de baixa renda da imagem, então, construída da cidade.

Na continuidade, a mesma página do *Jornal de Humor* (Fig. 22), traz desenhos que completam sua estrutura e definem-se, sobretudo, pela representação de condições de pobreza, pessoas famintas e sem assistência na área da saúde, da educação, etc.. O desenho de Luiz Antônio Solda, logo abaixo da “digital” de Miran, apresenta a mãe e o filho pequeno, negros. A fisionomia é o que revela a origem racial dos dois personagens, os cabelos da mulher presos, os lábios grandes de ambos, e o próprio contraste entre a cor da pele representada, em relação aos outros personagens da mesma página. Ela conduz seu filho pela mão, parecem seguir sem rumo, pois não seria de se estranhar, se não tivessem um teto para

<sup>162</sup> KAMINSKI, Rosane. 2003. *Op. Cit.*, p. 45.

<sup>163</sup> OLIVEIRA, Dennison. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. Curitiba: Editora UFPR, 2000, p. 132.

morar, com olhos fixos num horizonte indefinido, como se não enxergasse perspectivas de um futuro próximo, ou à procura de uma saída para aquela situação.

Seguem sem recursos para suprir nem mesmo um sustento mínimo – o feijão -, sobrevivendo à miséria do dia-a-dia. A frase que aparece ao lado “A barriga da miséria anda cheia com essa falta de feijão” denota um tom irônico – a barriga estaria cheia da miséria? – o ventre crescido de ambos revela, ainda, uma precariedade de habitação inclusive, já que o corpo estaria cheio apenas de doenças pela falta de saneamento básico, de assistência médica, entre outras deficiências. Neste sentido, ainda, a barriga da miséria estaria cheia apenas com a própria escassez. O som que a barriga emitiria, tanto da mãe, quanto do filho, representado na onomatopeia, sugere que a fome era algo presente em seus cotidianos.

Outros dois desenhos completam a edição nº 32 do *Jornal de Humor*, tais representações (Fig. 23 e 24) se colocam igualmente de forma irônica diante da mesma condição de pobreza dos outros desenhos. Tal escassez não deixaria de existir, no entanto, para além da imagem construída, a partir de uma realidade imaginada. O desenho à direita na página (Fig. 23), de uma forma análoga ao anterior, demonstra a ínfima condição de sobrevivência das famílias excluídas, em certa maneira, dos planos de uma cidade moderna. Uma mãe carrega um filho pequeno, recém-nascido, talvez, no colo, maltrapilha e descalça, encolhe-se quem sabe numa tentativa de aquecer, ou proteger o bebê. A criança maior, igualmente vestida à mãe, com roupas rasgadas e de pés descalços, brinca, tenta se divertir apesar da fome, ironizando o fato de conseguir permanecer em pé sem comida, a mãe o observa e sorri, pois, naquele momento, não haveria mais nada que pudesse fazer em face da condição em que vive sua família, a não ser tentar demonstrar a seu filho uma conformidade que, no fundo, não era verdadeira.

A fisionomia da mãe (Fig. 23) aparenta uma idade superior do que deveria ter de fato, um envelhecimento precoce, talvez, em decorrência justamente de sua mísera condição de sobrevivência. Além disso, a aparência da mulher contrasta com a ideia de juventude que se pode fazer, por vezes, de uma mãe com filhos pequenos. O bebê no colo, alheio ao que acontece no seu entorno, sugere, de certa forma, que o ciclo da miséria e do sofrimento estivesse longe de terminar, uma vez que, a própria situação, na qual se encontrava naquele momento, ele, e sua família, acabasse por conduzi-lo ao mesmo destino de sua mãe, mas o bebê nem teria consciência disso. Inseridos numa sociedade dividida e hierarquizada, as chances de um sujeito de origem humilde conseguir uma boa colocação financeira seriam mínimas, se tal realidade não mudasse aquela configuração.

No outro desenho (Fig. 24), a ironia, desta vez, toca o salário mínimo, ou como um sujeito conseguiria manter determinado padrão de vida, com apenas um salário mínimo. Na representação, dois sujeitos discutem sobre uma reação percebida num terceiro personagem – uma máquina de cálculos - no momento em que se questiona quanto à possibilidade de alguém sobreviver com apenas um salário mínimo. No instante em que o questionamento acontece, a máquina não teria suportado a dimensão do cálculo, e funde, tornando o problema insolúvel. Diferentemente dos desenhos comentados anteriormente, este representa dois homens que, certamente, não vivem na mesma condição de pobreza dos personagens anteriores, pois se compartilhassem de tal situação, eles, no mínimo, saberiam como era a vida de escassez. Mas, ainda assim, conhecem a existência de dificuldades relacionadas à baixa renda financeira, como a fome e os recursos limitados, para garantir uma dignidade, mesmo que sem privilégios.



Figura 23. PAIVA. Jornal de Humor. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 31 out. 1976.



Figura 24. Fraga. Jornal de Humor. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 31 out. 1976.

Um dos sujeitos pergunta à máquina como uma pessoa viveria com apenas um salário, a imagem sugere que isso seria uma questão de rotina para ambos os personagens, inclusive o instrumento, que deveria estar acostumado com contas complicadas. Mas aquela, especificamente, mostrou-se incalculável, que chegaria a provocar sua quebra. O sujeito que pergunta o que acontecera, parece assustar-se com a situação. Mas, o outro continua em sua tarefa, possivelmente procurando uma solução, que poderia ser tanto para o salário mínimo, quanto para o conserto do aparelho que acabara de quebrar.

Ao conduzir o significado da imagem para uma questão sócio-política, haveria a possibilidade de interpretá-la como uma cena de um dia de trabalho numa indústria. Os funcionários, uniformizados - os encarregados pela seção - e a “máquina”, um simples operário da linha produtiva. Este, que em sua atividade mecanizada, repetitiva e pouco valorizada, sem manutenção, entraria em pane geral e assusta um dos funcionários. Ainda nesse esquema de um suposto dia de trabalho, comum em uma fábrica, os dois personagens “humanos” continuariam com a execução das tarefas, independentemente do que ocorresse ao redor. Eles somente cumpririam ordens de seus superiores, do mesmo modo que os operários, mesmo diante de uma anomalia – ainda que rotineira – eles não alterariam o curso de suas atividades, já tão mecanizadas quanto a de uma máquina.

A inversão de perspectiva que se constata nos desenhos acima (Fig. 22-23-24), quando os personagens sugerem uma condição de pobreza, de precariedade, assume uma

forma que se aproxima do lúdico. Isto, por sua vez, revela, em parte, uma estratégia implícita na própria linguagem de humor, que faria do riso uma via de problematização. A ironização, então, aponta para uma abordagem alargada, por assim dizer, de uma realidade circunscrita, num modo de restringir as possibilidades de experiência socializada, num sentido amplo. Numa abordagem teórica em torno da ironia, esta atuaria em conjunto à paródia, por vezes, em uma configuração de linguagem que conduz o original à transcontextualização num processo de codificação, ou, como já foi dito, em um ato de mascarar sua fonte, ou mesmo de um modo antropofágico, ou seja, “empresta-se” uma linguagem determinada para a reconfigurar em outro contexto representativo<sup>164</sup>. Desse modo, um suposto viés social do desenho de humor se revelaria, por assim dizer, ao tornar visível aquilo que uma propensa dominação tentaria ocultar, ao “transcontextualizar” a realidade tangível.

A reflexão a que se poderia encaminhar, a partir de tais imagens, sugere, além da ironia, uma perspectiva diferente sobre o processo de modernização, em que contrapõe a imagem lançada pelas ordens político-administrativas, a uma realidade que não seria observada nessa proposição de imagem construída. Em relação ao momento vivido na capital paranaense, enquanto propunha uma ideia de “cidade ecológica”, no outro lado da urbanização planejada, erguiam-se favelas, onde não havia sequer rede de esgoto, proliferando doenças e poluindo rios, aproximando o mito de “Primeiro Mundo” à realidade de um “Quarto Mundo”, como observaria García<sup>165</sup>. Essa contradição, gerada numa perspectiva utópica da modernização acabaria por abrir uma possibilidade irônica, dentro de um tema que sugere, por assim dizer, uma seriedade em sua essência sociopolítica.

O desenho que trazemos neste momento (Fig. 25) representa, também, uma ironia. Neste instante ela toca uma relação tríplice a falta de recursos, uma história bíblica e a modernidade tecnológica. Assim, engendra o âmbito social, a antiguidade e, em contrapartida, a contemporaneidade. A imagem, assim recontextualiza o episódio do milagre da multiplicação dos pães e peixes por Jesus. A abordagem do cartunista Dante Mendonça, liga o fato bíblico à modernidade de um modo inesperado, mas, parecia, ironicamente, ser viável do ponto de vista que a situação do desenho expõe. Dois sujeitos, um deles seria Jesus, o outro provavelmente um de seus discípulos, diante da iminência da fome, de repente se vê em meio a tantos peixes e tanto pão, logo questiona o responsável, com um olhar perplexo, como teria conseguido aquela comida toda, quando Jesus o responde tranquilamente: “Xerox”. A solução aparentemente fácil, para suprir as necessidades de uma comunidade inteira, parecia contornar

---

<sup>164</sup> HUTCHEON, Linda. 1985. *Op. Cit.*, p. 16-20.

<sup>165</sup> GARCÍA, Fernanda. 1997. *Op. Cit.*, p. 121.

toda a situação de caos, escassez, e além de tudo, controlar possíveis ímpetus contestadores por parte dos seus seguidores (subordinados) em face da calamidade em que viviam.



Figura 25. MENDONÇA, Dante. Jornal de Humor. *Diário do Paraná – Anexo*. Curitiba, 7 nov. 1976.

Novamente, o âmbito paródico engendra um *ethos* capaz de evidenciar a diferença ao invés da semelhança entre a origem e a paródia por meio da ironia<sup>166</sup>. Logo, ao transportar essa observação para o desenho (Fig. 25), poderia, de certo modo, direcionar o *ethos* paródico na analogia que a imagem faz entre a modernidade funcional da máquina de xerox e o milagre bíblico da multiplicação dos mantimentos, o passado, assim, reconfigura-se na contemporaneidade numa inversão irônica temporal. Entretanto a ironia se caracteriza não somente no aspecto anacrônico, que a imagem apresenta, mas, também, ao colocar em um mesmo espaço formal a crença religiosa e a praticidade tecnológica, dois pontos inicialmente antagônicos, que ali permanecem no mesmo contexto – o do desenho. Esta face irônica permitiria, por sua vez, uma fluidez de pensamento que apontaria a uma reflexão quanto à

<sup>166</sup> HUTCHEON, Linda. 1985. *Op. Cit.*, p. 72.

temporalidade, uma vez que se confronta em um mesmo espaço gráfico – e conceitual – passado e presente, arcaico e moderno.

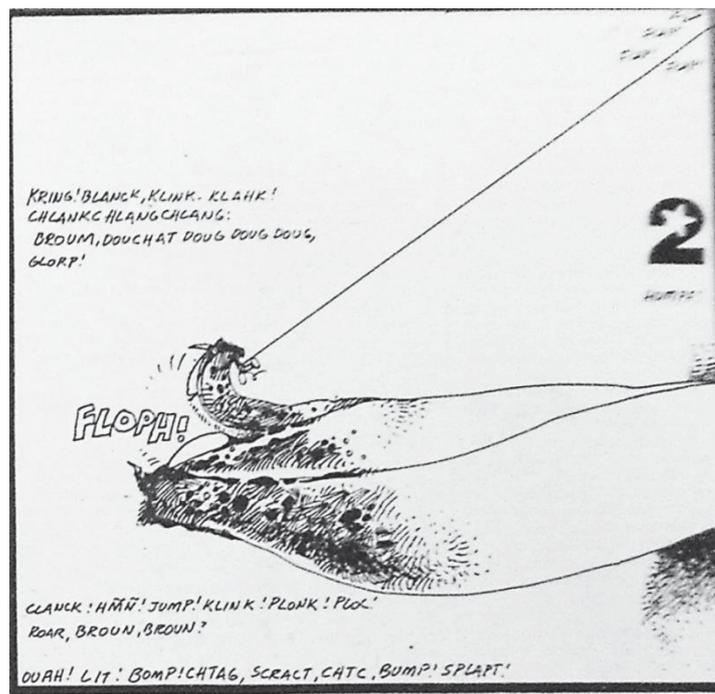
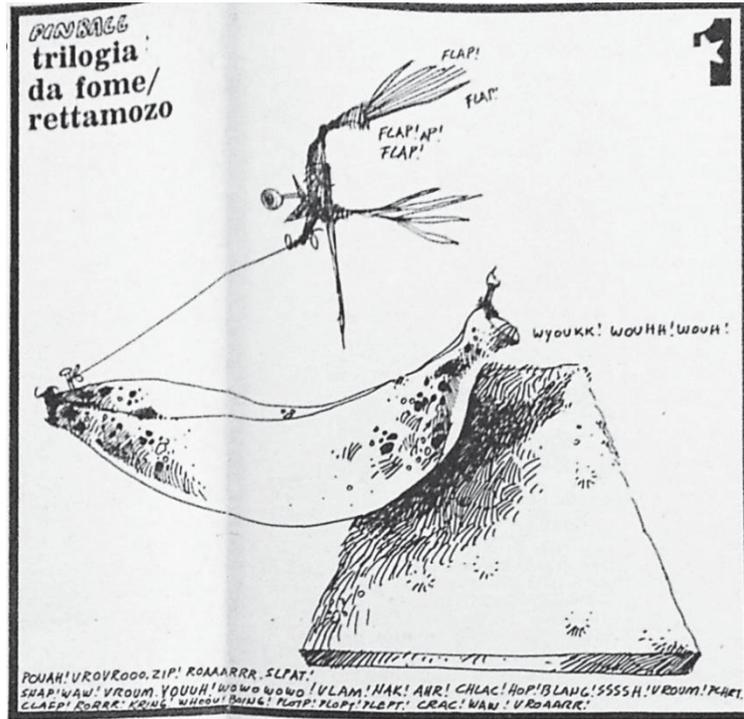
A paródia poderia, em certa maneira, ser entendida como uma expressão capaz de jogar com as tensões históricas e, por extensão, políticas. Além disso, operam, ainda segundo Hutcheon<sup>167</sup>, em dois níveis de sentido, um superficial e outro implícito, ou de fundo – ainda, um nível primário e outro secundário. Este último, porém, atuaria como uma derivação do contexto de origem da paródia, ou seja, de sua fonte de inspiração, que, no caso do cartum de Dante (Fig. 25), se encerraria na história da bíblia, mas, tocaria, também, uma realidade próxima, espaço e temporalmente. Nessa sobreposição de temporalidades e de ambientes, seriam entrelaçados ambos os níveis paródicos. No cartum de Dante, o nível de superfície poderia ser visto tanto na relação bíblica quanto na menção que faz à funcionalidade técnica, da mesma forma, o segundo nível se revelaria na referência que se faz à carência alimentícia, no tempo remoto e também na contemporaneidade, de um modo geral.

De tal modo, criaria uma ilusão quanto ao verdadeiro objeto parodiado – se a parábola do milagre ou a máquina de xerox -, e mais, sobre o real objetivo problematizado: a crença religiosa ou a escassez de alimentos. Assim, faz-se incidir a questão da miséria por outros ângulos de visão, tensiona, não só uma normalidade social tangente, com suas contradições e imagens construídas, mas, ainda, a capacidade de interferir na própria linguagem artística, ao retrabalhar uma questão, de certa forma, popular, como a vida cotidiana com suas crenças e suas misérias, através de um meio igualmente popular como o desenho de humor.

Numa direção estrutural um tanto oposta aos desenhos anteriores, mas próximo no sentido temático, a série de desenhos a seguir (Fig. 26), de Luiz Rettamozo, estrutura-se de forma fragmentada. Na “Trilogia da Fome” observa-se o desenrolar de uma determinada ação. A série inicia com um personagem – que poderia ser uma mosca – em plena tentativa de descascar uma banana, mas, essa ação, que deseja executar, parece ser algo fora de sua capacidade física, logo a tal mosca se utiliza de recursos que não correspondem habitualmente ao ato, ao tentar arrancar a casca da fruta com a ajuda de engrenagens engenhosamente construídas. Na cena seguinte da trilogia, a atividade está em vias de se concretizar, apesar de toda a dificuldade, uma parte da casca já foi retirada, ainda que mínima, numa perspectiva proporcional à fruta. O empenho e a engenhosidade com que a “mosca” realiza a tarefa, sugere uma certa astúcia, ou mesmo, um pensamento lógico face a um obstáculo aparentemente intransponível.

---

<sup>167</sup> Ibidem. p. 51.





entre os tantos veículos de informação disponíveis. Desde o início deste capítulo, discutimos como a mídia massiva pode, por vezes, exercer influências sobre a vivência das pessoas, seja em sua individualidade, seja inseridas numa comunidade social. Neste subcapítulo, então, observamos alguns desenhos de humor, publicados no *Anexo*, que abordaram condições de vida desfavoráveis, como a fome, a falta de moradia, recursos para a saúde, etc.. Isto, no entanto, foi tomado em contrapartida de um ambiente – em proximidade geográfico-temporal à publicação referida aqui - que buscava manter, sobre o foco da população, uma imagem da cidade, construída em relação a uma realidade que se desejava ser tomada como a dominante, mesmo que não atendesse a todas as esferas da sociedade, como aquela que os desenhos, representavam, indiretamente, é importante lembrar, pois uma manifestação gráfica, de humor ou não, pode, em certa medida, ampliar-se a diversas instâncias em uma mesma composição, não sendo uma obrigatoriedade abarcar somente a realidade em que se insere diretamente.

Assim, nesta imagem que fecha o capítulo (Fig. 27), é possível observar algumas determinações que seguem na contramão das imagens anteriores. Um dos fatores que a coloca em oposição é: ela foi produzida como referência direta ao ambiente circunscrito – a capital paranaense -, assim como toca, igualmente, o período da publicação. Ainda, novamente em contraposição, a imagem revela, em certa maneira, uma relativização em torno do pressuposto mantido no interior do próprio *Anexo*, trata-se da busca por ocasionar tensões sobre uma linearidade, percebida por determinados agentes do suplemento, sobre o processo do desenvolvimento urbano e social, que se vivenciava na cidade, naquela época, especificamente. De tal modo, no momento do lançamento da edição especial *Anexo – Pólo Cultural*, publicada no dia 6 de fevereiro de 1977 – já comentada -, Jardim produziria uma página, em que a imagem de uma mão é representada como o tronco de uma árvore, essa composição se repetiria por quatro quadros (Fig. 27). A mão cresce do solo, com parte de suas raízes expostas, e se expande – os dedos formam os galhos da árvore. Esse aspecto oferece-se ao imaginário, em um sentido específico, como uma analogia entre a vida humana e a natureza, através de uma conexão ilógica, num primeiro momento, mas contundente do ponto de vista do significado atribuído.

A partir das colocações anteriores, sobre a criação de um mito em torno da cidade de Curitiba, como uma cidade “humana”, “ecológica”, “modelo”, e outras atribuições, essa imagem poderia ser uma representação direta dessa fase da capital paranaense. A imagem foi, de fato, produzida numa parceria com a Prefeitura Municipal de Curitiba, sendo um dos textos publicados na página, inclusive, de autoria da agência da Prefeitura. Aqui, fica evidente, em

parte, a presença de uma campanha conjunta, entre administração pública e meios de comunicação, para levar, ao conhecimento de todos, uma imagem idealizada da cidade.

*Korythiba é ua ciudad koryntia.  
Hé pre-cyzo hamda dulcemente,  
Hela si abre mui larga y generosa*

*mäs nos apierta en su pexo kom karycia.  
Otras ciudades hão acim abiertas.  
Nen uma tan kalyente in su frio*

*in suas praças de filores uyoletas;  
Korythiba hé sylent  
Y o sylent splend*

*ceu gryto nas varandas, veredas andantes,  
vyandantes.  
Korythiba é ua ciudad kordyalliscima.*

Primeira homenagem do poeta ao encontrar Curitiba. O poema é do escritor Hernando Ardini, escrito em "Tyngualem nuova" criada em Curitiba.

# Curitiba para viver.

Viva.  
Em todas as árvores desta cidade sorriso.  
Em todos os pássaros de suas praças.  
Viva.  
Viva no canto dos poetas que chegam. E nos jovens que se vão.  
Nos sorrisos permanentes de todos os recantos recreio.  
Viva.

Essa cidade é sua. Nossa. De quem tem amor por ela e por seu futuro.  
Viva os parques, a Rua das Flores, o Mercado das Fulgas, o Largo da Ordem, o Teatro da Passagem, a passagem do Expresso.  
Viva os lugares onde vivem tantos sonhos dourados como os seus.  
Viva!  
Nós garantimos. Garantia infinita.

**prefeitura municipal  
de curitiba**

Figura 27. JARDIM, Reynaldo. Curitiba para Viver. *Diário do Paraná - Anexo*. Curitiba, 06 fev. 1977.

Os textos que acompanham a imagem (Fig. 27) ajudam a compreender o aspecto envolvido nessa suposta idealização em torno de uma imagem. O texto escrito pela agência da Prefeitura Municipal de Curitiba dizia:

Curitiba Para Viver  
Viva.

Em todas as árvores desta cidade sorriso.  
 Em todos os pássaros de suas praças.  
 Viva.  
 Viva no canto dos poetas que chegam. E nos  
 Jovens que se vão.  
 Nos sorrisos permanentes de todos os recantos  
 Recreio.  
 Viva.  
 Essa cidade é sua. Nossa. De quem tem amor  
 Por ela e por seu futuro.  
 Viva os parques, a Rua das Flores, o Mercado das  
 Pulgas, o Largo da Ordem, o Teatro da Passagem,  
 A passagem do Expresso.  
 Viva os lugares onde vivem tantos sonhos  
 Dourados como os seus.  
 Viva!  
 Nós garantimos. Garantia infinita.<sup>168</sup>

Jardim escreveria o outro texto em sua “Lyngoagem Nuova”. Esta forma de escrever foi criada por ele, apresentava uma ortografia diferente da utilizada pela norma, com letras comumente não usadas no português, atrelava-se, desse modo, a outra forma de não concordar, plenamente, ao que se instituíria como o normal. Assim, numa mescla entre uma linguagem – não somente a verbal, quanto a visual - que, entretanto, expressava certa rebeldia, por um lado; mas, interligava-se, em uma determinada direção, ao mesmo projeto modernizador, que, em outras circunstâncias, contestaria o modo linear como se conduzia tal planejamento.

*Korythiba é ua ciudad koryntia./ Hé pre-cizo hamála dulcemente,/ Hela si abre mui larga y generosa / mäs nos apierta em su pexo kom karycia./ Otras ciudades hão acim abiertas./ Nem uma tan kalyente in su frio/ in suyas praças de filores wyoletas;/ Korithiba hé silente / Y o silente splend / ceu gryto nas varandas, veredas andantes, vyandantes./ Korithiba é ua ciudad kordyalliscima.<sup>169</sup>*

A partir dos textos publicados, assim como a imagem, remetem juntos a uma visão da cidade como um local onde a vida em comunidade aconteceria em perfeita harmonia com a natureza. O destaque dado, no texto escrito pela Prefeitura Municipal, para as praças, para o expresso - o ônibus biarticulado, que circulava entre os eixos construídos para interligar a cidade – evidencia, também, a urbanização planejada, sobre eixos, estruturas urbanas, praças, que contribuiriam para torna-la conhecida como a “cidade modelo” em face das outras capitais brasileiras. Jardim, por sua vez, enfatiza a presença de um clima na cidade diferente das outras, de acordo com suas palavras, Curitiba seria quente, mesmo com seu característico

<sup>168</sup> PREFEITURA Municipal de Curitiba. Curitiba Para Viver. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 6 fev. 1977.

<sup>169</sup> JARDIM, Reynaldo. Korithiba é ua ciudad koryntia. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 6 fev. 1977.

frio. De tal modo, se torna explícita, em certa medida, uma ambiguidade entre a crítica, de um lado, e a afirmação, de outro.

Nesse sentido, a imagem criada por Jardim (Fig. 27), não só fazia parte daquilo que se conhecia como o *city-marketing*, como o afirmava em sua concepção, uma tanto elogiosa da cidade, como um lugar para viver em harmonia com a natureza. Além disso, implicitamente, fazia alusão a alguns dos “apelidos” os quais a capital paranaense ficaria conhecida nacionalmente, como “cidade sorriso”, “cidade ecológica”, “cidade modelo”. No entanto, mesmo que uma seletividade social se inscrevesse como uma consequência da modernização urbana, o projeto, em sua totalidade, buscaria, entre alguns recursos, integrar a população ao máximo. Dennison de Oliveira<sup>170</sup> lembra que a própria Prefeitura Municipal recorreria a determinadas medidas para que parcelas, com baixa renda financeira, pudessem de alguma forma, sentirem-se parte, igualmente, do projeto em andamento. Entre as medidas, a troca de lixo reciclável por passagens do transporte público, ou outros itens de consumo, parecia ser uma maneira eficaz, pois, ao mesmo tempo em que o poder público economizaria, os diversos setores da sociedade se veriam em conexão com os outros.

---

<sup>170</sup> OLIVEIRA, Dennison. 2000. **Op. Cit.**, p. 188.

### 3 ENTRE O MEDO E O RISO: A CENSURA, A REPRESSÃO E, MAIS UMA VEZ, O HUMOR!

Em meados da década de 1970, rumo ao final, o Ato Institucional nº5 (AI-5) ainda representava uma ameaça iminente no cenário brasileiro, como um todo. Em sua base fundamental estava, o que se poderia chamar, de pontos-chave da repressão que marcaria esse período, ou seja, a censura e a violência. A primeira recaía aos meios de comunicação impresso ou em áudio/vídeo, ao teatro, ao cinema, e tantas outras formas de manifestação, com o objetivo de filtrar as informações que chegavam à população, em contraste, no entanto, com um avanço da indústria cultural, impulsionado em partes pelo próprio governo militar - como vimos no capítulo anterior. O segundo ponto se estabelecia como outra face repressiva, tanto com ações sobre a moral, em nome dos “bons costumes”, como fisicamente, fato que contribuiria para um saldo aterrador de desaparecimentos, mortes, perseguições e exílios. E em meio a uma atmosfera, em determinados pontos, conturbada, política, social e culturalmente, mais uma vez o humor, em sua expressão gráfica, configuraria uma via de escapismo - ou seria de resistência? - ao medo, à angústia, face ao controle que se exercia, verticalmente, em parte, sobre a liberdade de expressão individual ou coletiva. Mas, num sentido amplo, a contestação seguiria por várias frentes:

A contestação concreta e sob múltiplas formas: barricadas, paralelepípedos, cartazes e pasquins, passeatas e ocupações, *sit-in* e panfletagens. A denúncia contra o *establishment*, contra o sistema acadêmico, contra toda forma de poder e, principalmente, contra o poder do dinheiro, contra as máquinas de guerra e contra a máquina-guerra, contra o imperialismo e contra todas as formas de autoritarismo, contra a burocracia, contra a tradição e o congelamento da história, contra o imobilismo e a falta de criatividade, contra a falta de ideias e contra as ideias cristalizadas. E ao ser tempo de contestação, foi tempo de contracultura, de experimentalismos, de cultura reflexiva e de arte engajada. 68 foi a contestação pela transgressão. E, em alguns momentos, 68 foi a contestação pela revolução.<sup>171</sup>

No entanto, o fato de que o ano de 1968 marcaria o início oficial do AI-5, ainda que nos seus últimos dias - a 13 de dezembro - não requer que encerremos as ações questionadoras a esta data especificamente, nem imediatamente após a ela. Não apenas os acontecimentos de um período como aquele, mas suas consequências, inclusive, apresentam uma temporalidade aberta, que articula e, também, confronta o passado e o presente e, porque não, o futuro. Quanto à contestação, por vias diversas, seria possível observa-las sob uma

<sup>171</sup> PADRÓS, Enrique Serra. 1968: contestação e utopia. In: HOLZMANN, Lorena; PADRÓS, Enrique Serra (org.). 1968: contestação e utopia. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003, p. 13.

perspectiva histórica, acima de tudo, como uma construção espaço-temporal, implícita na própria configuração questionadora à ordem vigente.

De tal modo, a representação humorística de situações cotidianas não se restringe, igualmente, como um fato isolado ao ambiente contemporâneo, ou a períodos políticos repressivos, nem tampouco se situa como um modo de oposição constante à ordem estabelecida. O humor tanto pode vir a contestar, como a afirmar uma determinada conjuntura política, como vimos já nas páginas anteriores deste trabalho. No entanto, sua presença em face da iminência do caos, seja ele político ou social, acaba por apresentar-se como uma variante indispensável dentro de um processo de compreensão de supostas vias de questionamento, escolhidas pelos atores de uma conjuntura onde, não apenas o medo, mas a angústia, diante da ausência de certezas quanto a um futuro próximo, fizesse parte do cotidiano. Sob outro ângulo, ainda, não seria de todo equivocados, talvez, vislumbrar uma articulação entre certa efemeridade, presente no humor, e a própria natureza incerta, quanto à realidade futura, uma vez que, ambos designam uma tensão quanto às possíveis consequências desencadeadas no entorno social, tanto pelo riso – irônico – como na falta de perspectivas concretas em relação à existência, e a coexistência em sociedade.

Se voltarmos o olhar para o início do século XX, um passado não tão distante, com reflexos ainda claros em suas décadas finais e, inclusive na atualidade, a relação riso/humor e a desordem político-social se colocaria, por assim dizer, num sentido epistemológico, como um confronto entre um e outro, e, esquematicamente, direcionaria o questionamento do primeiro ao segundo, quando o poder, em suas diversas faces, tendesse a se fechar na seriedade, em busca de legitimidade para sua atuação. Nesta direção, o teórico francês George Minois<sup>172</sup>, numa abordagem conceitual e cronológica sobre o riso, aponta para o século XX, como um período marcado por catástrofes, que atingiriam quase todas as instâncias da vida humana, mas que não se faria intransponível ao humor. Este, por sua vez, seria um ponto de oposição a assinalar essa época, no mínimo controversa.

Entretanto, de ponta a ponta, uma longa gargalhada ressoou. O riso solto começou aos 14 anos e não cessou mais. Transformou-se num riso nervoso, incontrolável. O mundo riu de tudo, dos deuses, dos demônios e, sobretudo, de si mesmo. O riso foi o ópio do século XX, de Dadá aos Monty Pythons. Essa doce droga permitiu à humanidade sobreviver as suas vergonhas. Ela insinuou-se por toda parte, e o século morreu de *overdose* – uma *overdose* de riso – quando, tendo este se reduzido ao absurdo, o mundo reencontrou o *nonsense* original.<sup>173</sup>

<sup>172</sup> MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

<sup>173</sup> Ibidem. p. 553. (Grifos do autor).

Mais distante ainda no tempo, na Idade Média, riso e medo articulavam-se diante de uma desgraça quase generalizada de guerras, miséria e a emblemática peste negra, que assolou a Europa. Já na Renascença, o riso assumiria uma conotação um tanto diferente, já tangenciando a contestação popular, face às regras da cultura medieval.<sup>174</sup> No entanto, uma periodização mais detalhada do humor, em contraposição às situações extremas de sofrimento e angústia, foge aos limites deste capítulo. O que se pretende aqui, no entanto, configura-se numa reflexão sobre a capacidade do humor de confrontar a seriedade do autoritarismo, num questionamento de sua aplicação à vida cotidiana. Num direcionamento contínuo ao que foi tratado no capítulo anterior, discute-se aqui sua flexibilidade de inserção em espaços antagônicos, mas ligados por redes de interesse social, cultural, político, econômico, como a própria imprensa que, por mais que se tentasse controlar sua atuação junto ao povo, foi nela, principalmente, que o humor gráfico se fixaria como uma das formas de contestação política mais interessantes da época.

E assim, se tomarmos o contexto do *Anexo*, talvez a questão principal tocaria o medo de um modo mais flexibilizado, constituindo-se, antes, num sentimento de sufoco diante de um ambiente repressivo política e culturalmente. Sufoco, também, pela restrição à liberdade, individual ou coletiva, como em face da incansável veiculação midiática de realidades que se inscreviam numa espécie de utopia, distantes no espaço e no tempo, assim como de um sufoco pelas barreiras entre autoridades político-administrativas e povo. É neste sentido, inicialmente, que abordamos algumas das imagens de humor, integrantes do *Anexo*, que tratam, em linhas gerais, da censura, da violência e, por extensão, da opressão moral, designadas em nome da “ideologia de segurança nacional”, representativa de um domínio verticalizado, onde se buscava inibir posições contrárias ao regime militar.

Como tocado no capítulo anterior, no sentido do desenvolvimento cultural, essa proposição de segurança centralizava o poder para o Estado, além disso, encaminharia o espaço público a uma integração social, a partir de uma perspectiva de experiência sociocultural comum para diferentes espaços. Sob um ângulo de entendimento em torno de instâncias da cultura brasileira, Ortiz<sup>175</sup> resume a ideologia da segurança nacional em analogia ao papel da religião, desempenhado em sociedades ditas tradicionais, conservadoras, num intuito de submissão da comunidade diante das imposições de ordem superior. As práticas repressoras formariam, então, parte fundamental na base da formação dessa ideologia, como

---

<sup>174</sup> Ibidem. p. 272.

<sup>175</sup> ORTIZ, Renato. 1989. **Op. Cit.**, p. 115.

uma espécie de “castigo” a quem ousasse desacreditar o ideal defendido nos estratos mais altos do poder.

Ao tomar, nesse sentido, uma via de compreensão em torno do poder de transgressão do humor gráfico, no contexto em que se configura um sentimento de temor, ele se abre numa posição, em certa medida, privilegiada de enfrentamento e de ruptura dos limites de expressão, através do confronto entre ambientes e sentimentos contrários, por meio de uma capacidade de inverter o próprio sentido do objeto – concreto ou em nível emocional - que representa. A reação humorística, face a uma política opressora, ofereceria, por assim dizer, uma nova possibilidade de interferência sobre a realidade, por meio de elementos – figurativo / representativo – próximos ao que se contrapõem a um sistema restritivo baseado na “segurança nacional”.

Nas imagens trazidas para este capítulo, o humor apresenta-se, sobretudo, a partir de uma inversão irônica da realidade vivenciada. Assim como visto anteriormente, quando se tratou da pobreza e da exclusão social, diante de uma realidade construída pela mídia, o que veremos aqui é a própria censura, a violência e a opressão sob uma óptica humorística e, porque não, reflexiva, ou mesmo questionadora. A ironia, juntamente com a paródia, apresentaria nesse âmbito, então, como uma intervenção na esfera concreta, capaz de criar ilusões perceptivas e, de alguma forma, confrontar vias de entendimento pré-estabelecidas, enrijecidas por um cotidiano linear, que tenderia a um fechamento à criação experimental, por não a acreditar, talvez, como modo de vivência possível, numa conjuntura normativa. Do modo como define Hutcheon<sup>176</sup>, tanto a ironia, como a paródia, configura-se como “meios importantes de criar novos níveis de sentidos”<sup>177</sup>, ao relativizar, por vezes, uma mesma temática, anteriormente abordada em um contexto formal e conceitual diverso, através de um olhar voltado mais à diferença do que a semelhança.

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva.<sup>178</sup>

De certo modo, seria válido, ainda, ressaltar o fato deste capítulo não pretender uma abordagem sobre a censura propriamente, isto já foi realizado por pesquisadores como Maria Aparecida Aquino, Paolo Marconi, entre outros. Nem, tampouco, sobre a questão da violência

<sup>176</sup> HUTCHEON, Linda. 1985. **Op. Cit.**, p. 46.

<sup>177</sup> Idem.

<sup>178</sup> Ibidem. p. 48.

e repressão em sentido estrito. Trata-se aqui de discutir, problematizar, a posição do humor gráfico, enquanto possibilidade de questionamento em ambientes em que o autoritarismo estivera presente de alguma forma. Neste sentido, as imagens a que nos voltamos, então, apresentam, em linhas gerais, uma visão voltada ao regime militar brasileiro pós-1964 e suas “armas”, utilizadas para combater diversas formas de manifestações contrárias ao que compartilhavam as autoridades militares.

No primeiro subcapítulo, analisamos as imagens de humor, em que a referência à prática censória é representada de forma a ressaltar o ato de reprimir a livre expressão. Os desenhos remetem, num primeiro sentido, às ações voltadas principalmente para a imprensa escrita, neste caso especificamente. Na sequência, escolhemos imagens que tangenciam, de alguma forma, a violência, como maneira de reprimir – ou castigar – possíveis desvios dos ideais revolucionários; por fim, ainda nesse mesmo campo da repressão, focamos sobre outra face da violência, trata-se da opressão moral, como via de controle comportamental da sociedade sob a égide dos “bons costumes” que, de certo modo, inclinava-se numa naturalização das práticas repressivas, de dominação, de manipulação sobre a mentalidade de uma sociedade submissa à normalidade, à ordem imposta pelo poder dominante.

### 3.1 AS FACES DA CENSURA

A censura política à imprensa brasileira apresentaria diferentes formas para atingir o objetivo desejado. Além da proibição sobre informações que não correspondessem aos ideais militares - segundo os pressupostos revolucionários de combate ao comunismo, entre outros - ela alcançaria, ainda, a própria experiência individual do sujeito, como no meio social, uma vez que teria sua liberdade de manifestação limitada. Institucionalizada, multifacetada e seletiva, quanto ao seu alvo, a prática censória ficaria marcada como um dos meios representativos do autoritarismo militar, pós-64, e teria na edição do AI-5 um marco histórico, ainda que isso não signifique uma regularidade de atuação e de abrangência<sup>179</sup>. “A partir de 13 de dezembro de 1968, a censura à imprensa escrita viveu períodos de maior ou menor intensidade e variou seu modo de atuação de acordo com o periódico, a extensão de suas denúncias e com a intensidade de sua resistência.”<sup>180</sup>. De tal modo, não apenas os modos de

---

<sup>179</sup> AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa e Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: EDUSC, 1999, p. 205.

<sup>180</sup> Ibidem. p. 207.

atuação das restrições variavam, mas aconteceria, ainda, em concordância com a natureza informativa, com o conteúdo e com o público alvo.

Ainda em termos de periodização, certa tendência a associar a censura no Brasil, imediatamente ao período militar, é perceptível em determinados momentos, porém, essa prática estaria presente no país já em outras épocas, de modo institucional ou não, antes ao regime pós-1964, durante o Estado Novo (1937-1945), e até mesmo após a redemocratização, então, em configurações menos explícitas. Uma questão importante toca uma diferença elementar entre a censura à imprensa, e outra, sobre as diversões públicas, esta nunca deixaria de fato de ser praticada no Brasil. Há, contudo, necessidade de se esclarecer que a censura às diversões públicas, aplicada principalmente em programas televisivos, peças teatrais, filmes, difere da que se aplica à imprensa escrita. “Naturalmente, porém, prevalecia no caso da imprensa a censura de temas políticos, tanto quanto os temas mais censurados no caso das diversões públicas eram de natureza comportamental ou moral.”<sup>181</sup>.

No âmbito estrito do *Anexo*, a censura política não chegaria a atingi-lo de modo direto, nem mesmo ao *Diário do Paraná*, no período em que manteve o suplemento encartado. Este, no início da década de 1970, teria, sim, casos de repressão, via censura. No ano de 1970 um episódio com uma equipe de jornalistas é relatado por Ivan Heller<sup>182</sup>, quando foram deslocados para cobrir uma operação do II Exército na região de Cananeia, em São Paulo. Os jornalistas acabariam presos e interrogados, soltos em seguida, após uma lista de exigências a serem cumpridas pelo jornal. Este acataria a todas elas, os jornalistas nunca poderiam publicar qualquer notícia sobre o ocorrido, o que de fato aconteceu. Outros casos, que envolvem nomes que integraram a equipe do *Anexo*, com registros na Secretaria de Segurança Pública do Paraná, aconteceram, também, de forma isolada, como já mencionamos na introdução deste trabalho. Reynaldo Jardim seria um deles, mas isso ocorreria somente após o encerramento das atividades do *Anexo*. Além dele, também exposto anteriormente, Rettamozo e Toninho Vaz seria advertidos pela edição do tabloide *Scaps*.

Iniciemos, então, com uma observação da trigésima edição do *Jornal de Humor*, comandado por Miran (Fig. 28), nela há cartuns de autorias diversas, porém todos mantêm um elemento em comum, a tesoura. Nesta página, este instrumento assumiria uma capacidade além da sua prática habitual de cortar objetos materiais, e passaria a ameaçar num âmbito simbólico. Ao olhar para a figura em questão, percebe-se que a temática da censura é unânime

<sup>181</sup> FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi - Revista de História**. Rio de Janeiro: UFRJ. n. 5, set. 2002, p. 07.

<sup>182</sup> HELLER, Milton Ivan. **Resistência democrática: a repressão no Paraná**. RJ: Paz e Terra, 1988, p. 423-428.

nesta página de humor. Em dois casos a tesoura é representada com uma proporção maior do que de costume. Um deles, o desenho de Miran mostra um sujeito completamente distraído, concentrado sobre a máquina de escrever, com uma pilha de livros ao chão, do lado esquerdo. O homem, compenetrado em sua escrita, não percebe que uma tesoura gigante – maior que todos os outros elementos da representação - o ameaça pelas costas, na iminência de desferir um golpe fatal. Metaforicamente, ela poderia findar sua livre expressão, se ela fizesse parte de seus pensamentos.

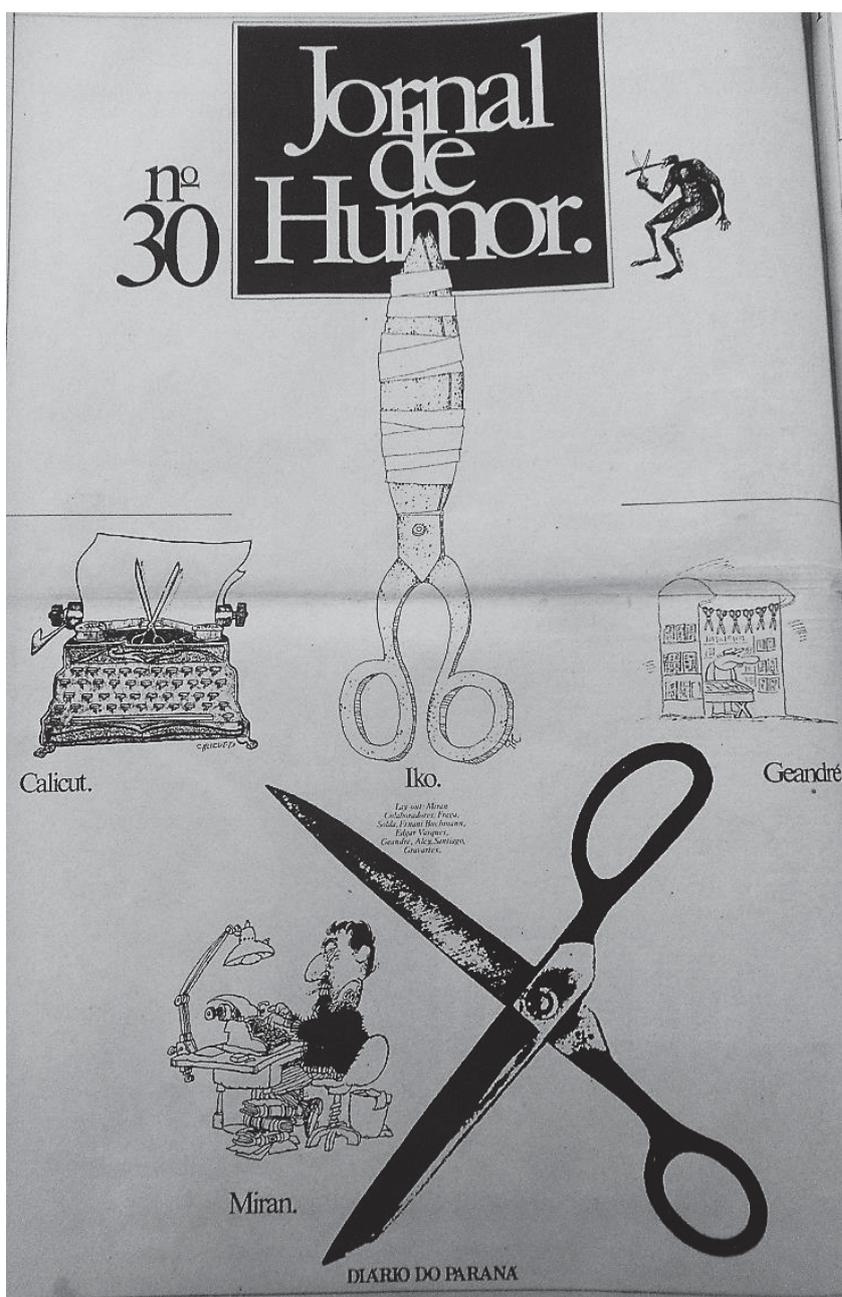


Figura 28. MIRANDA, Oswaldo (Miran). Jornal de Humor. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 17 out. 1976.

Na representação, no entanto, não vemos a possibilidade de um contragolpe por parte do sujeito, ele segue sem demonstrar alguma reação que pudesse interromper a ameaça. De tal maneira, não seria estranho pensar num possível consentimento por parte do homem. Também, ao consentir, se isso ocorresse, não significaria que fosse por vontade própria. A ameaça da tesoura poderia ser, ainda, uma intimidação, proveniente de uma instituição que estaria acima da posição que o indivíduo ocuparia naquele momento. A tesoura surge, então, como uma figura fictícia da censura, com seus cortes – questionáveis – nas matérias que, por determinados momentos, ocorria antes mesmo de ser publicada, como acontecia na censura prévia, que atingiria parte da imprensa escrita, principalmente nos anos que ficaram conhecidos como “anos de chumbo”, entre 1969 e 1973, em que a repressão militar se intensificara.

A tesoura se apresenta no desenho de Miran (Fig. 28) quase que com vida própria, automatizada, pois ninguém visível a manipula, pelo tamanho, ela teria poder para aniquilar todo o conjunto da representação. Enquanto isso, o sujeito continua normalmente sua tarefa solitária. Os livros, ao lado, são sua única companhia, mas, também estão sob a ameaça, de forma que no instante em que a ameaça se concretizar, não sobraria nada que pudesse dar continuidade a um pensamento crítico, que nem sabemos se havia no papel que é impresso pela máquina de escrever, nem no pensamento do tal sujeito. Uma outra questão surge através do desenho, a representação da tesoura se sobressai graficamente ao desenho do homem, e aos outros elementos do cartum. Além disso, o tal instrumento de corte mantém uma aparência diversa do restante do conjunto, a configuração da tesoura sugere um acabamento em que a aproxima de um realismo pictórico. O brilho característico do metal, a proporção entre as partes, tudo isso supõe um contraste com a imagem do sujeito, da máquina de escrever, com os livros, estes parecem inspirar uma fragilidade diante da arma que se coloca por trás. Enfim, numa suposta relação de poder, a tesoura se mostra superior, aqui, pela composição oposta. Mas, num contexto autoritário, pela institucionalização da censura.

Na imagem de Calicut (Fig. 28) à esquerda, a máquina de escrever, novamente, é representada com uma tesoura, agora já embutida, como se sua ação de corte antecederesse o próprio ato da escrita, uma vez que permanece na frente do papel, ainda – ou agora, após a investida da tesoura - em branco. No entanto, neste desenho, ao contrário do comentado antes, não aparece nenhuma pessoa no local para escrever sobre o papel, assim tal constatação poderia justificar o fato de a folha permanecer intacta. Talvez, a tesoura já fizesse parte da máquina, como qualquer outra peça que ela contenha. Por outro lado, o papel que aparece no desenho de Miran, também está em branco, o que nos faz pensar que o sujeito escreve é o fato

de ele manter os dedos sobre o teclado. De tal modo, a ação da tesoura – da censura – sugeria, a partir dos desenhos, uma amplitude, em certa medida, drástica, a ponto de o papel continuar em branco, mesmo após o ato da escrita.

Este poderia sugerir, num primeiro momento, possibilidades diferentes de interpretação, à luz da atuação da censura sobre a imprensa escrita, por um lado, antes mesmo da escrita, o que ainda seria ali inscrito dependeria não só da ação prática do sujeito, como também do seu pensamento, numa tentativa de impedir que a tesoura exercesse sua tarefa mecânica, sugerindo, quem sabe, uma contraposição entre a flexibilidade de pensamento e a automaticidade da tesoura. Outra compreensão possível toca o instante posterior à interferência da censura, onde sua ação teria sido ampla a ponto de manter o papel sem sinais de escrita alguma, assim, fora da metáfora do desenho, o caráter inflexível da censura se revelaria ao impedir qualquer interferência sobre o papel.

Sob outra perspectiva, no entanto, o sujeito poderia aceitar passivamente a censura, não tentar impedir os cortes que a tesoura produziria, transformando-se no que se denominara autocensura. Esta revelava-se através de pressões do próprio meio comunicacional, por medo ou por resignação. Barreiras ao acesso à informação seriam criadas internamente, num modo a antecipar a proibição à própria concepção da matéria.

Trata-se de uma ação, diferente, na sua origem, da censura oficial, prévia ou posterior à difusão da informação, que se realiza através do exercício direto da força, em forma de corte de textos, palavras e imagens, por censor externo à atividade jornalística, a mandado de instâncias governamentais. Mas, por ser praticada no interior do próprio meio jornalístico, por decisão patronal ou pressões hierárquicas de caráter profissional ou quaisquer outras resultantes de pactos entre poderes, a autocensura não deixa de ser censura.<sup>183</sup>

Em continuidade aos desenhos da página do *Jornal de Humor* (Fig. 28), um sujeito caricato, quase inumano, aparece com uma tesoura, mas agora, ela está em sua mão, e ele prestes a cortar a própria língua, Neste desenho, também de Calicut (Fig. 29), há a representação de um gesto ousado e, sobretudo, agressivo, uma vez que a tesoura é usada, para cortar a si mesmo, como se a automutilação protelasse algo ainda mais terrível – a censura? -, logo, para não sofrer por mãos alheias, preferiria se expor à dor por si mesmo, antecedendo um possível ato externo.

---

<sup>183</sup> DE AGUIAR, Carly B. Mídia e autoritarismo no Brasil pós-64: a propósito de continuidades e rupturas. **Comunicação: Veredas (Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Marília)**. Marília – SP, vol. 03, nº 03, 2004, p. 258.

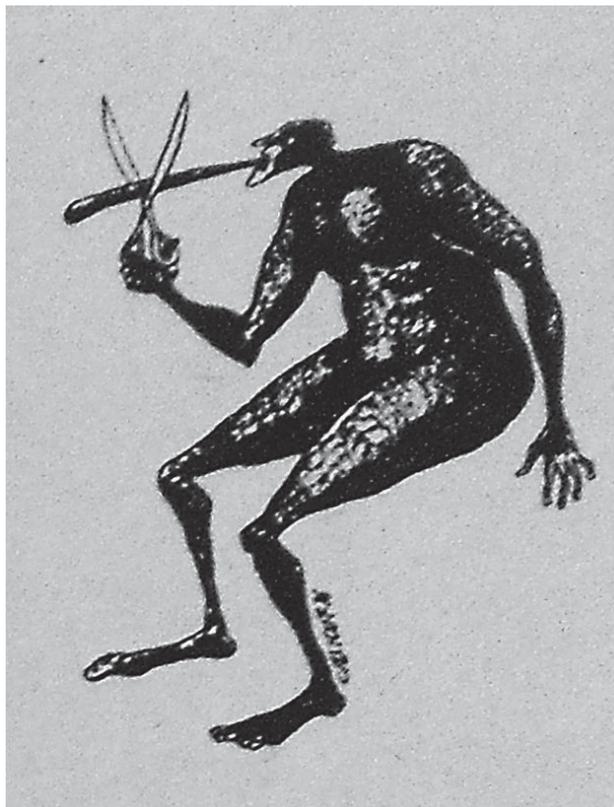


Figura 29. CALICUT (Carlos Augusto Caldas Soares). *Jornal de Humor. Diário do Paraná – Anexo*. Curitiba, 17 out. 1976. (Detalhe).

A metáfora da censura, representada na tesoura, neste caso, surge como uma relação ambígua, em certa medida, entre o medo, diante de uma repressão que não conheceria limites, e a agressividade, vinda de si próprio. Mas, por outro lado, o humor surge como uma fonte de relações referenciais, entre diferentes sentidos representativos e, porque não, ao que Rancière<sup>184</sup> propôs como a arquissemelhança, que trata:

[...] a que define a relação de um ser com sua proveniência e sua destinação, a que dispensa o espelho favorecendo a relação imediata do genitor com o engendrado: visão face a face, corpo glorioso da comunidade ou marca da própria coisa. Chamemos isso de arquissemelhança. Ela é a semelhança originária, a semelhança que não fornece a réplica de uma realidade, mas o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém.<sup>185</sup>

De tal modo, essa relação entre o ser criador e a origem, juntamente com o destino, coloca-se diante da questão em torno do ambiente do qual a imagem se revelaria proveniente, no entanto, quando o autor, citado acima, lembra que essa mesma relação, também, “dispensa o espelho”, haveria, quem sabe, uma intenção em afastar-se da semelhança imediata para tocar em pontos subjetivos da realidade concreta. Assim, um atrito perceptivo emerge quando

<sup>184</sup> RANCIÈRE, Jacques. 2012. *Op. Cit.*, p. 17-20.

<sup>185</sup> *Ibidem*. p. 17.

um exagero gráfico no desenho (Fig. 29), apontando para o cômico, aparece ao lado de uma ação extrema do ponto de vista sensível, ou seja, um ato que quase se sente fisicamente ao observar a imagem – cortar a própria língua com uma tesoura – acaba por ser contrabalançado pela referência humorística, que traz imanente no imaginário que desperta. Pois quem cometeria uma loucura dessas consigo mesmo?

Essa relação parece num determinado momento revelar, tão logo, a presença da autocensura, uma forma de controle da informação, não menos abrangente que a censura institucional, todavia, interiorizada, ou mesmo individualizada, em certo sentido, ao partir, às vezes, do próprio sujeito a decisão de controlar sua expressividade. Assim, como a tesoura antecede a concretização da escrita e mantém a informação suspensa, aqui (Fig. 29) ela ameaçaria não só limitar a livre expressão, mas interromper a comunicação direta através da fala, ora, não havendo mais a interlocução, desestimularia a troca de ideias e a fluidez do pensamento. Nesse sentido, se considerado o fato que marcaria, sobretudo, o período pós-censura prévia na imprensa, a responsabilidade pelo que era publicado passaria aos próprios donos de jornais, numa espécie de censura patronal, em que a tutela policial seria transferida para os empresários, interessados no desenvolvimento financeiro, mais do que na informação, propriamente<sup>186</sup>.

Houve apenas uma estratégica troca de sentinelas. Alinhada, bem comportada, adepta fervorosa das palavras de ordem oficiais que incessantemente pregam a “liberdade com responsabilidade” e a “crítica construtiva”, decididamente a imprensa brasileira não conquistou a liberdade de ação que lhe seria de direito.<sup>187</sup>

A censura política aos meios de comunicação, no período autoritário militar, nem sempre aconteceria através de proibições explícitas. A partir do governo de Geisel (1974), e sua cautelosa distensão, que colocaria fim à censura prévia, em 1975, o controle à veiculação de informações seguiria por outros caminhos, como, por exemplo, restrições à concessão de publicidade a determinados órgãos informacionais, o que acabaria por causar-lhes dificuldades financeiras. As “pressões híbridas”<sup>188</sup>, além de impor obstáculos ao livre desenvolvimento econômico, favorecia o estabelecimento dos oligopólios da comunicação, que manteria sob a influência direta de grandes empresas da comunicação a informação produzida, esta acabaria por se voltar, sobretudo, aos interesses da classe dominante.

<sup>186</sup> MARCONI, Paolo. 1988. **Op. Cit.**, p. 143.

<sup>187</sup> *Idem*.

<sup>188</sup> *Ibidem*. p. 131.

O resultado desta concentração dos meios de comunicação em poucas e selecionadas mãos – de resto incentivada pelo próprio governo, pois assim lhe é mais fácil controlar a opinião pública – leva a uma opressora uniformização das informações, colocando em risco o pluralismo das opiniões, condição essencial para uma verdadeira liberdade de informação.<sup>189</sup>

Em continuação, no cartum de Geandré (Fig. 30), que também aparece no lado direito da página do *Jornal de Humor* (Fig. 28), a tesoura é exposta na banca de jornal, como se fosse parte da mercadoria à venda, ou seria a própria notícia? Ou, ainda, o que sobrou dela após a ação da censura, em suas formas diversas de controlar ao acesso à informação. Mas, por outro lado, poderia remeter à censura, esta, então, evidenciada, tanto quanto as notícias que integrariam as publicações à venda na banca. O vendedor mantém uma expressão de desânimo, um provável desacordo com tal situação, onde a censura parecia não ter fim, além de vir de todos os lados, de todas as formas, os prejuízos que lhe causava, pois quem iria adquirir o “nada”, ou um papel em branco? Além do mais, no desenho as tesouras são penduradas sobre sua cabeça, como se permanecessem em ameaça constante a sua integridade física, a qualquer momento uma delas poderia se soltar dali e lhe atingir.



Figura 30. GEANDRÉ, Arlindo Rodrigues. *Jornal de Humor*. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 17 out. 1976. (Detalhe).

Diante da permanência da situação restaria ao comerciante, continuar ali e tentar sobreviver ao momento difícil. Mesmo as outras revistas e jornais persistem nas prateleiras da banca, o sujeito olha como se procurasse alguém interessado em comprar algo, não temos

<sup>189</sup> Ibidem. p. 140.

certeza quanto ao desfecho dessa historieta, as notícias publicadas talvez já não satisfizessem os leitores em busca de novidades, de verdades, fatos que a censura acabara por interferir e limitar de modo a manter o poder invariável.

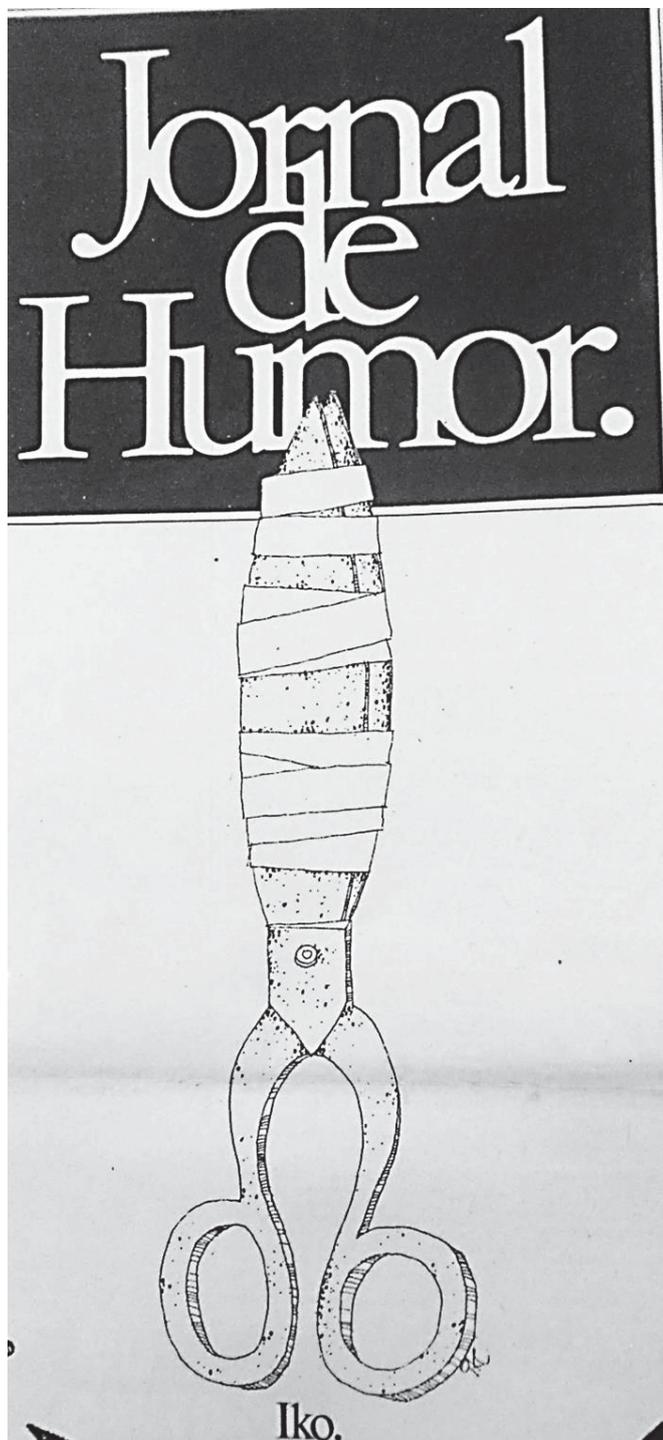


Figura 31. IKOMA, Fernando. *Jornal de Humor*. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 17 out. 1976. (Detalhe).

Talvez, pudéssemos entender o desenho que completa a edição número 30 do *Jornal de Humor*, de Fernando Ikoma (Fig. 31), como uma tentativa de demonstrar que nem todas as vias permaneceriam bloqueadas à problematização, ao questionamento. Nesta imagem, a tesoura aparece imobilizada sobre a palavra Humor, sem nenhum poder de ação contra a

linguagem, expressada através da comicidade. Como se nesse âmbito houvesse algo de superior, intocado pela esfera da limitação. Ao humor o corte não deixaria sua marca, mas sim, acabaria imóvel diante da sua flexibilidade de atuação. As faixas que a envolvem impedem que sua função de corte se concretize, então, sobre a página publicada, sobre ideias já consolidadas, ou que ainda se consolidariam em instâncias diversas. Ali, a palavra “Humor” é o único ponto onde a tesoura não consegue se manter ativa. O humor, nesse sentido, assumiria uma posição de obstáculo, também, assim como a prática censória que atingia a liberdade de expressão e impedia que informações indesejadas se alastrassem à comunidade em geral.

Do modo como coloca Minois, o riso seria um meio predisposto a correr riscos, assim o autor define: “É um exercício de alta voltagem que consiste em fazer-se de malandro à beira do abismo do *nonsense* – e às vezes se cai lá dentro”<sup>190</sup>. O que se poderia apreender, a partir dessa afirmação, toca no caráter de tensão a que o humor tenderia a criar, em situações extremas, como o sujeito que coloca a si mesmo em risco com uma tesoura pronta para amputar sua língua, ou o outro que não percebe que uma gigantesca ameaça que se aproxima pelas costas. Mas, por outro lado, o humor gráfico volta-se para o perigo, no momento em que se expõe aos limites da realidade, como linguagem e como experiência vivida, esse “cair lá dentro” poderia, quem sabe, evidenciar tanto o risco de ser descoberto, como a adequação ao próprio sistema a que se opõe, tornar-se parte dele, autocensurar-se.

Assim, a ironia humorística estabelece por vezes um paralelo com o ato causador do medo, com a insanidade. Na imagem de Douglas Mayer (Fig. 32), vemos a figura de um carrasco que corta o livro aos pedaços, sem o menor ressentimento e parece sentir até prazer ao realizar sua tarefa, como se aquele momento fosse lhe render algo extraordinário. No desenho, parece haver uma fusão entre a figura do carrasco com a de censor. Essa forma de controle exercido sobre a informação, enquanto prática profissional atravessaria uma fase de regularização após a promulgação do AI-5. A censura que, inicialmente, era função de oficiais do Exército, passaria então ao Ministério da Justiça, com intermediação da Polícia Federal. A partir dessa transferência institucional, o diploma universitário seria uma das exigências para se exercer o cargo de censor<sup>191</sup>.

---

<sup>190</sup> MINOIS, George. 2003. **Op. Cit.**, p. 566.

<sup>191</sup> AQUINO, Maria Aparecida de. 1999. **Op. Cit.**, p. 228.

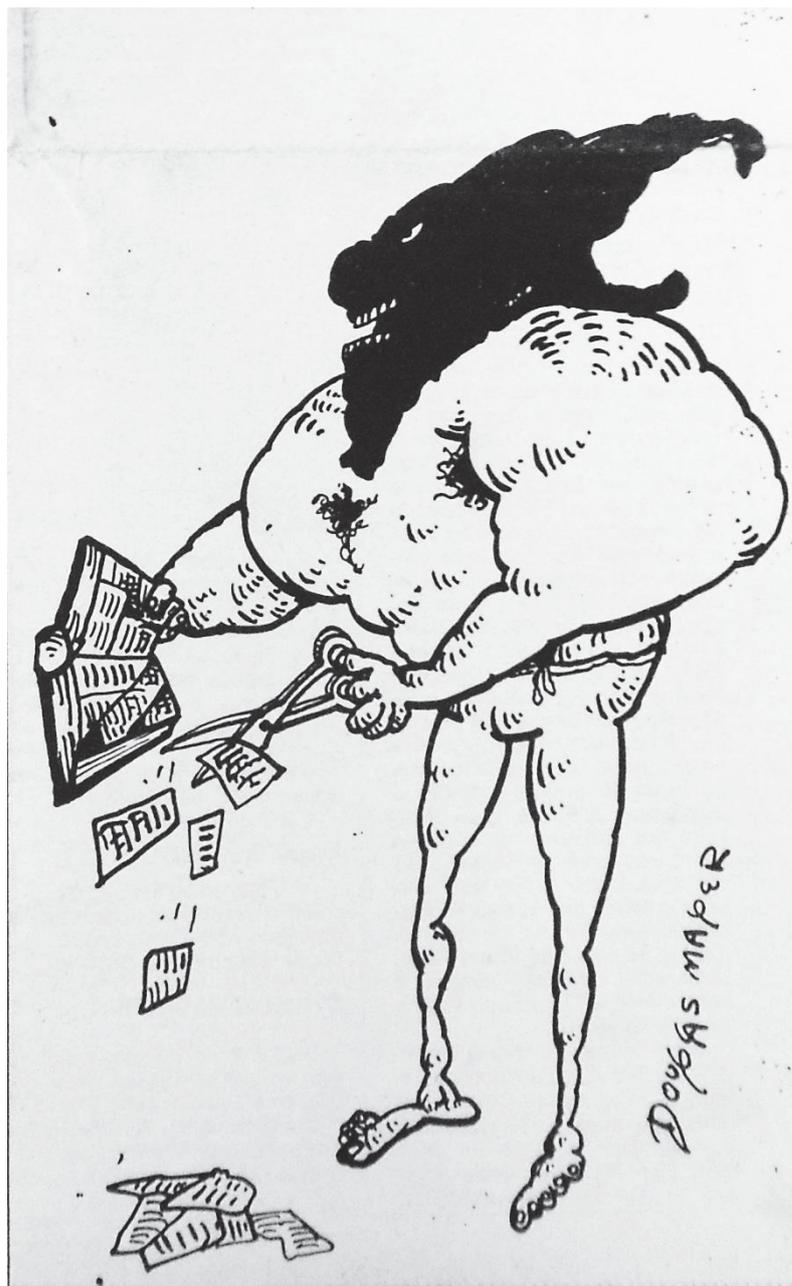


Figura 32. MAYER, Douglas. Cartunsalada. *Diário do Paraná – Anexo*. Curitiba, 21 jul. 1977.

Ao voltar-nos à imagem de Douglas Mayer (Fig. 32) o sujeito que parece se divertir, enquanto corta em pedaços um livro, uma obra que poderia ter demorado algum tempo para ficar pronta, mesmo assim nada o parece deter, com seu ar desafiador, ele segue sem ao menos olhar para o livro. Não seria de todo estranho acreditar que esse carrasco, sequer tivesse a preocupação de saber o motivo pelo qual aquelas páginas deveriam ser destruídas. Sem qualquer interesse pela informação que poderia conter ali, ele e a tesoura em sua mão parecem manter uma interconexão, onde os dois desenvolvem uma tarefa de manipulação mútua, não há resistência em ambas as partes na execução da atividade, como se não apenas a tesoura fosse manipulável, mas o carrasco também.

Se pensarmos no censor como um profissional, como algum outro qualquer, um professor ou um médico, com sua qualificação, seu salário, sua posição diante da sociedade, a analogia que percebemos nessa imagem de censor e carrasco voltaria a uma questão imaginária. O sujeito ali (Fig. 32) inspira um ar monstruoso, com seu sorriso sarcástico, seu corpo parece ser deformado por músculos, como se fossem necessários a tal ação – a monstruosidade e o tamanho de seu corpo. Chama atenção, ainda, o fato de ser possível ver sua expressão através do capuz, este que deveria esconder sua identidade, deixa transparecer a brutalidade com que age, sem o menor indício de culpa. Assim, a censura como determinação do poder político autoritário é colocada em prática pelo censor, este enquanto indivíduo social passaria a encerrar em si a figura do sujeito sem escrúpulos, que somente obedece a ordens superiores, sem questiona-las, mas as concretiza em sua máxima eficiência.

O cartum de Mayer acima nos dá uma possibilidade de enxergar a prática censória como uma realidade escusa, porém irônica, satírica. Nesse sentido, Hutcheon<sup>192</sup> (1985, p. 13) menciona uma possibilidade de autorreflexão que seria aberta pela referência paródica, como um “virar-se para dentro”, que encontra na própria constituição como ser social e moral um viés problematizador. Assim, permitiria o surgimento de um novo espaço de interseção sobre a realidade. Ao evidenciar o aspecto incomum, satírico – um sujeito que corta livros, com toda sua monstruosidade e força desnecessária para a ação - da censura, enquanto prática institucionalizada, o cartunista opõe os dois lados, o riso e a seriedade, de forma a criar uma tensão entre ambos. Ao colocar em um mesmo patamar o profissional, com diploma, formação acadêmica, e o carrasco, o desenho de Mayer (Fig. 32) tangencia uma perspectiva nova da situação vivida naquele momento, sem a condicionar, no entanto, a uma única esfera de compreensão, de pensamento, de reflexividade.

Em linhas gerais, a atuação da censura, no período pós-64, sobre a imprensa escrita, especificamente, acompanhava uma lógica temática que seguia os interesses dos representantes do Estado. Entre os temas a serem vetados, predominavam as *questões políticas*, como repressão e a própria censura e, também, as *questões sociais*, que tratavam sobre as condições de vida dos trabalhadores, principalmente, além de outras como as relações entre Igreja Católica, Estado e população<sup>193</sup>. De tal modo, no ambiente da imprensa, sobre olhos atentos - mas nem sempre abertos às subjetividades - dos agentes censores, contaria a favor da informação, a capacidade da linguagem, fosse ela escrita, cantada, desenhada, que tocasse indiretamente o que não se poderia falar de modo aberto.

<sup>192</sup> HUTCHEON, Linda. 1985. **Op. Cit.**, p. 13.

<sup>193</sup> AQUINO, Maria Aparecida de. **Op. Cit.**, p. 234. (Grifos da autora).

Num relato específico sobre a ocorrência da censura à imprensa escrita, Adélia Maria Lopes<sup>194</sup>, jornalista paranaense, que atuou n’*O Estado do Paraná*, refere-se ao modo como os profissionais da área eram expostos a condições de trabalho que, por vezes, não correspondiam ao ideal da informação, causando distorções na notícia, e dentro dessas “falhas”, cabiam estratégias de construção, como termos vagos e inconclusos:

Uma ordem nesse período proibia não só a notícia de assaltos a bancos, como também a divulgação do valor dos roubos. Na época eu era repórter do setor policial e a proibição chegava a dar resultados cômicos. Qualquer notícia envolvendo punquista poderia virar manchete.<sup>195</sup>

Na ocasião em que o governador Haroldo Leon Peres, membro da ARENA, fora afastado do poder, em 1971, todas as publicações foram, também, proibidas de veicular qualquer notícia sobre o assunto. Leon Peres chegaria ao poder, eleito de forma indireta em 15 de março de 1970. No discurso de posse já afirmara como seria sua gestão, curta e “turbulenta”, quando dizia: “Agirei com mão de ferro contra a corrupção e a subversão se constatar a sua existência no Estado.”<sup>196</sup>. Além disso, sob o seu comando, a força policial invadira os estúdios da TV Iguaçu – Canal 4, sob a acusação de ter roteiros “insultuosos”<sup>197</sup>. No mesmo ano de sua posse, em novembro, seria obrigado a renunciar ao governo, acusado de corrupção, substituído, então, por Pedro Viriato Parigot de Sousa. Mesmo com a retirada da censura prévia, a repressão continuaria de formas alternativas, como discorre Adélia Maria, em ocasiões de coberturas oficiais, encontravam dificuldades no acesso às credenciais, que deveriam ser fornecidas. Em muitos casos, os responsáveis pela cobertura eram vetados e não conseguiam as credenciais por motivos, às vezes, não esclarecidos, o que resultava em dificuldades para o trabalho dos jornalistas, e impedia, indiretamente, que as informações chegassem ao público de modo completo<sup>198</sup>.

A liberdade de imprensa também seria discutida no suplemento *Anexo*, uma das edições, publicada em seis de abril de 1977, intitulava-se “Um ano deprimente para a liberdade de imprensa”. Nessa matéria, tal questão fora lançada sob um plano geral, a partir de um estudo realizado pelo Instituto Internacional de Imprensa, que tinha Peter Galliner como responsável, em Zurique – Suíça. Um dos principais apontamentos da pesquisa de então, que tratava a livre expressão como um direito fundamental do ser humano, revelaria

<sup>194</sup> LOPES, Adélia Maria. A gente tinha medo do guarda da esquina. In: HELLER, Milton Ivan. **Resistência democrática: a repressão no Paraná**. RJ: Paz e Terra, 1988, p. 410-413.

<sup>195</sup> Ibidem, p. 411.

<sup>196</sup> PERES, Haroldo Leon. apud: HELLER, Milton Ivan. 1988. **Op. Cit.**, p. 81.

<sup>197</sup> HELLER, Milton Ivan. 1988. **Op. Cit.**, p. 81.

<sup>198</sup> LOPES, Adélia Maria. 1988. **Op. Cit.**, p. 411.

que o ano de 1976 teria sido um dos piores nesse sentido. Em conclusão, debate-se no texto a situação da imprensa em determinados países como África do Sul, Uruguai e Tailândia. O Brasil é, também, citado, mas de forma breve, pela retirada da censura prévia em dois periódicos não mencionados. Tal fato seria sugerido, ainda, como uma vitória para a imprensa brasileira, diria até que o Instituto estaria “maravilhado” com a condição em que se encontrava a liberdade da imprensa nacional. O texto, porém não menciona a manutenção de outros modos de controle sobre a imprensa, além da referida censura prévia – incluída aí a censura patronal e a autocensura – o que não se esperaria uma reação positiva por parte de uma referência internacional em relação à imprensa. Mas, comenta sobre as razões da instituição da censura em outros países – sem falar sobre o caso brasileiro. Tais motivos teriam um sentido “pitoresco”, entre alguns deles, não seria difícil estabelecer alguma ligações com o que acontecia no Brasil, durante o período autoritário-militar.

As razões invocadas para amordaçar a imprensa e controlar as informações não deixam de ter certo caráter pitoresco em alguns países. Na Nicarágua, onde a censura é exercida diretamente pelo chefe do Estado-Maior da Guarda Nacional, é proibido “informar sobre o mau estado das estradas, as reivindicações salariais e as calamidades naturais”. Na Tailândia, o regime nascido do golpe de Estado não aceita que a imprensa “propague o comunismo ou incite o público a não confiar nas autoridades”. O Vietnã não admite que “o Governo, o Partido ou o Exército seja apresentados sob uma luz desfavorável”<sup>199</sup>.

Em sequência à análise imagética, a página produzida e editada por Rettamozo, a *Humordança*, apresentou, em sua oitava edição, um observação sobre a presença do humor no contexto sério, no qual ele estaria perdendo seu espaço (Fig. 33). Na imagem em questão, vê-se novamente a tesoura em um dos desenhos, e mais uma vez ela é responsável por cortar a língua de um sujeito, no entanto, aqui o corte se concretiza. O texto ao lado confirma as suspeitas quanto à censura: “Passaram a tesoura na matéria”, essa era a reclamação do jornalista, enquanto outro indivíduo, um vendedor de plásticos, no interior da insignificância de sua atividade, ufanava, talvez, pelo o milagre econômico, ainda que não o atingisse, pois não passava de um comerciante, mas conhecia a versão repassada pela mídia de. Essa comparação entre um profissional da comunicação, que se queixa das dificuldades encontradas no exercício de sua atividade, e o simples vendedor, provavelmente alienado em relação ao que acontecia de fato, no país, e bradava seu patriotismo, poderia refletir, de certa forma, uma distância ente a sociedade e o acesso à informação, dentro das condições da livre

<sup>199</sup> UM ano deprimente para a liberdade de imprensa. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 6 abr. 1977.

circulação de conhecimento que, em conjunto com a mídia de massa, reafirmariam uma intenção manipuladora, direcionada para os interesses do poder político.

16 Diário do Paraná - ANEXO - sexta-feira, 27, maio, 1977

# HUMORDAÇA 8

*Os humoristas locais estão assustados com o rumo que as coisas sérias estão tomando. Logo todos estarão desempregados.*

## Catecísmico

TEXTOS E DESENHOS: RETTAMOZO

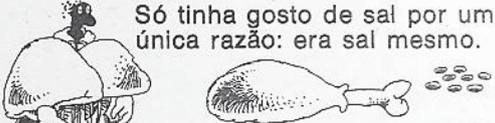
|   |  |
|---|--|
| <p>A recíproca verdadeira não tem nada a ver com a trajetória do bumerangue. Nem vide verso com o cantar do canguru. Primeiro, porque canguru não canta, segundo porque vem depois do primeiro.</p> | <p>O quê fará da recíproca verdadeira uma verdade recíproca.</p>  <p>Só tinha gosto de sal por uma única razão: era sal mesmo.</p>  |
| <p>O Ditado não é ditado. E citado pelo ditador.</p>    | <p>O diagramador do Anexo não é um diagramador. E o inventor do diagrama sem dor.</p> <p>Uma conha, duas conhas, três ou mais conhas. Quantas mais conhas tiver em uma dúzia, mais o preço da banana sobe à cabeça.</p>  |
| <p>"Passaram a tesoura na matéria". Se queixava o jornalista. Enquanto o vendedor de plástico ufanava.</p>       | <p>Os jornais contam a metade do que acontece. A outra metade é a cara metade.</p>   |
| <p>O humor carrega a maior parte da morte em seu final. Isto é o que eu chamo de um bom princípio.</p>           | <p>Uma homenagem ao Millor é humilhação pra quem? Humilloração.</p> <p>"Cuidado que você está se metendo em coisas que você não tem nada a ver" Falou um cego pro outro.</p>                                        |
| <p>A brasa quente está na mão de Simonsen. Bem na hora em que se fala em tirar a violência da televisão.</p>     | <p>Vamos tirar o humor da televisão.</p>    |
| <p><i>Também sou a favor da violência em casa. Ao vivo.</i></p>   |  |

Figura 33. RETTAMOZO, Luiz Carlos. Humordança. *Diário do Paraná – Anexo*. Curitiba, 27 mai. 1977.

A cifra ao lado, no mesmo quadro onde o sujeito tem sua língua cortada, insinua certa estranheza quanto à configuração gráfica, na totalidade da imagem (Fig. 33), de forma parecida com o que ocorre na imagem de Miran (Fig. 28), em que a tesoura não corresponde graficamente ao restante da composição. O quadro superior direito contém uma seta, um

membro inferior de uma ave – uma coxa -, uma estrutura que lembra cogumelos – talvez uma referência às drogas alucinógenas – e o rosto de um sujeito que sai do meio, de modo que os cogumelos constituiriam os ombros do sujeito, além disso, as plantas possuem mãos.

Ainda na mesma página (Fig. 33), um senhor mantém em uma das mãos dois círculos, que poderiam ser os olhos, os óculos ou simplesmente duas esferas, abaixo dele um par de óculos estão sobre uma superfície que possui duas cavidades. Uma incerteza se instala na imagem, torna-se difícil clarificar um direcionamento específico, no entanto o texto proporciona um ar instintivo. À fundo, talvez, tanto os desenhos como os textos abrem a possibilidade de algumas relações, entre um e outro, na completude da composição, no trocadilho entre as palavras “diagrama” e “dor” há uma referência ao próprio *Anexo*, em seguida, ele revela: “Os jornais contam a metade do que acontece. A outra metade é a cara metade.”, ou seja, um fato real, em meio a tantas contradições representadas na página, seria que a imprensa não daria conta de toda a informação, a parte que não é publicada mantém-se na obscuridade, a outra metade apenas é que é conhecida do público em geral – aquilo somente que seria o permitido pela censura - em seguida, na imagem do homem sem os óculos e na sequência do texto, percebe-se uma alusão à cegueira, que impediria de enxergar a realidade como um todo.

Um caráter fragmentário da composição de Rettamozo vinha a se constituir em parte de sua poética, como estratégia de confronto entre diversas formas de apreensão de uma realidade próxima espacial e temporalmente. O estranhamento causado a partir dessa configuração permitiria então uma troca entre as partes, aparentemente desconexas, e o todo para, desse modo, abrir espaços ao novo. Ainda há um ponto que merece atenção nesta imagem (Fig. 33), trata-se da analogia entre “humor”, “morte” e “amor”, no sentido da palavra, mas também na sensibilidade humana. Para tecer essa rede gráfica e sentimental, o cartunista utiliza a palavra “amor”, a última sílaba é destacada formando o termo “mor”, a letra “A” abre-se em uma gargalhada, além disso, novamente, distancia-se graficamente das outras letras. A afirmação: “O humor carrega a maior parte da morte em seu final. Isto é o que eu chamo de um bom princípio” expõe, assim, um ar contraditório. As oposições humor/morte, final/princípio evidenciam, de certa forma, uma tensão entre espaços, através de um atrito que se provoca pelos antagonismos.

Dentro da proposta deste capítulo, onde o riso e o medo andariam lado a lado, próximos sentimentalmente, o humor atuaria, num certo sentido, como uma espécie de

transgressor da obediência, esta provocada pelo temor<sup>200</sup>. E nessa transgressão, irônica, diga-se, o papel do criador, por vezes, seria o de contrariar a si próprio, seu sentimento, seus medos. Expondo-se não somente a desobediência, ou transgressão por si só, mas, direcionando-se à reflexão, e a autorreflexão, uma abertura ao questionamento.



Figura 34. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 07 jun. 1977. (capa).

Ao iniciar este capítulo, discutimos a presença da tesoura nos desenhos de humor, como uma referência, em certa medida, figurativa da censura. Pois, no âmbito de tal prática repressiva, torna-a representativa, como o instrumento que corta a informação na proporção dos interesses do poder autoritário. Neste momento, então, a figura fictícia assume um outro

<sup>200</sup> MINOIS, Georges. 2003. **Op. Cit.**, p. 473.

formato, que a aproxima da própria censura. Num certo direcionamento, a liberdade de imprensa referida no regime militar, que se definia a “liberdade com responsabilidade”, estaria mais perto de uma figuração, mas agora, da censura.

Assim, a capa do *Anexo* do dia 07 de julho de 1977 (Fig. 34) traz uma mão que surge em meio a um aglomerado de palavras, letras, grafismos, estas preenchem um espaço na representação, numa referência a um poço de areia movediça, e alguém ali estaria afundando. A mão sozinha para fora, mostra-nos que o poço poderia ser a “imprensa responsável” a que o texto abaixo da imagem menciona, com capacidade de inundar a expressividade, tanto quanto a censura. O que vemos como a areia, nada mais é do que uma confusão, de rabiscos, mas, alguns termos podem ser identificados, entre os quais: “imprensa”; “livre”; “pode ser mudado”; “será”; “liberdade”. Abaixo, vemos que se trata de uma edição dedicada, parcialmente, ao “Dia Mundial da Liberdade de Imprensa”. Na sequência do editorial, a referência à história da civilização, remete algo de contraditório, de certa forma, o enunciado opõe a então “liberdade de imprensa responsável” ao longo tempo de civilização, ou seja, mesmo transcorridos dois milênios, desde os primórdios da humanidade, ainda haveria restrições à livre manifestação de ideias, dessa maneira, “O direito à opinião responsável” soaria como um antagonismo, dentro da própria questão da liberdade expressiva, uma vez que não deixa claro o que estaria ligado à tal “responsabilidade”.

Além disso, uma possível referência figurativa no desenho de capa em questão, neste momento, residiria em seu aspecto conceitual, ou seja, a liberdade vista através da própria restrição dos movimentos, no caso do corpo o qual a mão pertencia. A censura, durante um determinado período, assumiria outras vias de atuação, porém, tão ou mais opressoras da livre expressão, já que o que estaria em jogo, também, seria o âmbito financeiro das empresas de comunicação. Na matéria produzida pelo *Anexo*, sobre a liberdade de imprensa, que compôs a edição com a capa da qual tratamos aqui (Fig. 34), apresenta ao leitor um breve panorama da condição da imprensa em quatro países – França, Inglaterra, Estados Unidos e México – a partir da legislação de cada um sobre o direito à livre expressão. Novamente, aqui, como no texto citado antes<sup>201</sup>, não há referência direta ao Brasil, e o regime militar. A discussão inicia com um texto de Beaumarchais (1732-1799), escrito em plena Revolução Francesa, que revela:

Desde que eu não fale das autoridades, nem de religião, nem de política, nem da moral, nem dos contemporâneos, nem das firmas comerciais, nem da Ópera, nem

---

<sup>201</sup> Ver página 141.

dos outros espetáculos nem de ninguém relacionado com qualquer coisa eu posso escrever livremente, sob a observação de dois ou três censores.<sup>202</sup>

A liberdade, a qual se desejava responsável, no entanto, acabaria por se transformar em mais uma forma de opressão, como é perceptível no relato acima, as restrições eram múltiplas, pouco se restaria para escrever, para usufruir de tal livre expressão responsável. Assim, essa “liberdade com responsabilidade” revelaria mais uma forma de controlar a expressividade alheia, do que libertar de fato a expressividade. Ou seja, a censura parecia não ter fim, sufocando a todos que buscassem informar, mas também os que desejavam a informação. Esse breve relato poderia, certamente, referir-se ao contexto em que fora então citado pelo suplemento. Naquela edição do *Anexo*, talvez, houvesse um certo ar de contestação, o desenho contrasta com o texto da capa, a mão que emerge do caos de palavras sobressai ao sufoco da atuação na imprensa escrita. O tal dia ,comemorativo da liberdade de imprensa, seria lembrado na Associação da Brasileira de Imprensa, onde, segundo relato de Paolo Marconi<sup>203</sup>, 2500 jornalistas assinaram um manifesto contra a censura, algumas publicações optariam por não mencionar o assunto mesmo ele estando proibido apenas para rádios e televisão, e aí ficaria clara, em certa medida, a censura patronal.

No capítulo anterior, quando lançamos o olhar para a indústria da comunicação em desenvolvimento durante a década de 1970 como ambiente de transito de ideias, práticas socializadas, e, também, de confronto entre massificação e problematização da experiência vivida, é importante ressaltar aqui que, na contrapartida desse avanço, a censura, continuaria a atuar sobre a informação pública, sobre a cultura, sobre o imaginário coletivo como um todo, de modo direto, institucionalizado, ou mesmo por vias indiretas de manipulação da produção cultural. Como nos esclareceria Ortiz<sup>204</sup>, dentro de uma proposta de integração nacional homogeneizante, o governo trabalharia em prol da elaboração de planos culturais, sobretudo conservadores, como base para uma ascendência cultural que permanecesse sob as balizas do Estado, como forma de controlar possíveis avanços de uma cultura de esquerda, questionadora dos ideais militares.

---

<sup>202</sup> BEAUMARCHAIS. Desde que eu não fale das autoridades. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 7 jun. 1977, p. 2.

<sup>203</sup> MARCONI, Paolo. 1988. **Op. Cit.**, p. 141.

<sup>204</sup> ORTIZ, Renato. 2012. **Op. Cit.**, p. 90-91.

### 3.2 RIR PARA NÃO CHORAR... OU PARA CONTESTAR?

Até este momento, debatemos alguns dos pontos que, supostamente, teriam alguma influência sobre um cotidiano social, como a mídia de massa; uma imagem dominante, construída sobre o espaço urbano e social; o controle político sobre a informação pública. Agora, nos aproximamos de questões envoltas numa forma de repressão que se exerceria, reconhecidamente, durante o período militar pós-1964. Após discutirmos a atuação da censura, enfatizaremos, aqui, novamente, uma das atividades opressoras desencadeadas pela ditadura, que se configuraria, talvez, na mais sórdida maneira de se controlar opiniões contrárias à ordem autoritária, trata-se da violência física, praticada por militares, contra o que eles chamavam “subversivos”, ou “terroristas”, pelo fato de não concordarem plenamente com os pressupostos da ditadura. Por extensão, outra forma de violência, a opressão moral, acabaria por constituir, também, uma via de manipulação da conduta pessoal, tanto em âmbito social, como na individualidade.

O traço humorístico continua, aqui, a ser o ponto de convergência de tensões produzidas entre tentativas de normatização da vivência humana, e de questionamentos em relação às diferentes práticas realizadas num ambiente de incertezas. Neste sentido, qual seria o papel desempenhado pelo humor gráfico? Distrair simplesmente, amenizar a angústia diante dos obstáculos colocados à força, por vezes, para impedir a livre expressão? Ou colocar-se face a esses mesmos obstáculos, senão para contesta-los, ao menos para abalar as bases do sistema político? Um sistema que se queria cada vez mais sólido e onipresente, mas que – contraditoriamente, talvez – deixaria espaços para que fossem ocupados, e alargados, como parte de uma problematização do ambiente circundante. Assim, o próprio medo incutido na sociedade, sobretudo, por meios de ameaças à integridade física e moral, acabaria por se constituir num ponto a ser explorado pela linguagem gráfica de humor, através de uma possibilidade de inverter a perspectiva daquilo que causa o temor para o âmbito do riso. Assim, a violência, ao ser retratada com humor, poderia, de certa maneira, escapar ao problema da contestação e aproximar-se de um modo de desvio emocional, como mera forma de esquecer, mesmo que por pouco tempo, uma possível situação de medo.

O desenho de Miran (Fig. 35) representa uma circunstância, diria, repulsiva. Um sujeito é posicionado na guilhotina, na iminência de ter sua cabeça cortada, separada do restante do corpo. Os dois carrascos encapuzados, responsáveis por acionar a engrenagem,

mantêm-se indiferentes diante da tarefa, como se executassem algo absolutamente comum. Um dos carrascos segura um espelho, seria para pobre o indivíduo ver sua face? O reflexo é incerto, concretamente, logo, poderíamos imaginar, certamente, o próprio desespero refletido ali. O suor que escorre pelo rosto do homem, prestes a ser guilhotinado, reforça um aspecto de medo presente naquele momento aterrador. O capuz que cobre o rosto dos vilões acrescenta-os em obscuridade, mas também em anonimato, já que provavelmente permaneceriam impunes diante de tal atrocidade. Tal elemento representativo já aparecia no cartum de Douglas Mayer (Fig. 32), mencionado anteriormente, ao comentar a censura. No entanto, aqui, não há uma expressividade tão marcante quanto no carrasco de Mayer. Naquele, podíamos ver um sorriso sarcástico através do capuz. Neste, os dois sujeitos parecem sérios diante da situação. Um deles concentra-se no instrumento, o outro, em revelar a dimensão do castigo ao condenado.

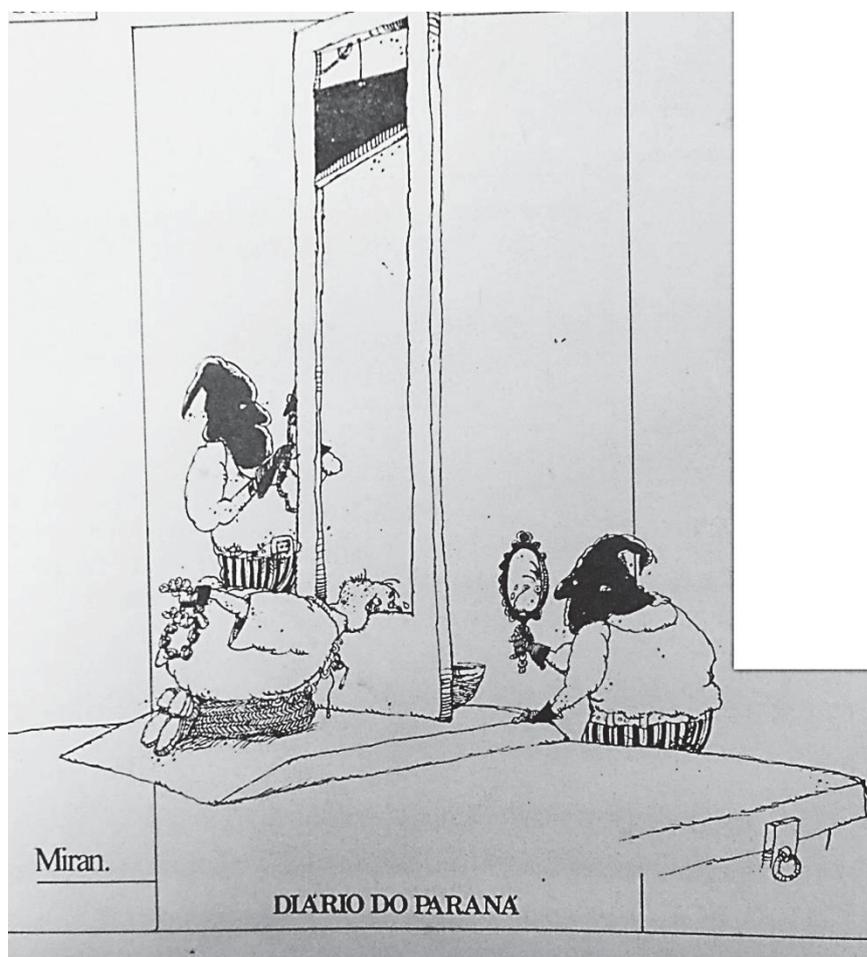


Figura 35. MIRANDA, Oswaldo. Jornal de Humor. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 22 ago. 1976.

A impunidade, por sua vez, se constituía numa das vertentes da prática da violência, uma vez que, em nome da “segurança nacional”, permitia-se combater todo e qualquer “inimigo” em potencial, isto é, qualquer um que não concordasse com o regime militar e

manifestasse isso de alguma forma. Sobre a Lei de Segurança Nacional Joseph Comblin ressalta que:

[...] elimina a fronteira entre prevenção e a repressão, Leva ao uso indiscriminado da violência tanto para a prevenção de possíveis agressões quanto para a repressão de delitos. E num Estado de Segurança Nacional que leva a suspeita ao infinito, a prevenção não tem limites. [...]. Consequentemente, a segurança nacional gera automaticamente a insegurança dos cidadãos.<sup>205</sup>

Uma angústia se faz perceptível, para além do próprio humor que a imagem (Fig. 35) poderia apresentar. A sensação de permanecer sem saída, imóvel e passivo, mesmo que forçosamente, em frete ao mal, poderia sugerir um estado de submissão ao poder dos homens que manuseiam a guilhotina? Talvez, não somente, trataria antes de uma opressão em face do poder por trás desses homens, ou seja, do Estado militar autoritário. Neste caso, a ação violenta é representada sob uma perspectiva humorística. A relação entre o temor, por testemunhar o sofrimento alheio, por parte do observador do desenho, e o riso, por meio de uma abordagem irônica de uma situação extrema, propõe um caráter reflexivo. Qual o verdadeiro motivo de um suposto riso na situação representada? Essa inversão de sentidos ultrapassaria, em certa medida, a relação simplista entre um ponto e outro, e, mais do que isso, ao evidenciar uma ação repugnante, através do humor irônico, provocaria rupturas no interior da condição de medo absoluto, produziria, tão logo, tensões na própria sensibilidade humana, capaz de rir do próprio medo. Assim Minois revela:

O ironista não é imoral: ao contrário, ele obriga a imoralidade a sair do esconderijo, imitando seus defeitos, provocando-os, parodiando sua hipocrisia, de forma que ninguém mais possa acreditar nela. O riso do ironista é sempre calculado, intelectualizado, refletido. [...]. Ela (a ironia) zomba do detalhe em nome do conjunto, dando a cada episódio a importância que lhe compete [...]. A ironia não é zombaria: no fundo, leva as coisas a sério, mas dissimula sua ternura.<sup>206</sup>

A ironia, entendida como parte de uma atuação séria, abre-se a uma possibilidade não apenas de rir de um momento de dor, sua superficialidade cômica, então, não passaria de mais um simulacro que, a fundo, se revelaria capaz de transgredir a própria comicidade, e explicitar a situação, em toda a sua gravidade, porém, dissimulando-a através do riso. A guilhotina, vista no desenho de Miran (Fig. 35), poderia orbitar justamente nessa esfera irônica, humorística da própria violência. Por si mesmo, esse instrumento já invoca um aspecto cômico, satírico. Talvez, afora isso, remetesse à Revolução Francesa, onde foi

<sup>205</sup> COMBLIN, Joseph. 1978. **Op. Cit.**, p. 227.

<sup>206</sup> MINOIS, George. 2003. **Op. Cit.**, p. 570.

utilizada, mas naquela ocasião fora contra a autoridade monárquica, fato este poderia ser compreendido, no âmbito da presente representação, como mais uma inversão de significado, por meio da ironia como uma espécie de alerta? O jogo estaria por virar?

A guilhotina aparece em outro desenho, agora de Lee Swain (Fig. 36), para além de toda a seriedade que pudesse conter, como instrumento de repressão, castigo e morte, agora todos os personagens são representados de frente, mas não encaram o observador da imagem, mas, sim, um ao outro, quase num confronto.



Figura 36. SWAIN, Lee. Humordaçã. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 3 jun. 1977.

Ao contrário do anterior (Fig. 35), agora (Fig. 36) o carrasco revela sua identidade, no entanto – e é neste ponto que surge o inesperado – no lugar do rosto do homem, aparece uma lâmina, tão ou mais cortante quanto a da guilhotina. O cesto logo abaixo espera para receber a cabeça do pobre sujeito, que permanece ali, sem chances de escapar de seu destino, como mostra o cadeado, do lado direito da imagem. A lâmina que compõe a face do carrasco, além de sua representatividade próxima ao absurdo – pois quem teria uma lâmina como

cabeça? -, poderia sugerir, também, uma perseguição à vítima que, com seu sentimento já de pouca esperança, passaria ter a certeza de que não haveria saída para a situação em que se encontrava, pois mesmo que “sobrevivesse” à guilhotina - algo de certa forma impossível – teria pela frente outra lâmina afiada, a espera para lhe ferir fatalmente.

A violência em si, num contexto como o do regime militar, se constituiria numa das práticas orientadas pela ideologia da “segurança nacional”, que seria ainda capaz de conectar tanto o desenvolvimento econômico desigual à segurança, onde as camadas privilegiadas fariam parte da imagem do poder, enquanto as massas populacionais seguiriam carentes de assistência social, financeira e inclusive cultural<sup>207</sup>. Dessa forma, seria possível entrever um dos alvos da violência nas classes inferiores da sociedade, como algo recorrente e banal. Como parte consequente da segurança baseada na violência, a própria insegurança acabaria por cercar a sociedade que, em geral, via-se mergulhada numa espécie de estigma da marginalidade, esta entendida no sentido de periférico, inferiorizado, fato que acabaria por reforçar ainda mais essa desigualdade social e, por extensão, as ações violentas, tanto por parte da polícia, como nas camadas sociais inferiores, como aponta Frederico Coelho:

As classes médias viviam então numa espécie de área de tolerância e de conformismo em relação ao contexto de violência no país. A banalização dessa situação em que vivemos até hoje talvez tenha tido aí um de seus momentos cruciais, pois, ao mesmo tempo que a concentração de renda e de poder faria com que fosse empurrado para o subemprego, o desemprego e o banditismo urbano um contingente considerável da população de baixo poder aquisitivo, o Estado militar seguiu a “caça” a oponentes “subversivos”. Pobres e membros das classes médias conviviam cotidianamente com a possibilidade da violência – social, policial ou institucional.<sup>208</sup>

A presença da lâmina no lugar da cabeça do sujeito, ainda na figura 36, por outro lado, evidencia uma ausência, a de cérebro, em seu lugar há apenas a violência maquinizada, introjetada em sua existência acéfala, inumana, automática. Diante dele não existiria possibilidade de perdão, de clemência, de nenhuma forma de consideração a favor do condenado. O carrasco manteria, assim, sua função de cumpridor exemplar de ordens superiores, inabalável, mesmo em face do sofrimento alheio. Este por sua vez, até lhe causa um certo prazer, pois seria um sinal de que sua tarefa estaria sendo bem desenvolvida. Ainda, em relação aos carrascos, deste e dos outros desenhos, a aparência bárbara que trazem, com o corpo desproporcionalmente grande, peludo e grosseiro reforçaria, em sentido metafórico, aquilo que os identifica: a crueldade, a insanidade, a inflexibilidade de caráter diante do caos e

<sup>207</sup> COMBLIN, Joseph. 1978. **Op. Cit.**, p, 228.

<sup>208</sup> COELHO, Frederico. 2010. **Op. Cit.**, p. 215.

da dor. A violência é para eles natural, parte de suas existências enquanto seres múltiplos entre humano e máquina.

Por outro lado, o próximo cartum (Fig. 37) expõe uma circunstância que cerca, de alguma maneira, uma realidade que se direciona a um significado não muito distante, num sentido histórico, mas também prático, trata-se da presença do torturador como personagem constante e, até mesmo, normal, profissional, no cotidiano da sociedade.



Figura 37. FERNANDO. *Diário do Paraná – Anexo*. Curitiba, 12 ago. 1977.

No desenho, o sujeito torturador se posiciona diante de alguém que lhe interroga sobre sua profissão, sem maiores constrangimentos ele se apresenta com seus instrumentos de tortura, até mesmo com uma mão humana presa em um alicate, teria acabado de arrancá-la de alguém? Na outra mão, traz seu chicote. De baixo do braço esquerdo, outro aparato, mais um, ainda, preso em seu cinto. Até mesmo as botas que usa, com garras pontiagudas, parecem lhe servir para seu trabalho. Diante de tantos objetos, suspeita-se que poderia ser também, um assassino. A mão amputada de outra pessoa contribui, inclusive, para reforçar essa questão. O estereótipo do sujeito “estranho” com seu porte físico avantajado, as tatuagens pelo corpo, a indumentária, os óculos escuros, tudo isso, contrasta com o outro personagem, pequeno, frágil em comparação com indivíduo que está a sua frente, sentado à mesa, que lhe faz a pergunta, e nem precisaria de uma resposta mais incisiva. Mas, a face do homem sentado demonstra uma indiferença em relação à figura ameaçadora presente. No fundo, esse indivíduo saberia que tal

ameaça não se dirigia a ele, apenas “cumpre seu dever”, obedece ordens superiores, tanto quanto o provável torturador. Ambos os personagens sugerem uma automaticidade profissional, mantêm-se impassíveis, cada um em sua incumbência, que realizam irrestritamente. O sujeito faz a pergunta maquinalmente e, da mesma forma, recebe a resposta, além disso, mantém os olhos cerrados, e talvez por isso nem percebesse o risco que corria.

Por outra via teórica, Henri Bergson<sup>209</sup> discute o humor, através de uma determinada capacidade deste para romper com uma rigidez, seja do corpo, do espírito ou mesmo da habitualidade. Essa quebra viria com o riso, como parte de uma sensibilização do ser humano diante de situações/condições que levassem, inicialmente, ao enrijecimento da conduta. Nisto, o autoritarismo político revelaria uma propensão à austeridade, uma vez que utilizasse a repressão como forma de manter certa ordem. Assim, como se refere o autor, o riso tomaria um sentido de “gesto social”, apto a produzir reações contra a seriedade da vivência humana em comunidade ou particular.

Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades, mantêm constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social.<sup>210</sup>

A mecanicidade cotidiana seria, assim, problematizada ao coloca-la face ao cômico, que, por sua vez, atuaria como uma espécie de corretivo ao caráter rígido do comportamento humano. A definição de Bergson, para essa instância humorística, segue, entretanto, uma confluência entre vivo e mecânico; maleável e rígido. Na medida em que a rigidez se tornaria latente no ser vivo, o cômico também entraria em estado de dormência. Ao se perceber qualquer resquício de rigidez, essa comicidade adormecida voltaria à tona para trazer de volta a maleabilidade à vida cotidiana<sup>211</sup>. A mecanicidade dos personagens de Fernando (Fig. 37) revela uma rigidez que poderia ser entendida no âmbito do cotidiano, e, nem mesmo a violência – personificada na figura do torturador –, seria capaz de abalar as linhas que se deveriam seguir para a manutenção da ordem. Num certo sentido, a perspectiva aberta por Rettamozo, na relação humor/seriedade, aproxima-se da conceituação proposta por Bergson. Para o cartunista, a seriedade viria só a confirmar um estado de projeção para um futuro que, ainda, não se conhecia, ou seja, revelaria antes uma forma de negar o tempo presente. O

<sup>209</sup> BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

<sup>210</sup> Ibidem. p. 14.

<sup>211</sup> Ibidem. p. 22.

humor, por sua vez, seguiria em direção oposta, como um modo de reorganização do presente, ao invés de simplesmente o rejeitar em nome de uma realidade distante temporalmente<sup>212</sup>.

A imagem a que nos voltamos neste momento é de autoria de Luiz Rettamozo (Fig. 38). Aqui, a expressividade de uma possível ação extrema, reflete num papel amassado – visualmente - e nos dois “X” que marcam o desenho, quase que com violência, se considerada a estrutura gráfica em sua totalidade. No entanto, as duas letras mencionadas não pertencem – graficamente - ao mesmo papel amassado, elas teriam sido escritas em outro papel, e este, fixado sobre o principal, por meio de cliques. Um dos “papéis fixados” é transparente, mantém o contorno visível sobre outro desenho, este sim no papel amassado, e a tinta do X escorre sobre o fundo.

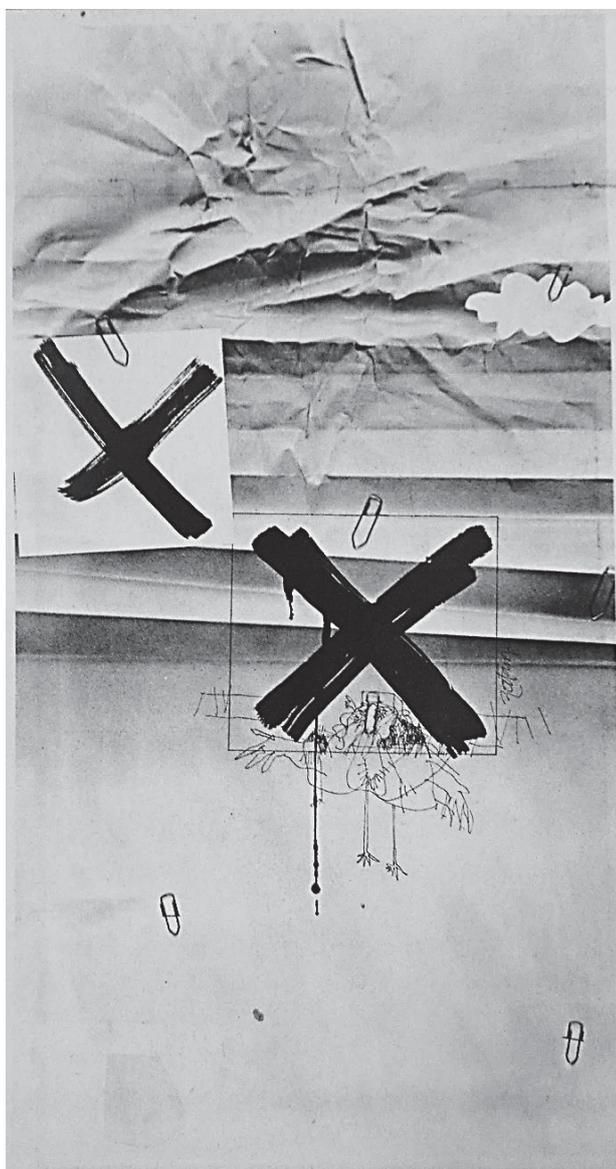


Figura 38. RETTAMOZO, Luiz Carlos. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 11 dez. 1976.

<sup>212</sup> MORAES, Everton de Oliveira. 2016a. **Op. Cit.**, p. 106.

Essa configuração sugere, também, uma montagem, como se estivesse em processo de edição, de criação, ou mesmo, poderia ser o resultado de um conjunto de interferências, internas e externas sobre a mesma composição. Por outro lado, um sentido de anulação poderia ser percebido nas interferências que aparecem na imagem, além dos “X”, do papel amassado que remete a algo descartável, mas também poderia ser recuperado. Também os cliques se espalham como se alguém os houvesse esquecido ali, ou esperam para fixar – anular – mais elementos da imagem principal.

A violência vista através do humor, demonstra um viés de entendimento dessa questão, que poderia passar despercebido em outra configuração, a atividade que se queria rígida apresenta uma comicidade inerente à própria rigidez. Da forma como lembrou Bergson<sup>213</sup>, o riso surgiria no instante em que a imobilidade é quebrada, e, portanto, evidenciada. Nos casos que analisamos aqui sobre a violência física, ou, ainda, num sentido conceitual, como revela a imagem de Rettamozo (Fig. 38), seria, em certa medida, perceptível sob a óptica de uma automaticidade presente no desenvolvimento das ações. Aqueles que executam a tarefa sórdida da agressão, fazem-na sem questionar, talvez, até sem conhecer, os motivos pelo qual a vítima fora condenada, se é que haveria algum. O humor das imagens ressalta, diria, desse ponto, ou seja, da conduta automática dos personagens, seja de uma forma ou de outra, eles mantêm-se inabaláveis no exercício de suas funções. A violência contida nas ações evidencia-se, mas, também, salta aos olhos a imobilidade dos agentes, a mecanicidade da situação, frente ao sofrimento, ao caos e a repressão.

### 3.2.1 Outra face da violência

Ainda, na mesma direção do humor em relação ao medo, abordamos, agora, esse mesmo aspecto voltado à moralidade, como outra forma de controle sobre a liberdade individual e, porque não, de incitar a um temor, diante de uma possível destituição da conduta, entendida como um padrão a ser seguido. Do modo como expôs Rettamozo, ao humor se constituiria uma possibilidade de reorganizar o tempo presente, contrariamente a uma negação em nome de outra temporalidade que estivesse em construção, sobretudo, planejada. O medo de encarar uma realidade opressora levaria, então, a imaginar um futuro onde houvesse maior liberdade de expressão. Mas, o riso, nesse sentido, permitiria evidenciar o que de complexo e ambíguo existiria nesse ambiente “sério”, de forma que, mesmo por um

---

<sup>213</sup> BERGSON, Henri. 2001. **Op. Cit.**, p. 13-14.

viés oblíquo, ele – o riso – abriria um caminho ao novo, mas, dentro do próprio tempo, através de choques, tensões, provocadas em seu interior, para evidenciar as complexidades que, por ora, pudessem existir.

No sentido dado ao humor, por Bergson, quando conclui que “o riso ‘castiga os costumes’”<sup>214</sup>, pode parecer lícito, também, liga-lo ao “olhar anfíbio”, ou a visão de dentro e de fora de espaços diferentes, simultaneamente, - neste caso, tais espaços corresponderiam, conceitualmente, ao riso e ao medo, ou, num contexto tangível, o que causaria o medo. Tão logo, reservaria ao humor gráfico, uma possibilidade de espiar, tocar o lado do temor, dos costumes que condicionam a vivência e provocam um enrijecimento da conduta. Deste modo, poderíamos compreender a linguagem gráfica de humor, não somente como contestação, no sentido estrito do termo, mas como um meio de problematização do presente. Tal expressividade alcançaria um direcionamento mais próximo do experimental, porém, não menos coeso do que uma resistência lógica e objetiva em seu alvo. Distinta, antes, no modo como se questiona a realidade, como algo que mantém, interiormente, outros vias de entendimento, de percepções do tempo, e o que nele permanece circunscrito.

A vida cotidiana, no entanto, esconde, diria, níveis de dominação, inter-relação, que se cruzam e se invertem, mas a própria atitude mecanizada, quase automática, em face da realidade que se dispõe normativa, impediria outras perspectivas de atuação político-social. Numa das representações gráficas expostas no *Anexo* (Fig. 39), Douglas Mayer “brinca”, por sua vez, com a relação entre humanos e animais. Ali, a domesticação, o aprisionamento, a exploração humana sobre os animais, surge numa inversão de papéis entre os dois seres, nessa série o ser humano é quem sofre a dominação animal, sendo por eles preso, devorado, acometido às mais diversas formas de abusos físicos e morais. Mas que, por propor uma óptica que foge à regra, isso se torna inescrupuloso, incômodo até para o olhar humano, ao ser colocado numa posição que, num sentido normativo, seria exclusiva ao animal. Ao pensar no âmbito da violência, esta surgiria numa indicação indireta, incidindo sobre os modos comportamentais de uma sociedade, que, contrariamente do que se pensa, é tão, ou mais, dependente dos animais, para alimentação, diversão, trabalho, etc.. O que se evidencia nessa composição, no entanto, é uma troca de perspectivas, e nessa alteração de sentidos, seria possível entrever uma relação intrínseca entre poder e ideologia, capaz de naturalizar, em parte o autoritarismo, a repressão e, como não pudesse ser diferente, a sujeição, o jugo, como traz o título.

---

<sup>214</sup> BERGSON, Henri. 2001. **Op. Cit.**, p. 13.

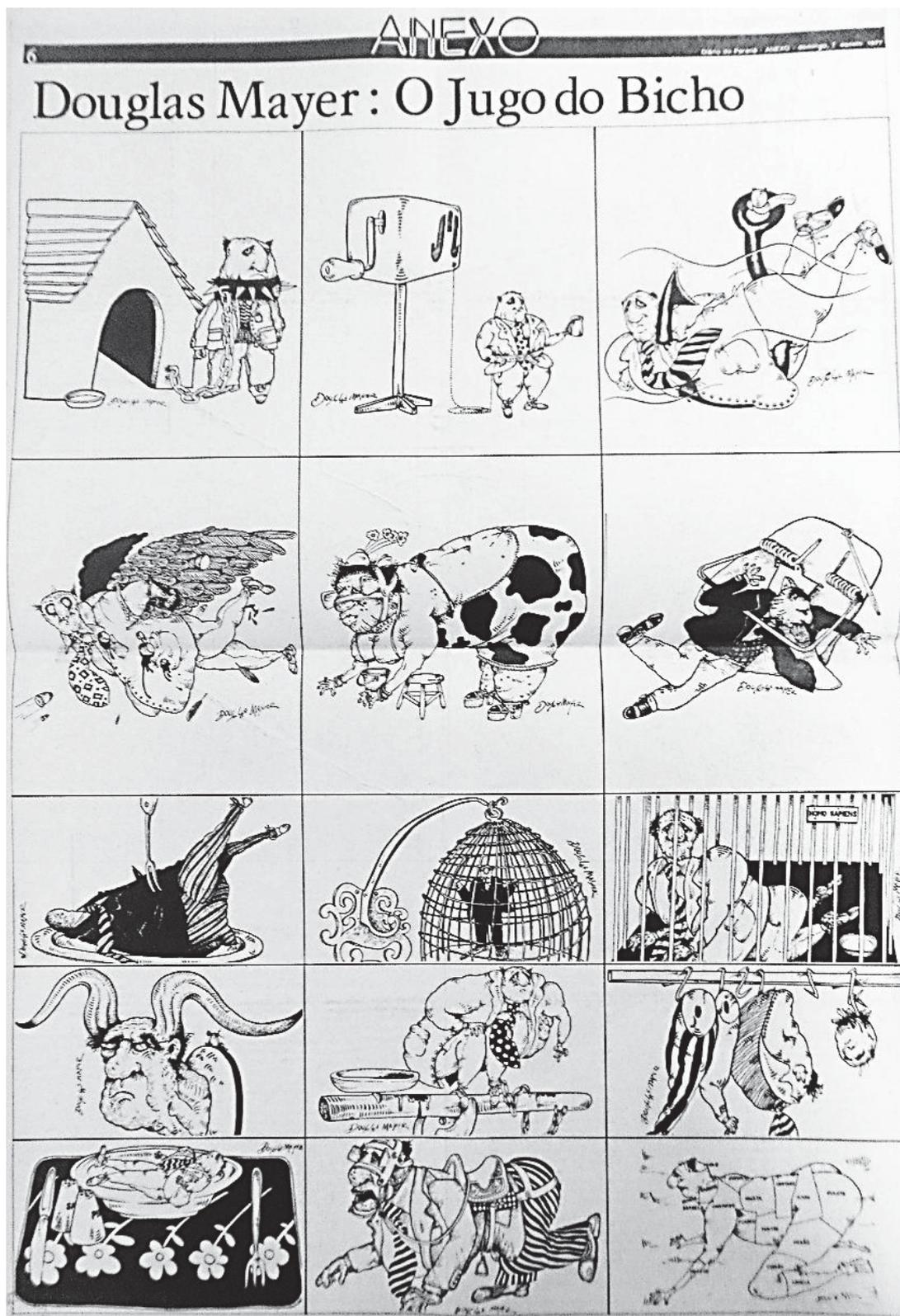


Figura 39. MAYER, Douglas. O Jugo do Bicho. *Diário do Paraná – Anexo*. Curitiba, 7 ago. 1977.

A sujeição que aparece já no título da série, “Jugo do bicho” poderia fazer conexão, num primeiro momento, ao “Jogo do bicho”, um jogo de azar popular, mas proibido no Brasil, isto percebe-se, de certa forma, pelos animais que são representados, numa mescla

com o ser humano. De tal forma, vemos o cachorro, o tubarão, vaca, águia, entre outros que, em alguns casos, são quase irreconhecíveis. Ao considerar em conjunto a submissão – “jugo” - e o jogo, em sua popularidade, há um trocadilho entre as palavras “jogo” e “jugo”, o primeiro como parte de uma cultura massiva, o segundo como sinônimo de sujeição, domínio moral. Assim, nessa dicotomia dominante/dominado, a composição imagética nos coloca diante de uma proposição que inverte não só o papel do humano e do animal, mas a própria relação entre superior/inferior, e, uma comunidade subjugada que apostasse no azar, não notaria, em sua completude, a condição a que estaria relegada, a ponto de acreditar ser superior, mesmo que essa relação fosse somente com animais, enquanto, de outro lado, sofreria o domínio tanto quanto os seres que acredita estarem abaixo na escala social.

Assim, os desenhos de Mayer (Fig. 39) poderiam ser compreendidos como múltiplas facetas da dominação, uma vez que o sujeito aparece de diversas formas num híbrido com os animais que por ele são domesticados, explorados, consumidos. A mesma visão, aqui se inverte na dependência entre seres, tanto quanto uma passividade diante do poder superior. No âmbito que abordamos, neste capítulo, a representação sugere, também, uma ampliação ao comportamento submisso do ser humano em face do poder que incide verticalmente. Os personagens de Mayer supõem uma condição humilhante de suas existências, submetidas, então, ao jugo dos que detêm o poder, e os oprime numa inferioridade imposta, mas, em determinado sentido, normal, ou normalizada.

Nas figuras um, dois, oito nove e onze os personagens aparecem presos, os dois primeiros por uma corda, oito e nove em uma gaiola, e o décimo primeiro sobre uma haste. Cada prisioneiro assim permanece por conta de uma função específica: de proteção, no caso do cachorro (1); prever o futuro (2); distração, entretenimento (8 e 9); ornamentação (11). Outros são capturados para a exploração alimentícia ou trabalho (5, 7, 12, 13, 14, 15), os demais (3, 4, 6, 10) são pegos, ou porque oferecem algum risco como o tubarão, ou por não serem aceitos na convivência comunitária, como o rato ou ainda pelo simples prazer do abate, no caso da ave prestes a ser atingida por uma bala (quarto desenho). A posição – “sobre quatro patas” – remete, por si mesma, uma ideia de submissão, de inferioridade de ação. Não há contentamento visível nos rostos dos personagens. Suas faces indicam mais uma vergonha, certamente, por estarem sujeitos à tal condição. Sobre os desenhos Rettamozo diz:

O aspecto crítico carnal dos desenhos de Douglas Mayer nos faz revisar, não só as nossas posições espirituais (em cada desenho a pergunta; - “o que construo de beleza, se o que faço é isso?”) mas políticas e econômicas, sua importância estética

vai acima de seu comportamento ético. [...]. O patético historicamente assumindo as emoções humanas fundamentais, o medo, a solidão, o ciúme, etc..<sup>215</sup>.

Se pensarmos a partir do questionamento: “o que construo de beleza, se o que faço é isso?”, sobre a perspectiva de cada desenho, como é sugerido no texto, entenderíamos, em parte, a inferioridade como uma condição próxima ao espiritual, como Rettamozo já colocara, mas, por outro lado, como algo intrínseco ao ser humano, como uma dificuldade em vislumbrar outras possibilidades fora à submissão ao domínio alheio. As emoções humanas, as quais o artista chama fundamentais, se colocariam, então, como próprias da existência, mas uma existência de sujeição. Em uma relação amplificadora, Ginzburg<sup>216</sup> oferece uma perspectiva sobre a criação do Estado a partir do medo. Nesse sentido, a sujeição do indivíduo diante do poder estatal representaria um fim e o medo incutido, o meio. E, assim, como num estado de segurança nacional, os meios não se justificariam precisamente, que acabaria em um poder arbitrário. Luciano Martins<sup>217</sup>, numa visão mais próxima da realidade brasileira, defende que a força se constituiria como uma via de estabelecimento do poder autoritário:

Assim, é pela utilização da força que o regime autoritário, primeiro, se constitui pela ocupação do poder e, em seguida, o mantém pelo uso do arbítrio e da repressão. Despossuindo, em decorrência, os indivíduos em sociedade de sua capacidade de escolha e de sua capacidade de ação política. Isto se realiza, concretamente, na medida em que essas duas capacidades do indivíduo – que integram o domínio da sua liberdade – são circunscritas ao âmbito de esferas arbitrariamente traçadas pelo poder autoritário e na medida em que a transgressão dessas esferas é punida pela repressão.<sup>218</sup>

Nesse sentido, o que seria permitido ou não dentro da normalidade, então almejada pelo estado autoritário, acabaria por ser definido – e defendido por parte da sociedade em condição de sujeição – em ausência de justificativas contundentes, mas também nessa falta de respostas haveria quem sequer as procurasse, permanecendo em sua zona confortável do desconhecimento. Ainda sobre os personagens de Mayer (Fig. 39), um dos quadros (12) mostra partes do corpo humano, penduradas como carnes expostas num açougue, isso poderia, numa determinada instância, revelar não só a submissão, a dependência entre os seres, mas, acima disso, uma natureza vil de um ser que se acreditaria superior, e tentaria manter-se nessa posição a partir de atitudes repressivas de dominação. O abate de animais para o consumo

<sup>215</sup> RETTAMOZO, Luiz. O jugo do bicho ou a declaração de seus direitos. *Diário do Paraná – Anexo*. Curitiba, 28 jul. 1977f, p. 4. (Grifos do autor).

<sup>216</sup> GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror*: quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 16.

<sup>217</sup> MARTINS, Luciano. A “Geração AI-5”: um ensaio sobre autoritarismo e alienação. In: \_\_\_\_\_. *A “Geração AI-5” e Maio de 68*: Duas manifestações intransitivas. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

<sup>218</sup> *Ibidem*. p. 29.

humano, a exposição como mercadoria, só afirmaria uma opressão inculcida sobre a vivência humana em sociedade, ou particular.

No último quadro da imagem (Fig. 39) é perceptível um aspecto de humilhação a que se submete o sujeito, além de permanecer numa posição inferiorizada e, sobretudo, passiva (agachado sobre quatro patas), as partes do corpo são marcadas e, mais uma vez, a exploração com vistas ao consumo são reveladas. Essa forma de exposição torna-o um mero artigo à disposição, de quem quer que venha a se interessar em adquiri-lo. No quinto quadro, o único a representar uma mulher, coloca-a em analogia à vaca, animal doméstico que serve aos humanos incansavelmente por quase toda sua existência, e após ela, também, ao ser abatida, para o consumo de sua carne. A relação entre a figura feminina e a domesticação refletiria, num certo sentido, a posição da própria mulher numa sociedade onde a masculinidade seria vista como superior. Na representação, ela se configura como uma doadora de seu corpo, de sua vida, de sua alma, enquanto ser submisso, numa esfera dupla, uma vez que, mesmo subjugada ao poder autoritário político, como outro indivíduo qualquer que não faça parte da elite dominante, ela seria oprimida pelo simples fato de ser mulher.

Ao voltarmos para a apresentação que Rettamozo faz sobre a linguagem poética de Mayer, revela-se ali uma tendência à autorreflexão, como parte de uma crítica sobre as questões que envolveriam o cotidiano, numa amplitude social.

O homem mata e come animais. Douglas Mayer nos dá com humor a imagem refletida. Animal comendo. Seu sonho é uma realidade. Não dorme à noite. Dorme, como Todos Nós, durante o dia-a-dia. “Be a clown”. É a proposta, neste jogo ganha quem tiver maior coragem de assumir a informação. E assinar junto a declaração de seus direitos. Vamos anotar o sentido histórico destas grosserias artísticas e seus produtores. O cartum ressurgue em sua forma mais crua e pesada nos momentos de crise.<sup>219</sup>

Seria, então, a partir de um exercício de voltar-se para si, que maiores espaços se abririam a um questionamento sobre a própria condição de ser pertencente a uma determinada sociedade, assim como do papel social como artista e intelectual, em meio a um contexto, em parte, contraditório. Desse modo, o artista poderia, igualmente, se transferir ao interior da crítica que ele mesmo construiu. Num sentido próximo, Hutcheon<sup>220</sup> observa que o artista, ao se autoparodiar – ou a conjuntura que o abarca – questiona, por extensão, o ato da criação estética, ao evidenciar não somente sua relação artística, mas também sua identidade como agente criador. O “Jugo do Bicho”, enquanto crítica à submissão evidenciaria essa auto

<sup>219</sup> RETTAMOZO, Luiz. 1977f. **Op. Cit.**, p. 4

<sup>220</sup> HUTCHEON, Linda. 1985. **Op. Cit.**, p. 21.

reflexividade, exposta então através de uma inversão – ironização – das relações estabelecidas entre o ser humano e o animal, dominante e dominado.

A imagem que aparece no quadro 7, da série comentada (Fig. 39), aparece novamente em outra ocasião, na edição onde Rettamozo publica o texto citado. Ali, então, aparece, também, outro desenho, este de autoria conjunta entre Solda e Lee Swain (Fig. 40). Os dois desenhos, mesmo que sejam de autorias diferentes, mantêm uma determinada ligação conceitual. Vamos primeiro ao cartum de Mayer, como já discutido acima, existe uma analogia entre o ser humano e o animal, onde o primeiro é colocado na condição do segundo. Nesta imagem especificamente (Fig. 40) um frango é representado pronto para o consumo, já com o garfo enfiado em sua carne. No entanto, a ave sobre o prato está vestida como um humano, com calças de listras, terno, gravata e sapatos. Como no conjunto gráfico anterior, a condição submissa do sujeito-animal surge numa configuração, no mínimo insólita, o que acaba por provocar uma sensação desagradável de estranhamento para o observador, seja pelo fato do frango aparecer vestido, pelo talher que o fere, mas, também, por possibilitar, em parte, uma auto visualização na imagem, ou seja, como Rettamozo diz em seu texto, o humano vê-se na posição do animal que o alimenta.

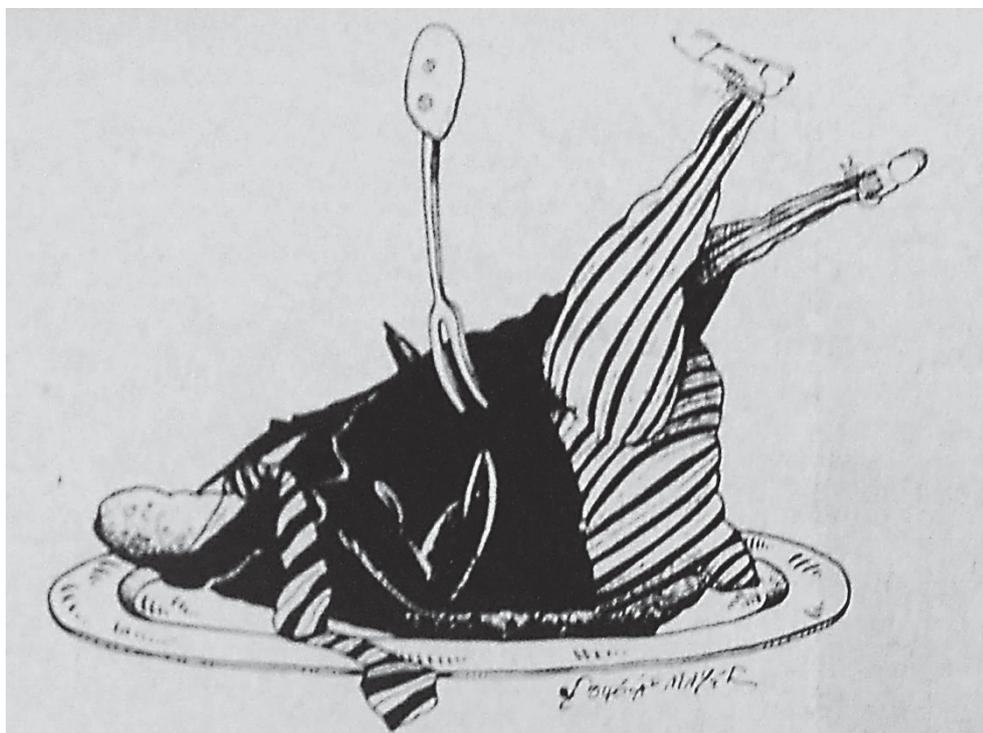


Figura 40. MAYER, Douglas. Humordança. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 28 ago. 1977.

A gravata no frango, num certo sentido, revelaria uma ponte com o dia-a-dia de trabalho, em que os humanos permanecem imersos num ambiente restrito de atuação profissional, por vezes, sem perceber um domínio que sofrem, supostamente, por diversos

lados. Após uma vida de dedicação ao trabalho, sem ser devidamente reconhecido, é exposto ao consumo do mercado, e de si mesmo, diria, como um ser passivo e dócil, um animal doméstico que aceita tudo o que lhe é imposto com naturalidade, sem questionar ou buscar romper com o círculo vicioso de domínio e submissão em que se insere. O personagem, além disso, aparece já no prato de servir, ou seja, mesmo ao chegar em sua casa, algumas vezes fantasiando um jantar preparado pela esposa, acaba por se tornar ele próprio a vítima da fome e do desejo, a exploração continua, mesmo quando o ambiente sugere alguma superioridade, no caso o homem, pai de família, que tenta manter certa dominação, ainda que imaginária, sobre os outros membros, mas continua inserido em um sistema bem mais complexo e amplo do que a sua condição de patriarca poderia sugerir.

Por outro lado, a indumentária desse “sujeito” (Fig. 40) refletiria, num determinado aspecto, uma elite socioeconômica em que o terno e a gravata demonstrariam certa superioridade. Mas, quando Mayer nos defronta com esse sujeito como um frango prestes a ser devorado, não seria de todo impossível, pensar na possibilidade de uma tensão provocada entre as partes da mesma sociedade, que se divide em massa e elite, no entanto esse choque contestador poderia vir do lado do oprimido. O riso, neste caso, se estenderia a uma espécie de vingança talvez, do trabalhador assalariado que vê o chefe sobre a mesa, faz uma caricatura sua para se divertir, mesmo que minimamente, diante da opressão que sofre dia a dia. Ali, essa relação dominante/dominado surgiria então invertida, uma entrada da esfera de baixo na dimensão superior, provocando atritos em ambas as partes.

Na mesma página há o desenho em coautoria entre Solda e Lee Swain (Fig. 41), novamente, um sujeito de terno, gravata e chapéu, que remeteria, provavelmente, a um senhor de classe social elevada, onde sua educação refinada se refletiria agora não apenas na roupa, mas, também, no ato de saudar o próximo, ele tira o seu chapéu para cumprimentar, talvez, o próprio observador. No entanto, o inesperado da imagem surge numa lâmina que ocupa o lugar de seu rosto. Poderia ser uma saída irônica para lembrar quem é o dono do poder, quem sabe, o chefe que manda um recado ao seu funcionário ousado a ponto de o representar como um frango assado, só para se distrair enquanto trabalha e, momentaneamente, esquece que deve obedecer as suas ordens de modo irrestrito. Assim, Rettamozo lança a proposta para o “Jugo do Bicho ou a declaração de seus direitos”, seria um chamado? Ou nos submetemos ao jogo ou declaramos nossos direitos acima de qualquer hierarquização? Dentro do que já foi discutido no âmbito deste trabalho, poderia ser, então, o humor gráfico um caminho para essa “declaração”, para a reflexão quanto ao lugar no qual se permaneceria condicionado.

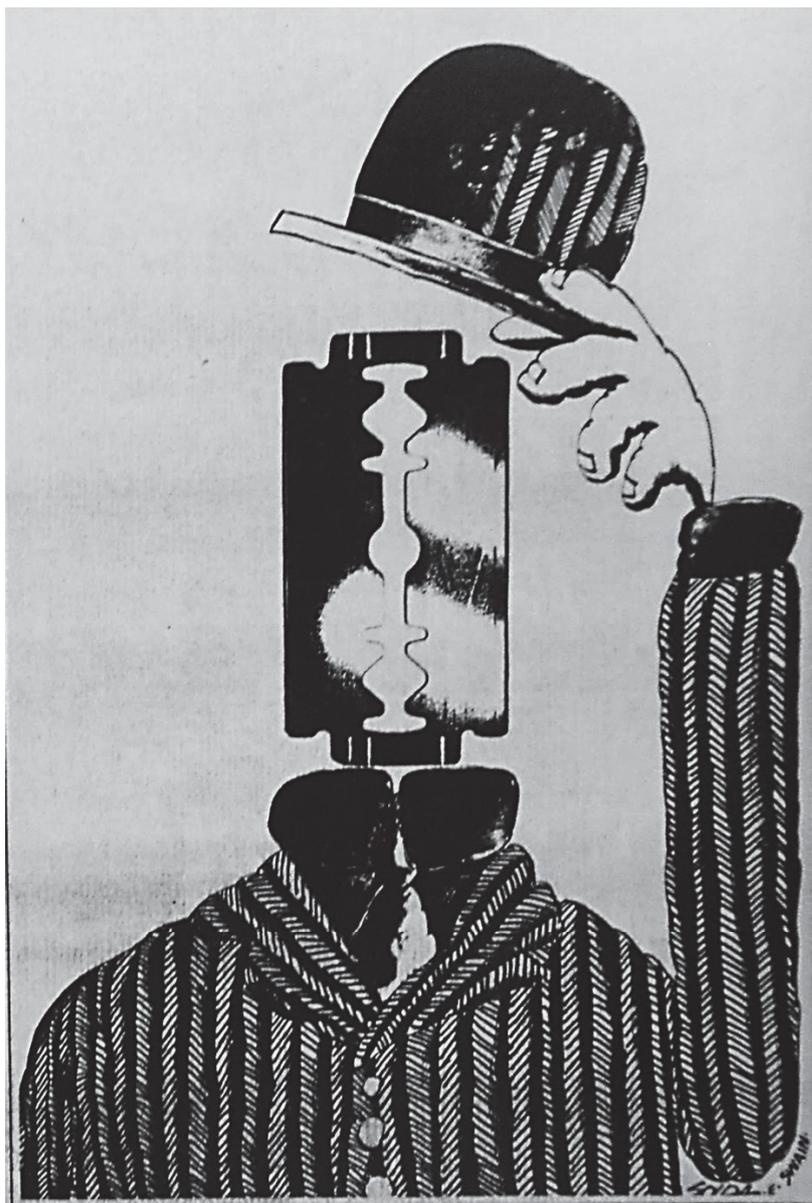


Figura 41. SOLDA, Luiz Antônio; SWAIN, Lee. Humordação. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 28 ago. 1977.

Na mesma figura 41, o ato de levantar o chapéu numa reverência, sua posição frontal, parece saudar o próprio criador da imagem no momento em que é finalizada. A lâmina que aparece então no lugar do rosto lembra, novamente, o carrasco do desenho de Swain (fig. 36), porém, é possível entrever um contraste nas duas imagens. Enquanto no primeiro ele se apresenta em toda sua grosseria, impiedoso, botas e camisa deixando os braços à mostra, aqui ele se coloca diante do espectador educadamente, demonstrando toda sua superioridade e cordialidade.

O que nos revelaria essa relação carrasco/senhor refinado? Numa direção, talvez, viria a violência em suas várias facetas, naturalizada, comum para ambos, desde o senhor respeitado em sua condição de opressor, em face do oprimido, e que, de alguma forma, almeja

o estabelecimento de um ordem absoluta, e do sujeito que cumpre então as tarefas lhes confiadas, para garantir que o desejo da elite seja concretizado. No fundo eles partilham do mesmo ideal, da mesma ideologia autoritária, mas através de perspectivas diferentes. Nesse sentido, ainda caberia uma breve consideração acerca da linguagem gráfica de humor, esta reflete, sobretudo, um pensamento, mas esse pensamento pode, por vezes, transcorrer por entre inversões irônicas, paralelas à própria realidade cotidiana, representações que se distanciam da concretude habitual e, assim, faz romper as barreiras de significação entre um ambiente e outro. Os abusos autoritários surgiriam então por suas linhas oblíquas, incomuns face à ordem que se tenta estabelecer.

#### 4 A SEXUALIDADE E A IMAGINAÇÃO

Agora, neste capítulo, enfatizamos os desenhos de humor, igualmente integrantes do suplemento cultural *Anexo*, que exploram em sua temática a sexualidade. Esta, por sua vez, lembra na imagem construída, um imaginário que recorre a uma ficcionalidade narrativa e que, em determinados momentos, deixa transparecer certo irracionalismo na forma apresentada, numa ponte - metafórica, diga-se - com o sonho. Discutiremos aqui, então, possíveis encontros entre a representação erótica de humor; a imaginação, como lugar de desenvolvimento de uma fantasia nesse sentido – o do erotismo - e, seguindo com um olhar voltado à construção dessa representatividade, um possível aspecto ficcional perceptível na imagem como um todo. O prazer sexual, do modo como se revela nas imagens a seguir, parece ser buscado como a realização de um sonho, algo distante de se concretizar no âmbito real, e como resultado dessa busca, um traçado com ares *nonsense* é revelado, em afastamento de um imediatismo concreto, mas se dispõe com o imaginário erótico sem perder por completo a possibilidade de absorver alguma significação.

Ainda valeria outro breve comentário sobre os desenhos, abrangendo de modo geral todos os que discutimos até aqui, no presente trabalho. Em todos eles, ou em sua maioria, é facilmente perceptível um aspecto fantasioso, ilusionista, assim como nos que trabalharemos a partir de agora, ou seja, esse caráter não é de todo inédito. De fato há que se admitir que a construção da narrativa baseada numa fantasia é, até certo ponto, recorrente no humor gráfico. De tal forma, isto se mostrou presente na imagem de Reynaldo Jardim, sonhando com a transformação de Curitiba em um Polo Cultural, nos desenhos em que a televisão surgia como parte orgânica, em certa medida, da existência humana e, como não deixaria de ser, nos carrascos da ditadura, com todo seu ar atemorizador. Mas o que nos interessa, acima de tudo, é a capacidade do desenho de humor em valer-se dessa mesma fantasia para tratar de uma realidade tangível. Quando esta realidade surge fechada no imaginário de um indivíduo, como a intimidade sexual, o desejo de obter um prazer quase irracional, do ponto de vista prático, voltaria, certamente, para a imaginação, como se ali esse sonho mais facilmente.

De tal modo, imaginemos que essa realidade, tocada pelos desenhos de humor a seguir, trata da própria interioridade do sujeito, seu íntimo, a saber, suas fantasias sexuais, fetiches e desejos de prazer que surgem com uma obscenidade reconhecidamente erótica. Logo, não seria a ficção uma forma de apresenta-los ao mundo exterior, livre de julgamentos restritivos? E mais, a presença do humor como um canal que conduz a seriedade e a moral, ou parte de ambas, para um plano subscrito da representação, não poderia igualmente contribuir

para o *nonsense*, deixando o irracional transparecer, em lugar do sentido próprio da representação, como se apenas o lado cômico fosse reconhecível, e restasse ao espectador somente rir? O fato é que pode haver mais possibilidades de apreensão da imagem, para além do imediatismo do riso. Sobre o caráter fictício da narrativa, aqui estendido à perspectiva das imagens de humor, Juan José Saer<sup>221</sup> deixa claro que sua presença não se refere, tão somente, a uma total falta de verdade, mas, ao invés disso, apresenta os fatos e suas complexidades, aumentando as possibilidades de compreendê-los por outras vias, que não a da verdade única.

Ao pensar no humor gráfico, a partir dessa colocação, não é difícil imaginar cruzamentos entre concreto e abstrato, verdade e ficção, que se utilizam do riso, de representações exageradas da realidade circundante, numa tentativa de revelar sua intimidade interior, sem sofrer as consequências se escolhesse, por exemplo, pela seriedade para expressar-se. Também não é novidade que o desenho de humor, há tempos atrás, já se prestara em revelar fatos censurados pelo poder, seja ele social ou político. Fonseca<sup>222</sup> defende a origem da caricatura – uma das formas gráficas de representação cômica – na pré-história, com referências grotescas aos inimigos gravadas nas paredes de cavernas, rochas, ou outros locais utilizados como suporte para as inscrições comuns à época. Desse modo, fica evidente, até certo ponto, uma das maneiras a que recorre ao humor gráfico, para infiltrar-se em espaços tomados por questões de ordem politicamente amplas: sociais, culturais, econômicas e pela moralidade, com maior veemência desta última, talvez, quando se trata de sexualidade.

O desenho de humor erótico, na capital paranaense, ganharia uma visibilidade maior através da editora Grafipar, que publicaria a revista “Peteca”, comandada por Claudio Seto (Chuji Seto Takeguma, 1944-2008). Um brasileiro de Guaiçara, interior de São Paulo, descendente de Samurais, seria o responsável por introduzir o estilo Mangá no Brasil, por volta de 1963, através da editora Edrel, com as publicações “O Samurai”, “Ninja – o Samurai Mágico” e “Flavo”. Na Edrel, Seto já publicava quadrinhos eróticos, sua personagem principal era “Maria Erótica”, criada em 1969, que também migrou para a Grafipar, após uma repaginação da personagem, com o apoio de Nelson Padrella<sup>223</sup>. Na editora Grafipar, fundada em 1976, após a Edrel finalizar suas atividades em 1975, Claudio Seto assumiria o setor que correspondia ao humor gráfico erótico.

---

<sup>221</sup> SAER, Juan José. O conceito de ficção. **Sopro: panfleto político-cultural. Cultura e barbárie.** nº 87, Florianópolis: 2013.

<sup>222</sup> FONSECA, Joaquim. **Caricatura:** a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

<sup>223</sup> Disponível em: <http://blogmaniadegibi.com/2011/09/saiba-mais-sobre-claudio-seto/> (Acesso em 14/05/18; 10h e 15min.).

Num momento em que a sexualidade era alvo para a censura, por conta do regime militar, a revista “Peteca” traria uma perspectiva específica aos “padrões eróticos”, diga-se, do entretenimento popular. Como se verá mais adiante, durante o mandato, como presidente, do General Ernesto Geisel, entre 1974 e 1978, o país viveria uma espécie de contradição no que diz respeito também à sexualidade – entre a já discutida ambiguidade do apoio cultural em meio à prática da censura. Enquanto o governo buscava por maneiras de impor-se, frente às alas conservadoras e desconfiadas com a abertura política<sup>224</sup>, na outra esfera da vida social, a pornochanchada – um gênero fílmico erótico de baixa qualidade – conheceria seu auge de popularidade entre curiosos e desejosos de vivenciar, mesmo que platonicamente, uma fantasia sexual com mulheres – ou melhor, corpos femininos - que habitavam seus pensamentos<sup>225</sup>. Em meio a esse “turbulento” período, a editora Grafipar traria, então, a “Peteca”, e a pornografia como seu principal tema<sup>226</sup>. As representações, insinuações de sexo revelavam-se, em determinados momentos, mais ousadas que na pornochanchada, seria, quem sabe, pelo fato de tratar-se de imagens estáticas, ao invés de cenas gravadas em vídeo? Uma opção, talvez, se pensarmos na possibilidade realística entre uma linguagem e outra.

Quanto aos desenhos que abordaremos em seguida, em comum revelam, acima de tudo, uma relação com o prazer especialmente masculino. Dizemos isso, uma vez que não é difícil identificar, nas imagens, a mulher na posição de objeto desse anseio, que parte, supostamente, da mente do homem. Assim, também se expõe, novamente, aquilo a que chamamos anteriormente de ambiguidade no posicionamento do *Anexo*, enquanto suplemento cultural. O mesmo *Anexo*, ainda que nem todos de sua equipe compartilhassem de igual opinião – talvez até este fosse um dos motivos dessa vertente ambígua - em determinados momentos, demonstrara divergências entre um dos princípios de sua criação – a quebra de barreiras simbólicas / sociais - e o que estampava em suas páginas, e, além disso, um pragmatismo que se constituía no âmbito do projeto denominado *Pólo Cultural*.

Nesse sentido, pensamos sobre o recorrente problema em que se apresentara a sexualidade em abordagens teóricas, como algo que remete à transgressão de valores da moral socialmente imposta. Assim, se essa problemática é válida, até que ponto seria? Ou, para quais imposições socialmente construídas a sexualidade se contraporía? Numa breve análise sobre a sexualidade ao longo da história, percebemos o quanto havia restrições ao corpo, com

<sup>224</sup> LONDEIRO, Rodolfo Rorato. Livros pornográficos e o surto censório no governo Geisel. **Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)**. V. 3, n. 2, jul/2014-dez/2014, p. 119-129.

<sup>225</sup> PRIORE, Mary del. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011, p. 131-135.

<sup>226</sup> Disponível em: <https://tesourosdagrapipar.wordpress.com/artigos/a-era-grafipar/> (Acesso em 14/05/18, 10h 35min).

mais destaque para o feminino, e seu lugar ocupado em relação à sociedade, mas, ao mesmo tempo, elevações ao culto sexual, ainda que fosse contido a questões econômicas, de gênero, culturais.

Num certo direcionamento, Michel Foucault<sup>227</sup> reafirma a condição da sexualidade reprimida moralmente, apenas em parte. Segundo o intelectual francês, a coerção ao sexo aconteceria em acordo com uma necessidade social, moral e política, sobretudo, burguesa. Trata-se de mantê-lo longe dos olhos, ouvidos e bocas de quem deveria permanecer isento de “impudor”: desde crianças e moças solteiras, senhoras, até trabalhadores, uma vez que estes precisavam guardar suas energias para suas funções diárias. Enquanto nos subúrbios e lugares à margem da sociedade a manifestação sexual aconteceria de forma mais aberta, com menos restrições ao corpo. Tudo levaria a crer, nesse sentido, que a repressão do sexo seria, em princípio, um problema moral, circundado por limites ideológicos e culturais.

De todo modo, o sexo entendido como algo a ser controlado, sob pena de ser marginalizado quem não aderisse a essa condição; ou ainda, a repressão sexual enquanto base para o poder, acabaria por desenvolver, também, uma espécie de discurso próprio que, no ver de Foucault<sup>228</sup>, configura uma tendência simplista de construção de um discurso teórico sobre o sexo. Associa-lo ao poder político e repressão poderia parecer, assim, uma fórmula fácil, no sentido de estabelecer um debate coeso sobre a sexualidade. Se houvesse mesmo um controle sexual, quais circunstâncias teriam contribuído para tal imposição? Ainda, Foucault propõe um raciocínio em que o limite imposto à sexualidade seguiria antes por uma via útil de restrição, levaria em conta questões acima da moralidade, por si só. A proibição, pura e simples, como parece, não resolveria o problema moral, pois sempre teria quem ousasse desobedece-la. O discurso sobre o sexo passaria, antes, pelo reduto da política econômica, do que por um debate comportamental.

Através da economia política da população forma-se toda uma teia de observações sobre o sexo. Surge a análise das condutas sexuais, de suas determinações e efeitos, nos limites entre o biológico e o econômico. Aparecem também as campanhas sistemáticas que, à margem dos meios tradicionais — exortações morais e religiosas, medidas fiscais — tentam fazer do comportamento sexual dos casais uma conduta econômica e política deliberada<sup>229</sup>.

Assim, explorar o tema da sexualidade parece ser amplo demais para os limites deste capítulo, de forma que permanecemos somente no círculo definido dos desenhos de humor

<sup>227</sup> FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

<sup>228</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>229</sup> Ibidem, p. 28-29.

que compuseram algumas das páginas do suplemento *Anexo*, como parte de uma tentativa de compreender que problematizações tais imagens, então, poderiam apresentar. Seguimos com a pergunta: até que ponto tais desenhos, que se seguem aqui, teriam correspondido a um possível intuito de transgressão das normas morais impostas à sociedade circunscrita? Para tanto, algumas questões merecem também uma breve formulação, trata-se não só ao modo de ver o comportamento individual em face das comunidades, ou do espaço social em si que rege, implícita ou explicitamente, as manifestações dessa ordem, tal qual a própria individualidade, aquela mesma que se encerra num imaginário íntimo das fantasias eróticas; passando pelo entendimento da forma como o ser humano percebia o corpo – bem como os reflexos dessa maneira de apreensão que se sentem ainda no presente.

No sentido da moralidade, e da curiosidade, não seria exagero atribuir ao corpo da mulher um lugar central. E em tal aspecto, o ser masculino surgiria como um dos maiores responsáveis pelo que toca o lado comportamental feminino, o qual necessitaria de ajustes de acordo com o que a sociedade da época solicitaria. A vestimenta, por sua vez, teria um papel de certa relevância sobre o imaginário, sobre a curiosidade sexual. Início do século XX, as mulheres, com a ajuda da indústria têxtil, ficariam mais “soltas” em relação às roupas íntimas. A fantasia erótica, mais uma vez, ganharia em motivos para se elevar.

Com o afrouxamento dos controles, o corpo feminino apto para o prazer descobriu-se. As mulheres começam a se despir para praticar esportes, para dançar, para atuar nos palcos ou para vender-se.

Um dos seus aliados foi a *lingerie*. O campo do erotismo ganhou muito com o desenvolvimento da indústria têxtil no início do século XX. A expressão “roupa de baixo” o *lingerie* apareceu a cavaleiro de uma indústria que aproveitava rendas e bordados para sua ornamentação. A adoção da calçola fendida para as senhoras, não para as senhoritas, mas sobretudo guarnecida de fitas, frufus e babados, desviou o olhar masculino para outras partes do corpo da mulher. Foi o momento do canto do cisne para o espartilho. Considerados insalubres, eles se acomodavam mal às liberdades das mulheres nos anos 1920.<sup>230</sup>

A vestimenta para o corpo, entretanto, prosseguia para além da questão física, moral, ou estética, no sentido de beleza. Já em épocas distantes, não se reservava somente à função de vedar o frio, ou de impedir que se machucasse. Cobrir-se se tornara, ao que parece, uma problemática social, moral. Na Idade Média, por volta do século XIII, e o corpo, segundo Georges Duby<sup>231</sup> significava muito mais do que um organismo fisiológico, sendo o abrigo do espírito e, por isso, deveria receber os cuidados não só referentes à carne, mas à alma. E esta

<sup>230</sup> PRIORE, Mary del. 2011. **Op. Cit.**, p. 77.

<sup>231</sup> DUBY, Georges. A emergência do indivíduo: a solidão nos séculos XI-XIII. In: \_\_\_\_\_. **História da vida privada 2: da Europa feudal à Renascença**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 542-543.

última necessitava de maior atenção, logo, fechada como uma clausura, sua parte visível - o corpo – a protegeria de todo o mal. “Os moralistas convocam a montar guarda diante dessas poternas, dessas janelas que são os olhos, a boca, as orelhas, as narinas, já que por aí penetram o gosto pelo mundo e o pecado, a podridão [...]”<sup>232</sup>. Para as mulheres, além da proteção do próprio corpo, por sua suposta fragilidade, o homem se fazia necessário para completar sua “proteção”, sem contar a reclusão doméstica, assim:

Reflexo do corpo de Adão, mas invertido, como em um espelho (especialmente no que se refere aos órgãos sexuais, que são de mesma estrutura, mas revirados, introvertidos, mais secretos, portanto mais privados, mas também, como aquilo que se oculta, suspeitos), o corpo feminino, mais permeável à corrupção porque menos fechado, requer uma guarda mais atenta, e é ao homem que cabe sua vigilância. [...]. Por natureza, pela natureza de seu corpo, ela é obrigada ao pudor, ao retiro; deve preservar-se; deve, sobretudo, ser posta sob o governo dos homens, desde o nascimento até a morte, porque seu corpo é perigoso. Em perigo, e fonte de perigo: por ele, o homem perde sua honra, por ele corre o risco de ser desencaminhado, por essa armadilha tanto mais perigosa quanto está mais preparada para seduzir.<sup>233</sup>

Sendo assim, o corpo enclausurado - não apenas o feminino, mas este, presumivelmente, o mais visado – com um intuito de proteger o espírito interior, e com o mistério que o rondava, a curiosidade não tardaria a ser despertada. Uma vontade de conhecer o corpo do outro, mas, inclusive, o seu, pois, saber até que ponto haveria diferenças entre os indivíduos, poderia proporcionar bem mais que prazer; contribuiria, sim, ao autoconhecimento. Por outro lado, não é difícil acreditar que ao corpo relegaram-se questões para além das sexuais, reprodutivas, tornando-o político, no sentido amplo do termo. Porquanto, tratado como algo a ser regulado moral e socialmente, deixaria de ser apenas o organismo responsável pela aparência. Passaria, tão logo, a integrar uma cadeia de relações complexas entre sociedade, economia, cultura. Igualmente, não seria difícil pensar em tal problemática como uma construção histórica, com início, provável, a partir do momento em que o ser humano teria se conscientizado da possibilidade de assumir uma representatividade comunitária a partir do próprio corpo.

De algum modo, pode-se dizer, que aquelas questões tangentes ao corpo, à sexualidade humana, ao retraimento do prazer; ou mesmo, de forma geral, o caráter político relegado ao ser humano, enquanto representativo de uma sociedade, fizeram-se sentir ao longo do tempo. Assim, ao retornar para o tempo-espço, que de fato nos interessa aqui – a saber, a década de 1970 no Brasil – a moralidade que rondava o corpo na Idade Média, não é,

---

<sup>232</sup> Ibidem. p. 543.

<sup>233</sup> Idem.

certamente, a mesma que atuara sobre o comportamento durante o período discutido neste trabalho. Mas, é possível crer, em certa medida, que um conjunto de regras estabelecidas, historicamente, sofreriam as influências de sua contemporaneidade, sem deixar de existir, no entanto, em formatos diferentes de compreensão.

Quanto à posição da mulher, é perceptível, historicamente, uma relação de cuidado e proteção, mas, ao mesmo tempo, de medo, de mistério, de sensualidade e, conseqüentemente, de curiosidade, o que acabaria por despertar um desejo de possuir nada mais que o corpo. Alguns “mitos” conhecidos e propalados, ao longo do tempo, sobre a fragilidade física e intelectual da mulher, poderiam, em certos casos, resultar em uma limitação de seu espaço na sociedade. Vale mencionar que, por outro lado, a dúvida quanto ao gênero oposto, bem como a vontade de saber mais a respeito da intimidade alheia, não corresponderia somente ao lado masculino sobre o feminino, mas, neste caso, haveria uma relativa igualdade e reciprocidade. Sendo assim, questionamos, também, entre outras determinações, em que sentido, emocional ou não, seria construído esse imaginário sexual. Assim, seguimos para as imagens.

#### 4.1 UMA QUESTÃO DE IMAGINAÇÃO

Falar sobre sexualidade, através de desenhos de humor, publicados nos anos 1970, nos permite lembrar, também, da busca por uma liberdade restrita em nome de uma ordem sociocultural e econômica, então requerida pela ditadura militar. O auge da contracultura já havia passado, quando da segunda metade da década de 1970 – no Brasil, ela teria conhecido seu ponto alto entre 1969 e 1974 -, sim, mas ainda se faziam sentir os abalos que ela provocara no comportamento de uma geração que vivia, ainda, sob um regime político-autoritário. A rebeldia, o rompimento dos padrões comportamentais – com atenção para a sexualidade feminina -, dominaria um imaginário contrário ao poder vigente, que, entre suas políticas de controle sobre a informação, mantinha sob sua vigilância as “diversões públicas”, as quais incluíam manifestações ligadas à sexualidade, por exemplo.

Nos anos 1970, dois fatores chamam a atenção e sugerem, novamente, um aspecto contraditório, de um lado estava a censura de diversões públicas<sup>234</sup>, que tinha na moralidade uma de suas principais vias de atuação – diferente da censura política que atuava sobre a divulgação de informações de conteúdo político-econômico. Esse controle sobre diversões

---

<sup>234</sup> Mais detalhes sobre a atuação da censura de diversões públicas podem ser conferidos em: DOBERSTEIN, Juliano Martins. **As duas censuras do regime militar: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964-1978**. Dissertação (Mestrado em História), UFRGS: Porto Alegre, 2007.

públicas acabaria por recair, também, sobre a sexualidade, ou seja, o próprio fundamento da “moral e bons costumes” entenderia que o combate à subversão passava pela limitação de manifestações ligadas ao sexo. No outro lado, a “revolução sexual”, ainda nos ecos da contracultura, ganhava cada vez mais espaço, e um dos responsáveis seria o anticoncepcional, recorrido por mulheres que desejavam obter um controle maior sobre a própria vida, começando pela diminuição do número de filhos.

O período em que o general Geisel esteve à frente no poder, entre 1974 e 1978, com sua promessa de uma abertura na política – questão já comentada anteriormente – o colocaria diante da necessidade de legitimar sua conduta política diante dos setores conservadores da sociedade, além do próprio meio político-militar, uma vez que mantinham um ar de desconfiança quanto ao processo de distensão. Esse cenário configura o que Londeiro<sup>235</sup> chamou de “surto censório”: um aumento significativo na censura sobre trabalhos artísticos, sobretudo literários, de base sexual, em contrapartida ao período anterior, durante o mandato do general Médici, entre 1969 e 1973, com vistas a confirmar uma ordem moralista. Mas, num sentido oposto, em primeira vista, à restrição da manifestação sexual por meio de linguagens artístico-culturais, um gênero fílmico se sobressai nesse mesmo período, seria a chamada “porno-chanchada”.

Mary Del Priore<sup>236</sup> relata como esse estilo de filme erótico ganhara popularidade entre quase todas as esferas da sociedade. Com uma qualidade baixa, a produção teria seguido na linha do humor “escatológico”, como a autora se refere, com cenas de nudez, diálogos e uma sonoridade que apresentavam uma sexualidade quase apelativa. O corpo feminino era explorado pela movimentação da câmera, de modo a atrair os olhares do público masculino. Além disso, aproveitando-se da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, e com uma lucratividade alta, a veiculação desses filmes teria cada vez mais espaço nas salas de cinema, e seu público, bem variado, ia de operários até ocupantes de altos cargos profissionais. Quanto à censura, a autora comenta:

As fitas sofriam censura. Não a política, mas a moral. Diversas exigências em nome dos bons costumes tornavam as histórias tão mutiladas pelos censores que ficavam ininteligíveis. Seios nus, por exemplo, só podia ser mostrado um a cada vez. A ousadia maior era exibi-los juntos, assim como mostrar as nádegas dos atores. Pelos pubianos eram raros. O nu frontal masculino não ocorria. O mesmo palavrão só podia ser repetido duas vezes. Três, era demais. Davi Cardoso, por exemplo, valia-se da censura para chamar atenção sobre os filmes que fazia. A tarja preta nos cartazes,

<sup>235</sup> LONDEIRO, Rodolfo Rorato. 2014. **Op. Cit.**

<sup>236</sup> PRIORE, Mary del. 2011. **Op. Cit.**

sugerindo o encobrimento das partes “mais fortes”, aumentava a curiosidade da clientela<sup>237</sup>.

Por essas palavras, é possível ter uma pequena ideia de como a sexualidade, o erotismo, eram percebidos, tanto no âmbito da sociedade como na ala política da época. Ao não exibir o nu masculino frontalmente, enquanto seios femininos eram mostrados, mesmo que de forma limitada, poderia imaginar que, em certa medida, a exploração do corpo feminino seria mais aceitável? Mas, antes de discutir uma questão de gênero, no modo como o sexo era tratado por linguagens voltadas ao entretenimento popular, outros pontos chamam a atenção. Neste sentido, então, trata-se do humor, este se tornaria central em representações de fundo erótico, desde filmes, e, claro, nos quadrinhos – que tinha na revista “*Peteca*” uma representante paranaense - e as revistas masculinas, como a *Play Boy*, revista norte-americana que exerceria certa influência sobre o imaginário sexual brasileiro, desde produto de consumo, até no próprio meio profissional, que a tinha como referência. No caso da pornochanchada, até mesmo a adaptação à censura acabaria por dar um ar cômico à produção. Além do mais, como mencionamos anteriormente, a presença do humor, por vezes, sugeria uma “inocência” que não correspondia verdadeiramente, em sentido profundo. Noutra direção, a curiosidade era despertada, também, com contribuição de ações censórias, pois se havia censura, era porque tinha motivos “fortes” para a imposição de limites.

Enquanto isso, em Curitiba, em meio à modernização urbanística da cidade - que se desenvolvera, de fato, com a eleição do arquiteto e urbanista Jaime Lerner, em 1971, para a prefeitura da cidade - Paulo Leminski acreditava na possibilidade de uma “mística do trabalho” tomar conta do imaginário social dos curitibanos, o que acabaria por relegar a sexualidade à moderação, à disciplina. Diria ainda que a capital paranaense seria uma “Curitiba sem Eros”<sup>238</sup>. No mais, Leminski se referia, sobretudo, à falta de criatividade e interesse por novidades e experimentações artísticas no âmbito da produção cultural.

E Eros coincide com a criatividade. Então, a repressão de Eros é a repressão da criatividade. Não criamos nada no setor primário e secundário, ou seja, nem agricultura e nem indústria. Curitiba é, portanto, uma cidade de administração e tabelionatos, onde se vive a plenitude do determinismo econômico da classe média. Segundo: em Curitiba (como em todo o Paraná) existe o que se pode entender como a “mística do trabalho”, herança equivocada dos imigrantes alemães, italianos e polacos, empenhados em se convencer de que o trabalho dignifica a vida. Uma ideia

---

<sup>237</sup> Ibidem, p. 133.

<sup>238</sup> MORAES, Everton de Oliveira. 2016a. **Op. Cit.**, p. 42-44.

certamente criada por aqueles que se consideravam irremediavelmente “por baixo”, na escala social.<sup>239</sup>

O prazer sexual, propriamente dito, certamente estaria incluso nessa visão do poeta, mas antes, talvez, como um modo complementar, na esfera em que se consideraria como o “eros” de uma comunidade, em que a conduta social abarcaria uma série de questões e atribuições, desde o comportamento moral, até a ordem econômica, política e cultural. Por outro lado, se pensarmos como Bataille<sup>240</sup>, quando este diz ser o trabalho um dos interditos ao erotismo – este, o sexo sem o compromisso da reprodução -, a ausência de uma potência criativa na vivência do indivíduo, inserido numa sociedade que preza pelo trabalho, não seria de todo estranho se se ligasse mesmo à limitação do prazer erótico. Assim, não haveria lugar para as fantasias, fetiches, nem para romper com os obstáculos erigidos ao novo, ou para buscar experiências inéditas, na vida em comunidade ou particular.

Nesse cenário, por onde seguiriam tentativas de restringir a manifestação sexual, seguida por adaptações no sentido de burlar uma moralidade “indecisa”, uma vez que limitava demais um lado e soltava de outro, a pornochanchada parecia encontrar, em certa medida, um correspondente gráfico no desenho de humor.

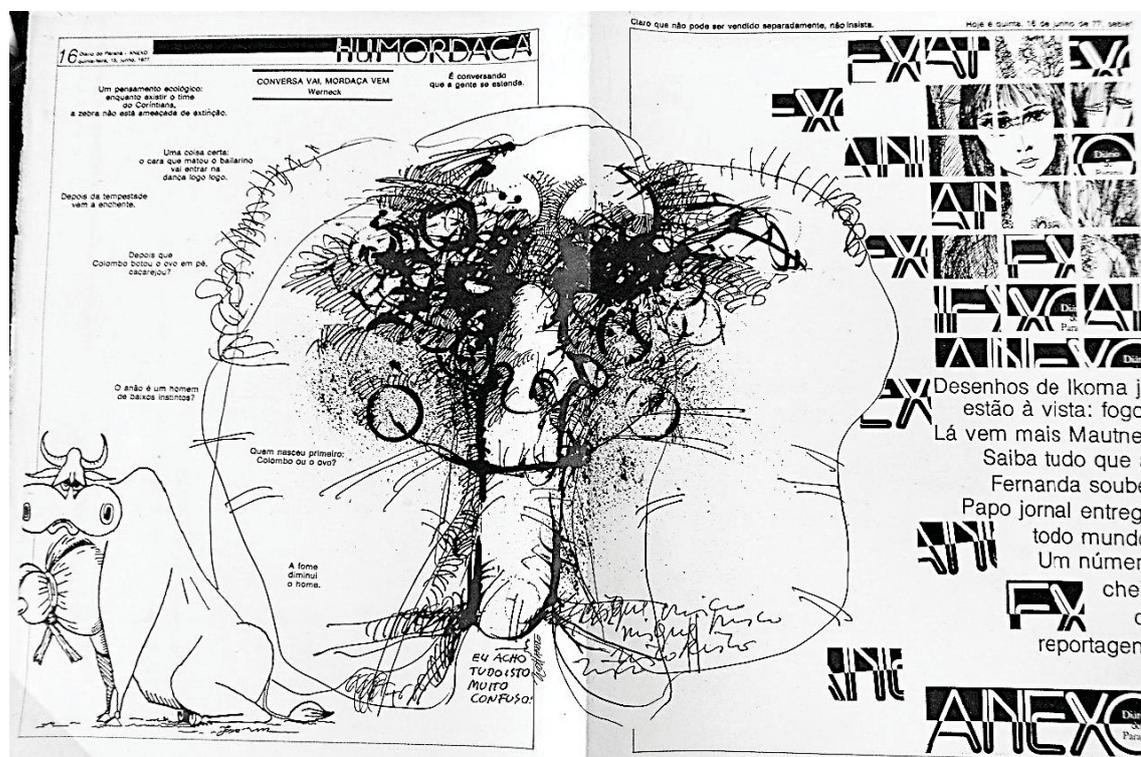


Figura 42. RETTAMOZO, Luiz Carlos. **Capa/Humordaca**. Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 15 jun. 1977.

<sup>239</sup> LEMINSKI, Paulo. Diálogo. (Entrevista realizada por Almir Feijó, revista Quem, 1978, Curitiba). In: LEMINSKI, Paulo. **Paulo Leminski**. Seleção e organização de Paulo Leminski. Curitiba: UFPR, 1994, p. 9-32. (Série paranaenses; n.2). *Apud*: MORAES, Everton de Oliveira. 2016a. *Op. Cit.*

<sup>240</sup> BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 21.

Assim, ao observarmos a composição que ocupa a capa da edição do *Anexo*, do dia 15 de junho de 1977, (Fig. 42), o que se percebe é uma insinuação erótica entre humanos e animais. No canto superior direito da página aparece uma mulher (Fig. 43), que se deduz jovem pelas marcas suaves do seu rosto, ela mantém o olhar voltado diretamente ao observador, com uma expressão serena. A figura dessa mulher se opõe, estrutural e conceitualmente, à figura de uma vaca, que aparece no canto inferior esquerdo da página.

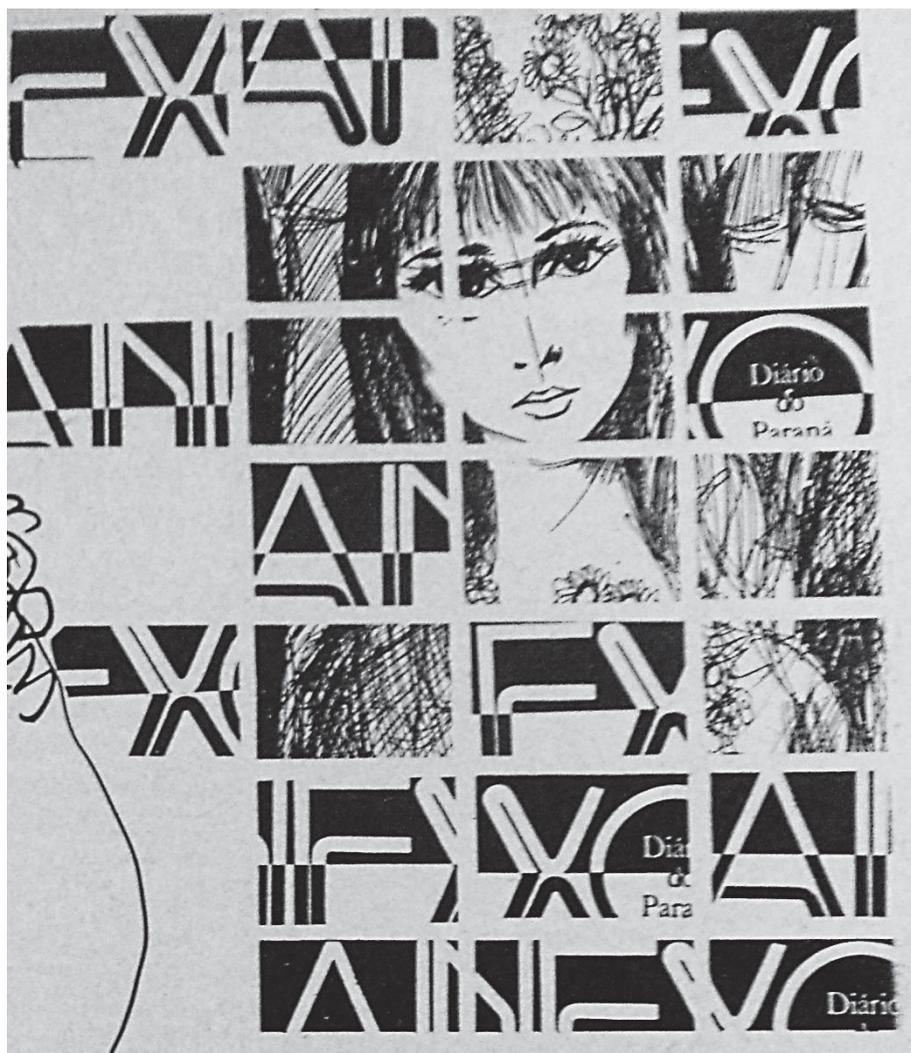


Figura 43. *Diário do Paraná – Anexo*. Curitiba, 15 jun. 1977. (Detalhe).

O animal (Fig. 42), por sua vez, demonstra um semblante de desânimo, cansaço, ou poderia ser, ainda, medo. O animal se distancia de uma configuração realista, com partes que se assemelham a membros humanos, como os seios, que, na vaca, ainda, aparecem presos por uma corda – e talvez fosse esse o motivo de seu olhar entristecido. Isto, por sua vez, contrapõe-se, em parte, ao aspecto humorístico em uma vaca com seios de mulher, amarrados, sem contar a posição do mamífero, que se apresenta sentada como um cão, ou seja, além de mesclar humano e animal, há uma espécie de híbrido entre diferentes animais. A vaca e a mulher são intermediadas, e interligadas, pelo desenho central, que, dentro de tal conjuntura,

não seria de todo estranho se representasse um ser masculino. No rosto de tal sujeito percebem-se grafismos, que sugerem formas fálicas, revelando, ainda que sutilmente, órgãos genitais masculinos sobre parte de sua face.

Logo abaixo desse desenho aparece a frase “EU ACHO TUDO ISSO MUITO CONFUSO!”. Poderia ser uma confusão perceptiva em torno do desenho em si, mas, ainda seria possível ampliar esse sentido para o campo sociocultural, construído de forma complexa e excludente, em relação não somente à posição econômica, como numa questão também de gênero. Para pensar, então, a partir desta perspectiva, a feminilidade como se representa no desenho – de um lado, sensual com a mulher jovem e bonita, de outro, obscurecida pela figura da vaca, grande, disforme, com seios humanos presos – aparece intermediada pela masculinidade que mescla perceptivamente o rosto de um homem com um pênis sobre ele, numa proposição de identidade buscada numa afirmação de gênero masculino. Os tetos/seios do animal, da forma como estão amarrados, não seria exagero afirmar, tocam uma tentativa de controle sobre a livre manifestação do ser feminino. Sendo os seios os órgãos que definem a fêmea entre os seres mamíferos, a resistência imposta, à força como supõe o desenho, interfere, por assim dizer, na colocação da mulher perante a sociedade, uma vez que se deveria “esconder” a própria condição de fêmea.

A figura do homem, grande e centralizada, surge quase mística em meio à configuração do desenho, como o elemento de destaque numa conjuntura hierárquica em que o macho mantém o lugar central – e maior. Tudo está interligado, num conjunto que mescla masculinidade, feminilidade, ser humano, animal, mas, mesmo contraditoriamente ao que se discutiu no tocante a uma pretensa busca, por parte do próprio suplemento *Anexo*, em abalar a ordem estabelecida, a superioridade do homem parece ser aqui mantida. No entanto, no desenho (Fig. 42) o homem surge na imagem como um intermediador entre o ser humano e o animal no que diz respeito à atividade sexual, mas também o elemento que interliga a sexualidade de um e de outro ser, quase como se afirmasse uma condição indispensável do macho para o desenvolvimento da sexualidade, mesmo que imaginária.

Num certo sentido, a proposição de Georges Bataille, na obra supracitada “O Erotismo” - em que deixa claro, desde o título do seu primeiro capítulo, o que há de diferente entre o ser humano e o animal em relação à sexualidade – pode oferecer uma base conceitual para a imagem que discutimos neste momento<sup>241</sup>. Tal diferença, a que o autor se refere, nada mais é que o erotismo, a presença, ou a ausência deste marcaria uma linha divisória entre sexo somente para reprodução – única opção aos animais - e da busca por prazer sexual, próprio do

<sup>241</sup> BATAILLE, Georges. 1987. *Op. Cit.*, p. 20.

ser humano. Seria, então, o erotismo o responsável por levar o sexo a ultrapassar a mera reprodução. Porém, a reprodução como fim seria, também, identificável aos humanos. Poderia dizer que a diferença maior residisse, ainda, na consciência que cada um – humano e animal – possui no tocante à função do ato sexual.

Consistiria, então, o prazer numa tentativa de unir o delírio imaginativo à realidade terrena, à carne, mas, ao mesmo tempo, separar a condição de ser humano do animalesco. “Seja como for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, o é na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela o é sempre que não for rudimentar, que não for simplesmente animal.<sup>242</sup>”, ou, seja, meramente reprodutiva. Neste caso, tanto quanto o trabalho, Bataille<sup>243</sup> ainda coloca como um limite ao gozo sexual humano, a morte, ou mesmo, à consciência da morte, já que os animais não a têm, supostamente, nem sobre a existência da morte, nem da necessidade do trabalho.

Por sua vez, a experiência interior significaria, ainda, um dos principais aspectos a definir o erotismo, uma vez que o desejo sexual partiria antes do sonho, do imaginário intimista, para buscar do lado de fora sua realização; e, assim, o ato sexual corresponderia à concretude dessa imaginação<sup>244</sup>. Ainda, na luta por encontrar um receptáculo para a realização da fantasia erótica, as fontes externas para seus desejos se tornariam tão amplas quanto o alcance da fantasia, tais fontes poderiam ser encontradas nos objetos concretos, como uma obra de arte, ou um livro, mas, certamente, com maior frequência, outro ser humano, um animal, que, de alguma maneira, correspondam a esse desejo interno.

A fragmentação no logotipo do suplemento, ainda na figura 42, poderia sugerir, de antemão, uma imprevisibilidade, pois, se a capa se apresentava de tal forma, o que viria adiante? As partes aparecem uniformes na parte superior direita e se espalham até formar o nome ANEXO no canto inferior, no mesmo lado. A jovem mulher (Fig. 43) surge como que integrada, e igualmente fragmentada, ao título do caderno cultural, o que poderia indicar uma ligação entre a sensualidade feminina e o conteúdo do suplemento, como um chamativo para as matérias trazidas na edição. No centro, o que seria o rosto do sujeito comentado a pouco, aparece por completo ao abrir o jornal, essa página dupla corresponde à capa e à coluna *Humordança*, simultaneamente. Ao ocupar o espaço dessa maneira, o artista suporia uma contrariedade ao esperado, uma tensão ao romper com a tendência natural de diagramação de um jornal. Num espectro amplo de entendimento, esse atrito indicaria uma ruptura, por

---

<sup>242</sup> Idem.

<sup>243</sup> Idem.

<sup>244</sup> Ibidem, p. 20.

extensão, à naturalidade cotidiana como algo previsível. Tomando um lugar mínimo na capa, do lado direito, estão os anúncios com resumos breves sobre o que tratara aquela edição do suplemento, de modo que o leitor não teria opção, a não ser adentrar pelas páginas do impresso para conhecer de fato seu conteúdo, logo, mais uma vez, o sujeito seria instigado a se mover se realmente desejasse alguma informação.

Os breves textos, ou piadas<sup>245</sup>, que surgem por boa parte da página, mas, parecem não manter qualquer conexão com as imagens então descritas. Difícil, por um lado, pensar em alguma projeção sexual implícita nesses escritos. Por outro, permitiriam considerar - não sem um tom de desconfiança de alguém que procura, demasiadamente, por possíveis sinais de transgressão -, uma probabilidade de servirem como uma espécie de “desvio” à própria intencionalidade erótica e, porque não, obscena do conjunto de desenhos, já que aborda, mesmo que remotamente, o sexo entre humano e animal, que, no caso, o sujeito, ao não conseguir realizar seu desejo com a jovem moça de seus sonhos, vê, quem sabe, na vaca uma via mais acessível de concretização de sua fantasia.

No sentido da construção formal da imagem, uma possível ficcionalidade parece, assim, fragmentar-se, juntamente com a configuração gráfica da capa do impresso, na edição que trouxemos aqui (Fig. 42). Além disso, poderíamos propor uma ligação nesse sentido, a partir da composição do desenho de humor e a construção de uma narrativa ficcional, que, por sua vez, sugere uma espécie de “planaridade”. Ou seja, se se pensar na história como algo construído em perspectiva, com início, meio e fim, nesta composição gráfica de humor a própria visualidade se encarrega de atribuir um aspecto plano à narrativa, pois visto que a história se desenvolve sem uma trajetória narrativa definida, ou do modo como seria previsível para tal, com o começo em uma extremidade da página – certamente o lado superior esquerdo -, progredindo até atingir uma solução final, no lado oposto. Mas, na imagem de Rettamozo, essa linearidade cede lugar a um direcionamento imprevisto, que pode corresponder, num certo sentido, à própria imaginação de quem a observa, sem obedecer a nenhuma linha específica. Além do âmbito imagético em si, outro fator de relevância aqui recai sobre a problemática apresentada no desenho, que se coloca de maneira a não definir uma sequência racionalista, do ponto de vista de uma narrativa calcada no tradicional, ela traz, sim, uma representação que não se manifesta em profundidade, tanto na disposição formal dos

<sup>245</sup> Os textos: “Conversa vai, mordaca vem.”. (Este, o único em destaque, em caixa alta, com identificação de autoria - Werneck); “Um pensamento ecológico: enquanto existir o time do Corinthians, a zebra não está ameaçada de extinção.”; “É conversando que a gente se estende.”; “Uma coisa certa: o cara que matou o bailarino vai entrar na dança logo, logo.”; “Depois da tempestade vem a enchente.”; “Depois que colombo botou o ovo em pé, cacarejou?”; “O anão é um homem de baixos instintos?”; “Quem nasceu primeiro: Colombo ou o ovo?”; “A fome diminui o home.”, *In*: Diário do Paraná – Anexo. Curitiba, 15 jul. 1977.

elementos, quanto do enredo, que se mostra plano. Em determinados momentos, ainda, não encontramos sequer uma sequência, e os fatos acontecem por meios desconectados entre si, deixando lacunas em aberto.

Noutra imagem (Fig. 44), a composição gráfica apresenta-se em partes distintas, quadrados, pela página da *Humordança*, mas, distante, ainda de uma história em quadrinhos, propriamente dita, em que é perceptível uma sequência mais clara e fluida, a narrativa aqui se dispõe de maneira fragmentada. Novamente a mulher é representante de uma sexualidade “fantástica” – diria, até -, a mistura de elementos aparece, aos olhos do observador, tão, ou mais, aleatória que no desenho anterior (Fig. 42). Atenta-se ao fato, também, de que essa mescla não se limita somente à visualidade da figura – imagem e texto -, atinge, sim, o âmbito significativo do todo. Assim, como na figura anteriormente trabalhada (Fig. 42), esta junta igualmente imagem e texto, e, de maneira significativa próxima, não há relação clara entre as duas linguagens.

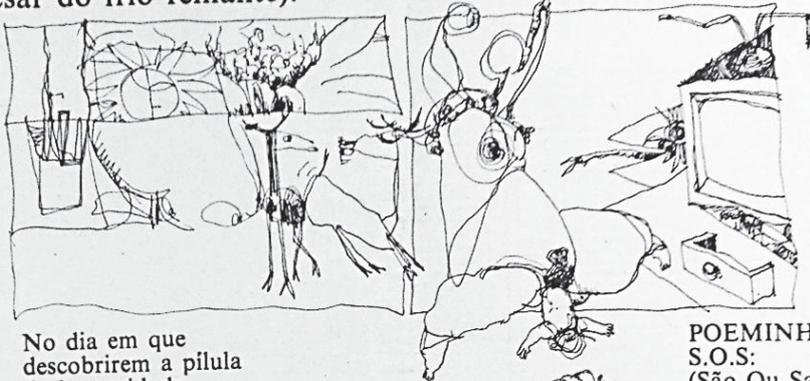
A página inicia com o que seria um título: “Descobertas (apesar do frio reinante)”. Tais descobertas tanto poderiam remeter à sexualidade, certamente tendo em vista os desenhos. O frio, por se tratar de uma publicação do mês de julho, em Curitiba, o inverno seria uma das fontes de inspiração. No sentido da descoberta, ainda que de modo distante, refletiria, quem sabe, a “revolução sexual” e as novidades que ela traria ao convívio social.

Logo abaixo, os dois primeiro quadros revelam um aspecto *nonsense* da imagem, uma vez que possíveis atribuições significantes residem antes em conexões quase intuitivas, e amplas, pois cada observador poderia vislumbrar que lhe coubesse como provável sentido, ou mesmo sentido algum. Assim, supostamente, o desenho da esquerda remeteria, de início, a uma paisagem, como uma pintura. Podemos ver o sol no horizonte, um tronco de uma árvore, montanhas ao fundo que formam um vale por onde atravessam cavalos, ou qualquer outro ser vivo, ou, ainda, pode ser a vegetação, não se sabe ao certo. Analisando o primeiro plano, nota-se alguns traços, que, em conjunto, nos leva a crer que se trata do rosto de um indivíduo, com os olhos logo abaixo do que seria uma montanha, mas, que neste caso se tornaria parte da cabeça do sujeito. Os olhos são, por essa perspectiva, um dos pontos mais marcantes da imagem, como alguém à espreita de um provável invasor em seu território. Abaixo dos olhos, algo que se deduz ser um nariz, demasiado grande, por sua vez, em relação à proporção do conjunto gráfico.

16 Diário do Paraná - ANEXO  
quarta-feira, 6, julho, 1977

# HUMORDAÇA

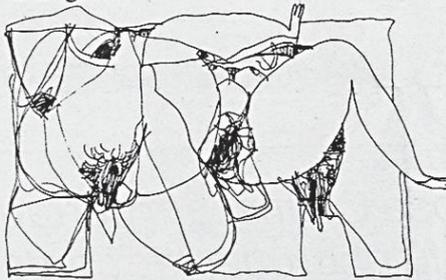
**Descobertas  
(apesar do frio reinante).**



No dia em que descobrirem a pilula da longevidade, o Cabo da Boa Esperança vai ser promovido a sargento.

POEMINHA  
S.O.S:  
(São Ou Salvo?)

BOMBA!  
BOMBA!  
Morreu Wernher Von Braun.



Sugismundo está de volta. Cá pra nós, com tanto comercial de detergentes em pó/líquido/em barra, de cremes dentais, de desodorantes, de sapólios, de escovas de dentes, de desinfetantes, de cremes para limpeza da pele, de esponjas de aço/de espuma, de shampoos, de toalhas de banho, de duchas, de sabonetes, cá pra nós: ou toda essa propaganda não funciona ou nós somos mesmo o povo mais sujo e sem higiene do mundo.

E depois vem a história daqueles dois velhos amigos que, lembrando tempos perdidos, de copo na mão, brindavam:  
— Proust!  
— Proust!

Provérbios cruzados.  
O hábito do cachimbo não faz o monge, mas faz a boca torta aparecer de longe.

Temperatura no polo cultural de Curitiba:  
Dez artistas plásticos abaixo de zero.

O Brasil é feito por nós e por emendas.



Tática.  
Um chuveirinho na área e entrou água na retranca adversária.

desenhos de Rogério Dias

Texto de Werneck

Figura 44. DIAS, Rogério. WERNECK, Rui. Humordança. *Diário do Paraná – Anexo*. Curitiba, 6 jul. 1977, p. 16.

Ao lado da “paisagem”, outro quadro, talvez o mais instigante de toda a página (Fig. 44), mostra uma mulher em pleno trabalho de parto, em frente a uma televisão, que permanece com a tela em branco, o que poderia ser um indício de que a TV estaria desligada. Portanto, aparentemente sozinha, ela dá à luz. A criança é representada de forma que, assim que nascer, sairia do quadro onde a mulher aparece, sendo, então, carregada por outra criatura – seria um anjo da guarda? Se observarmos a proporção de tamanhos entre a criança e o que a

leva, os dois parecem ter a mesma estatura, o mesmo porte físico, poderia mesmo tratar-se de um anjo, segundo uma fantasia que liga crianças a anjos. Mas a quem estaria ele salvando? A mulher, ou a criança? Salvando de quê? Ambos parecem desamparados, enquanto a mãe tem seu filho sem a ajuda de quem quer que seja, o bebê é conduzido para longe de seu alcance, o que poderia ser um indício de que a mulher não teria condições de criar seu filho. O desenho da criança sendo transportada segue num mesmo traçado, numa configuração que se abre para os lados, quem sabe seriam as asas do anjo. Ou seriam carregados para longe os inúmeros filhos de uma mesma mulher, vivendo numa condição de prostituição, sem qualquer recurso, sequer para si própria.

Ao contrário do quadro anterior em que a paisagem natural parecia conter os olhos de alguém, no rosto da mulher não aparece nenhuma expressão clara, não há olhos, nariz ou boca, apenas um círculo duplo que não se completa (Fig. 44). Além da criança que sai de seu ventre, o que também se destaca são os seios, ou seja, dois dos pontos mais importantes que determinam a feminilidade. O ambiente que a abriga sugere certa desorganização – a gaveta aberta, objetos espalhados, a antena da televisão com as hastes retorcidas, a TV está quase no mesmo nível da mulher sentada no piso, em posição de parto natural. Essa configuração de desordem no entorno poderia ser reflexo do caos em que viveria a mulher, iniciado, possivelmente, ou mesmo agravado, a partir da gestação, supostamente indesejada, por isso a criança sendo carregada para longe de sua mãe. Assim, a situação toda, representada nesse quadro, e para fora dele, sugere uma atmosfera de confusão, tanto quanto o aspecto *nonsense* de toda a página que compunha a coluna *Humordaça*.

Quanto à presença da televisão (Fig. 44), poderia ela completar um sentido com alcance para toda a página, como um elemento capaz de interligar os desenhos entre si a um possível significado. O fato de uma mulher dar à luz em frente à TV supõe uma relação intrincada entre a pessoa e aquilo que o aparelho representa, ou seja, a mídia de massa. Tão logo, então, seguimos ao desenho que se coloca como o terceiro quadro na imagem. De certa forma, por influência do quadro anterior, somos levados a acreditar que este faz menção às mulheres – três presumivelmente - nuas, que se mantêm numa posição em que deixam à mostra suas partes íntimas. Ao observar os detalhes do desenho, é até possível notar os seios de uma das mulheres – a do meio. Porém, esse quadro em específico não revela a presença de outro sujeito, o que sugeriria tanto um ato homossexual, como também o abandono das mulheres, por parte do homem, imediatamente após uma relação poligâmica. Tal indivíduo poderia ser o homem representado do lado direito da página, já quase para fora do próprio quadro da coluna *Humordaça*.

O sujeito desloca-se em direção oposta à das mulheres, (Fig. 44), isso talvez revelasse uma intenção de fuga, até mesmo de forma inconsciente, para não ser responsabilizado por algum dano ocasionado, em decorrência de seu ato intempestivo de manter atividade sexual com outras três pessoas. E um desses males seria uma gestação inesperada, como a que nos sugere o desenho do segundo quadro, comentado antes. Além disso, sua face expressa certa indiferença, seu olhar fixa algo para fora da página *Humordança*. Porém, sua boca parece estar cheia, com algo que não consegue digerir, ou esconder, como seus atos? Por mais que tentasse disfarça-los, ignorar uma falha perante a sociedade, eles viriam à tona, deixando-o confuso, como que preso à própria realidade, mesmo que isso permanecesse em sua individualidade. Outra questão: a sua cabeça termina imediatamente acima dos olhos, como se parte dela tivesse sido lhe roubada, assim, não há crânio, nem cérebro, conseqüentemente, não existiria, também, uma consciência face ao seu comportamento, e ao que dele resultaria.

Numa observação mais próxima ao desenho, percebemos um animal que parece sair por trás do sujeito; com orelhas grandes e cabeça alongada, não deixa muitas dúvidas de que se trata de alguma raça equina. Para além daquilo que já se mostrou ao longo deste trabalho, e do que já discutimos sobre as imagens que compõe a página (Fig. 44), esse detalhe revela-se antes numa relação *nonsense*, do que dotado de um possível significado mais direto. Ainda, se quisermos nos aproximar de uma definição conceitual, nesta questão, Rancière<sup>246</sup> admite que a semelhança entre imagem e objeto representado, no âmbito da linguagem artística, revela-se, em determinados momentos, desligada de uma significação representativa. Assim, se uma espécie animal, como o que surge de trás do sujeito comentado, isso não requer, necessariamente, uma conexão imediata a algum significado que pudesse, por sua vez, ser compartilhado com a página, ou nem sequer haveria alguma intenção significativa em si.

O rompimento da representação com a semelhança do objeto, da forma como propõe o filósofo, residiria, então, numa desobrigação de denotar um sentido qualquer, sem, no entanto, demonstrar-se “não figurativo”<sup>247</sup>. Tal formulação, de certa maneira, levaria a entender, quem sabe, que a representação do animal por Rogério Dias – e de toda a página desta edição de *Humordança* – quer dizer apenas aquilo que representa, nada além disso, ou seja, o desenho que se mostra significaria exatamente aquilo que se vê, independente de uma intenção significativa ou de uma conexão temática.

---

<sup>246</sup> RANCIÈRE, Jacques. 2012. *Op. Cit.*, p. 128-133.

<sup>247</sup> Idem.

Entre esse visível e esse inteligível falta uma ligação, um tipo de interesse próprio para assegurar a boa relação entre o visto e o não visto, o sabido e o não sabido, o esperado e o imprevisto, próprio também para regular a relação de distância e proximidade entre palco e plateia.<sup>248</sup>

Por último, vemos o que poderia ser um soldado (Fig. 44). A postura rigidamente ereta, o chapéu grande sobre a cabeça, poderia referir-se a um agente da ordem, alguém que busca zelar pela manutenção do tradicional em meio à tantas revoluções de comportamento, de política, agitações culturais. A imagem deste soldado apresenta-se caricata; diria, até mesmo, que se trata do desenho que de fato traz uma carga de humor em sua composição, ao lado dos textos que também complementam a coluna *Humordança*. Esse aspecto cômico visível, como o exagero dos traços que o constroem, aponta para um posicionamento irônico em face de um caráter sisudo intencionado por militares, em referência ampla aos que atuam profissionalmente nessa área. Uma incansável luta por manter tudo em seu lugar o relegaria a uma rigidez não só física, mas emocional, assim o tornaria, ironicamente, um propenso alvo para zombarias, críticas indiretas construídas com humor, como no desenho do *Anexo*.

Ainda não podemos deixar de voltar à questão da TV que aparece no quadro onde um parto acontece (Fig. 44). A imagem que é mostrada nesse segundo quadro da coluna *Humordança* não deixa de criar certa tensão, pelo fato de representar uma mulher dando à luz, certamente, mas a televisão a sua frente também intriga quem quer que observe o desenho. Esta configuração poderia ser entendida pela perspectiva da mídia, a influência que seria capaz de exercer sobre o cotidiano, como discutimos no segundo capítulo. Outro fato a chamar a atenção, a tela da TV permanece em branco, nenhum traço, por mínimo que seja, a marca. Opostamente ao aparelho, a mulher pare seu filho numa posição quase de redenção, com os braços levantados, apoiando-se somente no chão, nua, com os seios volumosos revelados, assim como suas coxas e o ventre. Uma visível erotização feminina é, assim, evidenciada, porém tal aspecto ultrapassa o corpo em si e atinge a própria condição feminina, trazendo para o exterior toda sua intimidade, sentimento, medo, dor. Isso tudo retratado numa coluna voltada ao humor, não deixaria de indicar uma banalização da feminilidade em meio a um contexto ainda de supremacia masculina.

Se se voltar ao contexto dos anos 1970, para alguns dos principais acontecimentos da época como a chamada “revolução sexual”, o movimento da contracultura, o desenvolvimento e interferência da comunicação de massa, em relação com a composição gráfica então discutida (Fig. 44), quem sabe, uma conexão entre tais elementos numa narrativa, ainda que

---

<sup>248</sup> Ibidem. p.123.

não sequencial, se fizesse uma possibilidade significativa. Na primeira questão desse contexto todo, eclodiria também - além dessa proposição de liberdade sexual - o movimento feminista, com caráter, ainda, de novidade no Brasil na década de 1970, mas, já consolidado em países da América do Norte e Europa. Este, certamente, viria para alimentar uma vontade de ser livre das mulheres, em meio à regras e tradições que, em certa medida, resistiam ao longo do tempo. Os meios de comunicação de massa seriam como que propagadores dessa “novidade”, já que cada vez mais se tornavam de grande abrangência, no entanto, sem esquecer o lado econômico que poderia surgir a partir desse âmbito.

Foi ao longo dos anos 70, com os movimentos pela valorização das minorias que a questão da mulher começou a mudar de forma. A sexualidade deixava de ser considerada algo mágico ou misterioso que escaparia aos progressos técnicos ou à medicina. A pílula foi aceita por homens e mulheres, não só porque era confiável, mas, sobretudo, por ser confortável. O orgasmo simultâneo passou a medir a qualidade das relações e significava o reconhecimento da capacidade feminina de gozar igual aos homens. Música, literatura e cinema exibiam a intimidade dos casais, democratizando informações: “nos lençóis da cama... travesseiros pelo chão” cantava Roberto Carlos. Revistas de grande tiragem exploravam questões sexuais, valorizando corpos idealizados, com uma mensagem: “sejam livres”, enquanto nos artigos de fundo seguia-se valorizando o sentimento e o amor. Já a publicidade erotizava comportamentos para vender qualquer produto. Tudo isso não seria possível sem o poder dos meios de comunicação modernos e uma cultura de massa, capaz de difundir modelos e representações sexuais.<sup>249</sup>

Sobre a contracultura, pensar no período dos anos 1970, contexto também da ditadura militar, parece, num primeiro momento, uma associação óbvia entre os dois polos de relação social – a política repressiva e uma juventude em busca de liberdade. No entanto, como resalta Antônio Risério<sup>250</sup>, esse movimento teria se estabelecido internacionalmente, além de assumir características próprias em cada país, aglutinando seus ideais políticos, culturais, sociais, tão diversos quanto o contexto brasileiro soava para fora de suas fronteiras. Outra questão referida por Risério, diz respeito à expansão da contracultura no Brasil não seria “*por causa, mas apesar* da ditadura.<sup>251</sup>”. Em acordo à tal formulação, seria lícito, então, pensar que, independentemente do regime pós-golpe de 1964, um certo agito cultural, que já se revelava além do território brasileiro, em algum momento atingiria a vivência da nossa sociedade também. A repressão apenas teria se mostrado como mais um ponto a ser contestado – e com alguma veemência – nessa forma nova de experimentar as relações humanas que se elevava, mesmo diante de limitações. E foi no próprio contexto da

<sup>249</sup> DEL PRIORE, Mary. 2011. **Op. Cit.**, p. 126.

<sup>250</sup> RISÉRIO, Antônio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p. 25-30.

<sup>251</sup> Ibidem, p. 26. (Grifos do autor).

contracultura que a dita “revolução sexual” e o feminismo se concretizariam, no âmbito do comportamento, contrário à moral que se impunha verticalmente às minorias, a saber, as mulheres, negros, homossexuais.

Assim, para concluir a observação da imagem (Fig. 44), numa vertente narrativa ficcional: a mulher, em meio ao que sugeria ser uma maneira de manter um comportamento mais livre, em relação a sua sexualidade, ao seu corpo, ao seu espaço na sociedade, ainda se vê cercada por moralismos, regras que tocam direta ou indiretamente o modo como se impõe como ser humano na comunidade que a rodeia. Por outro lado, se encontra frente a uma condição de mero objeto, a que alimenta a imaginação de indivíduos sem qualquer ligação afetiva, como do indivíduo que parece “fugir” pela lateral da composição gráfica. Como se veria na própria atuação da mídia de massa, na pornochanchada, nos desenhos eróticos, nas revistas voltadas ao público masculino, o corpo feminino acabaria por ser explorado de formas variadas, e, nem sempre em acordo com o discurso pretendido de liberação sexual.

A mulher, no desenho de Rogério Dias (Fig. 44) ainda permaneceria submetida às regras, moralistas e moralizantes, não mais condizentes com o espaço-tempo em que se inseria, com sua experiência vivida, com seu corpo, mas presentes e, além disso, marcariam sua existência. E a mídia, uma das responsáveis pela dispersão dos novos ideais, agindo, também, de modo ambíguo, contribuiria para a manutenção do *status-quo*, juntamente com o regime político, que acabaria por tratar a sexualidade como uma via subversiva de comportamento. De forma análoga, o soldado, talvez estivesse ali com esse intuito, o de atribuir à sexualidade uma negatividade, promovente, então, de atos que não concordariam com a norma da “moral e bons costumes”, com consequências, ainda, determinantes e diferenciadas para cada esfera social.

Há, no entanto, outro ponto que chama atenção nesta imagem, com desenhos de Rogério Dias (Fig. 44), tanto quanto na composição de Rettamozo (Fig. 42). Trata-se dos texto/piadas presentes por toda a página, em ambas as edições aqui apresentadas, tais textos incorporam-se à construção gráfica aleatoriamente, assim como os desenhos, também, sugerem uma espécie de confusão do pensamento. A disposição dos textos e das imagens parece não corresponder a uma previsibilidade racional, demonstram-se, antes, dispersos, como num sonho, em que os acontecimentos não obedecem nenhuma regra de desenvolvimento. Além disso, é nesses escritos em que se encontram traços humorísticos mais facilmente identificáveis. No caso da imagem anterior (Fig. 42), em que a capa se mescla à coluna *Humordança*, esses textos aparecem concentrados na página da coluna de humor

especificamente, que poderia ser uma maneira de referenciar a verdadeira proposta da então coluna, a de proporcionar descontração ao leitor.

A presença de textos, humorísticos ou não, juntamente com os desenhos, não é um fato raro entre o humor gráfico em geral, nem somente um recurso utilizado para completar a imagem, ou para revelar a fala de personagens, como nas histórias em quadrinhos. No entanto, os textos que fazem parte de ambas as imagens (Fig. 42 e 44) não proporcionam uma completude direta com os desenhos em si, assim, texto e desenho independem em sentido significativo e, aparentemente, configuram uma ironia do mesmo, presente distintamente entre um e outro. Neste ponto, a proposição de Umberto Eco<sup>252</sup> revela-se útil para entendermos essa questão. Trata-se de uma definição em que reitera a relação entre palavra e imagem nas HQs e, por extensão, nos desenhos de humor. Logo, nos casos analisados aqui, o que haveria revela-se como uma independência irônica entre os textos e os desenhos, portanto, apresentados. Segundo o autor, essa independência ocorre de duas formas, a primeira coloca num plano subscrito os textos – tão *nonsense* quanto sua presença na composição –, como se eles estivessem ali apenas para preencher espaços deixados pelas imagens, sem uma ligação significativa, direta entre os dois elementos<sup>253</sup>. Essa definição pode ser identificada na página composta por Rettamozo, com os textos de Werneck. Lá, os breves escritos<sup>254</sup> surgem como que dispersos e descontraídos com o que os desenhos sugerem.

Na imagem da figura 44, a relação entre texto e imagem revela, de certa forma, aquilo a que o autor denomina “o gosto do pormenor”, trata-se de uma independência não tanto irônica, mas acabariam por travar quase uma disputa pelo espaço da página, assim o gosto do pormenor “[...] supera as imediatas necessidades comunicacionais da mensagem, mas de fato enriquece a cena de anedotas destinadas a serem fruídas por si mesmas como os pormenores veristas de uma natureza morta pontilhosa [...]”.<sup>255</sup> De uma forma ou de outra, é isso que pode-se perceber ao observar a composição conjunta entre os desenhos de Rogério Dias e os textos de Werneck. São imagens e textos se sobrepondo simultaneamente, como numa concorrência entre o visível dos desenhos e o que dizem os escritos.

Em outro desenho (Fig. 45), Rettamozo usa a verticalização da própria coluna para compor uma estrutura gráfica na mesma configuração. Trata-se da coluna *Experimento*. Ele a utiliza, além disso, conceitualmente, como veremos em seguida. Esse desenho contém uma frase que surge tanto na parte superior, como na inferior, espelhada, que diz: “Vestido visto de

<sup>252</sup> ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 144-146.

<sup>253</sup> Idem.

<sup>254</sup> Ver nota 18.

<sup>255</sup> Ibidem. p. 146.

cá nem parece o que de lá apetece.<sup>256</sup> A frase é a mesma nos dois lados, porém ao observá-la à luz da imagem, de acordo com o que esta sugere, pela perspectiva de cima, e pela de baixo, a breve locução, também, assume um sentido diferente, dependendo do ponto de vista. Ou seja, a imagem conta com um sentido diverso se observada do ângulo inferior ou superior, mas, simultaneamente, as duas visualidades se completam, ao tocar o significado. O mesmo ocorre com a frase, se vista de cima, ela poderia ser compreendida como uma menção à aparência; ao vê-la do lado oposto, a última palavra sugere uma acepção que toca um imaginário sexual.

Como mencionamos anteriormente, à propósito do que revela Umberto Eco, a relação entre palavra e imagem, segue uma definição que toma o modo como uma se dispõe face à outra, significante e estruturalmente, como ponto de partida, para criar uma complementaridade, que varia diante da profundidade conceitual que cada parte apresenta. Além do que foi colocado antes, sobre a forma de ligação entre texto e imagem, neste momento, o que se percebe é uma confluência de duas maneiras de dependência. Como antevê o autor, o “nível mínimo” e a “excedência pleonástica” conferem uma completude sobre o que palavra e imagem traduzem em suas representações, na primeira a palavra complementa o que a imagem sozinha não consegue revelar; na segunda, a palavra realça o que já é explícito imagetivamente<sup>257</sup>.

De certa forma, é possível notar ambas na composição de Rettamozo (Fig. 45). Quando observamos o desenho, uma oposição entre a parte superior e a inferior são reveladas, não apenas no sentido significante, mas na própria imagem, e na frase espelhada. Ao afirmar que o que se vê de um lado não é o mesmo que do outro, o artista propõe uma nova visão conceitual para o desenho, a partir do texto. Mas, se olhamos a composição imagética, fica, de certa forma claro, que a parte de cima e a de baixo não representam a mesma ideia, e o texto apenas reforça essa questão, uma vez que é visível tal diferença.

---

<sup>256</sup> RETTAMOZO, Luiz Carlos. Experimento 19. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 24 nov. 1976, p. 3.

<sup>257</sup> ECO, Umberto, 2006. **Op. Cit.**, p. 146.

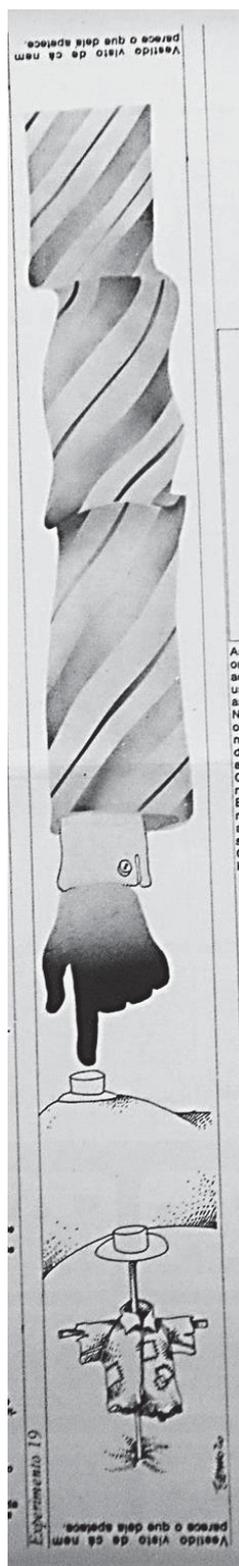


Figura 45. RETTAMOZO, Luiz. Experimento 19. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 24 nov. 1976, p. 3.

Assim, em tal imagem de Rettamozo, (Fig. 45), um braço, de alguém anônimo, surge em destaque, e, em parte, o que é visível nos leva a acreditar que se trataria de um sujeito com uma posição social elevada, a manga da camisa que o veste é bem passada e engomada, Além disso, é contrária, formalmente, ao espantalho, posicionado logo abaixo. Sua mão, no entanto,

em contraste com o fundo da imagem, e da própria camisa, está prestes a acionar uma espécie botão. Tal dispositivo demonstra, por um momento, fazer parte de uma paisagem, possivelmente naturalista, com as colinas e um espantalho que sugere um ar rústico, de simplicidade interiorana. Ele se equilibra sobre uma estrutura mínima, única: duas hastes que formam uma cruz, e isto seria, então, o seu corpo, coberto por um paletó em remendos, um chapéu também é colocado sobre uma suposta cabeça, que sequer aparece sob o acessório. Assim, a configuração da imagem como um todo nos coloca diante de uma possibilidade de relação entre sujeito dominador e dominado, em que o braço que avança pelo espaço gráfico da coluna seria o portador de uma força superior sobre o espantalho, indefeso, pois nem sequer consegue ver o perigo, já que a ameaça segue por trás, e sobre aquilo que o sustém – no caso, a paisagem com as colinas, uma vez que tal ambiente o abriga, mais até que ao sujeito a quem o braço, supostamente, pertenceria.

Isso tudo, ainda na figura 45, contrasta com o braço descrito, enquanto um é sofisticado, o outro denota simplicidade. Aquele botão, a ponto de ser acionado, torna-se uma ameaça ao espantalho, que permanece imóvel na sua função, que por sinal seria a de espantar as prováveis ameaças às plantações. No entanto, essa perspectiva inicial tem quase implícita outra possibilidade de interpretação, a partir da estrutura gráfico-conceitual. Ao observar as colinas que completam a imagem naturalista, vemos que estas formam seios femininos, o tal botão e o chapéu do espantalho formariam, então, os mamilos. Logo, a frase espelhada entre a parte de cima e a de baixo, que mencionamos a pouco, poderia ser viés interpretativo, diferente do que, à primeira vista, indicava ter. Ou seja, a excedência pleonástica, sugerida por Eco<sup>258</sup>, que traduz o que a imagem já demonstra claramente, que o que se vê de cima não é o mesmo que de baixo, nem o que um sujeito deseja é o mesmo que o outro.

Assim, os seios, que também seriam colinas, ao lado da frase, traduzem-se numa ambiguidade de pensamento, justamente quando afirma que o que se percebe de um lado não corresponde ao outro, ou seja, o que o indivíduo dominador almeja seriam os seios de uma suposta mulher, mas, o espantalho, por sua vez, apenas queria proteger o ambiente que o cerca, sem sequer perceber o que se estruturava pelas suas costas. Aqui, então, a frase assume a forma de nível minimal<sup>259</sup>. A imagem, por si só, até indica, como dissemos antes, que o significado altera conforme a perspectiva que a toma, porém, a frase destaca ainda “o que de lá apetece”, assim, o que não passaria de uma paisagem natural para alguns, tornam-se seios, objeto do desejo sexual, para outros. Além do aspecto de dominação, também, no imaginário

---

<sup>258</sup> Idem.

<sup>259</sup> Idem.

do sujeito, que se auto elevaria à posição de superioridade, face a uma questão econômica – a simplicidade representada pelo espantalho -, e de gênero, onde avança indistintamente sobre um corpo que não lhe pertence, mas que o seu desejo particular o faria enxergá-lo como algo que possui e que controla, como uma paisagem qualquer. Mas, acima de tudo, aquele que seria o verdadeiro manipulador desse conjunto, seu criador, o artista, deixa em suspenso o desfecho da história, se haveria ou não o domínio total, se os botões seriam acionados, isso dependeria, quem sabe, da ação de cada um dos personagens envolvidos na cena gráfica e do próprio imaginário do observador/leitor, que atribuiria um sentido próprio à narrativa.

Já na imagem de Reynaldo Jardim (Fig. 46) vemos o oposto do que foi discutido antes, no desenho de Rettamozo (Fig. 45). Nesta, uma mulher é representada com uma aura de santidade, e diversos elementos gráficos nos levam a tal conclusão, e a presença daquilo que seria uma vela, remete, de pronto, a uma possível intenção de ligar a imagem feminina e a espiritualidade. Na versão apresentada por Jardim, a sexualidade surge, então, numa forma em que se poderia entender no âmbito de uma contradição, inicialmente, à ideia de transgressão, subversão, à qual por diversas vezes o sexo é relacionado. No desenho em questão, um rosto feminino, angelical, sereno, é colocado como uma extensão de uma vela acesa. A chama da vela se conecta aos cabelos da mulher, até alcançar sua face, como se fosse parte dela. Ao redor da cabeça, seus cabelos formam uma espécie de auréola, ao mesmo tempo em que descem pelos ombros lembrando o manto de uma santa.

Desse modo, seria possível perceber uma representatividade da feminilidade a partir de uma visão idealista, ou seja, da mulher como fonte de pureza, fidelidade, virgindade, (Fig. 46). Quase intocável, ela permaneceria apenas no imaginário do sexo oposto, por sua imagem imensurável, dentro de uma realidade que não condiz com tal desejo. A saber, poderia ser uma abstração de um anseio perfeccionista, algo que não se atingiria na concretude da vida humana, mas sim na divina. No entanto, os seios são visíveis, desnudos, apenas o cabelo cobre parte, deixando um ar de sensualidade, em oposição à santidade. Esse aspecto, em relação a toda a construção gráfica, leva-nos a pensar na possibilidade de uma imaginação, sobretudo, erótica. O sujeito prevê, em sua mente, a figura do que seria a mulher perfeita – neste caso, próxima de uma santa -, mas não deixa de impor seu desejo sexual sobre esse mesmo corpo feminino, e os seios serviriam como uma espécie de identidade da fêmea, além de ser o ponto em que residiria todo um pensamento sexual, por trás de uma aparência de santidade. Assim como vimos nos desenhos anteriores, onde as mulheres são representadas quase invariavelmente seminuas, os seios estão à mostra em grande parte deles. Os seios também são os órgãos sexuais mais visíveis, outro motivo que levaria a despertar uma

imaginação que privilegia o erotismo como fonte de prazer, que ultrapassa a função reprodutiva do sexo.

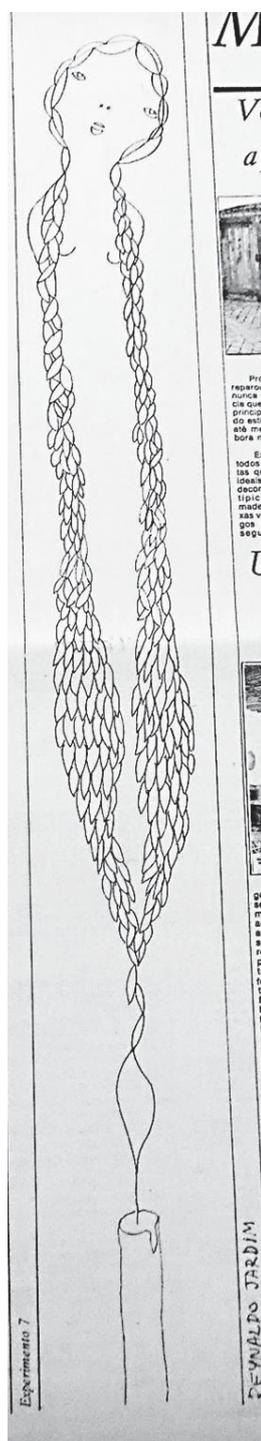


Figura 46. JARDIM, Reynaldo. Experimento 7. *Diário do Paraná – Anexo*. Curitiba, 22 out. 1976.

Quanto à interligação entre espiritual e a carne, a pureza da santidade e a subversão implícita pelo ato sexual, que a imagem de Jardim oferece (Fig. 46), Bataille vem a nos propor uma analogia do desejo por sexo e o sacrifício religioso<sup>260</sup>. Em tal similitude, o sexo

<sup>260</sup> BATAILLE, Georges. 1987. *Op. Cit.*, p. 59-60.

assumiria uma proximidade ao sacrifício, mas ao mesmo tempo, contraditoriamente distante, uma vez que no sacrifício – ao contrário do sexo - a vítima alcançaria uma experiência de dignificação, enquanto no ato sexual, a quem se submete, se reservaria, antes, uma perda da plenitude. A transgressão, ou ainda, a ruptura com o interdito da morte, no ato sacrificial seria consciente, sob a perspectiva do sacrificador, ele teria, supostamente, o conhecimento quanto à proibição da violência, no entanto, ainda assim ela seria desejada tanto quanto o gozo sexual. Essa violação consistiria num desejo consciente de morte, até mesmo, por parte da vítima, como num anseio de posse no amor.

Essa ação violenta — que priva a vítima de seu caráter limitado e lhe dá o ilimitado e o infinito que pertencem à esfera sagrada — é desejada em sua consequência maior. Ela é desejada como a ação daquele que desnuda a vítima que deseja e quer penetrar. O amante não desintegra menos a mulher amada que o sacrificador ao sangrar o homem ou o animal imolado. A mulher nas mãos daquele que a ataca é desposuída de seu ser. Ela perde, com seu pudor, esta firme barreira que separando-a do outro, tornava-a impenetrável: ela se abre bruscamente à violência do jogo sexual deflagrado nos órgãos da reprodução, à violência impessoal que, vinda de fora, a ultrapassa<sup>261</sup>.

Neste sentido, a imagem que Jardim propõe (Fig. 46) abre uma possibilidade de entendê-la no âmbito da probabilidade de ameaça ao aspecto intocável de uma mulher, encerrada na sua plenitude quase divina. O sujeito, com toda sua vontade de possuí-la, estaria prestes a avançar contra um corpo que não lhe pertencia, e destituí-lo de sua capacidade de autoimposição, ou seja, de atuar conforme sua vontade. Na imagem em questão, o olhar da mulher supõe, ainda, um ar de compaixão, de quem estaria pronta para receber o que lhe foi destinado. A vela, que parece fazer parte de seu corpo, vem justamente de seu ventre, como numa referência a um desejo que viria da própria mulher, que, por ora, reconheceria em seu ventre sua particularidade, antes dos seios, pois estes estariam expostos, de certa forma, a todos os desejos. Assim como Bataille<sup>262</sup> considerou, no sacrifício a vítima demonstra-se passível de gozo, tanto quanto seu executor. Talvez, então, essa configuração partisse da ideia de que não somente do sujeito masculino se construísse a fantasia erótica, de modo que o gênero feminino também fosse detentor de um imaginário erótico, apesar da permanência de opiniões que a relegam ao recolhimento, ao retraimento de sua sexualidade – principalmente se esta, então, foge do simples objetivo reprodutivo.

Se tomar, ainda, a questão que se centraliza no humor gráfico, como fonte de uma determinada representatividade, ele nos atrai a pensar, conceitualmente, na suposta posição

<sup>261</sup> Ibidem. p. 60.

<sup>262</sup> Idem.

que ocuparia o seu criador. A problemática em torno do sexo, do erotismo, surge invariavelmente a partir do corpo feminino. A imaginação atua, por assim dizer, sobre esse corpo, e faz dele objeto de um desejo interior, que buscaria sua concretização na realidade externa. A linguagem gráfica de humor, de certa maneira, poderia funcionar como um suporte concreto para esse imaginário expor-se, sem atingir a moralidade de quem possui esse anseio sexual. Susan Sontag<sup>263</sup> aponta a um debate, no âmbito da literatura pornográfica, quanto à relação entre personagem e criador, em que este assumiria um lugar de *voyeur*, logo estabeleceria uma distância emocional entre autor e público leitor. Sontag compara, ainda, a pornografia à comédia:

A estrutura usual da comédia, que apresenta uma personagem como um centro imóvel em meio ao ultraje [...], brota repetidamente na pornografia. Suas personagens, como as da comédia, são vistas somente do exterior, a partir de seu comportamento. Por definição, não podem ser observadas em profundidade; de modo tão verídico que envolva os sentimentos do público. Na maioria das comédias, a graça reside precisamente na *disparidade* entre o sentimento atenuado ou anestesiado e um acontecimento ultrajante. A pornografia opera de uma maneira semelhante. O resultado produzido por um tom inexpressivo, pelo que aparece ao leitor em um estado mental comum como a inacreditável *sub*-reação dos agentes eróticos às situações em que são situados, não é a liberação da risada. Em vez disso, é a liberação da reação sexual, originalmente voyeurista, mas que, é provável, necessita ser assegurada por uma identificação direta subjacente com um dos participantes do ato sexual.<sup>264</sup>

Se seguirmos tal raciocínio e, novamente, observamos os desenhos que tratamos aqui, não é difícil perceber, em certa medida, que as imagens apresentam uma narrativa não sequencial, mas acima disso, nas imagens, é possível notar um distanciamento emocional entre as personagens e o autor/espectador. Este, por sua vez, assumiria uma posição igualmente de observador, ou seja, como se após criar a personagem, ele também passasse a admirá-la e a deseja-la. Mas, por outro lado, ele acaba por deixar um espaço vazio, em que a narrativa permanece em aberto, sem um desfecho final claro. E seria neste ponto, então, que o olhar externo poderia entrar e concluir a história a seu próprio modo – aí incluiria, também, o desenhista de humor - e preencheria essa lacuna com o seu sentimento. Um pretense sentimentalismo que as personagens aspirariam a demonstrar é, então, substituído pelo erotismo, pelo caráter sexual de seus corpos desnudos, e, em alguns casos, em posições sugestivamente construídas para alimentar um anseio, que, diga-se, nem sempre parece ser o

<sup>263</sup> SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: \_\_\_\_\_. **A vontade radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 61-65.

<sup>264</sup> Ibidem. p. 64. (Grifos da autora).

mesmo que tais mulheres poderiam ter em relação ao outro, a quem as possui corpóreo e mentalmente.

Num possível direcionamento quanto a essa intermediação de autor/imaginário/personagem, estaria, supostamente, a moralidade. Haveria um questionamento, por parte do criador, quanto ao comportamento registrado através de uma exposição imaginativa de seu íntimo? Sobre a imaginação presente no desejo sexual/erótico, Foucault defende uma ideia que tangencia também a moralidade<sup>265</sup>. Esta faria parte de um propósito, em que a atenção consigo mesmo permaneceria no centro da experiência sexual humana. Um individualismo crescente, desde os tempos da antiguidade greco-romana, atingiria a conduta de modo a construir uma constante vigilância sobre si próprio, com o intuito de manter uma imagem social aceita externamente. Dentro desse parâmetro de comportamento, se desenvolveria, historicamente, o que o filósofo francês chamou de “cultura de si”<sup>266</sup>.

Pode-se caracterizar brevemente essa “cultura de si” pelo fato de que a arte da existência – a *techne tou biou* sob as suas diferentes formas – nela se encontra dominada pelo princípio segundo o qual é preciso “ter cuidados consigo”; é esse princípio do cuidado de si que fundamenta a sua necessidade, comanda o seu desenvolvimento e organiza a sua prática.<sup>267</sup>

Na cultura de si, então, vista pela perspectiva da sexualidade, os anseios e fantasias que despertam, a partir desta, terminariam transferidos para o imaginário. Esse cuidado estaria condicionado, ainda, a uma prática social, “interindividual”<sup>268</sup>, a tratar de uma atenção voltada para si mesmo, mas com uma consciência da comunidade em geral. Isto seria nada além de uma preocupação com a moral, diante da sociedade, de não deixar transparecer os sentimentos profundos, prazeres escondidos sob uma *capa* de equilíbrio e seriedade. No âmbito dessa racionalidade, face à própria conduta, reside, talvez, outra diferença entre o ser humano e os animais, da forma como propõe o autor, o cuidado que desprende a si mesmo constituiria a liberdade aos humanos. Assim, as divindades proporcionariam o livre arbítrio, para que, desse modo, cada um pudesse usar a si como bem lhe aprouvesse, e neste ponto, então, cada um teria a responsabilidade e o conhecimento sobre as consequências de cada ato de sua vida. Ao

<sup>265</sup> FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985, p. 47.

<sup>266</sup> Ibidem, p. 49.

<sup>267</sup> Idem. (Grifos do autor).

<sup>268</sup> Ibidem, p. 50.

contrário dos animais, que não possuiriam autoconhecimento suficiente para cuidarem de si mesmos, tornando-os, por isso, dependentes de outros seres<sup>269</sup>.

O prazer sexual constituiria, assim, um lugar que requeria atenção. A moralidade teria a função de proteger, num certo sentido, o indivíduo do desequilíbrio provocado por atos irracionais, insanos, como o ato sexual fundado no erotismo. Sontag<sup>270</sup>, por sua vez, supõe um caráter extremista à sexualidade humana, sem distanciar-se muito do pensamento proposto por Bataille<sup>271</sup>, quando este atribui ao erotismo uma conexão com a morte e o sacrifício, como parte da transgressão ao interdito que regula a vivência do ser humano. Sontag atribui à pornografia – e, por extensão, ao sexo – um viés de contravenção, mas que se torna prazeroso na medida em que permite alcançar espaços ainda intocados. “Aquele que transgride não apenas quebra uma norma. Ele vai a algum lugar onde os outros não vão; e conhece algo que eles não sabem.”<sup>272</sup>.

De tal modo, para voltarmos a perceber o entorno sociocultural dos desenhos de humor, então discutidos aqui, assim como Paulo Leminski apontava à falta de “eros” na cidade, Luiz Rettamozo dizia haver uma espécie de “medo burguês” que impediria às pessoas uma abertura maior às novas experiências e, conseqüentemente, à ruptura de limites na sexualidade<sup>273</sup>. Ainda assim, se a busca por novas possibilidades de vivência recaía, mesmo que indiretamente, à sexualidade erótica – afastada da sua função reprodutiva – essa visão de parte dos agentes presentes numa busca por renovação moral, mantinha de alguma forma, uma ligação – às vezes mais forte, outras, quase imperceptivelmente – com um ordenamento superior da consciência individual, mas que se voltaria ao coletivo. Como nos mostrou Foucault e o “cuidado de si”, a atenção à própria moralidade, relegava ao sujeito uma prudência que visava mais à comunidade externa, do que ao íntimo propriamente, pois a imaginação acabaria por tornar-se o recinto para devaneios, fantasias que não poderiam ser reveladas<sup>274</sup> abertamente.

Os desenhos que apresentamos, tomam o sexo como ponto de partida, mas se há transgressão, ela existiria antes enquanto fato de abordar a sexualidade como tema ficcional, do que recorrer a uma subversão de ideais de comportamento, ou mesmo político, concretamente. A mulher ainda é vista como um objeto de desejo para o homem; a satisfação desse desejo nem sempre obteria o consentimento da outra parte; as conseqüências, também,

<sup>269</sup> Ibidem, p. 53.

<sup>270</sup> SONTAG, Susan. 2015. **Op. Cit.**, p. 67.

<sup>271</sup> BATAILLE, Georges. 1987, **Op. Cit.**

<sup>272</sup> SONTAG, Susan. 2015. **Op. Cit.**, p. 81.

<sup>273</sup> MORAES, Everton de Oliveira. 2016a. **Op. Cit.**, p. 47.

<sup>274</sup> FOUCAULT, Michel. 1985. **Op. Cit.**

recaem mais para um lado do que para outro. Até que o imaginário tendesse a uma sexualidade, à margem do que seria aceito por uma sociedade moralista, parece, num determinado sentido, que não haveria espaço para a concretização do ato propriamente no mundo real. Fosse pelo “medo burguês” referido por Rettamozo, fosse por repressão autoritária, a problemática da transgressão se revelaria na experiência interior de cada indivíduo face à realidade em que se insere.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na discussão que, ora, apresentou-se aqui, trouxemos desenhos em que o humor surgira por diversas maneiras, às vezes sutil, outras, abertamente. Desenhos esses que compuseram o suplemento cultural *Anexo*, parte do *Diário do Paraná*, entre 1976 e 1977. Em certos casos, esse aspecto viria, até mesmo, nos textos que acompanham determinadas imagens. Tais figuras trouxeram, sobretudo, uma linguagem que não se limitavam a uma unicidade representativa, formal, semântica ou culturalmente. Como destacamos na introdução, a busca, neste trabalho, orbitou sobre o modo como as imagens humorísticas revelariam algum significado que tangenciasse o ambiente em que se inseriam, direta ou indiretamente. Mas, também, colocamos em debate o alcance do humor gráfico como expressão de um dado momento, ou circunstância político-social. Pois, nem sempre o desenho de humor seguiria, como vimos, a linha da contestação ao poder, somente, podendo, inclusive, o afirmar. Assim, como definiu Joaquim Fonseca<sup>275</sup>, o humor gráfico mantém a possibilidade de representar um momento social, que não, necessariamente, critica-o, ao menos não como se esperaria, inicialmente, de tal manifestação imagética.

Após uma apresentação do suplemento, a partir de imagens que estamparam a capa; das colunas de humor que fizeram parte – *Experimento, Jornal de Humor, Humordança* -; focamos em seguida, nas imagens que abordaram a presença da televisão sobre o cotidiano da sociedade. Neste ponto, no entanto, os desenhos adotariam uma perspectiva, sobretudo, negativa, da influência sobre o telespectador, que, em alguns casos, seria representado como alguém impassível diante de uma suposta manipulação vinda da mídia televisiva. Em seguida, mostramos imagens que enfatizavam situações em que pessoas seriam expostas à situações de escassez e fome, como num contraste com uma visão sobre uma cidade que se desejava moderna e abrangente, no sentido social. Em sequência, a censura e a violência, física e moral, seriam demonstradas através dos desenhos de um modo, diria até, categórico, assumindo, então, um viés mais contestador, de fato. O encerramento veio com imagens em que uma sexualidade erótica e fantasiosa se colocaria como tema.

Ainda assim, depois dessa discussão “longa”, em torno das imagens que fizeram parte do suplemento cultural *Anexo* - ele mesmo um lugar, sobretudo, de debates, confrontações, questionamentos sobre as condições externas da produção cultural-artística, mas, também internas quanto ao próprio encaminhamento - um ponto ainda não foi, suficientemente, tocado aqui quanto aos desenhos. Através de estereótipos, criara-se uma

---

<sup>275</sup> FONSECA, Joaquim. 1999. *Op. Cit.*, p. 27.

visualidade de determinados personagens, situações, ambientes, abordados nos desenhos de humor aqui referidos. Apesar de todas as diferenças formais, estilos, toda a diversidade de cartunistas, suas inspirações múltiplas, até individualistas, os desenhos acabam por apresentar características próximas, que poderiam ser reunidas a partir de aspectos em comum. Basicamente, esses grupos aparecem divididos entre os capítulos, mas isto não é uma regra, esses caracteres predominantes demonstram uma espécie de confluência entre as imagens.

A possibilidade de manter essa conexão entre representações poderia parecer, num primeiro momento, como algo inesperado, certamente não seria combinado previamente. Por outro lado, essa maneira de composição gráfica não é de todo inédita, as caricaturas políticas do século XIX, como nos lembra Gombrich<sup>276</sup>, já traziam o que ele chamou de “símbolos *ad hoc*” como uma forma de encurtar o caminho para a comunicação entre o criador e o público. Pois tais símbolos constituíam-se como uma ponte entre a inspiração do cartunista e o observador, este, então, poderia reconhecer mais facilmente o que o desenho tratava, ou retratava. Assim, estabelecia-se, então, mais uma das armas do “arsenal do cartunista”, um ponto favorável não apenas para o criador, mas para a sociedade em geral.

Assim, os estereótipos representados nos desenhos de humor deste trabalho seguem, fundamentalmente, dois quesitos, a fisionomia dos personagens e o ambiente que os cerca na imagem. Logo, vamos a tal. Um deles: o “telespectador passivo”, este apareceu sumariamente no segundo capítulo, quando debatemos sobre possíveis influências da mídia de massa sobre a vivência das pessoas, nos idos da década de 1970, quando a TV se estabelecia entre os principais meios de comunicação, ao lado do rádio, do jornal impresso, das revistas, etc.. Os personagens representados, naquele momento, pareciam todos tomados por uma incapacidade de reagir diante do aparelho televisivo, ou permaneciam inertes, ou quando havia alguma ação, esta viria antes da TV. Em alguns dos casos, sugeria-se uma mescla entre o telespectador e a mídia, ou mesmo com o próprio aparelho, quando este surgia incorporado, literalmente, pelo sujeito, tornando-se parte de seu corpo físico, além da mente.

Esse telespectador, de certo modo, representa toda uma comunidade de indivíduos que vivia, principalmente numa época – anos 1970 - em que a TV era um dos bens de consumo mais desejados, desejo, esse, instigado pela própria mídia de massa. Mas a passividade não se restringe, no entanto, ao sujeito que assiste à TV, ela compõe o estereótipo do “cidadão exemplo”, aquele que desenvolve sua tarefa inquestionavelmente, mantém sua existência à serviço do estado autoritário, mas nem se dá conta disso, pois mantém-se ocupado com a execução de ordens superiores, que não lhe cabe conhecer as justificativas que

---

<sup>276</sup> GOMBRICH, E. H. 1999. **Op. Cit.**, p. 136.

as fundamentam. Essa era a função do censor e do executor, como vimos no terceiro capítulo. Assim, o “cidadão exemplo” acabaria por tornar-se, dessa forma, o “carrasco da ditadura”, outra característica fixada em um personagem. A fisionomia desse sujeito assumia, em alguns casos, uma animalidade, até mesmo, uma perversidade, como nos desenhos de Douglas Mayer (Fig. 32), de Miran (Fig. 35), Swain (Fig. 36), em que aparecem encapuzados, sem esboçar qualquer sentimento diante da atrocidade que desempenham. O primeiro corta as páginas de um livro, os outros, numa configuração de violência, manipulam uma guilhotina.

Agora, além da passividade, não é difícil notar uma opressão sobre indivíduos, que ora, não conseguiam se desvencilhar de uma situação ou da presença de algo, como das TVs que se implantaram sobre a cabeça de um sujeito, como vimos no desenho de Rettamozo (Fig. 21), mesmo que pedisse a sua esposa para desliga-las. Outra situação também é percebida na imagem de Alcy (Fig. 18), naquele momento a própria TV age sobre o telespectador e o aniquila. Essa condição de oprimido torna-se mais evidente, ainda, quando são representados os personagens em configurações miseráveis. Os oprimidos pela escassez de recursos, em alguns momentos, parecem, eles mesmos, ironizar a própria condição, quando brincam com a fome, ou tentam um milagre para deixar aquela condição.

Por último, vimos a “mulher-objeto”. Objeto de um desejo imaginário, por parte, sobretudo, de seres masculinos, que veriam no corpo feminino uma espécie de receptáculo para seus sonhos, suas fantasias mais íntimas, mesmo que não se concretizassem no mundo real. A própria feminilidade se configuraria num ponto específico, como vimos nos desenhos do capítulo de encerramento, quando os seios aparecem até em situações inusitadas, que não correspondem à realidade, como em uma vaca (Fig. 42). De um modo geral, não apenas os órgãos sexuais femininos são mantidos numa configuração erótica, mas até mesmo o ato de dar à luz, assume, no desenho de humor (Fig. 44), um caráter sexualizado, no sentido do desejo sexual. Neste estereótipo, como referimos, da “mulher-objeto”, também é visível uma opressão. No entanto, esse ponto toca a mulher, sim, como um aspecto de dominação hierárquica, mas abrange, em certa medida, a sociedade enquanto o comportamento individual é tido sob os olhos das autoridades, como parte de uma busca por constituir uma ordem normativa, e atenta a um pressuposto de transgressão via sexualidade.

\*\*\*

Da pergunta a que deu início a esta dissertação: até que ponto o humor gráfico poderia se ocupar de interferências sobre uma sociedade, pretensamente normativa, ou ainda,

em que medida, a linguagem gráfica de humor poderia atuar em ruptura com limitações sobre os modos de vivenciar uma produção cultural múltipla. Neste momento, essa questão seria respondida, com um sim – sim, o desenho de humor é capaz de interferir em espaços antagônicos e/ou normativos -, ou, não – não corresponderia a formas de criação em multiplicidade de produção artística. Mas, a resposta, talvez, não seria, igualmente, tão categórica. O humor gráfico tende antes a uma ambiguidade de perspectivas significantes, não somente pela ironia que, em certas configurações, se faz presente, mas, tanto quanto através de uma capacidade de deslocamento entre espaços. O mesmo trânsito lançado por Rettamozo como o “olhar anfíbio”, que permitiria ver dentro e fora, simultaneamente.

Nos desenhos que foram tratados aqui, para pensar nas representações, conforme a temática apresentada, pudemos notar um posicionamento de crítica constante, ao tocar a mídia de massa, colocada, quase invariavelmente, como algo a ser combatido. A passividade do telespectador, conforme mencionamos a pouco, como um ponto fixo entre os personagens, revelaria, sobretudo, uma falta de reação diante da influência da televisão sobre o cotidiano das pessoas. Assim como a opressão pela miséria, mesmo em um ambiente que se construía moderno, urbano, cultural e socialmente. Este tido, então, como um lugar em que se excluíam parcelas de uma população que não refletia o ideal do “cidadão exemplar”. Por outro lado, enquanto toda essa configuração tocava a uma contestação do ambiente circundante, dentro do mesmo ideal de ruptura, a que o próprio suplemento *Anexo* se intencionava, no interior do projeto que o norteava – a transformação cultural da cidade – acabaria por abranger um pragmatismo ao conduzir a noção de quebra de barreiras, ao mesmo tempo em que trazia para si questões compartilhadas com a administração pública, como uma instituição que almejaria, sobretudo, uma homogeneização social, cultural, política.

No sentido da transgressão, no momento em que o desenho de humor se faz político, é quando ele a toca verdadeiramente. De tal forma, ao abordar a censura sobre a imprensa, a violência física e a opressão moral, o humor gráfico torna-se angustiante. Supõe o riso diante da dor para propor uma contestação do caos em que a realidade se apresenta, ele joga com as complexidades da situação para evidenciá-las, ao invés de simplesmente negar em direção a um futuro que ainda não se construiu de fato, apenas é planejado, idealizado. Então, a reflexão a respeito do alcance da linguagem gráfica de humor, enquanto meio de interferência, mais do que contestação, propriamente, revelaria que tanto mais um experimentalismo toma a cena, uma ambivalência se abre, de modo a não se restringir a uma única possibilidade de compreensão sobre o ambiente que abarca a vivência humana. Assim, o desfecho se tornaria um lugar de novas experimentações criativas, antes de encerrar-se num fim em si mesmo.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Alzira Alves de. A imprensa e o regime militar. In: \_\_\_\_\_. **A modernização da imprensa (1970-2000)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ADAIL e outros. **Antologia Brasileira de Humor**. Vol. 2. Porto Alegre: L&PM, 1976, p. 219.
- AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa e Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: EDUSC, 1999.
- BATAILLE, George. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BELTING, Hans. Meio, imagem, corpo. In: \_\_\_\_\_. **Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem**. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CALDI, Leonardo; LIMA, Edna Lúcia Cunha. A Raposa: influências de Herb Lubalin no trabalho de Miran. In: C. G. Spinillo; L. M. Fadel; V. T. Souto; T. B. P. Silva & R. J. Camara (Eds). **Anais [Oral] do 7º Congresso Internacional de Design da Informação**. Nº.2, vol.2. São Paulo: Blucher, 2015.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4 ed. São Paulo: EDUSP, 2013.
- CIRNE, Moacy. **Quadrinhos: sedução e paixão**. Petrópolis – RJ: Vozes, 2000.
- COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COMBILN, Joseph. **A Ideologia da Segurança Nacional: o poder militar na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- DE AGUIAR, Carly B. Mídia e autoritarismo no Brasil pós-64: a propósito de continuidades e rupturas. **Comunicação: Veredas (Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Marília)**. Marília – SP, vol. 03, nº 03, 2004.
- DOBERSTEIN, Juliano Martins. **As duas censuras do regime militar: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964-1978**. Dissertação (Mestrado em História), UFRGS: Porto Alegre, 2007.
- DUBY, Georges. A emergência do indivíduo: a solidão nos séculos XI-XIII. In: ARIÈS, P.; DUBY, G. **História da vida privada 2: da Europa feudal à Renascença**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. **Elementos para uma teoria dos meios de comunicação**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi - Revista de História**. Rio de Janeiro: UFRJ. n. 5, pp. 251-286, set. 2002.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FREITAS, Artur. **Arte e contestação: o salão paranaense nos anos de chumbo**. Curitiba: Medusa, 2013.

\_\_\_\_\_. Corpo em festa: Frederico Morais e o Sábado da Criação. **VIS - Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB**. V.13 nº1/janeiro-junho de 2014 [2015] Brasília.

\_\_\_\_\_. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Estudos Históricos – Dossiê “História e Imagem”**. Rio de Janeiro: nº 34, julho-dezembro, 2004, p. 3-21.

\_\_\_\_\_; KAMINSKI, Rosane. Desinformação: design e sócio-semiótica. **Da Vinci**, v. 3 , n. 1. Curitiba: 2006, p. 71-82.

GARCÍA, Fernanda Ester Sánchez. **Cidade espetáculo: política, planejamento e city marketing**. Curitiba: Palavra, 1997.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOMBRICH, Ernst Hans. O arsenal do cartunista. In: \_\_\_\_\_. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. São Paulo: EDUSP, 1999.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola. 8ª ed., 1999.

HELLER, Milton Ivan. **Resistência democrática: a repressão no Paraná**. RJ: Paz e Terra, 1988.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX**. Lisboa – Portugal: Edições 70, 1985.

IPARDES – Fundação Edison Vieira. **O Paraná reinventado: política e governo**. Curitiba: 1989.

KAMINSKI, Rosane. **Imagens de revistas curitibanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta**. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) UTFPR, Curitiba, 2003.

KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Editora Página Aberta – Scritta Editorial, 1991.

LEMINSKI, Paulo. Diálogo (Entrevista realizada por Almir Feijó, revista Quem, 1978, Curitiba). In: LEMINSKI, Paulo. **Paulo Leminski**. Seleção e organização de Paulo Leminski. Curitiba: UFPR, 1994, p. 9-32. (Série paranaenses; n.2).

LONDEIRO, Rodolfo Rorato. Livros pornográficos e o surto censório no governo Geisel. **Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)**. V. 3, n. 2, jul/2014-dez/2014.

LOPES, Adélia Maria. A gente tinha medo do guarda da esquina. In: HELLER, Milton Ivan. **Resistência democrática: a repressão no Paraná**. RJ: Paz e Terra, 1988, p. 410-413.

MARCONI, Paolo. **A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)**. 2. ed. revista. São Paulo: Global, 1980.

MARTINS, Luciano. A “Geração AI-5”: um ensaio sobre autoritarismo e alienação. In: **A “Geração AI-5” e Maio de 68: Duas manifestações intransitivas**. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

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

MORAES, Everton de Oliveira. “**Cortar o tecido da história**”: condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980). Tese (Doutorado em História). UFPR, Curitiba, 2016a.

\_\_\_\_\_. “Olhar o mar como anfíbio”: humor e política em Luiz Rettamozo. **Revista Tempo e Argumento**. Florianópolis, v. 8, n. 18, p. 185 - 214. mai/ago. 2016b.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. SP: Contexto, 2001.

\_\_\_\_\_. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)**. Tese de Livre-Docência. USP, São Paulo, 2011.

OLIVEIRA, Dennison. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: Editora UFPR, 2000.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PADRÓS, Enrique Serra. 1968: contestação e utopia. In: HOLZMANN, L.; PADRÓS, E. S. (org.). **1968: contestação e utopia**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003.

PRIORE, Mary del. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

RIDENTI, Marcelo. A canção do homem enquanto seu lobo não vem: as camadas intelectualizadas na revolução brasileira. In: \_\_\_\_\_. **O fantasma da revolução brasileira**. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RISÉRIO, Antônio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. In: **Sopro: panfleto político-cultural**. Florianópolis: Cultura e barbárie, nº 87, 2013.

SANTAELLA, Lúcia. **(Arte) e (Cultura): equívocos do elitismo**. 3ª ed. São Paulo; Cortez, 1995.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: \_\_\_\_\_. **A vontade radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOUZA, Nelson Rosário de. Planejamento urbano me Curitiba: saber técnico, classificação dos cidadãos e partilha da cidade. **Revista de Sociologia Política**. Curitiba, vol. 16, 2001.

TEIXEIRA, Selma Suely. (org.). **Jornalismo cultural: um resgate: Aramis Millarch, José Carlos (Zeca) Corrêa Leite, Reynaldo Jardim**. Curitiba: Gramofone, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Jornalismo cultural: um resgate – Adélia Maria Lopes, Dinah Ribas Pinheiro, Marilú Silveira, Rosirene Gemael**. Curitiba: Gramofone, 2007b.

\_\_\_\_\_. Pólo Cultural: um jornal dedicado à cultura paranaense. **Anais do Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade – UTFPR**. Curitiba. 2005.

VAZ, Toninho. **Paulo Leminski: o bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: 1780-1950**. 3ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

<http://blogmaniadegibi.com/2011/09/saiba-mais-sobre-claudio-seto/> (Acesso em 14/05/18; 10h e 15min.).

<https://tesourosdagrafipar.wordpress.com/artigos/a-era-grafipar/> (Acesso em 14/05/18, 10h 35min).

<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/pape/index.html> (Acesso em 23/05/18; 14h 53min).

<http://www.fgv.br/cpdac/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ivo-arzua-pereira> (Acesso em 03/07/2018; 10h e 09min.).

## LISTA DE FONTES

BEAUMARCHAIS. Desde que eu não fale das autoridades. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 7 jun. 1977, p. 2.

BUCHMANN, Ernani. Jornal de Humor. **Diário do Paraná**. Curitiba, 28 mar. 1976.

CAPISTRANO, Rui Werneck. Te prego pela palavra, Leminski. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 8 jul. 1977, p. 4.

DEPARTAMENTO da Polícia Federal. **Censura ao jornal Scaps**. Curitiba, 31 mar. 1976.

DIÁRIO do Paraná – Anexo. **Solda**. Curitiba, 25 ago. 1976, p. 8.

DIÁRIO do Paraná - Anexo. **O dia da liberdade de imprensa**. Curitiba, 7 jun. 1977, p. 2.

DIVISÃO de Segurança Pública e Informações – Subdivisão de Informações. **Reynaldo Jardim**. Curitiba, 27 mar. 1979.

GUINSKI: um menino zangado com o mundo. **Diário do Paraná - Anexo**. 22 de dezembro de 1976, p. 5.

JARDIM, Reynaldo. Korithiba é ua ciudad koryntia. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 6 fev. 1977.

\_\_\_\_\_; SILVEIRA, Marilú. Pólo Cultural. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 06 fev. 1977.

LEMINSKI, Paulo. Eu, pecador, me confesso. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 14 jul. 1977, p. 6.

\_\_\_\_\_. Humor: esse duélago. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 12 jul. 1977, p. 12.

PREFEITURA Municipal de Curitiba. Curitiba Para Viver. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 6 fev. 1977.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Quadrinhos. **Diário do Paraná – Anexo**. 29 dez. 1976a.

\_\_\_\_\_. Florilégio segundo. **Diário do Paraná. Anexo**. Curitiba, 27 nov. 1976b, p. 1.

\_\_\_\_\_. Qorpo Estranho. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 21 de agosto de 1977a.

\_\_\_\_\_. Nem vanguarda nem retaguarda ou: toda canção de liberdade vem do cárcere. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 14 ago. 1977b, p. 5.

\_\_\_\_\_. Cartunsalada. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 21 jul. 1977c.

\_\_\_\_\_. Ou humordança sem música definida. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 18 mai. 1977d, p. 16.

\_\_\_\_\_. Prefácio. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 19 jul. 1977e, p. 12.

\_\_\_\_\_. O jogo do bicho ou a declaração de seus direitos. **Diário do Paraná. Anexo**. 28 de jul. 1977f, p. 4.

MULTIDÃO Repudiou em Praça Pública a Comunização do Ensino no Brasil. **Diário do Paraná**. Curitiba, 25 mar. 1964, p. 6.

SÁ Jr., Adherbal Fortes de. O Anexo começa hoje seu segundo ano de vida. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 28 jul. 1977, p. 1.

SOLDA, Luiz Antônio. Solda. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 25 ago. 1976, p. 8.

UM ano deprimente para a liberdade de imprensa. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 6 abr. 1977.

### **Entrevistas**

MIRANDA, Oswaldo (Miran). **Questionário respondido à autora via e-mail**. Curitiba, junho de 2017.

VAZ, Toninho. **Questionário respondido à autora via e-mail**. Curitiba, junho de 2017.

## FONTES ICONOGRÁFICAS

- BORGES Jr., Álvaro. Experimento 21. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 8 jan. 1977, p. 3.
- BORGES Jr., Álvaro. Experimento. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 5 abr. 1977, p. 6.
- CALICUT (Carlos Augusto Caldas Soares). Jornal de Humor. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 17 out. 1976. (Detalhe).
- Capa. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 10 ago. 1976.
- Capa. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 07 jun. 1977.
- DIAS, Rogério. WERNECK, Rui. Humordação. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 6 jul. 1977, p. 16.
- ESCHER, M. C. **Curl-up**. Litografia, 1951. 23,2 x 17 cm.
- ESCHER, M. C. **House of Stairs**. Litografia, 1951. 47, 2 x 23,8 cm.
- FERNANDO. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 12 ago. 1977.
- FRAGA. Jornal de Humor. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 31 out. 1976.
- GUINSKI, Luiz Antônio. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 11 jun. 1977, p. 12.
- JARDIM, Reynaldo; SILVEIRA, Marilú. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 6 fev. 1977.
- JARDIM, Reynaldo. Experimento 7. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 22 out. 1976.
- JARDIM, Reynaldo. Experimento 1. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 13 out. 1976, p. 5.
- JARDIM, Reynaldo. Curitiba para Viver. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 06 fev. 1977.
- LINARES, Alcy. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 20 nov. de 1976.
- GEANDRÉ, Arlindo Rodrigues. Jornal de Humor. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 17 out. 1976. (Detalhe).
- IKOMA, Fernando. Jornal de Humor. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 17 out. 1976. (Detalhe).
- MAYER, Douglas. Cartunsalada. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 21 jul. 1977.
- MAYER, Douglas. O Jugo do Bicho. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 7 ago. 1977.
- MAYER, Douglas. Humordação. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 28 ago. 1977.

- MENDONÇA, Dante. Jornal de Humor. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 7 nov. 1976.
- MIRANDA, Oswaldo.. Jornal de Humor. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 22 ago. 1976.
- MIRANDA, Oswaldo. Jornal de Humor. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 17 out. 1976.
- MIRANDA, Oswaldo. Jornal de Humor. **Diário do Paraná**. Curitiba, 28 mar. 1976.
- MIRANDA, Oswaldo. Jornal de Humor. **Diário do Paraná**. Curitiba, 28 mar. 1976. Detalhe.
- MIRANDA, Oswaldo. Jornal de Humor. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba. 27 mar. 1977, p. 8.
- MIRNADA, Oswaldo. Jornal de Humor. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 31 out. de 1976.
- PAIVA. Jornal de Humor. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 31 out. 1976.
- RACOMO. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 10 ago. 1977, p. 4.
- RETTAMOZO, Luiz Carlos; CAPISTRANO, Ruy Werneck. Ping Pong. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 25 jun. 1977.
- RETTAMOZO, Luiz. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 21 mai. 1977.
- RETTAMOZO, Luiz. Trilogia da Fome. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 22 de jun. 1977.
- RETTAMOZO, Luiz Carlos. Humordaçã. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 27 mai. 1977.
- RETTAMOZO, Luiz Carlos. Capa/Humordaçã. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 15 jun. 1977.
- RETTAMOZO. Luiz; VALÊNCIO. Experimento 15. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 9 nov. 1976, p. 1.
- RETTAMOZO, Luiz Carlos. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 11 dez. 1976.
- RETTAMOZO, Luiz. Experimento 19. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 24 nov. 1976, p. 3.
- RETTAMOZO, Luiz. Capa. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 3 jun. 1977.
- RETTAMOZO, Luiz. Capa. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 31 jan. 1977.
- SOLDA, Luiz Antônio; SWAIN, Lee. Humordaçã. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 28 ago. 1977.

SOLDA, Luiz Antônio. Humordação. **Diário do Paraná - Anexo**. Curitiba, 12 jun. 1977, p. 16.

SWAIN, Lee. Humordação. **Diário do Paraná – Anexo**. Curitiba, 3 jun. 1977.

## ANEXO

27.781 LUIZ CARLOS AJALLA RETTAMOZO



ESTADO DO PARANÁ  
SESP — POLÍCIA CIVIL

34.285



**DELEGACIA DE ORDEM POLITICA E SOCIAL**  
FICHÁRIO INDIVIDUAL

Nome LUIZ CARLOS AJALLA RETTAMOZO

Data 29.03.77 R. G N.º

Pai Mãe

Idade Sexo Data do Nascimento

Nacionalidade Natural de :

Estado Civil Profissão : jornalista Publicitario

Local do Trabalho Diario do Paraná

Residência atual Rua Emiliano Perneta, 665- Aptº 1202.

Nome e residência dos conhecidos parentes: HELIDA KURTZ RETTAMOZO- (ESPOSA)

SERVIÇO DE IMPRENSA DA POLÍCIA CIVIL

1/2

FI 34285

Censura a Luiz Rettamozo. SECRETARIA DE ESTADO DA SEGURANÇA PÚBLICA. Curitiba, 29 mar. 1977.

Em 29.03.77\*Conf. Enctº nº135/76-DPFPR, 31.03.76, o fichado e Antonio Carlos Martins Vaz, são os responsáveis pelo jornal "SCA PS", onde procuram elaborar notícias de cunho subversivo e contestatório, desmoralizando o governo e seus agentes, contrárias à moral pública e aos bons costumes extravasando o pensamento do seu corpo direcional e colaboradores. VP/JORNAL SCAPS.

Em 28/03/78- Conf. Info. nº 246-DOI/76 o fichado fez parte do Quadro Social da AED/OFICINA, foco de subversão em Curitiba, / promovendo atividades atentatorias à Segurança Nacional. Pertence à VPR/RS. (V/P-AED/OFICINA).

Em 7.4. 78: Conf. Relatório DOPS/PR de 28.11.77, durante o 1º PAINEL DE JORNALISMO DE CURITIBA no período compreendido entre 22 à 25 de 11 77, o fichado em meio a sua palestra apoiou fervorosamente as palavras do Jornalista HAMILTON DE ALMEIDA, frisando ainda que os Jornalistas Paranaenses, deveriam ter imitado os de São Paulo, pois eles também ficaram sem ação de trabalho quando da visita do Presidente nossa Capital recentemente. V/P- "2ª COLETIVA DE FOTOJORNALISMO.-"

FI 34285

Censura a Luiz Rettamozo. SECRETARIA DE ESTADO DA SEGURANÇA PÚBLICA. Curitiba, 1977 / 78.

2ª

34.285



ESTADO DO PARANÁ  
SESP — POLÍCIA CIVIL



**DELEGACIA DE ORDEM POLITICA E SOCIAL**

FICHÁRIO INDIVIDUAL

Nome **LUIZ CARLOS AJALLA RETTAMOZO** .-

Data \_\_\_\_\_ R. G N.º \_\_\_\_\_

Pai \_\_\_\_\_ Mãe \_\_\_\_\_

Idade \_\_\_\_\_ Sexo \_\_\_\_\_ Data do Nascimento \_\_\_\_\_

Nacionalidade \_\_\_\_\_ Natural de : \_\_\_\_\_

Estado Civil \_\_\_\_\_ Profissão : \_\_\_\_\_

Local do Trabalho \_\_\_\_\_

Residência atual \_\_\_\_\_

Nome e residência dos conhecidos parentes: \_\_\_\_\_

SERVIÇO DE IMPRENSA DA POLÍCIA CIVIL

FI34285

2/2

Censura a Luiz Rettamozo. SECRETARIA DE ESTADO DA SEGURANÇA PÚBLICA. Curitiba, 1978.

Em 23.5.78: Conf. infe 11 SNI de 19.5.78, o fichado mantém contatos com subversivos na residência de JOSE ANGELI SOBRINHO, entre outros subversivos. V/P-SNI.-

Em 18/04/79- Conf. P.B. nº 28-SNI de 19/02/79 o fichado é o autor do Livro de Crônicas de Humor "P'ra Min Chega", obra lançada e vendida pela Livraria Ghignoni. (V/P-SNI)

FI34285

Censura a Luiz Rettamozo. SECRETARIA DE ESTADO DA SEGURANÇA PÚBLICA. Curitiba, 1978.

|   |  |                      |                 |       |
|---|--|----------------------|-----------------|-------|
|  ESTADO DO PARANÁ<br>SESP — POLÍCIA CIVIL<br>DIVISÃO DE SEGURANÇA E INFORMAÇÕES<br>SUBDIVISÃO DE INFORMAÇÕES |  | 18.9227              | REINALDO JARDIM | 19006 |
| FICHÁRIO INDIVIDUAL   |  |                      |                 |       |
| Nome  |  | REINALDO JARDIM      |                 |       |
| Data  |  | 27/03/79             |                 |       |
| Pai   |  | R. G. N.º            |                 |       |
| Idade   |  | Mãe                  |                 |       |
| Sexo  |  | Data do Nascimento   |                 |       |
| Nacionalidade   |  | Natural de           |                 |       |
| Estado Civil  |  | Profissão Jornalista |                 |       |
| Local do Trabalho   |  |                      |                 |       |
| Residência atual  |  |                      |                 |       |
| Nomes e residências dos conhecidos parentes:  |  |                      |                 |       |
| serviço de imprensa da polícia civil  |  |                      |                 |       |
| FI 19.006   |  | 11                   |                 |       |

Censura a Reynaldo Jardim. SECRETARIA DE ESTADO DA SEGURANÇA PÚBLICA. Curitiba, 27 mar. 1979.

Em 27/03/79- Conf. Infe nº 119-CI/SESP/PR de 19/03/79 o fichado possui ten  
dencias esquerdistas. É Redator Chefe do Jornal Correio de No  
ticias. (V/P-CISESP)

FI 19.006

Censura a Reynaldo Jardim. SECRETARIA DE ESTADO DA SEGURANÇA PÚBLICA. Curitiba, 27 mar. 1979.