

NATALI GISELE DE OLIVEIRA

Entre o Engajamento e o Desbunde:
Resistência e deboche no Pasquim (1969-1979)

Belo Horizonte, 10 de Agosto de 2007.

NATALI GISELE DE OLIVEIRA

**Entre o Engajamento e o Desbunde:
*Resistência e deboche no Pasquim (1969-1979)***

Dissertação apresentada ao
Curso de Mestrado da Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Federal de Minas
Gerais, como requisito à obtenção
do título de Mestre em História e
Culturas Políticas.

Orientador: João Pinto Furtado

Belo Horizonte
Agosto/2007

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA: HISTÓRIA E
CULTURAS POLÍTICAS**

João Pinto Furtado
Orientador

FAFICH/UFMG

Belo Horizonte, 10 de Agosto de 2007.

AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho àqueles que primeiro me ensinaram a construir minha própria história: meus pais, acreditando e ensinando sempre e incondicionalmente. Guilherme, compartilhando as vitórias e dividindo a trajetória. Depois deles, meus irmãos, sempre orgulhosos de minhas conquistas. Junto com eles, os grandes amigos, a sabedoria doce de Diana, o abraço sempre nas horas certas. Clarice e seu contagiante espírito de pesquisadora. Aos colegas do EMDATA, pela paciência e apoio. Adriano Cerqueira, professor, colega e amigo. João Pinto Furtado, pela confiança no meu trabalho. Aos colegas da FAFICH, Aline, Daniele, Luciano, Rangel, pra citar apenas alguns. E, enfim, a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para que este trabalho se realizasse.

*Eu vi os expoentes da minha geração
destruídos pela loucura, morrendo de
fome, histéricos, nus, arrastando-se
pelas ruas do bairro negro de
madrugada em busca de uma dose
violenta de qualquer coisa, hipsters com
cabeça de anjo ansiando pelo antigo
contato celestial com o dínamo da
maquinaria da noite;
que pobres esfarrapados e olheiras
fundas, viajaram fumando sentados na
sobrenatural escuridão dos miseráveis
apartamentos sem água quente,
flutuando sobre os tetos das cidades
contemplando jazz;
que desnudaram seus cérebros ao céu
sob o Elevado e viram anjos
maometanos cambaleando iluminados
nos telhados das casas de cômodos
que passaram por universidades com
olhos frios e radiantes alucinando
Arkansas e tragédias à luz de Blake
entre os estudiosos da guerra;
que foram expulsos das universidades
por serem loucos e publicarem odes
obscenas nas janelas do crânio
que se refugiaram em quartos de
paredes de pintura descascada em roupa
de baixo queimando seu dinheiro em
cestos de papel, escutando o Terror
através da parede
que foram detidos em suas barbas
públicas voltado por Laredo com um
cinturão de marijuana para New York
que comeram fogo em hotéis mal
pintados ou beberam terebintina em
Paradise Alley, morreram ou flagelaram
seus torsos noite após noite, com
sonhos, com drogas, com pesadelos na
vigília, álcool e caralhos e intermináveis
orgias, incomparáveis ruas cegas sem
saída de nuvem trêmula e clarão na
mente...*

Allen Ginsberg

RESUMO

Apresentamos neste estudo algumas considerações acerca da atuação do semanário *Pasquim* no Brasil, de 1969 a 1979. Assinalando sua importante participação para o entendimento da cultura brasileira no período, retomamos o estilo, a linguagem e representações veiculadas através dos recursos à *irreverência* e ao *deboche* que, utilizados como alternativa de resistência às formas tradicionais de se fazer política e crítica social, produziram uma ácida crítica aos costumes instituídos, desafiando as imposições políticas e burlando o autoritarismo cotidiano.

Apontamos com a releitura do *Pasquim* a tentativa de formulação de um novo conceito de política pautado na retomada de aspectos subjetivos inerentes à experiência política, na valorização do cotidiano, na politização das relações pessoais e do comportamento, na afirmação das experiências particulares de vida, baseada na crítica as noções tradicionais de representação política (partidária ou sindical) pela diluição que causavam às especificidades e assinalando a necessidade de se falar de uma condição própria de vida.

Através do diálogo com o ideário contracultural, adaptado à realidade brasileira, relemos no *Pasquim* seu *engajamento* e *desbunde*, a proposta inovadora de intervir a partir dos instrumentos mais inusitados, mas que dessem a ver outras possibilidades de perceber e expressar a realidade, para além daquelas forjadas em versões prontas e modelos ultrapassados.

ABSTRACT

This text presents some considerations about the sense of weekly newspaper *Pasquim* in Brazil between 1969 and 1979. The *Pasquim* begins a contestation speech of the cultural, social and political Brazilian conditions. Emphasizing its important participation to understand the Brazilian culture at the 1970s, choose to simulate its style, language and some of the irreverent and mocking representations which were used like an alternative method of resistance to the traditional ways of political and social criticism establishing an especially harsh critique of the instituted customs, challenging the political impositions and, above all, evading daily authoritarianism.

We appearing with the relying upon of the *Pasquim* trying make of a new politics concept ruled in the retaking subjective aspects to the political experience, in the value of the daily, the personal relationships and the behavior, the statement of the experiences peculiar of life, based in the criticism to the traditional concept of political representation (supporting or syndical) – because it destroyer the particular ways of community or group and make a possibility of speak an own condition of life, with a political speech witch elaborated a private identity.

Through dialogue as the countercultural idea, adapted at the Brazilian reality, notice in *Pasquim* its posture like an original suggestion to intervene by using new and different ways of critique and which granted us the opportunity to express the reality, without relying upon traditional and outdated models of politics.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	1
CAPÍTULO 1: CONSTRUINDO UM CAMINHO POSSÍVEL	
1.1 O PASQUIM E AS PÁGINAS DE SEU TEMPO	20
1.2 LINGUAGEM E ATITUDE PASQUINIANA	44
1.3 PASQUIM: UM JORNAL PRA VE VER.....	57
CAPÍTULO 2: ENTRE O ENGAJAMENTO E O DESBUNDE	
2.1 O PASQUIM E A CONTRACULTURA NO BRASIL	65
2.2 IMPRENSA ALTERNATIVA E JORNALISMO CONTRACULTURAL.....	81
2.3 CONTRACULTURA E TROPICALISMO: DUAS FACES DA MESMA MOEDA.....	96
CAPÍTULO 3: HUMOR, UMA VISÃO DE MUNDO	
3.1 A RESISTÊNCIA PELO RISO	105
3.2 PASQUIM: O TRAÇO DO DEBOCHE	113
3.2 O RISO CONTRACULTURAL DO PASQUIM.....	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
FONTES:	134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	135

ENTRE O ENGAJAMENTO E O DESBUNDE:

Resistência e Deboche no Pasquim (1969-1979)

APRESENTAÇÃO

Em 1985, depois de 21 anos de regime militar e de um longo processo de transição, o poder foi devolvido aos civis. Os militares se retiraram de cena, mas não antes de terem trabalhado uma *política do silêncio*¹, um esquecimento estratégico que, plantado na filosofia da transição segura e, por isso, *gradual e lenta*, traduzia-se na necessidade de não mencionar o passado.

Os militares deixaram o cetro e voltaram aos quartéis, mas as marcas de quase duas décadas de ditadura permaneceriam: a modernização viria na marra e assim também todas as conseqüências da opção autoritária e conservadora que se fez vigente naqueles anos em nome da chamada política de “*segurança nacional*.”²

¹ Ver SCHWARTZ, Jorge, SOSNOWSKI, Saul. (Orgs.) Brasil: o trânsito da memória. São Paulo: EDUSP, 1994; TODOROV, Tzvetan. *Les Abus de la Mémoire*. Paris: Arléa/Seuil, 1998.

² Ver ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1984; ALVES, Magda Magalhães. *Autoritarismo e Censura no Brasil: Notas Preliminares de Pesquisa*. Belo Horizonte: DCP-UFMG, Maio/1978; CASTRO, Celso e D'ARAÚJO, Maria Celina (Orgs.). *Dossiê Geisel*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002; COSTA, Luís César Amad; D'ARAÚJO, Maria Celina et al. *Os Anos de Chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relumê-Dumara, 1994; *Visões do golpe: A memória militar sobre 1964*. Rio de Janeiro: Relumê-Dumara, 1994. *A Volta aos Quartéis - A memória militar sobre a abertura*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995; MELLO, Leonel Itaussu A. “As Bases da República Militar”. In: *História do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1991; DREIFUSS, René A. *1964: A Conquista do Estado: Ação Política, poder e golpe de classe*. Trad. Else Ribeiro Pires Vieira (Sup.). 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

Decorridos 40 anos do golpe de 1964 faz-se necessário repensar aquele período à luz de novas perspectivas. Aquele foi um dos momentos mais marcantes da nossa história recente e compreender melhor a sociedade que o produziu, contribuindo para o entendimento das razões que levaram ao golpe e a sua longa duração é uma tarefa a que muitos historiadores têm se dedicado nos últimos anos.

Retomar o passado constitui o fundo de uma identidade, seja ela individual ou coletiva.³ Necessitamos saber quem somos, a que grupo pertencemos, que referências sociais nos cumulam a participação em determinados valores, ideais, crenças, etc.

A história assume esse intermédio - produz um elo entre o começo e o fim, um verdadeiro culto às origens. Desde Homero⁴, a carga mítica que envolve o passado se traduz na reminiscência de um destino coletivo. Como escrita ou resposta sensorial, a memória traduz um traço de realidade, não como mimesis ou cópia, mas a representação que se dá como uma realidade de “empréstimo”.

Em muitos casos, os acontecimentos traumatizantes, traços imperfeitos do real, precisam ser esquecidos. Mas essa lembrança aparentemente descartada, se mantém no trauma que estimula ou nas neuroses que é capaz de produzir.

³ Ver RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. 3. vol. Campinas: Papyrus, 1995.

⁴ Na tradição grega, a História e a memória se confundiam e os eventos do passado eram retomados em sua reconstrução, em sua oralidade, num processo de recontar os feitos dos grandes heróis, acrescentando detalhes, anuindo novas referências, etc. Nas obras clássicas da literatura grega -principalmente no período homérico- as idas e vindas da História expressavam a repetição, mas também, o sentido de revisitar a tradição sempre que o presente exigisse dela novas interpretações. A memória dos eventos se mesclava às formas com que, ao longo do tempo, vinham sendo contadas.

Todorov ⁵ aponta para o perigo do esquecimento, do atrofiamento da memória nos grandes traumas ou de sua perda pelo cotidiano, pela banalização. O passado precisa se tornar parte do presente, num processo de elaboração das dores, desafiando a *melancolia* ⁶, sem negar ou reprimi-la - o que apenas leva a um temporário amortecimento dos acontecimentos. Desafiar os trauma é uma forma de absorver o passado, enterrar os mortos, uma didática do esquecimento.

Entre os abusos de rememorar uma seleção privilegiada de acontecimentos e uma política estratégica de esquecimento, procuramos a historicidade das narrativas. Pensamos o passado como reconstituição, onde os fragmentos são recolhidos em sinais ou vestígios⁷, a partir dos quais remontamos quadros⁸, amontoados de testemunhos, colagens de recortes esparsos, omitindo ou valorizando *flashes* que, somente em conjunto dão conta de uma leitura possível da realidade, já que o passado em si, se perdeu.

Representação do passado, a partir dos quadros recolhidos, a história não é estática, mas está no cruzamento entre o que passou e o que permanece. O eterno retorno de Odisseu, retomado nos fios do manto de Penélope, na alegoria do tempo que se traduz num contínuo de retrocesso e retorno que permite o reconhecimento da passagem do tempo e dos testemunhos, que são como referenciais da representação que se formula.

⁵ TODOROV, Tzvetan. *Les Abus de la Mémoire*. Paris: Arléa/Seuil, 1998.

⁶ LÖWY, Michel e SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁷GINZBURG, Carlo. "Sinais: raízes de um paradigma indiciário". *Mitos, emblemas, Sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 143-179.

⁸ HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

Construímos um outro tempo a partir da narrativa histórica, do alinhavo de fios e lacunas. Não possuímos a capacidade de reverter o tempo e voltar ao acontecido, como num passe de mágica, mas dispomos de técnicas, que nos permitem esse retorno ⁹.

A história tem sua cumplicidade com o presente, já que impregnada da *política do presente*, nada mais é do que uma das formas de referir-se a um ausente. O tempo passado é revivido em sua representação¹⁰. Para que o historiador possa alcançar a sensibilidade de um outro tempo, que não mais o seu, é preciso que siga os rastros, os traços ou registros de alguma forma materializados, para que o passado possa ser acessado. O ausente se faz presente na forma do registro ou de seus resquícios legados pelo tempo.

Reconstituindo em narrativa o passado, mas sempre presa ao *ideal de verdade*, a história apresenta versões dos fatos passados, dando um sentido outro ao real acontecido.

O texto histórico tem, portanto, a ambição de que a sua reconstituição fosse uma das formas de restituir uma parcela, pelo menos, da “verdade dos fatos” que espera o leitor. Na clássica definição de narrativa histórica, legada por Aristóteles, estaria já colocado este “pacto de verdade” e a história seria uma narrativa do que *poderia* ter acontecido. A verdade estaria na correspondência exigida da realidade com o discurso que a representa.¹¹

⁹ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Vol. 1, 2 e 3. São Paulo: Brasiliense, s/d.

¹⁰ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.

¹¹ Cf. PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 49.

Assim, algumas folhas do calendário do passado se destacam do seu tempo e ressurgem como espectros daquilo que permanece à espera de explicações. Nas palavras de Certeau¹², ressuscitamos na História o sentido dos mortos que enterramos, mas que insistem por assombrar o presente, ao mesmo tempo em que contribuem a iluminá-lo.

A História transforma os significados do passado, projetando a reflexão de seu próprio tempo, já que

*talvez a característica mais marcante da história seja a de possuir uma dupla face, que lhe permite olhar simultaneamente para várias direções e temporalidades, mirando o passado e projetando o futuro.*¹³

Neste sentido é que propomos recuperar a efervescente cultura brasileira dos anos 1970, apresentando neste estudo algumas considerações acerca da atuação do semanário *Pasquim* no Brasil – o audacioso jornal que se coloca como alternativa às propostas tradicionais e desgastadas de intervenção social, pondo em questão as formas de pensar e expressar a cultura brasileira naquele momento.

Assinalando sua importante participação para o entendimento da cultura brasileira naquele período, retomamos o estilo, a linguagem e algumas das representações veiculadas através dos recursos à *irreverência* e ao *deboche* que, utilizados como alternativa de resistência às formas tradicionais de se fazer política e crítica social, produziram, sobretudo, uma ácida crítica aos

¹² CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 2ª edição. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

¹³ AZEVEDO, Luiz Vítor Tavares de. "Cultura Popular e Imaginário Popular no segundo governo Vargas (1951-1954)". *LPH Revista de História*. Departamento de História UFOP, Mariana, nº. 5, 1995, p. 166.

costumes instituídos, desafiando as imposições políticas e, mais do que isso, burlando o autoritarismo cotidiano.

Faremos este percurso a partir da reconstrução de um passado bastante recente: os anos 1970 (1969 a 1979)¹⁴ a década de maior atuação do Pasquim, cuja trajetória se confunde com o histórico da ditadura militar no Brasil naquele período.

Nas palavras de Rémond ¹⁵, estudar o que ainda se faz presente obriga ao historiador a compreender o quanto sua objetividade é frágil, e que *seu papel não é o de uma chapa fotográfica que se contenta em observar fatos, ele contribui para construí-los*

Esse tipo de estudo como campo de investigação histórica¹⁶, nasceu da crise política e teórica que caracterizou os últimos trinta anos do século XX, especialmente a partir da segunda metade dos anos 1970, marcada pelo retorno de uma busca de identidade, uma ânsia de história diante da crise dos paradigmas das ciências sociais, e um momento onde reinava a incerteza, e o progresso sem limites já não justificava a desesperança no futuro.

Roger Chartier ¹⁷ aponta como especificidade desse campo de estudo uma história *desgastada da busca desesperada de almas mortas, que procura um encontro com seres de carne e osso que são contemporâneos daquele que lhes narra as vidas.*

¹⁴ Incluímos neste recorte o ano de 1969, que inaugura o Pasquim e também aquela fase que seria a mais expressiva do recrudescimento da ditadura militar com a instauração efetiva do AI-5 (13/12/1968).

¹⁵ RÉMOND, René. "Penser le temps présent -- écrire l'histoire du temps présent". In: *Usos e Abusos da História Oral*. Org. FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

¹⁶ CHAUVEAU, Agnes et al. *Questões para a História do Presente*. Bauru: EDUSC, 1999.

¹⁷ CHARTIER, Roger. "Le regard de l'historien modernista". In: *Usos e Abusos da História Oral*. Org. FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

Para Chartier, o historiador do tempo presente transforma em instrumento aquela proximidade temporal que costumava ser vista com reserva por uma historiografia mais tradicional:

*ele é contemporâneo de seu objeto e portanto partilha com aqueles cuja história ele narra as mesmas categorias essenciais, as mesmas referências fundamentais. Ele é, pois, o único que pode superar a descontinuidade fundamental que costuma existir entre o aparato intelectual, afetivo e psíquico do historiador e o dos homens e mulheres cuja história ele escreve.*¹⁸

Estudar o passado recente no Brasil implica retomarmos os anos de regime militar -- as mais de duas décadas em que vivemos em regime de exceção. Significa voltar a todo um cenário de conflitos, uma profusão de acontecimentos, a uma turbulência política e cultural que poucas vezes pôde ser vista no país.¹⁹

A ditadura militar ainda está na ordem do dia, seja através de publicações e eventos acadêmicos, por intermédio da mídia ou da sociedade civil. Os recentes 40 anos do golpe, quase que como uma efeméride, foram objeto de uma discussão bastante acalorada em torno das questões que retomam estudos sobre o período a partir de uma abordagem sobretudo política e cultural.

¹⁸ CHARTIER. *Op cit.*

¹⁹ Ver GASPARI, Élio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em Trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000; HOBBSBAWN, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995; HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Grande parte desses estudos trata de episódios dos chamados “anos de chumbo”: a luta armada, as experiências de guerrilha, a repressão e à tortura. Em muitos casos, as pesquisas e publicações relacionadas a estes temas – inclusive o grande número de memórias, autobiografias – muitas vezes panfletárias e romantizadas, se mesclam a trabalhos de maior profundidade e juntos têm servido ao necessário balanço histórico e existencial de uma geração que se entregou de forma tão inteira à tentativa de mudar a realidade social e política brasileira.²⁰

Os anos 70, no Brasil e no mundo, foi palco de uma tentativa de reinventar a política²¹. Esta postura pode ser vista como herança dos anos 1960 e, particularmente, de 68, quando se levantaram marcos históricos e políticos capazes de modificar profundamente as idéias de “política”. O “Maio de 68” em Paris, a Revolução Cultural Chinesa, a Guerra do Vietnã e a invasão de Praga trouxeram consigo mudanças significativas, logo introduzidas às noções de política.

²⁰ Ver GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas, a esquerda Brasileira: das ilusões perdidas a luta armada*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1990; GABEIRA, Fernando. *O Que é Isso Companheiro: depoimento*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979; SIRKIS, Alfredo. *Os Carbonários : memórias da guerrilha perdida*. Rio de Janeiro: Record, 1998; SADER, Emir. *Anjo Torto. Esquerda e direita no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1995; VELLOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; VENTURA, Zuenir. *1968: O Ano Que Não Terminou*. 23ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

²¹ Ver HOBBSBAWN, Eric J. *Op cit.*; MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da Sociedade Industrial*. Trad. Giasone Rebuca. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973; RIDENTI, Marcelo. “Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança”. In: ROSA, Susele Oliveira da. *Exemplar, Pato Macho e Coojournal: Trajetórias alternativas*. 188p. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

A tentativa de formulação de um novo conceito de política pautava-se principalmente na crítica à experiência marxista, à idéia da representação e na valorização dos aspectos subjetivos inerentes à experiência política, na valorização do cotidiano, na politização das relações pessoais, do corpo, do comportamento, enfim, na afirmação das experiências particulares de vida.

Criticava-se a noção de representação política (partidária ou sindical) alegando que diluíam, pela generalização, as especificidades de grupos minoritários. Valorizava-se o falar de uma condição própria, particular e específica de vida, trazendo à tona discursos que não apenas falavam dessas condições, mas que construía, a partir da especificidade, a noção de uma identidade particular.

Elaborava-se uma noção de sujeito político distinta da idéia do “sujeito universal” que se fazia presente tanto no liberalismo quanto no marxismo, fazendo irromper, na cena política dos anos 70, identidades fragmentadas em busca de suas formas de expressão.

Cada vez mais os estudos políticos pautavam-se na interpretação das culturas as quais pertenciam determinados grupos, aos aspectos histórico-culturais que delineavam suas posturas e atitudes. Segundo Motta²², a política passava a ser trabalhada ao nível *das representações, do comportamento e dos valores*.

²² MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “A história política e o conceito de cultura política”. *LPH: Revista de História*. Nº 06, Mariana: LPH, 1996, pp. 83-91.

Reformulava-se assim, o conceito de *cultura política*, entendido como:

*o conjunto de normas, valores, atitudes, crenças, linguagem e imaginário, partilhados por determinado grupo e que tenha como objeto fenômenos políticos capazes de estabelecer uma tradição, conferindo uma identidade coletiva a partir de representações, símbolos, mitos e rituais comuns que permaneçam através do tempo, reproduzindo um sentido de realidade.*²³

Segundo Sirinelli²⁴, a cultura política pode ser considerada uma espécie de códigos e um conjunto de referentes largamente formalizados que funcionam como representações e são capazes de traduzir características identitárias, individuais ou coletivas, em um determinado ambiente cultural. Bernstein aprofunda esta idéia a partir da referência a esses sistemas, que, ao serem compartilhados produzem uma leitura comum do passado, bem como projeções de futuro em conjunto.²⁵

Propomos neste trabalho adentrar os anos 1970 e sua cultura política através da leitura histórica do semanário Pasquim – das crenças e valores de sua época, de suas posições políticas e dos recursos utilizados como forma de intervenção.

Para tanto, realizamos um levantamento do número de jornais existentes no período a ser estudado e das condições de acesso a esta documentação.

²³ Idem, p. 86.

²⁴ SIRINELLI, Jean-François citado por DUTRA, Eliana de Freitas. “História e Culturas Políticas. Definições, usos, genealogias”. *Varia História*. FAFICH/UFMG, Nº 28, Dez/2002.p.24.

²⁵ BERSTEIN, Serge. *Les Cultures Politiques en France*. Paris:Seuil, 1999, p. 9.

Constatamos que a publicação anual do Pasquim girava em torno de 51 exemplares, sendo que deste número foram encontrados para o período acima citado, no município de Belo Horizonte, 495 exemplares do Pasquim²⁶, distribuídos entre as Bibliotecas da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais – FAFICH/UFMG, - e da Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-MG.

Viabilizada a pesquisa, passamos a nos debater com a riqueza do material a ser analisado. Partimos então a uma seleção de temas escolhidos segundo a relevância ditada pelos eixos de interpretação referentes às principais características que se destacam no Pasquim, assim como sua relação com os ideais do jornalismo contracultural e da imprensa alternativa do período:

- A relação do jornal com o contexto social, político e cultural do período e sua atuação de intervenção e mobilização; as formas de abordagem inovadoras que permitiam a interação e cumplicidade com o leitor, abrindo espaço para um novo tipo de imprensa, configurado na chamada imprensa “*alternativa*”;
- A crítica comportamental e as tentativas de modificar o pensamento e a atuação política, em sua relação com o ideário contracultural, que fazia do cotidiano elemento a ser tomado politicamente;
- E, finalmente, o uso do humor como alternativa ao desgaste das formas tradicionais de participação e intervenção, cultural, social e política.

²⁶ Destes exemplares, 387 encontram-se em bom estado, possibilitando a consulta e análise. Grande parte dos exemplares sofreu perda de páginas, estão riscados, rasgados ou ilegíveis por algum outro tipo de dano.

O Pasquim inicia seu percurso no momento em que a ditadura militar reforçava seus desmandos através da outorgação do Ato Institucional nº5, abafando o cenário de efervescência cultural que se manifestava desde o início da década de 1960.

Ao mesmo tempo, aquele momento representava uma aceleração do processo de globalização das comunicações na difusão dos mesmos ícones e bandeiras reverenciados no mundo ocidental, ainda que direcionada por uma política de modernização conservadora ditada pelo autoritarismo.

Sobrevivendo entre as brechas do sistema, procurando a liberdade de expressão que o regime negava, da necessidade por um espaço onde pudessem manifestar sua indignação com a ditadura e todo um *modus vivendi* que legitimava o autoritarismo na cultura brasileira, o grupo formado por Jaguar, Fortuna, Claudius, Millôr Fernandes, Ziraldo, Prósperi, Sérgio Cabral, Luís Carlos Maciel e Tarso de Castro decide fundar o Pasquim. Daí em diante, a irreverência daria o tom da crítica ácida que o jornal assumiria em suas páginas.

Buscando heroicamente como fazer, transformava-se a dificuldade em matéria-prima, capaz de emprestar à cultura um colorido que nem a censura saberia apagar, mesmo com todo seu poder de destruição.

Em 26 de junho de 1969, com tiragem de 20 mil exemplares, chegava às bancas o primeiro número do Pasquim. Sem uma linha editorial precisa, a publicação reunia jornalistas, cartunistas e chargistas, revolucionando a linguagem, o estilo e conteúdo da cena jornalística vigente até então.

Suas páginas não traziam apenas notícias, mas um jornalismo, ao mesmo tempo, de humor e protesto, de análise, de crítica e de reflexão. Falava sobre tudo: sexo, futebol, feminismo, drogas, cinema e política.²⁷

De forma insinuada, e sob a proteção do deboche, os conteúdos e temas representados revelavam uma postura crítica em relação à ditadura. Seu foco era a ideologia e a propaganda do regime. O arsenal, o uso contestado dos valores mais caros á chamada “boa sociedade”, e acima de tudo, os conflitos que o estranhamento desses valores defasados causavam.

Filho de seu tempo, o Pasquim catalisou a indignação coletiva, tornando-se importante ícone de protesto e irreverência na luta contra a repressão.²⁸ Como personagem e instituição histórica relevante, o jornal nos permite reler em suas páginas o Brasil, sua cultura e política na década de 1970.

Fenômeno editorial e cultural, o Pasquim abriu as portas para a chamada *imprensa alternativa*, cuja fecundidade nos anos 70 (Opinião, Ex, Movimento, Coojornal, Versus, Bondinho, Flor do Mal, Já, etc.) deixou os generais atônitos.²⁹

Enquanto a ideologia do governo empenhava-se a fundo para “endireitar o Brasil”, com slogans autoritários e excludentes (como o famoso “*Brasil, ame-o ou deixe-o*”), os nanicos desengomavam a linguagem jornalística, popularizando a contracultura³⁰ e o desbunde.

²⁷ BRAGA, *Op cit.* p. 25.

²⁸ Ver MACIEL, Luís Carlos. *Revista Careta*, Ano III, nº 2736, 20/07/81.

²⁹ Ver CHINEM, Rivaldo. *Imprensa Alternativa – Jornalismo de oposição e renovação*. São Paulo: Ática, 1995; KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: Nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta, 1992; ROSA, Susele Oliveira da. *Exemplar, Pato Macho e Coojornal: Trajetórias alternativas*. 188p. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

³⁰ Este trabalho relaciona o ideário contracultural dos anos 1960 com algumas posturas adotadas pelo Pasquim, que, apesar de não ser o primeiro nesta linha, será o pioneiro em trazer a filosofia de uma nova concepção de política, ligada ao comportamento, ao cotidiano, baseada nas interpretações formuladas pela geração *beat*, um conjunto de poetas e intelectuais, principalmente americanos, engajados numa forma livre de produção criativa.

Passeando entre o engajamento e o desbunde que se revezam nas páginas do jornal, exemplar da relação e dos conflitos que estes posicionamentos implicam, encontramos algumas das características que o colocam no lugar de destaque que alcança durante mais de vinte anos de atuação:

A pluralidade interna de opiniões, a concentração na crítica de costumes que é ao mesmo tempo uma reflexiva crítica política, e a dinâmica visceral, profunda e reveladora que se alcança através de seus procedimentos satíricos, do uso do deboche como forma de intervenção.

Quanto à pluralidade que suas opiniões expressam, podemos dizer que, desde o início, vão se encontrar no Pasquim, nomes ligados a quase tudo o que se fez em produção cultural naqueles anos: jornalistas, humoristas, artistas, intelectuais, militantes de esquerda vindos de atividades diversas e, muitas vezes, conflituosas entre si.

Quando pensamos na concentração de suas críticas nos costumes, estamos levando em conta que esta é ao mesmo tempo uma reflexiva crítica política. Ao não focalizar sua crítica diretamente sobre as questões políticas do país, o jornal, como tática, concentra seu riso destruidor em uma crítica de costumes contra uma classe média conservadora e moralista.

Acreditamos que este procedimento atinge de forma mais complexa e agressiva a intenção de fazer com que se reflita a política cotidiana, partindo das experiências comportamentais às análises diretas sobre as ações do governo.

Se a base social e moral do regime militar são fornecidas pelas perspectivas conservadoras que fazem vir à tona um comportamento retrógrado de determinados setores da classe média, desvendar essa implicação pode nos fornecer, portanto, uma chave para pensarmos a realidade brasileira ou o entendimento do que era o país e seu regime de

governo no período, inclusive com pistas importantes para o que vêm depois, como as micropolíticas que se desenvolvem a partir da rearticulação da vida democrática com o processo de abertura política.

Através da atitude visceral³¹ com que expressa suas posições, o Pasquim não só se articula com o contexto, como caracteriza a necessidade de interpretarmos sua atuação a partir do lugar que constrói e ocupa nos anos 70.

Sua linguagem e as posturas que veicula podem ser consideradas viscerais por contraposição às reações epidérmicas, representando posições ancoradas em nível de profundidade, tanto das questões que aborda quando nas formas com que atinge suas temáticas e na relação destas com seu público. Além disso, ultrapassa o padrão meramente racional e lógico, interagindo de forma afetiva com a indignação coletiva que expressa e traduz.

O deboche é, finalmente, a característica central do Pasquim. A começar pelo próprio nome: *sátira afixada em lugar público, jornal ou panfleto difamador*³², como eram também chamados os jornais do passado, famosos e polêmicos pelo desacato às autoridades, e cujos editores viviam às voltas com a polícia.

Procurando extrair o humor basicamente do cotidiano, o Pasquim fazia com que seu riso funcionasse como um dos mais eficazes liberadores das emoções reprimidas ou censuradas. Assim, o humor compensava, em seus efeitos, a energia gasta com as proibições impostas pela sociedade e internalizadas pelos indivíduos.³³

³¹ Ver BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que pra oba*. Brasília: Editora UNB, 1991.

³² BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: FTD, p. 486.

³³ Ver BRAGA, José Luiz. *Op cit.*

A partir dessas características, procuramos analisar o Pasquim enquanto porta-voz de um discurso que se pretende contestador da ordem cultural, social e política brasileira, num esforço de interpretarmos as formas com que a linguagem e os instrumentos utilizados serviram como indicadores de uma leitura de mundo, maneiras de lidar e representar este mundo.

Assimilando e adaptando às reivindicações de modernização da sociedade brasileira o espírito contracultural que chegava ao Brasil por intermédio do avanço dos processos de internacionalização da cultura, criavam-se alternativas plurais para a relação de engajamento crítico, seja ele político, artístico ou comportamental.³⁴

Tentamos compreender as formas adquiridas pelo discurso e as representações veiculadas como propostas alternativas às formas tradicionais de engajamento/protesto, relacionando-as ao sentido existencial e político tal como era concebido no movimento contracultural, no sentido de estabelecer em que medida o jornal foi capaz de burlar as imposições ditatoriais alcançando um grau de intervenção cultural, política e social durante aquele período.

Interpretamos de que formas o jornal indica sua leitura daquele universo cultural que retrata ao mesmo tempo em que ajuda a construir, refletindo as contradições em que vivia a cultura brasileira, em trânsito entre a busca de autenticidade e a necessidade de modernizar-se, assumindo a cultura de massa e a imposição dos ditames importados com ela.

³⁴ Ver HOBBSAWN, Eric J. Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Nova Consciência - Jornalismo Contracultural - 1970-1972. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. A Ideologia da Sociedade Industrial. Trad. Giasone Rebuca. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

A partir destes objetivos desenvolvemos os conteúdos a serem trabalhados. No primeiro capítulo “*Construindo um caminho possível*” tratamos da posição cultural e política ocupada pelo Pasquim na década de 1970, apontando para o contexto em que se insere sua criação e atuação, bem como o ambiente sócio-cultural em que se instala, assinalando sua opção política diante da ditadura e da própria atuação da imprensa naquele período.

Neste sentido, o capítulo apresenta um breve balanço das condições de atuação artístico-cultural e política, traçando alguns dos caminhos possíveis de intervenção, como a invenção criativa de alguns grupos isolados que produziram uma verdadeira revolução cultural, principalmente no tocante às posições da imprensa, fazendo surgir um novo modelo de comunicação que, aliando informação e crítica, traz os primeiros esboços do que seria mais tarde chamado de *imprensa alternativa*.

Este tipo de imprensa contou com forte influência do *new journalism*³⁵ e do movimento contracultural norte-americano, que ganham espaço no Brasil neste momento, graças aos processos de internacionalização da cultura, com a ampliação dos movimentos de massa e do contato com o que acontecia no mundo ocidental.

Com o título “*Entre o engajamento e o desbunde*”, tratamos no segundo capítulo da relação do semanário Pasquim com a contracultura norte-americana³⁶ e da apropriação antropofágica que faz de seu ideário,

³⁵ JOHNSON, Michael. *The New Journalism - Understanding Press, the Artists of Non Fiction, and Changes in the Established Media*. Lawrence, Manhattan, Wichita, University Press of Kansas, 1971; WOLFE, Tom. *The New Journalism*. New York: Harper & Row, 1973.

³⁶ Ver ROSZAK, Theodore. *A Contracultura – Reflexões sobre a Sociedade Tecnocrática e a Oposição Juvenil*. Trad. Donaldson Garschagen. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1972; MACIEL, Luis Carlos. “*É proibido proibir*”. *Correio da manhã*, 11/10/1968 e *Nova Consciência - Jornalismo Contracultural - 1970-1972*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973; MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da Sociedade Industrial*. Trad. Giasone Rebuca. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973; OFICINA, Grupo. *O Rei da Vela. Manifesto Oficina*. 04/Set/1967;

realizando, nos termos oswaldianos³⁷, uma renovação da própria cultura brasileira, ao digerir elementos vindos de fora na tentativa de atualizar a nossa cultura, que se encontrava em processo de transição entre estruturas arcaicas e a necessidade de modernização.³⁸

Trabalhamos ainda neste capítulo a adaptação do ideário contracultural através de um movimento especificamente brasileiro: o *tropicalismo* que possibilitou a realização desta apropriação cultural, compondo novas leituras da realidade brasileira, ao juntar elementos diversos - trazidos ora de fora, a partir da globalização das comunicações - ora da nossa própria cultura revisitada.

O elemento de negação, trazido da contracultura, casava com o ambiente de contestação que advinha da própria percepção de defasagem na leitura da realidade artística e cultural brasileira, transitando entre o imperativo de modernização e a manutenção de certa autenticidade, ao mesmo tempo.³⁹

No terceiro e último capítulo "*Humor: uma visão de mundo*" abordamos o principal recurso através do qual O Pasquim se fez uma alternativa de intervenção: o *riso*.

O humor é a verdadeira linguagem pasquiniana, seu instrumento de luta. O deboche é seu principal álibi e veículo de comunicação e crítica. Ao assumir o riso como arma, o Pasquim inaugura a imprensa alternativa, criando um espaço de discussão totalmente diferente do que havia em termos de

³⁷ Ver ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*, 1928.

³⁸ Ver IANNI, Otávio. *O Colapso do Populismo no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. GASPARI, Élio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em Trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

³⁹ Ver SANTANA, Affonso Romano. "Tropicalismo! Tropicalismo! Abre as asas sobre nós", *Jornal do Brasil*, Cad B, p.1; VELLOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979; FERREIRA, Sérgio; MALTZ, Bina; TEIXEIRA, Jerônimo. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1993.

imprensa, já que a regra era não mencionar, abafar. O Pasquim é o desabafo deste estado de coisas.

O humor, velho aliado daqueles que precisam extravasar sentimentos reprimidos, toma seu lugar de crítica, detonando com os costumes, deflagrando uma política cotidiana muito mais eficaz do que as armas da guerrilha ou as defasadas teorias de esquerda, muito mais incômoda e irreverente.⁴⁰ Da sátira que encontramos em suas páginas, casando texto e imagem, é que tratamos neste capítulo, apontando para a eficácia de seus argumentos e para a cumplicidade que alcança do leitor através do recurso de rir do peso das botas, denunciando o descontentamento nos ecos das gargalhadas que espalhou.

Resistindo à censura como pode, o Pasquim durou até o fim da década de 1980, saindo de circulação pouco depois das Diretas Já, após quase duas décadas de contestação. Sai de cena no momento em que se desgastam suas reivindicações e outras surgem, quando já não se sustenta seu discurso e a abertura política reabre também espaços na grande imprensa, que reabsorve os profissionais do jornalismo e do humor, esvaziando o discurso transmitido pelo jornal, caracterizado pela necessidade de expressão diante do autoritarismo ditatorial. Esta trajetória específica, sob a constante ameaça do estado de exceção é que passamos a traçar a partir de agora.

⁴⁰ SALIBA, Elias. Raízes do Riso: a representação do humor na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros anos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002; Hobbes e a teoria clássica do riso. Trad. Alessandro Zir. Coleção Aldus. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002; VILLALOBOS, Marco Antônio. A Guerrilha do Riso. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.

CAPÍTULO 1: CONSTRUINDO UM CAMINHO POSSÍVEL

Foi o melhor dos tempos e o pior dos tempos, a idade da sabedoria e da insensatez, a era da fé e da incredulidade, a primavera da esperança e o inverno do desespero. Tínhamos tudo e nada tínhamos.

Charles Dickens, séc. XIX

1.1 O PASQUIM E AS PÁGINAS DE SEU TEMPO

Iniciemos nosso percurso no tempo voltando a 1969, ano de criação do Pasquim, que nasce com as marcas do Ato Institucional Nº 5 (13/12/1968) e do recrudescimento da ditadura militar no Brasil, quando se tenta anular, pelo uso da força e da censura toda a mobilização do período anterior⁴¹, quando acontece a erupção cultural daquilo que já se verificava após duas décadas de transformações econômicas e sociais sem precedentes, representando no Brasil a aceleração dos processos de modernização e o crescimento dos movimentos sociais.

⁴¹ Ver BANDEIRA, Moniz. *O Governo João Goulart: As lutas sociais no Brasil (1961-1964)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977; COSTA, Luís César Amad; MELLO, Leonel Itaussu A. "As Bases da República Militar". In: *História do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1991; D'ARAÚJO, Maria Celina et al. *Os Anos de Chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relumê-Dumara, 1994; DREIFUSS, René A. *1964: A Conquista do Estado: Ação Política, poder e golpe de classe*. Trad. Else Ribeiro Pires Vieira (Sup.). 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987; ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1984.

No mundo ocidental, uma tempestade de conflitos caía sobre uma *cultura em trânsito*⁴², exigindo transformação. A movimentação de idéias e experiências se globalizava, chegando ao Brasil na expressão do descontentamento político e social diante de um mundo tecnocrático⁴³ e autoritário.

Na cultura brasileira, o processo de transição se fazia na tentativa de adaptação ao nível de desenvolvimento que o capitalismo atingia no Brasil naquela década, e as determinações que este modelo implicava com relação às peculiaridades de uma cultura que se desenvolvia de forma híbrida, manifestando tanto a resistência das instituições arcaicas quanto à necessidade de superá-las, buscando uma identidade cultural que se confundia com o ideal nacionalista, ao passo que a modernização rápida e violenta, mas também necessária vinha de fora.

Ao mesmo tempo em que se abria ao mundo a cultura brasileira se via encarcerada e sob as "armas" da ditadura militar. Alçada no medo, na repressão e na censura, e forjada na ideologia do desenvolvimento e da segurança nacional, consolidava-se a política de modernização conservadora.

Mais do que a linha de modernização conservadora do golpe militar de 1964, foi o AI-5 que veio a transformar mais radicalmente a cultura brasileira, através das atitudes implacáveis que exerceu com o aperfeiçoamento dos instrumentos de intervenção, que passam a agir de forma mais rígida no

⁴² GASPARI, Élio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em Trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000; HABERT, Nadine. *A década de 70 – Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1992.

⁴³ MARCUSE, Herbert. Op cit.; MORSE, Richard. *O Espelho de Próspero: cultura e idéias nas Américas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988; Ver LEFEBVRE, Henri. *Posição: contra os tecnocratas*. São Paulo: Documentos, 1969; PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. *Tecnoburocracia e Contestação*. Petrópolis: Vozes, 1972.

interior do campo cultural, com um rigoroso mecanismo de prevenção e punição.⁴⁴



Diante do endurecimento da ditadura, quando sistematizados em instrumentos jurídicos, esses mecanismos passaram a transformar em atos as novas formulações ideológicas oficiais, controlando eficientemente a vida cultural do país e fechando todos os canais de comunicação que lhe fossem contrários.⁴⁵

Poucos foram os que se impuseram assumindo os riscos, porque no geral o resultado deste controle seria *uma imprensa* tímida que se constituía em mero canal para transmissão de verdades oficiais.

⁴⁴ Ver GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Op cit.*

⁴⁵ Disponível em: www.ibonline.com.br/110anos (15/03/2006)

O chamado vazio cultural se existiu, não foi pela falta de criação, mas pelas condições de produção, que refletiam o cerceamento, baixando a resistência e a crítica, anulando a espontaneidade na criação e, no limite, produzindo uma política de autocensura.⁴⁶

Nas palavras de Maciel :

*A liberdade de consciência é a verdadeira fonte de todo poder realmente revolucionário. Era necessário, portanto, que os mecanismos de repressão fossem aperfeiçoados e acionados com eficiência, para calar o surto libertário. As ousadias tinham de ser anuladas, ou eliminadas, distorcidas para que o mundo continuasse a ser o que era. A redução do milagre da consciência a um fenômeno material, físico, químico, na tentativa de negar o mistério, exemplifica essa tentativa de manter o status quo espiritual de nossa cultura.*⁴⁷

Apesar disso, a censura não conseguiu eliminar a produção, a restringiu, sufocou, mas deixou espaços para que a cultura sobrevivesse, apesar da lógica interna dos aparelhos de segurança marcados pelo desmando e pela arbitrariedade, problemas que a ditadura havia comprado ao supor que poderia resolver uma questão política através da violência.

Ainda que sem controle efetivo – o que permitiu que ganhasse vida própria, com os aparelhos de repressão – a censura deve ser tomada como uma política de Estado, um ato de governo, de onde foi criada e manipulada de acordo com os chamados *interesses nacionais* – condizentes à estratégia política ditada pela ideologia da segurança nacional.⁴⁸

⁴⁶ Ver GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Op cit.*

⁴⁷ MACIEL, Luis Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.p. 270.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 85-86.

Entre as *ilusões de tolerância e o terrorismo cultural* ⁴⁹, a produção cultural se dividia entre os que se resignaram, mostrando-se complacentes diante de qualquer desmando e evitando discordar de um consenso imposto pela ignorância e pelo medo; e aqueles que desafiaram tais imposições e, mesmo impedidos de se manifestarem diretamente, trataram das questões do dia-a-dia elaborando categorias mais condizentes às condições brasileiras, pensando a realidade em uma dimensão mais ampla do que aquela da ação política imediata ou da intervenção que se propunha inovadora, mas que ainda se via social e politicamente comprometida às instituições defasadas, não se dando conta de que o populismo e suas formas de atuação já não davam conta da realidade que se apresentava.

Nestes dois grupos reconhecemos as linhas que seriam percorridas pela produção cultural em todos os setores da criação:

- De um lado, aquela que respeitava os limites do meio, o tratamento estabelecido da linguagem, com a manutenção de padrões como o lirismo coloquial e os desfechos inequívocos dos enredos no teatro e no cinema ⁵⁰;
- De outro, aquela identificada às obras que transgrediram esses limites ou sua linguagem e técnica, como as produções do Teatro Oficina no exemplo de *O rei da vela*, que recupera na história da literatura brasileira a crítica necessária ao momento, no deboche tropicalista de Caetano e Gil e nos filmes de

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ Exemplo do comedimento estético e político podemos citar o tratamento estabelecido da linguagem, com a manutenção de padrões como o lirismo coloquial de Chico Buarque, as intervenções dos CPCs de Cultura da UNE, que utilizavam uma linguagem engajada mas ainda presas ao comprometimento com a política tradicional, populista; além dos discursos forjados na maioria dos veículos da chamada grande imprensa.

vanguarda como *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha ou *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade.⁵¹

Na linha do segundo grupo se observa na produção escrita do período – principalmente aquela produzida pela *imprensa alternativa*, na qual se inserem o Pasquim e os tantos outros que vieram depois dele – uma clara tentativa de burlar as exigências ditatoriais, modificando de forma radical as formas de comunicação e crítica até então conhecidas.

Em resposta ao cerceamento, a necessidade de expressão torna-se verdadeiro imperativo revolucionário e a cultura porta-voz do protesto. A produção cultural parodia a realidade com o uso de recursos da própria cultura, com instrumentos que identificam uma busca de identidade, uma retomada da história que fosse capaz de atingir uma identidade coletiva, a ser construída nas raízes do brasileiro.

Ainda presa aos resquícios de um passado arcaico fortemente enraizado no imaginário coletivo, a cultura passa a incorporar características da cultura de massa⁵² que absorve dos países industrializados.

⁵¹ Praticando a estética da ruptura, Glauber Rocha acreditava que a arte poderia modificar a maneira das pessoas viverem. A revolução deveria ser completa: artística, política, social e estética. A partir da criação de uma nova ordem se criariam pessoas diferentes. A intenção era criar uma linguagem alternativa, contra o cinema comercial, afirmando uma prática engajada, exigindo a superação da alienação e da dependência através da desconstrução das formas culturais dominantes. Numa outra perspectiva, o filme *Macunaíma* (1969) considerando a participação do cinema na cultura de massas, abre espaços para uma discussão que será levada adiante com o tropicalismo, ainda com a preocupação política como fio condutor.

⁵² Ver ADORNO, Theodore. *Indústria Cultural e Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002; AQUINO, Maria Aparecida. *Censura, Imprensa e Estado autoritário*. São Paulo: EDUSC, 1999; CAPELATO, Maria Helena. *Imprensa e história do Brasil*. São Paulo: Ed. USP, 1988; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Livros proibidos, idéias malditas - o DEOPS e as idéias silenciadas*. São Paulo: Proin-USP / Fapesp, 2002; CASTRO, Celso e D'ARAÚJO, Maria Celina (Orgs.). *Dossiê Geisel*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002; CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1987; COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura. Brasil: 1964-1985*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Sem ainda uma clara tomada de consciência de que se vivia o fim dos ditames do velho liberalismo, do paternalismo e do mecenato, a nossa cultura se volta contra uma realidade que lhe exige novo comportamento, condizente e subordinado às implacáveis leis do mercado.

O consumo de massa era algo novo e precisava ser explorado, num sentido de que a arte, sendo uma das faces da realidade, pode ser utilizada em favor da idéia de uma cultura moderna, simpática à apropriação das formas culturais geradas no circuito internacional.

Coincidindo com a elevação de vida das camadas médias da população urbana, emerge no país uma cultura industrializada voltada ao consumo fácil e descompromissado.

Com objetivos essencialmente comerciais, sem pretensões de originalidade e se preocupando com uma qualidade padronizada, aceita e consagrada – um de seus traços mais peculiares é o caráter aético, apolítico, aideológico. Embora aparente neutralidade, a cultura de massa visa distrair e afastar qualquer tendência a fazer pensar, provocando uma sistemática diminuição das temáticas polêmicas e fazendo desaparecer o conflito e a controvérsia, reinando a emergência de falsos valores estéticos e consolidando a hegemonia de uma cultura de massa.⁵³

D'ARAÚJO, Maria Celina et al. *Os Anos de Chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relumê-Dumara, 1994; DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, 330p. FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, vol. 4. (Col. Brasil Republicano).

⁵³ ABREU, Alzira Alves, LATTMAN-WELTMAN, Fernando. & KORNIS, Mônica Almeida. *Mídia e política no Brasil: jornalismo e ficção*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003; BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica: história da imprensa brasileira*. São Paulo: Ática, 1990.

Neste mundo de distração e opulência se desloca a atenção dos problemas sociais, mascarando as estruturas defasadas e impedindo que se visse o aumento da desigualdade social, os altos índices de analfabetismo e o baixo poder aquisitivo, sem falar das atrocidades cometidas pela ditadura, em nome do conforto das classes médias, aterrorizadas com a neurose das falsas ameaças aos seus protegidos lares e valores.

De outro lado, debatendo-se contra um sistema real de opressão, inculcado no subconsciente e inserido na própria produção – desfigurando a criatividade e a originalidade próprias à liberdade que o artista/intelectual necessita para expressar-se – estavam aqueles a quem a preocupação com a impossibilidade de produzir tornava-se incentivo, ao contrário da comodidade que o mercado oferecia.

Restava-lhes inventar o caminho e criar alternativas, buscando entre as brechas do sistema, a liberdade de expressão que o regime negava. Buscando heroicamente *como fazer*, transformava-se a dificuldade em matéria-prima, capaz de emprestar à cultura um colorido que escapava à censura, mesmo com todo seu poder de destruição.

Foi assim que alguns expoentes dessa cultura, não acomodados à subserviência imposta, encontraram outros meios de fazê-la sobreviver e desenvolver-se, compensando os silêncios forçados com demonstrações de perseverança e criatividade.

Em 1967, Ziraldo havia criado um suplemento de domingo no Jornal dos Sports: o Cartoon JS, a partir do qual ganhou visibilidade uma geração de cartunistas, como Henfil, Juarez Machado, Miguel Paiva, entre outros.

Um ano mais tarde o suplemento seria encerrado por ordem de Nelson Rodrigues, um dos proprietários do JS, preocupado com as críticas ao governo que apareceriam freqüentemente no Cartoon de Ziraldo. Os cartunistas foram parar no Correio da Manhã, onde Fortuna fazia o suplemento Manequinho que logo depois também seria fechado.

Ainda em 1968 surgiria o semanário de humor A Carapuça, dirigido por Sérgio Porto (ou Stanislaw Ponte Preta) até sua morte, quando então foram chamados Jaguar e Tarso de Castro para dar continuidade ao jornal. Ambos recusaram.

É também desta época os encontros da patota, as conversas de bar que darão origem a um outro tipo de jornal, diferente do que se tinha em termos de imprensa naquele momento. Com um grande contingente de jornalistas desempregados ou subempregados, além dos chargistas e cartunistas experientes, mas sem lugar no mercado, a idéia de um pasquim vinha de encontro com a necessidade de expressão e a pujança de criatividade.

Da necessidade por um espaço onde pudessem manifestar sua indignação com a ditadura e todo um modus vivendi que legitimava o autoritarismo na cultura brasileira que o grupo formado por Jaguar, Fortuna, Claudius, Millôr Fernandes, Ziraldo, Prósperi, Sérgio Cabral, Luís Carlos Maciel e Tarso de Castro resolve fundar O Pasquim.

O nome escolhido tinha um toque de auto-ironia, uma espécie de gozação de si próprio. Sugestão de Jaguar, que pensava no sofisticado como algo muito tradicional, imitação de tudo o quanto tentavam negar. O próprio formato – em tablóide - era já uma afronta ao estilo adotado, retomando o sentido de incômodo dos antigos jornais do século XIX, principalmente, que resistiu ao tempo e encontrou espaço no Pasquim.



Brincar com a realidade era a única saída.⁵⁴

⁵⁴ Pasquim, Nº 74, Nov/1970.

A sátira seria o motivo do jornal, sua carta de alforria em relação à grande imprensa e seus comprometimentos sociais, políticos e, sobretudo, culturais. Como uma brincadeira, num tempo nem tão alegre assim, o jornal chegaria às ruas como um panfleto contra a moral e os bons costumes.⁵⁵

A Distribuidora Imprensa cederia inicialmente o lugar, na rua do Resende, na Lapa, primeira casa a abrigar as peripécias da turma, que passa a ser chamada de patota, pelo caráter de reunião, grupo de amigos que se une em torno de um projeto comum - neste caso, brincar com uma realidade da qual nem se quer podia falar.

Desta brincadeira, subverter através do humor todo o conformismo da sociedade brasileira, desarmar a ditadura, pegá-la pelo calcanhar de Aquiles, por intermédio do acesso que tinha a classe média e seus valores, pilares de sustentação do regime.

Os jornalistas, cartunistas, desenhistas – a equipe de criação - entraria com o trabalho e os lucros eram divididos em 50% entre eles e os 50% restantes ficariam com a distribuidora - responsável pela impressão e distribuição, além de ceder o espaço de produção e custear as despesas.

O grupo inicialmente se organiza em torno de um Conselho de Redação, formado por Tarso de Castro, editor-chefe, Jaguar, editor de humor e em nome de quem foi registrado o jornal, Sérgio Cabral, como editor de texto e Carlos Prósperi, responsável pela edição gráfica. Claudius foi o primeiro cartunista de uma série de colaboradores que se juntariam ao grupo mais tarde.

⁵⁵ O nome Pasquim tem origem italiana - *pasquino*, e tem uma conotação pejorativa, sendo considerado um folhetim difamador.

O ponto de encontro de toda a produção criativa que marcaria o Pasquim como o meeting do humor carioca aconteceria no bairro de Ipanema. Cenário escolhido para o happy hour, a “sede” do Pasquim – Ipanema representava um espaço tão lúdico quanto à proposta de um jornal livre naquelas alturas, em pleno vigor do AI-5 recém instalado.

A patota revelava ao resto do país o charmoso centro da intelectualidade carioca, da qual estaria profundamente impregnada a linguagem do jornal:

A cidade (Rio de Janeiro) deixara, em 1960, de ser a capital federal, mas ainda era o centro cultural e boêmio do país. Ipanema sentia-se a Greenwich Village do Brasil, acima dos caretíssimos costumes da classe média suburbana. Este era o filão a ser explorado pelo jornal: traduzir um pouco da non chalance artística do bairro, e também da fossa conseqüente aos últimos acontecimentos políticos. Mas fossa de artista tem mais charme.⁵⁶

Em 26 de junho de 1969 chegava às bancas o primeiro número do Pasquim.⁵⁷ Sem uma linha editorial precisa, a publicação, que reunia jornalistas, cartunistas e chargistas, revolucionou a linguagem, o estilo e conteúdo da cena jornalística vigente até então.

Suas páginas não traziam a informação crua, a que estava acostumada à imprensa, mas um jornalismo ao mesmo tempo de humor e protesto, de análise, crítica e reflexão. Falava sobre tudo: sexo, futebol, feminismo, drogas, cinema e política.

⁵⁶ BRAGA, *Op cit*, p. 24-25.

⁵⁷ O PASQUIM. Nº 1, Jun/1969.

Na primeira capa, o colunista social Ibrahim Sued, marcando o estilo das capas-personagens trazidas pelo Pasquim. Na parte superior, uma chamada para Odete Lara, falando sobre o festival de cinema de Cannes, e um artigo de Chico Buarque dizendo “Por que sou tricolor”, numa referência bem-humorada ao fato de “não ser”, já que boa parte dos cariocas era flamenguista.



De forma direta, o semanário informava a audácia de sua intenção, promover um diálogo com a sociedade, já que ao mesmo tempo em que a tripudiava, de maneira aberta e irreverente, colaborava com sua conseqüente atualização.

O antídoto para a doença social era oferecido pelo Pasquim através do *humor*, ainda que tomasse, ele próprio, o antídoto como se toma um porre ou uma dose qualquer de alegria que extravasasse o medo e a impotência vigentes.

Já no primeiro número, em uma espécie de editorial de lançamento, o Pasquim dizia a que veio:

*O Pasquim surge com duas vantagens: é um semanário com autocrítica, planejado e executado só por jornalistas que se consideram geniais e que, como os donos dos jornais não reconhecessem tal fato em termos financeiros, resolveram ser empresários. É também um semanário definido – a favor dos leitores e anunciantes, embora não seja tão radical quanto o antigo PSD. Até agora O PASQUIM vai muito bem – pois conseguimos um prazo de trinta dias para pagar as faturas. Este primeiro número é dedicado à memória do nosso Sérgio Porto, que hoje deveria estar aqui conosco. No mais, divirtam-se – enquanto é tempo e não chega o número dois.*⁵⁸

Desde o primeiro número o Pasquim apresenta um personagem que marcará a linguagem do jornal: o ratinho Sig, criado por Jaguar (que será verde quando o jornal passa a ter impressão em cores) cujo nome completo era Sigmund, numa referência a Freud e ao “psicanalisar” da intelectualidade brasileira depois de 1968.



Sig - o mascote do humor pasquiniano.⁵⁹

⁵⁸ O Pasquim, Jun/1969.

⁵⁹ Disponível em: www.ziraldo.com. Acesso em: 15/Abril/2006.

Sig se tornará, desde então, o mascote do jornal. Passeando pelo folhetim, fez o papel de interlocutor, interagindo com o leitor, carregando os balões de leitura, vestindo-se de heróis, participando da patota, imitando os colaboradores, emprestando sua figura como caricatura do jornal, expressando um novo e divertido idioma, que se revelaria mais tarde, o grande percussor da interatividade na imprensa brasileira .

Figurando as mais diversas vozes que representou, nas tantas aparições ao longo dos anos em que sobreviveu junto com o Pasquim, mudando de roupa, transitando entre os artigos, mas sempre com a atitude de ligação entre o jornal e o público.

Sig foi o elo entre O Pasquim e o leitor, caracterizando uma inovação ao agregar no mascote o perfil do jornal e seu poder de mobilização, fazendo com que o público se identificasse, não somente com o suporte das idéias, mas suas formas de elaboração.

Nos percursos itinerantes pelas páginas do Pasquim constituiu-se em marca registrada do folhetim, abrindo espaço para um tipo de linguagem de interação praticamente desconhecido da imprensa até então.

Desorganizando a página, numa proposta original e criativa, criou-se com o Sig uma ponte entre texto e imagem, oferecendo ao personagem a possibilidade de construir seu próprio espaço, sem limitá-lo como acontece com as alegorias ilustrativas, na maioria das vezes.

Um dia na vida de um mito de nossa época



Sig: mito por bem mais do que um dia.⁶⁰

Sig não era, absolutamente, uma alegoria ilustrativa. Era um integrante da patota, uma espécie de *alter ego*, usando a linguagem da época, não só do criador, mas do grupo inteiro. Como um ícone da geração pasquineira, Sig acabou por se tornar um emblema, um pingente que ganhou vida própria.

⁶⁰ O Pasquim, N.º 20, Nov/1969.

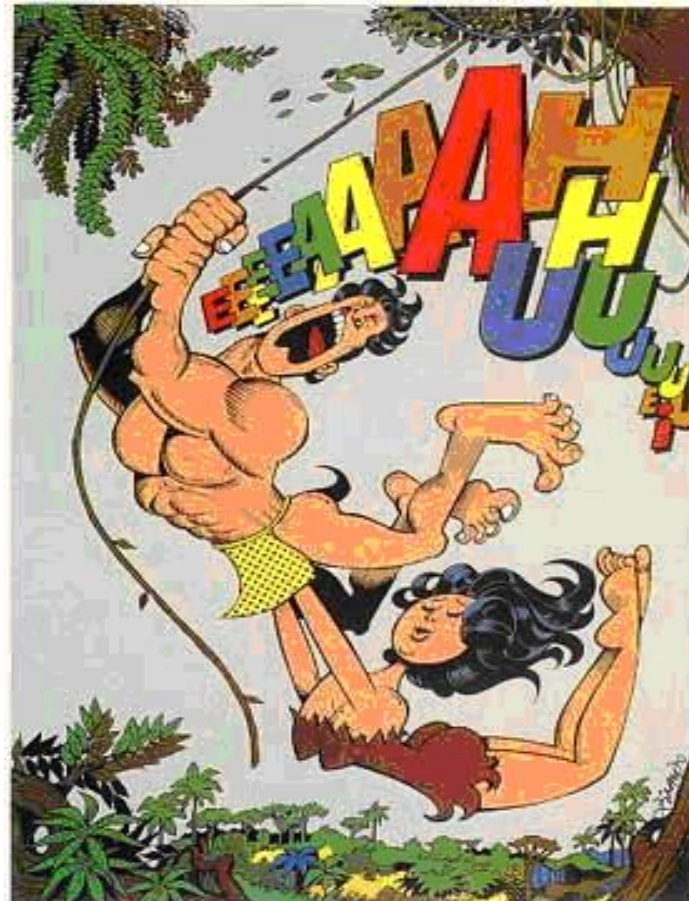
Outros personagens também povoaram as páginas do semanário com certa frequência, como os Fradinhos⁶¹ Comprido e Baixinho criados por Henfil.



Com a intenção de agredir a moral da classe média, os fradinhos brincam com a seriedade dos paulistas, com a malandragem do carioca, jogando com os costumes, popularizando um vocabulário permissivo e contribuindo para que o jornal se tornasse uma espécie de porta-voz da homossexualidade, ao menos como política de minoria, já que muitos de seus colaboradores recendiam a um ranço de machismo, muito próprio ao seu tempo.

⁶¹ O Pasquim, N.º 4, Jul/1969.

As fábulas recheadas de personagens políticos também foram importantes no arsenal de humor do Pasquim, em grandes cartuns, de páginas inteiras, como o famoso *Pôster dos Pobres*, criado por Millôr Fernandes e que depois será desenhado por outros diferentes autores ao longo da trajetória do jornal.



Cartaz de abertura da série, desenhado por Ziraldo.⁶²

Os cartuns se tornaram séries, com acompanhamento número a número, através de capítulos que dizem respeito tanto à ordem do dia, quanto às questões políticas, inserindo o público e criando vínculos com a realidade social, com os problemas típicos do brasileiro.

⁶² O cartaz, segundo Ziraldo, é um dos mais reproduzidos na Europa, e foi campeão de vendas na I Feira de Arte do Rio de Janeiro, no MAM. Disponível em: <http://ziraldo.com/livros/cartaz2.htm>

Assim como no cartaz, o cartun de Claudius⁶³, com um dos temas mais recorrentes no Pasquim, a relação homem-mulher e o tradicionalismo machista da sociedade.



Ainda no primeiro número é publicada uma carta de Millôr Fernandes onde faz um levantamento das pressões que sofreu na tentativa de publicar revistas independentes - não comprometidas com o sistema e os valores que o sustentavam - também questionando o caráter de independência do jornal que surgia.⁶⁴

Na carta, sugestivamente intitulada “Independência, é? Vocês me matam de rir” , além de lembrar o que acontecia com aqueles que ousavam produzir de forma independente no Brasil, Millôr sugere aos amigos que comecem a contagem regressiva, pois se o Pasquim não estivesse “cortejando o cano”, teria uma lista problemas a enfrentar:

⁶³ Pasquim, Nº 57, Julho/1970.

⁶⁴ O Pasquim, N.º 1, Jun/1969.



Apontando com tom irônico os principais empecilhos à livre produção, Millôr enumera os inimigos e dá um toque de graça ao assinalar a postura de vanguarda que muitos deles se diziam adotar:

- A) *O establishment em geral, que nunca tendo olhado com bons olhos nossa atividade, agora, positivamente, não vê nela a menor graça.*
- B) *As agências de publicidade, que adoram humor, desde que, naturalmente, ele seja estrangeiro, lá longe, feito pelo Mad publicado no Play-Boy ou filmado pelo Jacques Tati. (Que mordacidade! Que mendacidade! Que crítica social! Que sempiternos pífaros!)*
- C) *A Igreja que, depois de uma guinada de 360 graus, é extremamente liberal em tudo que seja dito por ela mesma.*
- D) *A Família, as Classes Sociais, As Pessoas de Importância, Os Quadrados, Os TFM, Os Avant-Chatos que se fantasiam de Avant-Garde, etecetera.*⁶⁵

⁶⁵ *Ibidem*, p. 9.

Os inimigos eram muitos e as possibilidades de enfrentamento nem tantas, mas era preciso tentar. Millôr finaliza a carta com o aviso de que não queria desanimar os amigos, mas que, se realmente se propunha um jornal, ou revista como chamou, *independente*, que esta não duraria três meses, sendo bastante otimista, diante do elenco de castrações que sofrera, ele próprio, nesta mesma tentativa de fazer algo independente, ou, como seria chamado mais tarde, *alternativo*.



Millôr finaliza a carta apontando para os riscos da escolha: “*Não te esqueça daquilo que eu te disse: nós, os humoristas, temos bastante importância pra ser presos e nenhuma pra ser soltos.*”⁶⁶

⁶⁶ *Ibidem.*

Sob o alerta do amigo, que seria mais tarde um de seus assíduos colaboradores, a patota do Pasquim não se intimidou. Como no cartun⁶⁷ de Ziraldo, a gargalhada iria reverberar, já que a resistência se encontrava exatamente no fazer rir, no “doa a quem doer”, assumindo inclusive os riscos dessa solução.

Ao contrário do que previa Millôr - e inclusive contra as expectativas dos próprios envolvidos na produção - o jornal foi um sucesso.

Este sucesso teve diversos ingredientes e aconteceu graças a seu caráter alter, ao modo de vida que representou, à relação que manteve com a classe artística, à renovação da linguagem e paginação, a aura paradisíaca de Ipanema, a forma com que lidou com seus leitores, chamando-o a fazer parte da patota, participar da produção, interagir com o que se passava na esquina ou no país.

Já no número 11, o jornal publica os resultados de uma pesquisa feita pela Shell sobre o Pasquim ⁶⁸, revelando os primeiros impactos do jornal, um perfil de seu público-alvo. Segundo a pesquisa, a maioria dos leitores (70%) estava na faixa entre 18 a 30 anos, eram assíduos, liam regularmente todos os números e estavam distribuídos em todas as camadas da sociedade, sendo que uma parcela significativa tinha bom poder aquisitivo, podendo ser classificada como classe média ou média alta. Confirmava-se que a patota estava crescendo e a gargalhada reverberava para além do restrito espaço da boemia carioca.

⁶⁷ O Pasquim, N.º 57, Ago/1969.

⁶⁸ BRAGA, *Op cit.* p. 28.

A tiragem também crescia vigorosamente. Depois de 20 números, já atingia os 100 mil exemplares e essa cifra só aumentava, o que se refletia tanto na participação de novos colaboradores, que a cada dia passavam a atuar no jornal, como também na preocupação com a publicidade, antes insignificante.

Do número 20 em diante, o espaço de publicidade cresce significativamente, chegando a ter 25% do jornal, com 17 anunciantes, alguns ocupando páginas inteiras. Por volta do número 40, a publicidade chegará a um terço do jornal, revelando também a importância de sua vendagem, que desde o número 27, estabilizara-se em torno de 200 mil exemplares.

O número de páginas também variou bastante nos primeiros tempos, o que revela a despreocupação em produzir com algum método ou demanda. Reunia-se o que era produzido e publicava-se. A média entre os primeiros 50 números foi de 30 páginas.

Este número de páginas é ampliado nos chamados números especiais, que se alternam às séries normais, nos aniversários, no aumento de vendagem, ou em períodos marcantes. No número 55, em que comemora o primeiro aniversário, em junho de 1970, o jornal chega a publicar 48 páginas.

A patota era constituída por um núcleo principal formado por Claudius, Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Prósperi, Millôr, Jaguar, Ziraldo, Fortuna, Luiz Carlos Maciel. A partir do número 2, passa a contar com a participação de Henfil. Paulo Francis ingressa a partir do número 6. Sérgio Augusto passa a escrever com alguma freqüência a partir do número 9. Ivan Lessa irá fazer parte do grupo a partir do número 27, escrevendo de Londres.⁶⁹

⁶⁹ BRAGA, *Op cit*, p. 29.

O grupo contou com inúmeros colaboradores, alguns mais assíduos, como Caetano Veloso, os Chicos (Anísio e Buarque), Ferreira Gullar, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Odete Lara, Newton Carlos, entre outros. Esses colaboradores são autores de texto, em sua maioria. A criação gráfica é feita pelo grupo principal, revezando Millôr, Fortuna, Ziraldo, Jaguar e Henfil.

Essa estrutura se alterou diversas vezes por razão de algumas intrigas, próprias ao ambiente de patota, e de outras dissidências ocorridas entre os principais atuantes do grupo e alguns colaboradores.

Esta circularidade, o grande fluxo de pessoas envolvidas com o jornal retrata claramente a característica imediatista que tinha o semanário, reunindo aquelas pessoas que estavam ao seu redor em dado momento, sem que nenhum de seus colaboradores tivesse o que hoje se configuraria uma relação empregatícia com o jornal, que apesar de ser uma empresa, não funcionava como tal. O lado empresarial do Pasquim sempre foi bastante confuso, daí as tantas mudanças ocorridas entre o grupo que o comandou ao longo de seus vinte anos de existência.

Esta relação favorecia, por outro lado, a autonomia dos colaboradores que, em boa parte, se ocupavam com os artigos, com a parte escrita do jornal. Cada autor marca sua individualidade no texto que escreve e tanto os temas como os estilos a serem adotados dependem exclusivamente do autor, sem nenhuma exigência prévia por parte da equipe editorial, a não ser, é claro, aquela cuja demanda era ditada pelo tipo específico de jornalismo expresso no semanário e pela demanda do leitor, que se identificava também com esta especificidade.

Dentre as características que marcam o sucesso do jornal, que a princípio até assusta seus criadores, acreditamos que uma delas resume todas as outras, pela capacidade de unir as demais – a ligação que se faz entre o texto e as formas gráficas, que se mesclam de maneira a criar uma coesão visual, fazendo com que texto e imagem se tornem uma coisa só.

O Pasquim é um jornal produzido em boa parte por desenhistas e esta será uma diferença marcante no que diz respeito aos caminhos percorridos pela linguagem criada pelo jornal. Linguagem e atitude: o Pasquim inventa outras formas de se comunicar, aliando a crítica ao humor e a palavra ao traço.

1.2 LINGUAGEM E ATITUDE PASQUINIANA

*O que pode um escrevinhador de sátiras
contra toda uma engrenagem?⁷⁰*

De forma insinuada, e sob a proteção do deboche, todos os conteúdos e representações do Pasquim revelavam sua postura crítica em relação à ditadura. Seu foco a ideologia e a propaganda do regime, através dos costumes que lhe serviram de arcabouço, legitimando seus desmandos – o cotidiano autoritário, a política tradicional, a visão de mundo defasada.

⁷⁰ Karl Krauss, “Apocalipse. Offener Brief na das Publikum”, Die Fackel, nº 261-2, 13 de outubro de 1908. Trad. João Barrento citado por SALIBA, Elias. *Raízes do Riso: a representação do humor na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros anos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Neste sentido, podemos pensar na atuação do Pasquim como uma atitude panfletária ⁷¹, mobilizadora e de intervenção, pela maneira com que lidou política e culturalmente com o processo de internacionalização que se abria à cultura brasileira naquele momento, abrindo espaço à difusão das alternativas que coloca com relação às formas tradicionais de intervenção cultural, social e política, e que trazem à tona questões acerca de como o homem se pensava diante de si próprio e da realidade que constrói.⁷²

Os panfletos apareciam em formato pequeno, dado suas características de imediatismo. Também por isso, pelo cotidiano que expressavam, eram, na sua maioria, de periodicidade irregular, aparecendo sempre que pudessem direcionar a opinião pública, não apenas informando, mas fazendo da notícia, que não era seu intuito, mas o meio, uma forma estratégica de produzir e fazer circular, sobretudo, as idéias que encarnava.

Do contra - "Brasileiros não gostam do formato tablóide? Então vai ser tablóide" 73

Como no Pasquim, onde as estratégias de intervenção eram mais fortes do que a atuação informativa, nos panfletos, a intenção é a de se fazer trincheira, de protagonizar a luta, jogando as idéias na rua e fazendo da necessidade de expressão uma manifestação pública.

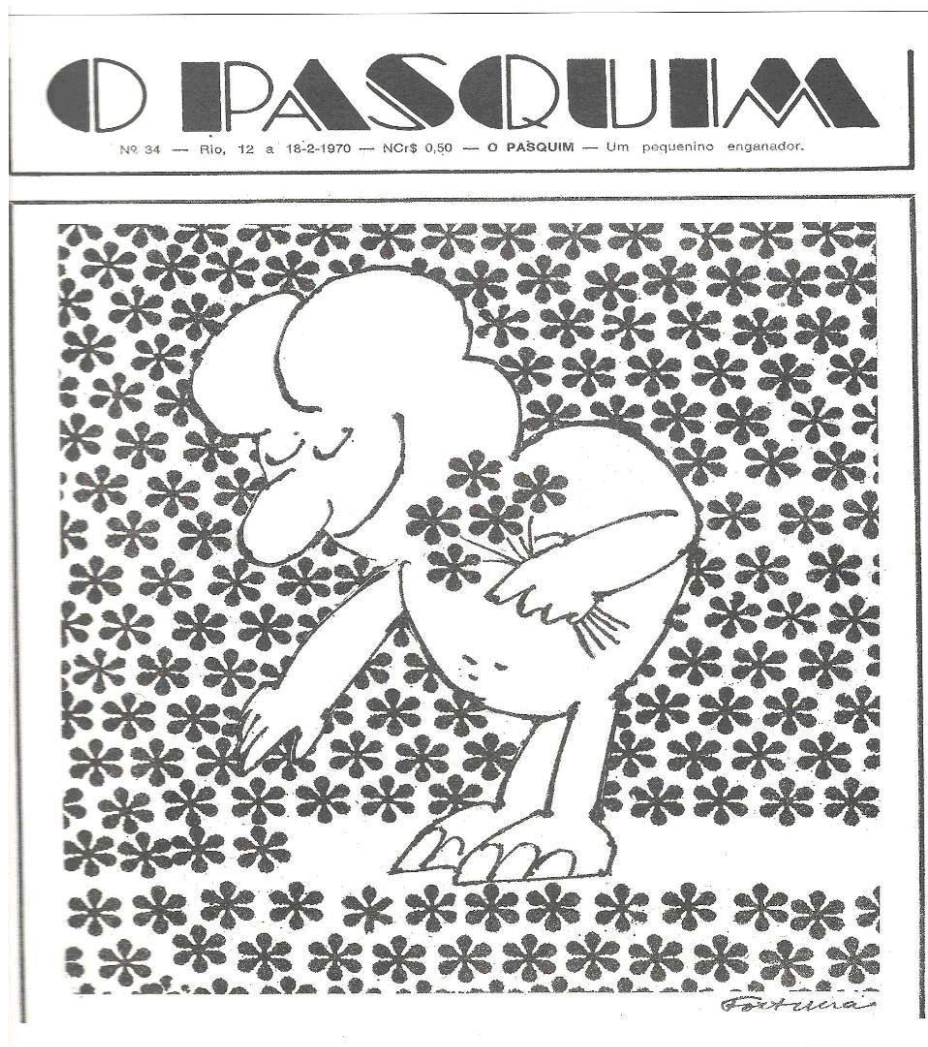
⁷¹ O Pasquim tinha como título-frase de capa no seu número 246 a divisa: "Pasquim – o Sentinela da Saint-Roman", numa referência aos panfletos históricos que circulavam pelo Brasil no século XIX. A ênfase na característica republicana assumida pelo jornal se coloca em diversos outros momentos, sempre com relação à liberdade de expressão e à circulação de idéias diante da censura imposta e do comodismo da grande imprensa. Sobre o tema ver: OLIVEIRA, Natali Gisele de. "Pasquim: o sentinela da Saint-Roman". Anais XXIII Simpósio Nacional de História: Guerra e Paz – ANPUH: UEL, 2005.

⁷² Quando damos ao Pasquim um sentido panfletário, estamos pensando com Bernard Bailyn, que vê os panfletos como suportes alimentadores da revolução, produtores de teoria e mobilizadores da ação, a partir de um conjunto de idéias que revelam um caráter didático quando direcionadas ao público de um modo geral. Ver BAILYN, Bernard. *As origens ideológicas da Revolução Americana*. Trad. Cleide Rapucci. Bauru: EDUSC, 2003.

⁷³ A escolha do formato tablóide foi uma maneira de demonstrar que a intenção era incomodar. Disponível em: www.ziraldo.com/OPasquim

A denúncia é a arma, mas a força está no poder de convencer, de mobilizar, modificar os pensamentos, comportamentos, o imaginário cultural e político através de uma cumplicidade que faz do leitor um comparsa em potencial.

Os panfletos têm sempre uma característica de intervenção. Denotam uma visão de mundo e conduzem os leitores-cúmplices através das imagens, alegorias, inversões, deformando com o uso da sátira aquilo a que pretendem dar um aspecto desprezível.



Um Pequenino Enganador.⁷⁴

⁷⁴ O Pasquim, Nº 32, Fev/1970.

O riso e o escárnio são armas freqüentes nos panfletos e, quando parafraseiam no deboche, interpretam e modificam a realidade, fazendo dos elementos da própria cultura, motivos a favor ou contra, de acordo com a postura e a posição a ser tomada.⁷⁵

A paródia da realidade e a didática explicativa que leva sempre a uma reflexão – o motivo e o entendimento – são características inerentes a atitude panfletária. As formas que assume revelam sempre um apelo, uma chamada ou, sutilmente um convite a ser lido, ouvido, mas acima de tudo, transformado em experiência.



Uma paródia do slogan “Ame-o ou deixe-o” criado pelo regime militar.⁷⁶

⁷⁵ Ver BAILYN, Bernard. *As origens ideológicas da Revolução Americana*. Trad. Cleide Rapucci. Bauru: EDUSC, 2003. p. 25-26

⁷⁶ Pasquim, Nº 63, Set/1070.

Da teoria ao argumento, a intenção é mexer com a opinião pública, fazendo-a pensar e tomar partido na luta proposta. Não como veículo que apenas propaga idéias, mas que as produz, colocando-se como parte do que expõe, projetando suas próprias posturas às interpretações que ganharão na recepção, no contato direto com o público.

O controle da recepção das idéias se dá na própria produção e na interação que essas idéias teriam com os símbolos que representavam ou que pretendiam atingir.

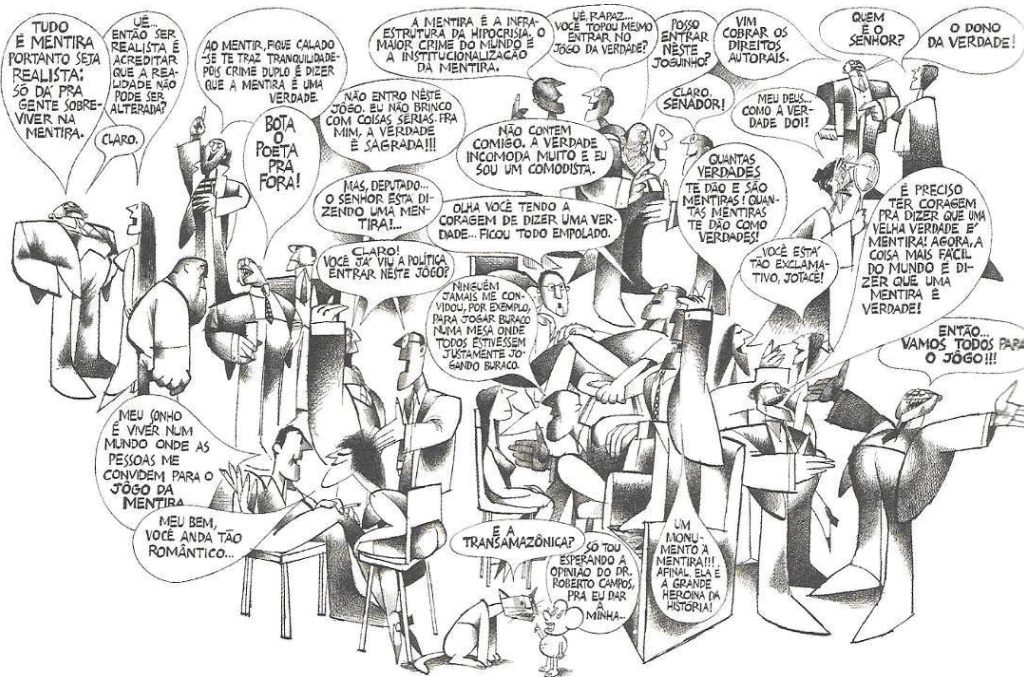
Este protagonismo político encontra-se no nosso Pasquim do século XX. A atitude de intervenção se confunde com o Pasquim, que se torna uma espécie de reduto da crítica, refletindo o descontentamento com o ilusionismo produzido pelo regime e desmascarando uma mídia inerte e comprometida. O jornal produz em suas páginas uma das críticas mais ostensivas ao modo de se pensar a cultura enquanto algo inerte, estanque, separada do real a partir de um pensamento que legitima uma de suas faces em detrimento de toda sua complexidade.

Absorvendo as mensagens que vinham da grande imprensa e a realidade contraditória vivida no país, o Pasquim criava uma forma de dizer aquilo que não era permitido, buscando meios de expressão diferentes daqueles a que se acostumara a imprensa obediente. O argumento estava implícito.

Quero apresenta:

O JÓGO DA VERDADE

BRINCADEIRINHA DE SALÃO, INTRODUZIDA NO BRASIL, HA ALGUNS ANOS ATRAS, POR JACQUES CHABROL, NO SEU FILME OS PRIMOS (LES COUSINS, PARA OS ÍNTIMOS), JOGO CONSIDERADO MUITO PERIGOSO.



A verdade "doa a quem doer".⁷⁷

Esbanjando em metáforas, antíteses, eufemismos, a língua brasileira se desdobrava para insinuar, sugerir, camuflar aquilo que diretamente estava proibido de ser dito. Criava-se como alternativa uma cultura de condicionais, que permitia dizer sem afirmar. Neste sentido, percebemos a utilização das mais diversas figuras de linguagem, caracterizadas pelo encontro da crítica diretamente colada ao texto criticado.

Tais recursos permitiam que se tocasse em pontos censurados a partir de pequenos deslocamentos, exigindo um duplo conhecimento por parte do público: tanto da crítica quanto do que estava sendo criticado.⁷⁸

⁷⁷ O Pasquim, N.º 61, Ago/1970.

⁷⁸ Assim como nos panfletos difamadores, quando se utiliza a charge ou a caricatura para criar uma ênfase, ampliando o foco de um defeito ou transferindo um traço físico para uma atitude moral ou política. Um exemplo bastante recente, no caso brasileiro é o uso da ausência dos dedos do presidente Lula como metáfora de sua inércia política.

Os slogans do governo eram os preferidos, tomados como simbologia de todo um processo de deslocamento da realidade política. Ao reelaborar o sentido (visual, fonético ou gramatical) de termos conhecidos do grande público, o jornal abria espaços de discussão, proporcionando a crítica negada pela censura, extrapolando um sistema de regras e convidando o leitor a também transgredir.



O Pasquim x o comodismo

Na tentativa de mexer com o comodismo e o desinteresse das classes médias com relação ao estado de coisas, o Pasquim trabalhou de maneira antropofágica com a língua, inserindo-a *no contexto* da mundialização, mudando o sentido das palavras, criando um apelo à sonoridade, e buscando no deboche sua ressignificação.

O Pasquim escancarou as portas para a realidade, tirou as aspas da imprensa, desengomou, debochou da verdade pra denunciar a hipocrisia de que estava travestida.

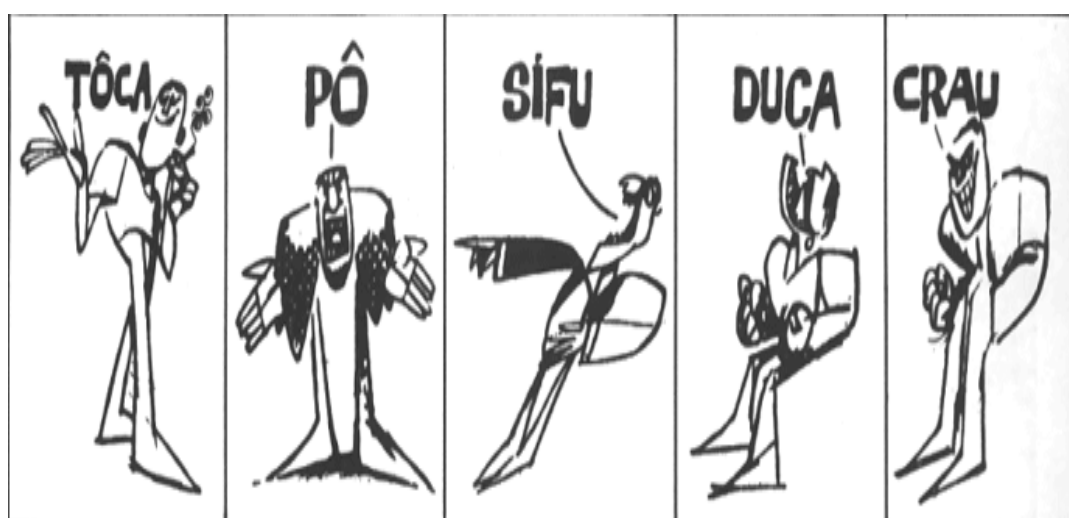


Mais uma interpretação pasquineira do conhecido slogan do regime militar.⁷⁹

Com uma postura anticonvencional, discurso solto e debochado, engajamento pessoal, existencial e consciente, o Pasquim passeava do protesto engajado ao "desbunde" - movimento de desestilização nas artes e na produção cultural politicamente descompromissada - demonstrando as formas que a produção cultural inventou para fugir da censura ditatorial, utilizando-se do riso crítico e mobilizador na tentativa de não deixar que a cultura esmorecesse, mas permitindo que crescesse entre as brechas do sistema.

⁷⁹ O Pasquim, N.º 56, Jul/1970.

Seu arsenal, o uso contestado de todos os valores, e acima de tudo, os conflitos que o estranhamento desses valores defasados causava. A família, a fidelidade, a castidade, o heterossexualismo, enfim, todos os preceitos da conservadora sociedade brasileira eram utilizados para debochar da própria seriedade da ditadura.



O carioquês que invadiu o Pasquim e o resto do país.⁸⁰

Inovando na linguagem e brincando com as molduras do palavreado da grande imprensa, o Pasquim partilhou de uma linguagem coloquial, cotidiana e comum que podia ser ouvida e repetida em qualquer canto.

⁸⁰ O Pasquim, N.º 25, Dez/1969.

No Pasquim escrevia-se como se falava, usando gírias e palavrões, que depois dele, podiam ser não só falados, como publicados.



"O palavrão é tão vital que é o único substantivo (ou interjeição) que já contém ponto-de-exclamação."⁸¹

⁸¹ O Pasquim, Nº 25, Dez/1969.

O caráter identitário tinha de ser explorado para que o panfleto adquirisse linguagem pública, daí a necessidade de que seus argumentos produzissem laços de sociabilidade, caminhos comuns em que os leitores deveriam não só se encontrar, mas sentir-se parte. A retórica do convencimento dependia dessa identificação.

O imaginário coletivo ganha lugar nos panfletos e chega à praça pública, aos muros, ampliando o espaço de discussão, promovendo a polêmica, guiando o público através das controvérsias, da disputa ideológica e da ação cotidiana que essas idéias incorporavam em forma de narrativa e como experiência.

O cotidiano está sempre presente e as pessoas se reconhecem na leitura. Transfere-se para o jornal uma relação de companheirismo, de amizade, de uma classe média, é claro, que se identifica com o leitor típico do Pasquim, assim como quem o produz. O leitor sente-se, assim, parte da patota.

Contando com a cumplicidade ideológica do leitor e sua capacidade de interpretação, utilizavam-se instrumentos do dia-a-dia, brincando e denunciando a realidade, ao mesmo tempo, e confiando nos aparatos comuns de identificação e decodificação social e cultural para que não se perdessem as entrelinhas ou o que ficava diluído em fragmentos que somente ganham sentido quando iluminados por outros, permitindo uma “leitura” possível.

Muitos são os exemplos dessa interatividade, e entre os mais interessantes, a capacidade de inserção do leitor em diversos momentos ao longo do jornal, através da seção de Cartas ou mesmo fora delas, em espaços diferenciados, em

artigos, através dos personagens, na figura do mascote, com as dicas ou no diálogo da patota.

As entrevistas, quase como um carro-chefe na publicação do Pasquim, eram partilhadas por todos, como se estivessem numa conversa solta na mesa de bar. E o bate-papo era transcrito para as páginas sem cortes, sem o *copy desk* costumeiro. A conversa flui solta, entre os envolvidos e o jornal, entre o jornal e o público. Tudo se passava como se o leitor fizesse parte da conversa, onipresente.

82

No número 22⁸³, a famosa entrevista com a polêmica atriz Leila Diniz, alavancou o mote da linguagem e criou uma linha divisória, entre tudo o que havia sido dito (e escrito, principalmente) até então. A imprensa se abria a uma nova forma de lidar com seus convidados, com o que se tinha a dizer e, sobretudo, com a maneira como seria divulgado.



O PALAVRÃO VIROU
VERDADE EM MIM,
E QUANDO AS COISAS
SÃO VERDADE TODO
MUNDO ACEITA

⁸² BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que pra oba*. Brasília: Editora UNB, 1991.

⁸³ O Pasquim, Nº 22, Nov/1969.

Falando sobre sua atuação no cinema, no teatro e na TV, na verdade como pano de fundo, para se falar dela, como mulher e personagem de uma revolução social e cultural que se vivia no país, o jornal atingia o ápice de sua proposta, desmontando a vigília moralista que se mantinha na imprensa e no cotidiano. O cinema se tornou um pretexto para se dizer ao resto do país, que de Ipanema não só gargalhadas teriam eco garantido.

Por isso a entrevista foi tão marcante, desmistificando o sexo, revelando a personalidade e a coragem de uma mulher de bem com seu tempo e suas convicções. O palavrão, marca registrada da atriz, tornava-se natural, mas nem por isso limpo, já que a intenção era tirar de baixo do tapete a sujeira escondida pela hipocrisia. No lugar da “sujeira”, uma estrelinha, legendada pelo Sig, deixava claro que nem todos escolhem a verdade.

Essa inovação no processo de interatividade com o leitor surtiu efeitos e que se vêem reproduzidos em grande parte dos jornais e revistas modernos de circulação nacional, como as páginas amarelas, as seções criadas para as Dicas e a publicação de uma seleção de comentários sobre os temas centrais de cada número. Sem falar na formatação, no visual, e na própria linguagem, que certamente se configurou na maior contribuição dos alternativos à chamada grande imprensa.

Recontar o Pasquim exige que se diga como ele era visto, de que forma(s) era lido, quais as características que o tornaram o grande jornal alternativo dos anos 70 no Brasil. Trataremos a partir de agora de uma de suas marcas: o visual, responsável por fazer do Pasquim um jornal pra se ver.

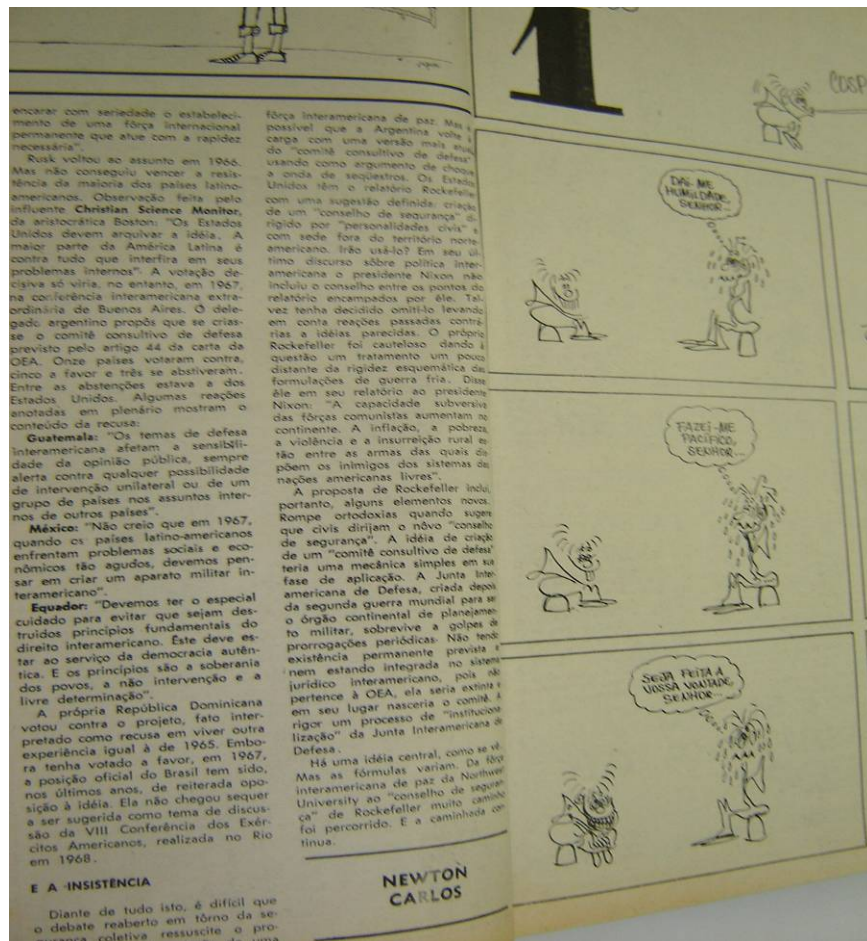
1.3 PASQUIM: UM JORNAL PRA VE VER

O Pasquim - diferentemente do que acontece mesmo com os jornais alternativos - tem a clara intenção de produzir desde o efeito visual um choque, promovendo certo estranhamento. Vemos isso no formato, que se constitui de início uma afronta aos padrões da imprensa brasileira. Vemos isso na projeção da página, nas ilustrações interativas, no mascote-personagem, nos grandes cartuns transformados em séries, nos textos figurativos, na profusão de fotografias, nas chamadas provocativas, etc.

Mas, sobretudo, vemos isso no jornal inteiro, não especificamente em uma seção, ou na capa, como é de costume. No Pasquim, a página é construída de forma a ser vista como um todo. Os artigos não devem ser somente lidos, mas vistos, têm uma característica de traço, assim como as figuras ou fotografias.

A página é trabalhada de maneira gráfica, de modo a ser mais do que um suporte de leitura, é como um desenho, onde todos os elementos se complementam.

O texto é sempre acompanhado de uma imagem, seja ela uma ilustração ou um cartun. E estes, por sua vez, também, comportam uma leitura para além do visual, não servem, portanto, de mero apêndice do texto, dele participam mas podem também incorporar outros elementos para além do texto, constituindo-se parte do texto, mas também em algo independente.



Diferentes linguagens representam a “segurança coletiva”⁸⁴

Neste caso, o artigo de Newton Carlos, que trata de segurança, vem acompanhado, na página seguinte, dos Fradinhos do Henfil, que aparecem sempre vinculando uma crítica “a moral e os bons costumes”. Une-se texto e imagem pelo conteúdo, cada um com uma carga de significado. As diferentes noções de segurança perpassam assim a linguagem e a expressão através do jornal. Complementam-se formando uma coisa só, ainda que a linguagem de cada um possa veicular formas diferentes de interpretação.

⁸⁴ O Pasquim, Nº 53, Jun/1970.

No Pasquim, a imagem não é mera paisagem, mas testemunha de seu tempo e de si própria. Percebe-se em suas páginas o reconhecimento da imagem em sua força que tem de mobilizar, gerar ações e reações, dando a conhecer algo, em sua função simbólica, produzindo acessos possíveis, pelos códigos especiais que comporta, a determinados significados, relatando sensações e emoções, produzindo outras possibilidades de lidar com determinada realidade.



As imagens reforçam e complementam o sentido textual.⁸⁵

⁸⁵ *Ibidem*.

Segundo Panofsky⁸⁷ há um momento de reconhecimento iconográfico. de leitura da imagem, nos detalhes, nos acessórios, na paisagem, no contorno. O Pasquim ousa produzir mensagens à medida que leva a imagem a falar e revelar significados, atingindo o conteúdo simbólico e os sentidos intrínsecos à época.

Os artigos geralmente ocupam uma página inteira, e muitos de seus temas acabam se tornando matérias regulares, passando a ser publicadas em todos os números e com espaços próprios no jornal.

Este é o caso das colunas e seções, como as páginas de Paulo Francis, Newton Carlos e Luiz Carlos Maciel. Este, que nos interessa mais de perto, por ter sido considerado o guru da contracultura no Brasil - já escrevia desde a criação do semanário, e a partir do número 49 passa a ter uma seção para falar deste assunto regularmente no jornal – a coluna *Underground*, que passará a ocupar o espaço de uma página e meia, tornando-se uma das marcas do jornal, principalmente pela divulgação do movimento e dos ideais contraculturais no Brasil.

Entre as matérias regulares encontramos as entrevistas, o espaço criado para as Dicas e as frases de capa, uma espécie de lema para cada número.

O Pasquim não tinha como intenção fazer reportagens, mas expressar opinião, por isso valeu-se de recursos como o comentário, a análise, a informação dirigida, um jornalismo não informativo, mas crítico e analítico, de opinião mesmo.

⁸⁷ Ver CANCLINI, Nestor. *A Socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 33; PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002; PANOFSKI, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991;

Ainda que a informação esteja presente, não se apresenta de forma crua, como nos jornais diários, mas com uma nota, observação, algo a mais. Além disso, a regularidade e o recurso de exatidão, quando se comenta a cada dia novos fatos relacionados ao mesmo tempo, também não é uma característica do Pasquim.

Os temas se repetem porque estão na ordem do dia, mas não existe uma separação como no caso das páginas de política, cultura, economia, etc. que se encontram divididas nos jornais da grande imprensa.

No Pasquim, não há exatamente uma estrutura redacional para alocar estes temas, pelo menos não no sentido conservador, da maneira com que a imprensa estava acostumada a distribuir seus conteúdos.

Na maioria das vezes estes conteúdos se encontram mesclados, numa mesma página, numa coluna, comentados pelos entrevistados, em pequenas notas dos colaboradores ou em desenhos, que é o forte do jornal quando se trata de assuntos de ordem política, por exemplo.

O que distingue o jornal alternativo, além do conteúdo, é a forma como dispõe seus assuntos, os redimensiona num sentido de tratar deles, mas não na sua forma habitual⁸⁸. Assim, por exemplo, as matérias tanto podem ser classificadas por temas ou autores, como pela forma, pelo caráter de disposição dos elementos visuais, imagéticos ou textuais.

⁸⁸ Ver CHINEM, Rivaldo. *Imprensa Alternativa – Jornalismo de oposição e renovação*. São Paulo: Ática, 1995 e KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: Nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta, 1992.

O Pasquim é um jornal que só pode ser compreendido em sua forma, na maneira com que se distribuem o que hoje se convencionou chamar de unidades redacionais, segundo sua formulação.

È claro que com o tempo, o que antes não existia, uma organização, propriamente dita, vai se constituindo, mas ainda assim, não através de um congelamento dessas “unidades”.

Pelo contrário, os espaços criados podiam mudar de lugar dentro do jornal, permaneceriam ao troca-troca de autores, às suas maneiras particulares de escrever ou desenhar, iam sendo, literalmente, redesenhados de acordo com o clima entre a patota, que a cada chuva poderia estar com uma feição diferente, ainda que a intenção de incomodar e criar impacto crítico fossem duradouros durante os vinte anos de atuação, perdendo o fôlego apenas nos últimos anos.

Essa é uma marca do jornal alternativo, modificar sua própria estrutura á medida em que mudam os temas, autores, a linha de pensamento. Num mesmo número podemos encontrar um autor comentando o outro, uma interação permanente, que demonstra um contato de escrita, mas não necessariamente, uma unidade de pensamento. Pelo contrário, o que marcou o Pasquim foi a divergência, daí as tantas mudanças no grupo, mas também, e principalmente, a riqueza do material produzido, que revela o palco de contradições e a movimentação de idéias que ali se produziu.

Se quisermos entender o Pasquim nos moldes do que é a imprensa, seja em sua época ou mesmo hoje, quando facilmente dividimos a estrutura do jornal, sua formatação, como fazemos com os cadernos temáticos, estaremos isolando sua importante intervenção na linguagem, que propunha exatamente o oposto

disso, criando uma ligação entre as diversas formas de se estruturar a informação/opinião produzida.

Uma tentativa mais interessante se coloca ao contextualizarmos um grupo de conteúdos, daí sim separando suas matérias em grandes unidades como as entrevistas, as dicas, as frases-lemas, os personagens, a participação do leitor, através das cartas, as seções-chave de cada número (que podem ou não se repetir em seqüência).

Optamos por tratar a linguagem como um todo, no sentido de alcançar - ainda que em parte, aquilo que o próprio jornal propunha - uma fusão dos significados, uma comunicação mais aberta, condizente com o pensamento vigente naquela época entre boa parte da chamada intelectualidade, fosse ela engajada ou não.

O que caracteriza toda essa relação proposta com a linguagem e as formas de expressão assumidas pelo jornal tem sua origem na interação que mantém com o chamado *New Journalism*, o novo jornalismo americano, que, por sua vez, traz marcas do ideário contracultural, propondo outras formas de comunicação, na experimentação do que é novo, e do que pode ser diferente.

È a relação deste tipo de jornalismo com a formação da imprensa alternativa no Brasil que passamos a discutir, apontando para atuação do Pasquim, um dos protagonistas e talvez mesmo, o pioneiro, nesta empreitada de conduzir a comunicação e o jornalismo brasileiro em seu processo de renovação, cujas marcas podemos ver estampadas na modernização da nossa imprensa.

CAPÍTULO 2: ENTRE O ENGAJAMENTO E O DESBUNDE

*Nossa geração teve pouco tempo
começou pelo fim
mas foi bela nossa procura
mesmo com tanta ilusão perdida
quebrada,
mesmo com tanto caco de sonho
onde até hoje a gente se corta*

(Alex Polari)

2.1 O PASQUIM E A CONTRACULTURA NO BRASIL

A contracultura aparece como um protesto geral, englobando tudo, desde que estabelecido – a cultura, a história, a política, a desumanização, a poluição, as normas morais - e propõe novas atitudes diante da vida que podem ser até mesmo velhas formas recuperadas.

O próprio termo *contracultura*⁸⁹ foi criado pela imprensa norte-americana, no início dos anos 1960, para denominar o conjunto de manifestações culturais que floresceram nos Estados Unidos na década de 1950, expandindo-se para a Europa e partes da América Latina, vociferando a contestação e a crítica aos defasados e contraditórios valores da sociedade moderna.

Iniciado com uma geração de poetas que se opunham de diferentes formas à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades

⁸⁹ Ver MACIEL, Luiz Carlos. *Nova Consciência - Jornalismo Contracultural - 1970-1972*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973 e *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O Que é Contracultura?* Col. Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 9 e ROSZAK, Theodore. *A Contracultura – Reflexões sobre a Sociedade Tecnocrática e a Oposição Juvenil*. Trad. Donaldson Garschagen. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

ocidentais, o movimento contracultural coloca na ordem do dia a angústia existencial humana diante de um sistema de vida tecnocrático, desenvolvido no ápice do capitalismo moderno.



Allen Ginsberg

Pretendia-se marginal, independente do reconhecimento oficial e dos ditames sociais. Diante de uma cultura privilegiada, a contracultura tinha a intenção de se colocar efetivamente do outro lado das barricadas.

Identificado com os movimentos de rebeldia juvenil, o ideário trazia consigo um pouco do romantismo pueril que sempre moveu os rituais de passagem:

Por se saber efêmero e ansiar pela eternidade, o jovem traz em sua essência a rebeldia, ao contrário da visão madura de organização. A anarquia juvenil se coloca contra os postulados de ordem e segurança, impostos de maneira totalitária sobre as formas de pensamento, de ver e reagir sobre a realidade. O mundo maduro, povoado de regras e leis é fraturado pela necessidade de liberação da consciência, já que, na visão juvenil submeter o pensamento às exigências totalitárias da razão é mata-lo.⁹⁰

⁹⁰ MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996..p. 270.

Na busca de modos alternativos de viver e conceber o mundo, a contracultura propõe uma nova relação com a vida, um profundo sentimento de rebeldia que questiona a própria cultura e as formas de pensá-la. Segundo Maciel, a característica fundamental da contracultura é:

ser expressão de uma visão juvenil, foram os jovens que inventaram a contracultura (e fenômenos afins, como o tropicalismo) e, portanto, a rejeição a ela pela maturidade é inevitável, inclusive a maturidade dos próprios jovens que a fizeram. As manifestações da visão juvenil tendem ao procedimento mágico de eternizar a juventude, negando portanto à experiência madura o direito à mera existência.⁹¹

A contracultura pode ser tratada como um movimento de rebeldia que marcou os anos 1960 no mundo: com a explosão do rock, não somente como estilo musical, mas como forma de vida, a movimentação político-cultural nas universidades, as viagens, aquelas propriamente ditas, dos mochileiros andarilhos ou as viagens experimentais através do uso de drogas.

Qualquer uma dessas manifestações regadas a um “porre” de insatisfação, uma ressaca crítica do mundo como era conhecido, do domínio da razão, que permitia alçar vôos para um lugar onde não se têm grilhões: na imaginação.

Olhando por este prisma, a contracultura esteve situada naquele universo, tratando-se de um fenômeno datado, que se perdeu no próprio discurso, traiu-se ao se perceber envelhecido. Riu de si mesmo folheando um álbum antigo, desconhecendo o paradeiro dos personagens, se é que sobreviveram.

⁹¹ *Ibidem.*

Para além do movimento histórico que se desenvolveu nos anos 60, pensamos a contracultura como um modo de contestação e enfrentamento diante da ordem estabelecida, radicalmente diferente das formas tradicionais de se fazer oposição. Esse tipo de manifestação não tem limites temporais, mas pode aparecer em diferentes épocas revigorando a crítica social, rompendo os laços tradicionais de pensar e se comportar.

É neste desejo de mudança e na pregação da liberdade de expressão que os discursos do Pasquim e do movimento contracultural se encontram, num sentido revelador de que a forma como se pensava a cultura até então já não dava conta da realidade complexa e multidimensional que se buscava compreender.



Pé na estrada.⁹²

⁹² A imagem faz referência ao estilo de vida mochileiro, que inspirou uma das mais importantes obras contraculturais, *On the road*, de Jack Kerouac.
Disponível em: http://minerva.ufpel.edu.br/~castro/pe_na_es.jpg (Janeiro/2006)

Discutimos o movimento *contracultural* e sua relação com o pensar da nossa cultura por ter sido responsável por uma das críticas mais ostensivas ao modo de se pensar a cultura enquanto algo inerte, estanque, separada do real a partir de um pensamento que legitima uma de suas faces em detrimento de toda sua complexidade.

Graças ao estágio de desenvolvimento e dependência em que vivia o país naqueles anos e, principalmente, às tentativas elaboradas para a superação desta condição, podemos pensar a relação da cultura brasileira com o movimento contracultural, que chega ao Brasil através das redes de internacionalização que atinge naquele momento, abrindo espaço à difusão das alternativas que coloca com relação às formas tradicionais de intervenção cultural, social e política, e que trazem à tona questões acerca de como o homem se pensava diante de si próprio e da realidade que constrói.

Somente uma cultura rica, dinâmica e criadora poderia fazer surgir, de si própria, a diferença. Falamos em diferenças e não contradições, pois acreditamos que a capacidade de remanejar os símbolos com os quais lidamos, mesmo que deles produzamos algo totalmente diferente do original, faz parte do processo, é histórico, e todas as verdades culturais assim o são, parciais, incompletas, reveladoras de um movimento contínuo.

É claro que a contracultura brasileira não poderia ser a mesma daquela surgida na mais rica nação do mundo, com demandas específicas de sua opulência e domínio.

Mas não nos esqueçamos que a identidade brasileira foi também forjada a partir das mesmas noções de domínio, baseadas também numa forma de imperialismo. As relações com a América Latina comprovam, historicamente, esta intenção.⁹³

O Brasil era sempre apontado como “líder do continente”, criando-se uma imagem de poder que o isolava das intempéries políticas ocorridas na América Latina, onde só era mostrado o desenvolvimento econômico, uma suposta superioridade política angariada desde sua independência.⁹⁴

Mas esta “independência” não era tão segura como os governos brasileiros tentaram demonstrar. Apesar de todas as tentativas nacionalistas, o Brasil era, e é ainda hoje, um país periférico em relação ao capitalismo mundial. Ainda que esteja em franco desenvolvimento, seus compromissos internacionais demonstram sua dependência, apesar de todo orgulho nacional pelas riquezas, pelo imenso território que alicerçou nosso ufanismo.

Em países dependentes do capitalismo internacional, em que a modernização é importada predominam as políticas demagógicas baseadas na manipulação de demandas populares devido ao grande poder que é dado ao Estado, ator central que manipula a integração social, permitindo a reprodução do sistema com o mínimo de tensões, legitimado por uma personificação de poder carismático manifestado pelas massas.⁹⁵

⁹³ PRADO, Maria Lygia Coelho. “O Brasil e a distante América do Sul”. In: *Revista de História*. São Paulo: Departamento de História – FFLCH - USP/Humanitas, 2001, nº 145, p. 127-149.

⁹⁴ CAPELATO, Maria Helena “O gigante brasileiro” na América Latina: ser ou não ser latino-americano”. In: MOTTA, Carlos Guilherme (Org.). *Viagem Incompleta: a experiência brasileira (1500-2000): a grande transação*. São Paulo: SENAC, 2000. pp. 285-316.

⁹⁵ Ver TOURAINE, Alain. *Palavra e Sangue: política e sociedade na América Latina*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1989..

Essas demandas também se modificaram com o próprio processo de modernização e o rompimento do pacto populista, ao passo em que a economia desacelerava e os conflitos sociais se exacerbavam.

A marcha das esquerdas e da intelectualidade denunciava a espoliação imperialista e feria os princípios de dominação: a crise econômica e o avanço das classes populares passavam a ser inaceitáveis. A intervenção militar foi a maneira de enfrentar uma questão social e política através da força.⁹⁶

Desde a Segunda Guerra, a cultura norte-americana desembarcou maciçamente em nossas terras tupiniquins, disseminando o charmoso e manipulador “*american way of life*”, moldando comportamentos e projetando, através da cultura de massa que o acompanhava, uma padronização típica do domínio cultural que pretendia.

Com o golpe de 1964, assistimos ao completo alinhamento do governo militar brasileiro com a política norte-americana, com respaldo de boa parte de nossa sociedade.⁹⁷ O endosso dos Estados Unidos ao golpe fez com que o Brasil tomasse posição do universo da Guerra Fria, compartilhando da doutrina de fronteiras ideológicas, aqui baseada na máxima da *segurança nacional*, marca da manipulação do governo diante do temor comunista que se alastrava, segundo as ameaças criadas pela propaganda de direita.

⁹⁶ Ver BANDEIRA, Moniz. *O Governo João Goulart: As lutas sociais no Brasil (1961-1964)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. COSTA, Luís César Amad; MELLO, Leonel Itaussu A. “As Bases da República Militar”. In: *História do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1991; IANNI, Otávio. *O Colapso do Populismo no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o “Perigo Vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.

⁹⁷ PRADO, Maria Lygia Coelho. “Davi e Golias: as relações entre Brasil e Estados Unidos no século XX.” In: MOTTA, Carlos Guilherme (Org.). *Viagem Incompleta – a experiência brasileira (1500-2000): a grande transação*. São Paulo: SENAC, 2000. p. 345.

A contracultura encontrou espaço nas páginas do Pasquim nos retalhos de uma colcha que esquentava as propostas de agredir a sobriedade de uma sociedade que preferia se ver presa a alguns dogmas oficiais para manter certa afluência que acreditava estar pautada na falácia da “segurança nacional”.

O Pasquim trazia à tona questões que se colocavam no universo da cultura ocidental, produzindo uma reelaboração bem humorada de propostas de engajamento crítico.⁹⁸



Produzindo uma releitura do ideário contracultural, o Pasquim utiliza um estilo carnalizado, estabelecendo outras maneiras de expressar-se, unindo comunicação e crítica, através de um discurso que desrespeita as regras em favor do livre contato entre valores e idéias.

⁹⁸ O Pasquim, Nº 64, Set/1970.

Removendo as barreiras entre estilo e comportamento, o paSQUIM promoveu um choque de idéias a partir da irreverência e do deboche, ao mesmo tempo em que se discutiam questões sociais importantes, derrubando a linha dura que se colocava como modelo na política e na cultura.

Unindo discussões acerca da natureza das sociedades industriais avançadas e da ideologia tecnocrática que a representava, com criativas críticas de comportamento e valores, capazes de burlar o sistema de censura, driblando-o com um linguajar que veiculava novas formas de contestação, não compartilhadas nem pelos generais, nem pela visão defasada das esquerdas.

Adaptadas ao gosto tropical, estas questões permitiam o repensar daqueles fatores culturais que condicionavam e legitimavam o autoritarismo, da política de repressão cotidiana ao regime de governo.

Numa ligação direta com a idéia de engajamento – ainda que um engajamento desbundado - reapropriado à necessidade de defender a própria decisão de escolha, ancorada na defesa da liberdade individual, que muitas vezes soou como desinteresse político, ou certo tipo de alienação, usando um termo bem típico daquela época.⁹⁹

Na modernidade, o mundo perde sua imagem enquanto totalidade, se desfaz em pedaços, tornando-se uma coleção de fragmentos heterogêneos, desagregando o eu e tornando o tempo também descontínuo.

⁹⁹ As primeiras aparições dos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil com a inserção de instrumentos elétricos e uma linguagem musical que mesclava ousadia e inovação, foram tratadas como anti-nacionalistas e descoladas da realidade social, daí o próprio termo “desbunde”, que, segundo parte da mídia, retratava um deboche cru, sem intenções políticas.

Filha rebelde de um tempo contraditório, a contracultura cede sua linguagem a diversas linhas de interpretação, fosse a do individualismo, do *drop out*, ou aquela que dizia que a intervenção estava sim em não compartilhar o comum, o óbvio. Partilhando desse processo de descontinuidade, o ideário contracultural não se propunha a costurar não apenas aqueles retalhos esparsos de realidade, mas dizer que das lacunas, dos espaços vazios também era possível ler o mundo.

A contracultura apresentava-se como uma face do próprio imperialismo que negava: se autoproclamava uma ideologia natural que propunha romper os *ismos* para revelar ao homem seus próprios olhos - a capacidade de ver que lhe fora roubada com seu próprio consentimento - obscurecidos pela fumaça do progresso que se sobrepunha ao que seria *ver de verdade*. Devolver a visão de realidade perdida seria uma forma de compensar a fragmentação, devolver a noção de totalidade ao homem moderno.

Segundo Walter Benjamin¹⁰⁰, a melhor chave para se ler a modernidade seria a da dimensão alegórica. Encontramos a expressão que traduz esse pensamento, verificando na noção de alegoria uma representação do outro, de vários outros, mas não do todo.

Reprimido em sua totalidade, o homem esfacela-se e no lugar da imaginação, sobrepõe-se o estado de inércia, considerado normal já que a ótica que o torna saudável é a mesma que tem interesse em legitimá-lo, preservando a doença. O homem condicionado em sua perda de liberdade torna-se doente.

¹⁰⁰ Ver BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história". *Magia e Técnica: arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Vol. 1.

Numa crítica anárquica em face da cultura convencional que sustenta essa doença e produz nos ruídos da destruição o som agradável do progresso construtor, o ideário contracultural produz um choque, revelando uma maneira de detectar nos ruídos construtores da *civilização*, o *equivoco* e o *esfacelamento* do homem, promovendo assim uma crítica ácida às formas tradicionais de se fazer oposição.

As representações da ânsia de transformação que aquele tempo exigia nos colocam, sobretudo, diante da dimensão pluralista, da diversidade que denuncia, diante da fragmentação moderna, uma atitude crítica em face à realidade, quando o homem se redescobre *culturalmente*, enquanto ser único, mas também diverso, em contínuo processo de construção de identidades e visões de mundo, se opondo diretamente às visões estáticas e demonstrando profunda desconfiança da realidade que lhe é dada a ver como pronta e acabada.

Se o imperialismo cultural propunha a padronização, legava, ao mesmo tempo, outras formas de se ler o real. São as duas faces de uma mesma moeda, ângulos de um mesmo prisma: o da modernidade.

Do próprio imperialismo norte-americano chega ao Brasil o aspecto de negação de tudo que lhe consubstancia. Ao mesmo tempo, este imperialismo passa a ser identificado como o principal vínculo entre a perda de identidade e a necessidade de crescimento.

Na cultura brasileira, isso se reflete na recusa de um futuro prometido como redentor. O Brasil já não era visto como o *país do futuro*, ou pelo menos, já não se sustentava unanimemente esta máxima.

Caía por terra novamente a visão edênica que colocava o Brasil no pedestal dos trópicos. O exótico das disparidades aparecia mais do que nunca aos olhos do mundo. A grandeza passava a ser questionada. Passa-se a viver uma descrença na “civilização do engano”, no progresso como falseamento de um real contraditório, sugerindo uma preocupação com a realidade brasileira, com a vida em sua essência, no aqui e agora.

A proposta de “revolução” se transfere da política ao cotidiano, refletindo sobre a dimensão do corpo e do comportamento, rompendo com a inflexibilidade da prática política vigente e o autoritarismo que lhe era correspondente no universo cultural.



Ala radical dos Panteras Negras, nos EUA.¹⁰¹

¹⁰¹ Disponível em: <http://minerva.ufpel.edu.br/~castro/people2.jpg> (Janeiro/2006)

Liberando a imaginação soltavam-se os bichos encravados nas “obscuras verdades”, jorrando de si toda uma angústia existencial sufocada. Como o uivo capaz de construir, dentro do próprio homem, um outro “lugar”. No grito de desabafo, a consciência de uma outra realidade a ser construída. ¹⁰²

Percebendo a magia fundamental da realidade, seu poder incessante de criação, insubmisso a todas as tentativas de racionalização, o homem já não poderia privar-se desta dimensão lúdica. O movimento contracultural surge como antídoto necessário à preservação de um mínimo de saúde existencial, que passou a ser socialmente exigido pelo próprio instinto de sobrevivência. ¹⁰³

O tipo de descontentamento com a realidade social revela-se como alternativa de buscar outra realidade, louca ou alucinógena, rebelde e criadora, acima de tudo, capaz de tornar inseparáveis a arte e o comportamento.

Propondo o reencontro com o homem e a revitalização da própria vida, cria-se um mundo alternativo dos interstícios daquele desacreditado, bem como uma outra interpretação acerca da cultura, produzida de dentro dela própria, capaz de insinuar a dinâmica e a alteridade que somente seriam descobertos pela História cerca de vinte anos depois.

¹⁰² Ver GINSBERG, Allen. Uivo, Kaddish e outros poemas. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1999.

¹⁰³ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Op cit*, p. 17-18.

A grande recusa que o ideário contracultural assinalava, ligava a vida a sua dimensão sensorial, deixando-se arrastar pelo lúdico, desprezando a regularidade na vida cotidiana.



Comunidade de Haight Ashbury.¹⁰⁴

A ordem era deixar o pensamento fluir livre das amarras normativas e convencionais, perdendo-se nas interpretações que fossem possíveis alcançar.¹⁰⁵

Retomava-se o sentido do mágico, na busca de religiões alternativas, tal como os xamãs, rituais indígenas e africanos, as representações orientais, viagens psicodélicas, as artes adivinhatórias dos ciganos (dos quais muitos hippies tomaram de empréstimo o estilo de vida nômade), ou através do uso de tóxicos, beberagens de ervas, comidas exóticas, etc. Tudo isso com a função de liberar a mente do condicionamento social, revelando novas formas de atingir a realidade.

¹⁰⁴ A comunidade de Haight Ashbury com sede no antigo bairro North Beach, reduto da boemia beatnik, defendia o uso indiscriminado do LSD.

¹⁰⁵ Ver MARCUSE, Herbert. Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Zahar, 1968 ; A Ideologia da Sociedade Industrial. Trad. Giasone Rebuca. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973 e Cultura e psicanálise. São Paulo: Paz e Terra, 2001.



Representação psicodélica.

Desse universo de busca, o desconhecido era por si só mágico, transformador, explodindo a noção de segurança que o sistema dizia oferecer. Uma busca histórica: do encontro do homem consigo mesmo, não mais guiada pela razão, mas através do retorno às formas mais simples de vida, guiadas pela emoção, pela explosão dos sentidos, rumo ao conhecimento de uma verdade anterior aos padrões, quase uma apologia do primitivo.

No entanto, é no momento mesmo em que se sente só, como dizia Jean-Paul Sartre¹⁰⁶, que o homem é capaz de se olhar mais profundamente, de interceptar seus valores, conhecer suas falhas, elaborar as culpas, projetar o futuro. Dessa solidão necessária, surgiria também a necessidade de engajamento, a responsabilidade pessoal por si e diante da coletividade.

O engajamento se traduz no envolvimento pessoal em tudo que se faz para que a vida tenha sentido, uma responsabilidade pessoal por toda a ação e projeto de vida, onde o escolher é sempre se engajar: o homem está condenado a inventar-se a cada instante porque a luta pela vida passa a ser uma luta política.

107

106 SARTRE, Jean-Paul. O Existencialismo é um Humanismo. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, nº 45, 1973.

107 Ver MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da Sociedade Industrial*. Trad. Giasone Rebuca. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

É neste sentido que o papel da palavra poética se torna arma, na proposta de uma viagem mágica da vida através da arte, em nome da liberdade de expressão, produzindo uma revolução permanente e cotidiana.¹⁰⁸

Solidário ao seu tempo, o Pasquim imprime em suas páginas uma busca da humanidade perdida a ser resgatada, expressando uma reação natural que se dava pelo próprio sufoco do estilo de vida, produzindo um deslocamento da crítica social, fundindo no indivíduo o coletivo, num manifesto do sentimento de mal-estar que a época traduzia, como problema existencial, experimentado no cotidiano, e como crítica mais profunda das razões culturais que o causavam.

Apontando para o importante papel das propostas contraculturais dentre os projetos de transformação social no século XX, não só por seu poder de mobilização, mas pela natureza das idéias que pôs em circulação, pelo modo como as veiculou e pelo espaço de intervenção crítica que abriu – o Pasquim projeta a intervenção pela linguagem, pelos sinais, reconciliando o homem, de mãos dadas contra o Moloch¹⁰⁹ da nossa cultura.

¹⁰⁸ Diversas obras literárias da época retratam esta viagem, entre elas ver: ABREU, Caio Fernando. "Dodecaedro." In: *Triângulo das Águas*. São Paulo: Nova Fronteira, 1983, p. 11-57; GAMA, Sérgio. "Ligação Direta". In: *Guerrilhas d'Amor*. Belo Horizonte: Vega, 1977; GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1999; LOWY, Michel e SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

¹⁰⁹ GINSBERG, Allen. *Op cit.* p. 40.

2.2 IMPRENSA ALTERNATIVA E JORNALISMO CONTRACULTURAL

Segundo Kucinski ¹¹⁰, entre os anos de 1964 a 1980, nasceram e morreram cerca de 150 periódicos chamados alternativos, cada um com seu estilo, mas todos unidos pelo traço comum de se fazerem instrumentos de oposição ao regime militar.

Esses jornais foram inicialmente chamados de imprensa nanica, devido ao formato pequeno adotado pela maioria, como o dos tablóides. Foi o jornalista Alberto Dines quem lançou a expressão “imprensa alternativa”, em janeiro de 1976. Segundo ele, a função dessa imprensa era realmente a de tentar se fazer uma alternativa. Alternativa não apenas de noticiário, mas de mercado, de postura, de organização acionária. ¹¹¹

A própria palavra “alternativa” traz em sua origem a idéia de mudança, sugerindo transformações. No dicionário Aurélio ¹¹², o vocábulo significa algo que se contrapõe a interesses ou tendências dominantes, à margem, insubmisso ao que domina. Era neste sentido que a palavra era utilizada nos Estados Unidos e na Inglaterra, para designar arte e cultura não convencionais e foi nestes termos que Dines se apropriou para designar aquela imprensa que surgia.

110 KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: no tempo da imprensa alternativa*. 1991, p. XIII.

111 CHINEM, Rivaldo. *Imprensa alternativa – Jornalismo de oposição e renovação*. São Paulo: Ática, 1995.p. 4.

112 HOLLANDA, Aurélio B. de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2 ed., 1986.

Nas palavras de Kucinski, correspondia ainda a algo independente da política dominante, a única saída para uma situação difícil:

Nos períodos de maior depressão das esquerdas e dos intelectuais, cada jornal funcionava como ponto de encontro espiritual, como pólo virtual de agregação e desagregação do ambiente hostil da ditadura. Pode-se traçar assim uma demarcação entre imprensa convencional e imprensa alternativa no Brasil pelos seus papéis opostos como agregadores ou desagregadores da sociedade civil, em especial dos intelectuais, jornalistas e ativistas políticos. ¹¹³

A imprensa alternativa dos anos 70 era tudo isso ao mesmo tempo: representou a única saída viável diante da censura e do cerceamento político e, ainda veio a protagonizar as mais profundas transformações da imprensa brasileira.¹¹⁴ Kucinski complementa: *é na dupla oposição ao Estado militar e às limitações à produção intelectual-jornalística sob o autoritarismo que se encontra o nexo dessa articulação entre jornalistas, intelectuais e ativistas políticos*¹¹⁵.

Pode-se dizer que a imprensa alternativa brasileira foi constituída, basicamente, por três grupos: as esquerdas, com seu desejo de protagonizar transformações; jornalistas que buscavam alternativas ao fechamento de seus espaços na grande imprensa; e intelectuais, encurralados pelo ambiente repressivo que se instalou tanto nas universidades quanto fora delas.

¹¹³ KUCINSKI, *Ibidem*.

¹¹⁴ BARROS, Patrícia Marcondes de. "A imprensa Alternativa da Contracultura no Brasil (1968-1974): Alcances e desafios." In: CEDAP, FCLAs, Vol. 1, N°1, 2005, p.1.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 183.

Para analisar a imprensa alternativa, Kucinski propõe a divisão desses jornais em duas grandes vertentes:

- a primeira formada por periódicos predominantemente políticos, criada por remanescentes das fileiras estudantis que atuavam segundo interpretações marxistas defasadas e baseados, em sua maioria, nos ideais de valorização do nacional popular nos anos 50, que transformavam os periódicos em verdadeiros manuais didáticos da “revolução”. Seus principais representantes nacionais foram Politika, Opinião, Movimento, Em Tempo e Coojornal.
- A segunda vertente, a dos jornais contraculturais, ou existenciais, foi criada por jornalistas não alinhados ao discurso dominante, nem às posições da esquerda tradicional. Inspirados nos movimentos de contracultura norte-americanos, estes periódicos preferiram a via política através da discussão dos costumes, com uma abordagem existencial, a partir da política cotidiana ou de comportamento. Os principais expoentes foram, segundo o autor, Versus, Bondinho, Ex e O Pasquim.

Surgiam não apenas novos conteúdos, mas também novos formatos, contrapondo-se aos padrões de objetividade do jornalismo tradicional americano e permitindo maior exercício da subjetividade e vivência das situações durante a reportagem, assim como se pregava na vida cotidiana como um todo.

Nestes alternativos houve a preocupação de veicular, discutir e experimentar textos ligados aos dados de emergência contracultural, bem como os símbolos ligados à realidade política e social brasileira.

As idéias de desrepressão desenvolvidas pelo discurso da imprensa contracultural ampliavam o conceito de política, estendendo-a ao corpo, ao comportamento das pessoas, à questão sexual. Contestava-se não somente a organização social e política, mas também as formas com que o homem lidava consigo mesmo.

Estas iniciativas foram formuladas a partir de uma teia de referências nacionais e estrangeiras que promoveram a formação do discurso contracultural no Brasil. Kucinski aponta as principais influências sofridas por esta imprensa alternativa contracultural:

*A crítica comportamental e a ruptura cultural tinham suas raízes nos movimentos de contracultura norte-americanos e, através deles, no orientalismo, no anarquismo e no existencialismo de Jean Paul Sartre que investiam contra o autoritarismo na esfera dos costumes e no alegado moralismo da classe média.*¹¹⁶

¹¹⁶ KUCINSKI, *Op cit.* pp. XIX-XV

Além do movimento contracultural norte-americano, o jornalismo existencial sofreu forte influência da escola americana do New Journalism¹¹⁷, responsável por abordar questões comportamentais e sociais com um novo olhar, aberto às transformações ocorridas no mundo naqueles anos.

A aproximação desta escola americana de jornalismo com o fenômeno da contracultura sugere uma prática jornalística alternativa em relação aos padrões ditados pelo mercado de comunicação contemporâneo.

O fenômeno do New Journalism¹¹⁸ tem uma abordagem relativamente recente nos estudos sobre jornalismo no Brasil. Textos de Edvaldo Pereira Lima, Fernando Resende e Marcos Faerman abrem essa discussão no Brasil, problematizando o jornalismo a partir da sua interseção com outras formas de construção de relatos, narrativas como a literatura e a história.¹¹⁹

De maneira convergente, estes autores partem do Novo Jornalismo americano como uma referência pela qual se pode projetar uma ruptura com o modelo de texto noticioso que invadiu as redações dos periódicos brasileiros a partir da década de quarenta.

¹¹⁷ Ver JOHNSON, Michael. *The New Journalism - Understanding Press, the Artists of Non Fiction, and Changes in the Established Media*. Lawrence, Manhattan, Wichita, University Press of Kansas, 1971; WOLFE, Tom. *The New Journalism*. New York: Harper & Row, 1973; KRAVETZ, Marc. *Os jornalistas "fazem" a história*. In: DUBY, G.; ÁRIES, P.; LADURIE, E.L.R.; LE GOFF, Jacques. *História e nova história*. Lisboa: Teorema, 1994; KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: Nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta, 1992;

¹¹⁷ ROSZAK, Theodore. *Op cit.*

¹¹⁸ Fase histórica e efervescente de renovação do jornalismo literário nas décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos, caracterizada pela introdução de novas técnicas narrativas. Abundantemente praticada em revistas de reportagem especializada, publicações alternativas, livros-reportagem e até mesmo em veículos da grande imprensa. Registra a ascensão para a fama de grandes mestres da narrativa do real, como Gay Talese e Tom Wolfe, assim como o salto para a produção de não-ficção de nomes consagrados da literatura, como Norman Mailer e Truman Capote.

¹¹⁹ LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas Ampliadas*. São Paulo: Manole, 2003; FAERMAN, Marcos. "O crime no Novo Jornalismo". *VERSUS* nº 03, agosto/setembro, 1983; RESENDE, Fernando. *Textuações - ficção e fato no jornalismo de Tom Wolfe*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002;

Configurando um tipo de jornalismo de contestação aos modelos adotados pela grande imprensa, que se dá pelo investimento na experimentação estética do discurso jornalístico - essa é a característica fundamental deste fenômeno – o novo jornalismo se coloca em choque frontal com os valores sobre os quais se assenta a concepção característica da linguagem jornalística.¹²⁰

Essas discussões permitiram que se produzisse uma espécie de escrita-pesquisa, incluindo o viés investigativo, o arrolamento criterioso de fontes e recursos, a ampliação da temática e dos objetivos, uma reelaboração da noção de notícia, que inclui a idéia de opinião, o recurso da interatividade e a abordagem de conteúdo-problema, muitas vezes de cunho social.

Segundo Tom Wolfe¹²¹, o que caracteriza o New Journalism é uma atitude crítica com relação a pretensão de verdade buscada pelo jornalismo - de registrar os fatos “tal qual aconteceram” - camuflada no universalismo e na neutralidade do conteúdo e da linguagem jornalística.

Esta crítica encontra sua expressão no experimento estético, carregando o texto jornalístico de referência, onde a forma do discurso é tratada como artifício, o que permite imprimir a linguagem de uma subjetividade inaceitável para os padrões da grande imprensa. À objetividade, tabu do jornalismo, se contrapõe um investimento na subjetividade.

¹²⁰ Ver DEMETRIO, Sílvia Ricardo. *Por um jornalismo contracultural: linhas de fuga no new journalism*. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação. ECA/USP, 2007.

¹²¹ WOLFE, Tom. *The New Journalism*. New York: Harper & Row, 1973.

Para Leminski¹²² tal recurso é legítimo no sentido de se recuperar a potência realista projetada então para o discurso jornalístico:

Uma prática do texto criativo, coletivamente engajada, tem a função de desautomatizar. De produzir estranhamento. Distanciamento. É desmistificação de 'objetividade' inscrita no discurso naturalista. Essa objetividade é falsa. Ela apenas reflete a visão do mundo de dada classe social, de determinada civilização. Sua pretensão a 'discurso absoluto' é totalitária. Violação. Ruptura. Contravenção. Infratura. A poesia diz 'eu acuso'. E denuncia a estrutura. A estrutura do Poder, emblematizada na 'normalidade' da linguagem (...)

É neste sentido que o New Journalism pode ser tomado como uma forma de jornalismo contracultural. Não somente do ponto de vista do âmbito histórico em que se inscreve enquanto fenômeno, mas, sobretudo, por investir em um tipo de discurso que buscou suprimir a passividade característica da indústria da cultura. Um jornalismo contracultural seria toda a forma de investimento em valores clandestinos à estratificação do jornalismo convencional.¹²³

A primeira vez no Brasil que o termo *jornalismo* emerge diretamente relacionado ao fenômeno histórico que Theodor Roszak¹²⁴ batizou de contracultura foi no subtítulo do livro de Luís Carlos Maciel - "Nova Consciência - Jornalismo Contracultural" -, publicado pela Editora Eldorado em 1973.

¹²² LEMINSKI, Paulo. "Forma é poder". Folha de S.Paulo: Folhetim, 04/07/1982.

¹²³ Ver DEMETRIO, Sílvio Ricardo. *Op cit.*

¹²⁴ ROSZAK, Theodore. *Op cit.*

Boa parte destas produções permaneceu no anonimato, e quando circularam tiveram públicos bastante restritos: camadas da classe média intelectualizada e que se identificavam de alguma forma com o discurso ligado ao surgimento de uma nova consciência da juventude, sobretudo uma consciência de caráter internacionalista de seu papel cultural.

Foi com o Pasquim que este tipo de imprensa ganhou expressão, como alternativa a uma imprensa conservadora, defasada e, principalmente, submissa aos ditames de um regime ditatorial e, sobretudo, de uma sociedade autoritária.

Fenômeno editorial e cultural, o Pasquim abriu as portas para os demais “alternativos” cuja fecundidade nos anos 70 (Opinião, Ex, Movimento, Coojornal, Versus, Bondinho, Flor do Mal, Já, etc.) deixou os generais atônitos e a censura assoberbada.

O Pasquim mesclou o humor ao ideário contracultural através do binômio: arte e comportamento. A fórmula funcionou e criaram-se diversos meios de sua propagação no semanário, tanto através dos artigos, onde os temas contraculturais foram recorrentes, quanto através do recurso das imagens, charges, cartuns, da linguagem panfletária e assumidamente “do contra”, principalmente no que se referia aos padrões de moralismo e ao autoritarismo vigente.



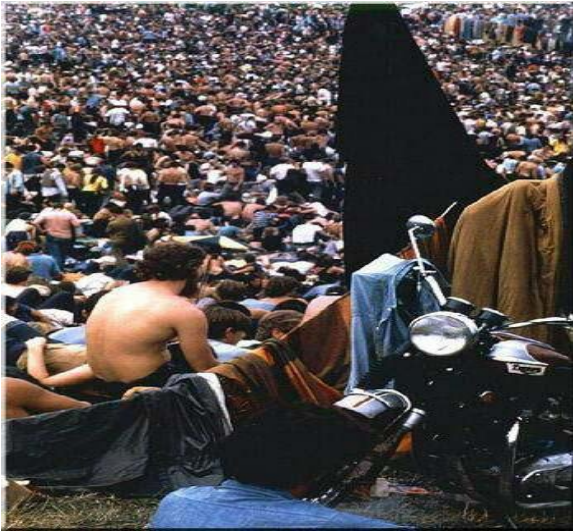
O universo contracultural também era criticado.¹²⁵

Dentre os espaços criados pelo Pasquim para divulgação do ideário e do movimento contracultural no Brasil, um deles merece nossa particular atenção: a coluna Underground, de Luiz Carlos Maciel que lhe conferiu mais tarde o título de guru da contracultura no Brasil.

Maciel articulou através da coluna uma pedagogia contracultural no país.¹²⁶ Nela tratou didaticamente das principais questões acerca do ideário e do movimento contracultural através de textos, informações, sugestões e teorias estreitamente vinculadas à utopia iniciada pela geração beat, assim como suas representações, os símbolos e os reflexos no Brasil.

¹²⁵ No Pasquim a unanimidade nunca foi o ponto forte e se por um lado veiculou as manifestações contraculturais, também criticou seu desenvolvimento histórico e as formas de apropriação do ideário. O Pasquim, Nº 51, Jun/1970.

¹²⁶ Atribui-se a Glauber Rocha a origem do termo "udigrudi", que, a partir da década de setenta, passou a designar a cena da cultura marginal que não se relacionava imediatamente com as formas convencionais de resistência política à ditadura militar - o cinema marginal de Sganzerla, Bressane, por exemplo.



A coluna abordava o mundo contracultural, os Festivais de Música, questões teóricas, a política do comportamento, os principais personagens daquela revolução cultural em marcha, detonadores de uma forma de discurso fragmentária e poética.

Imagem do Festival de Woodstock.

Trazia o movimento em suas andanças pelo psicodelismo, as lutas políticas da Nova Esquerda (Os Hipster), o universo hippie em suas cantorias, flores e novas formas de conceber a sexualidade, a família, as relações interpessoais, a ecologia e os cuidados com a natureza, a alimentação e os modos de vida naturalistas, entre tantos outros.

No Pasquim, a falta de estilo foi utilizada como manobra de convencimento, espécie de retórica da moda¹²⁷, estreitamente ligada ao universo cultural de sua época, onde a política de isenção se coloca como alternativa diante da descrença com as formas políticas tradicionais e defasadas.

Além de trazer ao Brasil um pouco do universo de rebeldia desenhado pela contracultura, Maciel apontou, desde o início, para o processo de absorção que a cultura de massa trazia consigo refletindo sobre a importância da

¹²⁷ Pasquim, Nº 64, Set/1970.

internacionalização da cultura brasileira, dos canais de abertura ao mundo ocidental, e sobre a autenticidade da nossa cultura diante do que vinha de fora, imposto como “bom” e superior”.

A respeito das manifestações estrangeiras adaptadas a realidade brasileira, Maciel se colocava a favor do ritual antropofágico, onde as idéias são digeridas de acordo com os interesses a que se prestam:

Dizem eles que não existe manifestação superestrutural autêntica desligada da infraestrutura que lhe é própria. Dentro dessa ótica a contracultura é uma importação inútil. A estreiteza, segundo penso, reside no desconhecimento deliberado das complexas interações que existem hoje entre as diversas culturas nacionais, graças á eficiência dos modernos meios de comunicação de massa. O complexo colonial responde pela assimilação passiva, a-crítica, mas a influência estrangeira e os produtos culturais híbridos que ela gera, por piores que sejam, são inevitáveis (...) acredito que, apesar de tudo, só as raízes nacionais podem propiciar energia e originalidade criadora a uma cultura. Absolutizar esse dado, porém, é dar uma de avestruz e enfiar a cabeça na areia. A influência estrangeira deve ser assimilada de forma crítica e só a compreensão, não a ignorância, vaidosa, torna a crítica possível.¹²⁸

A coluna contribuiu a divulgar o desbunde – o estilo que permitia não tomar partido, ou toma-lo de forma diferente. Ancorada no livre arbítrio que capacitava o homem a decidir sobre sua própria vida e as conseqüências que estas escolhas trariam do ponto de vista social, cultural e político.

¹²⁸ MACIEL, Luiz Carlos. Careta. 1973, p. 77.

O desbunde ganhou conotação política – justo ele que foi por diversas vezes identificado com a ausência de um posicionamento político, nos moldes de engajamento dos anos 1950 – e consolidou um movimento de identificação entre a juventude, que o praticava e os intelectuais que o formularam como alternativa a uma política séria, defasada.

Os filhos já não se sentiam obrigados a seguir as carreiras e os sonhos de seus pais. Poderiam escolher suas próprias frustrações, desde que fossem realmente suas. O âmbito de privacidade e a política de direitos de braços dados contra todo e qualquer tipo de repressão.

O reinado da liberdade estava instalado, com suas prerrogativas burguesas, é claro, já que a formulação dessas idéias vinha da mais rica e cortejada nação do mundo. Afinal, não foram os filhos do proletariado a alavancar esta revolução.

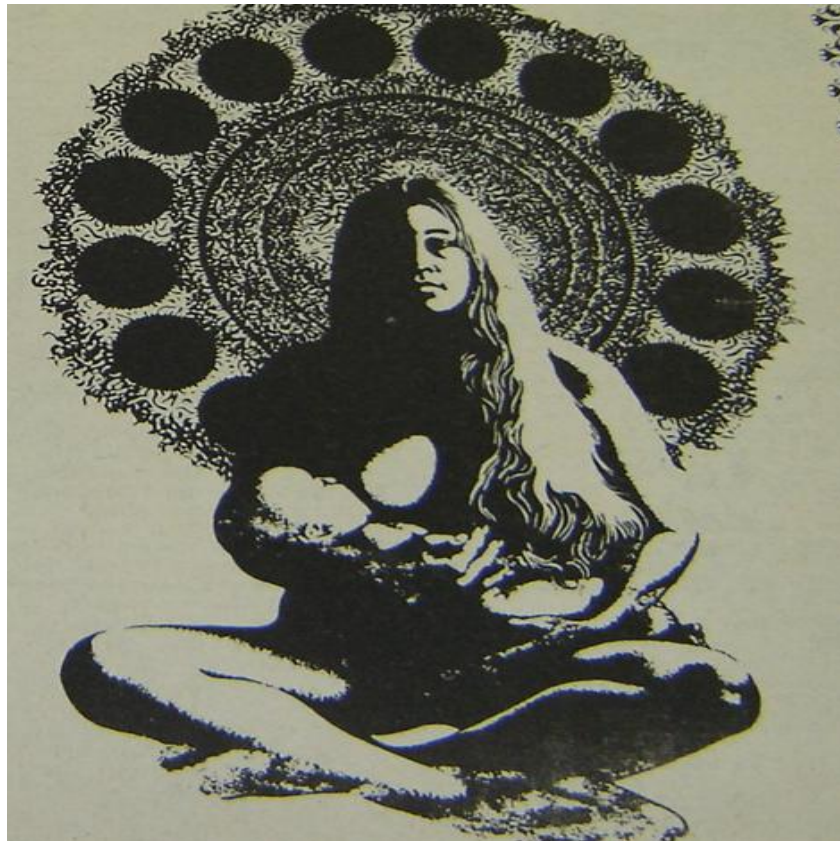
Essa guerra de gerações que marcou os anos 1960-70 também foi impressa no Pasquim através da coluna Underground, que de forma recorrente, tratou das instituições sociais e de sua reformulação necessária, com a abertura para a questão do feminismo, do homossexualismo, das minorias étnicas e sociais.

Além de fornecer dados sobre a mudança das organizações familiares ao redor do mundo, explicações psicanalíticas e até sentimentais, a coluna tocava num tabu para a sociedade brasileira, já que toda a ideologia que deflagrou o regime militar se pautava nada menos do que na instituição familiar, base de um pensamento religioso e político socialmente constituído durante quatro séculos.

A sociedade conservadora, empunhando o cetro dos valores primordiais e dos bons costumes tremia diante das discussões extravagantes produzidas pela coluna, que denunciava a família como núcleo de um poder *autoritário, patriarcal e neurótico*.¹²⁹

Se a família é a base social, exigia-se uma nova ordem também familiar, para que a sociedade pudesse evoluir de forma natural, se desprender da castração sofrida pelas imposições de um poder que julga e corrompe, mas trata isso como educação.

Mas, se os filhos agora podiam buscar seus próprios rumos, a revelia de seus devotados lares, tinham de pagar um preço, o da desordem, da rebeldia, frutos da liberdade.



¹²⁹ O Pasquim, Nº 53, Junho/1970.

Estariam os filhos, até então “protegidos” por sua inércia, preparados para esta responsabilidade por suas próprias vidas?

Estaria a sociedade apta a guiar estas novas escolhas? Essas eram algumas das questões colocadas pela coluna, que demonstrava também que todo processo “revolucionário” faz nascer os escombros uma realidade a ser reconstruída. A festa sempre acaba e no dia seguinte, a ressaca pode ser dolorosa.

A coluna Underground foi o ápice da divulgação do ideário contracultural no Brasil, principalmente nos dois primeiros anos do Pasquim, fase em que a atuação foi marcada por certa liberdade criativa, apesar das divergências do grupo com relação ao tom de Maciel, que era considerado picante demais por alguns membros da patota. Depois desta fase, apesar de ter continuado a tratar de temas ligados a contracultura, a coluna perdeu seu fôlego inicial e deu um direcionamento também mais ameno às críticas.

Coincide com esta fase, em que o jornal como todo aparece com um tom mais leve, a prisão da maior parte dos membros da redação do Pasquim pela polícia política.

Após este período, Maciel, já castrado muitas vezes dentro do grupo, decide retomar a acidez de seu tom através de outros meios. Em 1971, depois do episódio da prisão dos componentes do Pasquim, Maciel fundou o alternativo A Flor do Mal¹³⁰, junto com os poetas Tito de Lemos, Torquato Neto e Rogério Duarte.

¹³⁰ Disponível em: http://www.cedap.assis.unesp.br/patrimonio_e_memoria_v1.n1 (Agosto/2005)

O jornal era escrito à mão, com um exacerbado toque de espontaneidade, ponto crucial da ideologia contracultural que pretendia expressar. Como exemplo disso, na primeira capa, além de um texto de Baudelaire sobre a imprensa, a foto de uma menina negra com os seios nus, representando o ideal de pureza.



A capa se tornou um verdadeiro ícone dessa nova dicção no jornalismo brasileiro, reunindo sob as tutela poderosa de uma mesma imagem os nomes de Maciel e Torquato Neto, nomes pelos quais é obrigatória a passagem para se ter acesso à forma de cultura de resistência que se desenvolveu no período mais duro da repressão militar no país.

O conteúdo, além do universo Underground, trazia poesias em versos, poemas em prosa e alguns textos considerados polêmicos, muitos deles retratando viagens através de drogas e intermináveis discussões sobre sexualidade e repressão, temas recorrentes na imprensa alternativa.

Apesar de uma tiragem de 40 mil exemplares, o jornal não sobreviveu mais do que cinco números. Como os demais alternativos da época, a efemeridade marcou A Flor do Mal, que também sofreu da falta de financiamento e do público restrito.

No final do ano de 1971, Maciel foi procurado pelo inglês Mick Killingbeck, um amante inveterado do rock'n'roll que lhe propôs adquirir os direitos da revista *Rolling Stone*, de grande sucesso nos Estados Unidos, para editá-la no Brasil. O número zero saiu em 1972, contendo uma longa matéria, escrita por Maciel, sobre

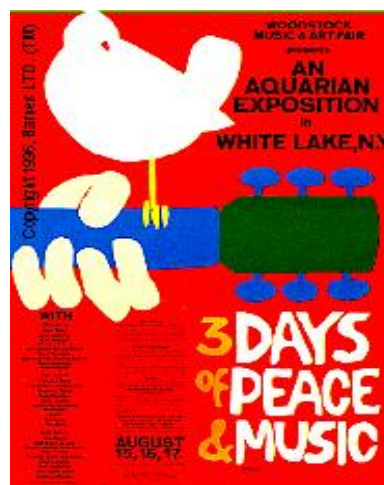
a vinda do grupo Santana ao Brasil, além de uma crítica de Mick ao show FA-TAL de Gal Costa, uma saudação à volta de Caetano ao Rio de Janeiro através de uma poesia de Maciel, e entrevistas com o próprio Caetano e Jorge Mautner.

O objetivo comum a todas as iniciativas era o de combater o poder absoluto e manipulador da mídia, que proclamava aos quatro ventos a neutralidade de uma realidade objetiva, mas que atendia abertamente aos interesses do regime.

2.3 CONTRACULTURA E TROPICALISMO: DUAS FACES DA MESMA MOEDA

O consumo de massa era algo novo e precisava ser explorado, num sentido de que a arte, sendo uma das faces da realidade, passa a ser utilizada em favor da idéia de uma cultura moderna, simpática à apropriação das formas culturais geradas no circuito internacional.

Os Festivais de Música promovidos pela TV tornaram-se grandes espaços de manifestação coletiva, onde as letras faziam referência ao cotidiano da cultura urbana, à necessidade de adaptação ao inevitável progresso.



Cartaz de Woodstock¹³¹

¹³¹ Cartaz original do Festival de Woodstock, o maior festival de rock, realizado em agosto de 1969 – uma sacração do movimento contracultural norte-americano. Disponível em: <http://minerva.ufpel.edu.br/~castro/inicio.htm> (Janeiro/2006)

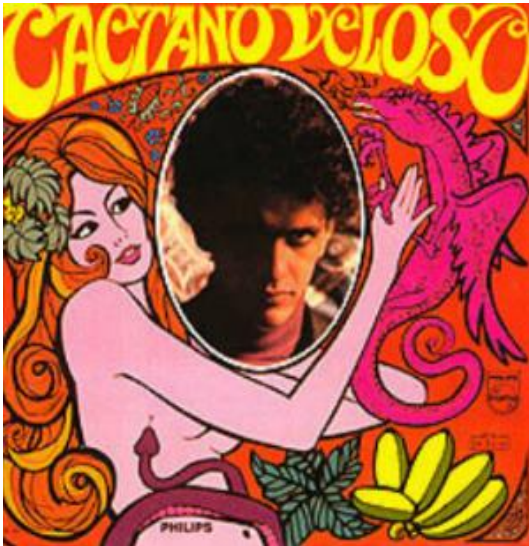
A linguagem é enriquecida pela mistura da tradição popular com a técnica da música internacional. A cultura brasileira abria-se às formas mais rápidas de comunicação.

È nesta perspectiva que surge o Tropicalismo, movimento que une as exigências políticas e as solicitações da indústria cultural. O foco político é redimensionado para a rebeldia. A problemática cotidiana, ligada ao corpo, ao desejo, à cultura no sentido amplo substitui as preocupações políticas descoladas, unindo-a aos aspectos existenciais.

Segundo Heloísa B. de Hollanda, os “*movimentos explicitavam de forma original a diversidade de conflitos e contradições presentes no cotidiano das sociedades contemporâneas*”.¹³²

Ora apresentado como a face brasileira da contracultura, ora como o ponto de convergência das vanguardas artísticas mais radicais (como a Antropofagia modernista dos anos 20 e a Poesia Concreta dos anos 50, passando pelos procedimentos musicais da Bossa Nova), o Tropicalismo foi amado ou odiado com a mesma intensidade.

¹³² HOLLANDA, Heloísa Buaque de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 70.



Seus eventos fundadores são localizados em 1967, embora o Tropicalismo, como movimento tenha surgido no início de 1968 através na música e das inovadoras propostas de Caetano e Gil, no III Festival de Música Popular da TV Record de 1971.

Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentam sua arte/manifesto e com ela algumas das mais interessantes mensagens musicais de período histórico recente. Depois de ter participado do Festival da Canção da TV Record e lançado um primeiro disco com Gal Costa, Caetano lança um LP¹³³ marcado pela sua visão pessoal, seu posicionamento diante daquela realidade mutante:

*Buscando um retorno a nossas mais legítimas tradições, com um diálogo nativista, transgressor e revolucionário que um grupo de baianos a partir de 1967 se transformaria na consciência e na discussão do que é ser brasileiro, transgredindo regras de comportamento, impondo opiniões conflitantes demonstrando que não estávamos fora do alcance dos acontecimentos mundiais.*¹³⁴

¹³³ O disco que traz na capa seu nome foi lançado no emblemático ano de 1968 e revela canções como Tropicália, onde o discurso da modernidade transformadora se mescla a uma colagem crítica do contexto nacional. Em Soy loco por ti América, a mistura de instrumentos e ritmos, além de trechos em espanhol reitera a intenção de juntar fragmentos de culturas diferentes e construir uma salada musical; Superbacana traz uma batida pop com o aproveitamento de clichês da época, produzindo um flash literário. Com Alegria, alegria, demarca o território da música urbana, consolidando o recurso de colagem, buscado no cinema e a inserção das guitarras elétricas, no acompanhamento do grupo de rock argentino Beat Boys.

¹³⁴ AMÉRICO, Luiz. "A História da MBP". Disponível em: <http://www.luizamerico.com.br/index.php> (Julho/2006)

No teatro, as experiências do Grupo Oficina, com as montagens de *O Rei da Vela* e de *Roda Viva*, reutilizando textos antropofágicos, da fase modernista de nossa literatura. No cinema, com a radicalização das teses do Cinema Novo, em torno do lançamento de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha.



"Nossa cultura é a Macumba e não a ópera. Somos um país sentimental, uma nação sem gravata".

Não poderíamos deixar de citar as experiências das artes plásticas, sobretudo as elaboradas por Hélio Oiticica¹³⁵, área menos reconhecida pelo grande público, apesar de ter sido o campo onde a palavra Tropicália ganhou significado inicial, adquirindo as feições gerais que mais tarde a consagrariam.



¹³⁵ Instalação de Hélio Oiticica, que deu origem ao termo Tropicália. Chicago, 1967. Disponível em: <http://www.mac.usp.br>

O Tropicalismo, tomado como movimento cultural e estético não foi constituído intencionalmente, pelo contrário, a idéia de movimento é construída pela cobertura da mídia e dos debates que envolveram intelectuais, músicos e jornalistas ocupados com críticas e defesas que tentavam determinar os traços de identidade estética entre as manifestações tropicalistas e avaliar o *papel* do movimento.

O movimento nasceu da radicalização que se verificou no campo das artes nos anos 60, na sua interface com a vanguarda mundial e com a indústria cultural brasileira, questões essas que confluem num ponto: a crise do "nacional-popular" como eixo da cultura e da política.

Neste sentido, a Tropicália pode ser vista como uma face culturalmente inovadora do processo histórico marcado por esta transição que desembocou no episódio do golpe militar de 1964.

Sobre o impacto que teve o movimento em termos desta ruptura, utilizamos das palavras de Celso Favaretto¹³⁶, segundo o qual a mistura tropicalista representava uma forma de inserção histórica no processo de revisão cultural que se desenvolvia desde o início dos anos 60, cujos temas consistiam na redescoberta do Brasil, no retorno às origens nacionais, na internacionalização da cultura e suas conseqüências como a dependência econômica, a mudança de comportamentos, o incentivo ao consumo e, ao mesmo tempo, a ampliação dos processos de conscientização por parte das classes médias.

¹³⁶ Ver FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

Embora partindo de algumas premissas semelhantes, Heloísa Buarque de Hollanda percorre outros caminhos de análise, apontando para a mudança que se produzia ao abandonar o sentido de uma intelectualidade comprometida - daquela que deveria guiar o povo, com o movimento tropicalista, só restava a busca por este encontro com o povo - não mais balizado como uma entidade única e homogênea, mas, redescoberto:

O circuito fechado e viciado em que a classe média informada se juntava para falar do 'povo' não produzia mais efeito. Era preciso pensar a própria contradição das pessoas informadas, dos estudantes, dos intelectuais, do público. ¹³⁷

A partir destas posições, podemos sintetizar os grandes eixos percorridos pelo debate historiográfico sobre o Tropicalismo: em Favaretto¹³⁸, sugere-se a idéia de que o movimento tropicalista encaminhou uma abertura político-cultural para a sociedade brasileira ao incorporar os temas do engajamento artístico da década de 60, mas superando-os em potencial crítico e criativo.

Se o Tropicalismo foi produto de uma crise, ele mesmo apresentou os caminhos. Já na interpretação de Heloísa Buarque de Hollanda, o Tropicalismo seria o fruto da crise sofrida pelos modelos de intervenção propostos nos anos 60.

¹³⁷ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 62.

¹³⁸ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

Acreditamos que o Tropicalismo tenha sido ambas as coisas, uma resposta ao movimento de perda de identidade das vanguardas históricas, um apelo radical de abertura cultural e de espaço de crítica diante da defasagem do papel do artista/intelectual.

Se o engajamento tal como fora formulado nos anos 60 já não servia para o tipo de intervenção que se achava necessária, criaram-se outros, ainda que, muitas vezes, das raízes daquele que se pretendia superar. Mudaram-se os referenciais para que a realidade pudesse ser observada em sua forma mais crua, explodindo da rebeldia na juventude, que precisava de outros caminhos para além daqueles conhecidos e implodindo, ao mesmo tempo, noções ultrapassadas como a do papel do artista/intelectual nos rumos dessa nova cultura que se propunham produzir.

È neste sentido que se aproximam, como faces da mesma moeda, o tropicalismo e a contracultura, talvez não enquanto movimentos propriamente ditos, mas como conjunto de idéias e formas de intervenção que foram capazes de produzir. Formas de intervenção que se valiam da valorização da própria arte, e através dela, da cultura de uma forma mais ampla.

A ligação com a contracultura é cultural, artística e estética. Ambos propõem a transformação a partir do cotidiano, tomando a política como algo inseparável da experiência vivida, como se a vida já fosse, por si só, uma forma de engajamento.

Acontece do ponto de vista cultural, uma retomada oswaldina¹³⁹ através do movimento tropicalista, que tem sua razão de ser em parte na persistência da estrutura social, ou na tentativa de modernização do país, que desde os anos 1920, estava na pauta de nossa intelectualidade, mas somente no final dos anos 60, encontraria seu ápice, na possibilidade de que se tornasse uma realidade, tanto do ponto de vista político e econômico, como social e cultural.

O manifesto antropofágico oswaldiano tocava no cerne do capitalismo no terceiro mundo: a questão da dependência, e permitia captar seus reflexos no plano da cultura. Ao ironizar a consciência intelectual dos setores pensantes de nossa sociedade letrada, Oswald de Andrade antecipou uma discussão que aconteceria exatamente no momento em que a intelectualidade brasileira teria de lidar com o processo de assimilação e criação de idéias sem que se fechasse em si mesma, no bacharelismo tão próprio, e não vissem a necessidade de remanejamento, de deglutição do que viria com a modernização, sem perder a especificidade de nosso contorno cultural, social e político.

Neste ponto se dá, mais uma vez, a relação com o ideário contracultural. Em ambos os casos, a produção cultural parodiava a realidade com o uso de recursos da própria cultura, com instrumentos que identificam uma busca de identidade, uma retomada da história que fosse capaz de atingir uma identidade coletiva, a ser construída nas raízes do brasileiro.¹⁴⁰

¹³⁹ Ver ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*, 1928.

¹⁴⁰ Ver RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Seus arsenais se valiam da morte da sociedade patriarcal e rural, misturando utopias futuristas com o desejo de resgate às origens, em busca de uma identidade autêntica, expressando certo estranhamento em relação ao capitalismo moderno que se estabelecia no país. A visão de cultura tradicional é redimensionada pela percepção fragmentária, que passa a ser identificada com um sentimento de mundo, numa forma de comportamento. A experimentação de linguagens inovadoras passa a ser utilizada como estratégia de vida. A palavra investindo contra a ordem do cotidiano. A vida como forma de Intervenção.

As manifestações marginais em que se envolveram muitos intelectuais e artistas aparecem como uma alternativa à cultura oficial, às versões caducas de revolução e a produção engajada vendida pelas grandes empresas. A ordem é o descompromisso. Boa parte desta geração dos anos 1960-70 buscava, na sua relação com a vida, formas de *inventar saídas, recusando os discursos do saber e do poder, enfrentando as tendências do nacionalismo e da arte socialmente comprometida, através do humor e da paixão*.¹⁴¹

A frustração que refletia a perda de ilusões políticas significava também a superação da ingenuidade e a criação de respostas criativas, eficientes e enriquecedoras que, se não realizaram a grande revolução política que se esperava, produziram, através da inovação, as mais diversas fontes para que a cultura brasileira pudesse se desenvolver, reformulando concepções acerca da brasilidade que se forjara e que se pretendia compreender.

¹⁴¹ HOLLANDA, Heloísa Buaque de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 117.

CAPÍTULO 3: HUMOR, UMA VISÃO DE MUNDO

A apatia lavra em nosso povo e o nosso povo precisa rir, rir às escarradas; e um quarto de hora de bom humor disfarça essa carrancuda máscara de todos os dias, cheia de mágoas e vicissitudes...

Apresentação de Tagarela

(01/03/1902)

3.1 A RESISTÊNCIA PELO RISO

É através do humor que o Pasquim fará sua *campanha* de mobilização e de intervenção, sua política de *lembrar aos desavisados, que rir do peso das botas era uma estratégia para não chorar todas as dores que ele causava*. Em um momento em que a perplexidade e a ausência de objetivos claros impediam a defesa de uma política de oposição precisa, o humor se apresenta como um elemento de agregação e identificação entre todos os insatisfeitos com o estado de coisas.

O Pasquim usa o humor como forma de mobilização e de intervenção, traduzindo seu riso cáustico num processo de aprendizagem crítica oferecida ao leitor através da didática de reflexão de que se utiliza. Em um momento em que a perplexidade e a ausência de objetivos claros impediam a defesa de uma política de oposição precisa, o humor se apresenta como um elemento de agregação e identificação entre todos os insatisfeitos com o estado de coisas.

Veiculando a crítica, o humor escancara as contradições que convivem no jornal, refletindo os conflitos da própria cultura e garantindo, ao expor a pluralidade, uma dinâmica no processo de interpretação da realidade que bate de frente com o fechamento ideológico e a padronização cultural ditados pela censura.

Segundo as reflexões clássicas encontradas nas retóricas renascentistas, as primeiras referências à palavra humor assim denominavam as substâncias líquidas do corpo, definindo humor¹⁴² como:

um tipo de estímulo que desencadearia o reflexo motor produzido pela contração de músculos faciais, acompanhado pela alteração da respiração e certos ruídos irreprímíveis, porque involuntários.

Já no século XVIII, o mesmo vocábulo passa a fazer referência a idéia de idiossincrasia, temperamento, natureza ou maneira de ser. Somente na linguagem familiar a noção de temperamento era subentendida como excentricidades ou coisas engraçadas.

É no século XIX que o vocábulo ganhará um novo sentido, unindo as concepções que denominou e tornando-se um exercício em que se produz um jogo onde são reunidos objetos, idéias e impressões por mais irreconciliáveis que possam ser. Estavam lançadas as bases para a noção de humor como hoje entendemos.

¹⁴² SALIBA, Elias. Raízes do Riso: a representação do humor na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros anos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 19.

A invenção da palavra humor, no sentido que hoje conhecemos, pertence à Inglaterra – o humor e a excentricidade dos ingleses são no mundo inteiro irrevogáveis estereótipos que surgem desde o final do século XVIII, com a consolidação da idéia de humor correspondente à linguagem cotidiana.

È nesta época que o humor ganha densidade literária através da atitude crítica e observadora, com uma linguagem satírica que se desenvolve em narrativas arbitrárias que unem a graça e a ironia, a alegria e a tristeza confrontando o impensado num esforço inaudito de desmascarar o real, de captar o indizível, de surpreender o engano ilusório dos gestos estáveis.

O riso brota do contraste, do estranhamento, do imprevisto, do lógico misturado ao absurdo, mas é também invenção histórica. Toda produção humorística, seus alvos e suas formas não são constantes, mas mutáveis, historicamente nômades e culturalmente inventadas.

Encravado no tempo, o humor não tem essência, mas sim história, participa do processo social, faz pensar e deve corresponder a certas exigências da vida em comum. Para que possamos compreendê-lo, é preciso colocá-lo em seu meio natural – a sociedade. Segundo Bergson¹⁴³, o riso deve ter uma significação social, já que a comicidade só tem sentido como expressão da vida coletiva:

¹⁴³ BERGSON, Henri. *O Riso: Ensaio sobre o significado da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.p. 5.

Não saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados. O riso precisa de eco. Ouçamo-lo: não é um som articulado, nítido, terminado; é algo que gostaria de prolongar-se repercutindo de um ponto ao outro, algo que começa com um estrépido para continuar em ribombo, assim como o trovão na montanha. Nosso riso é sempre o riso de um grupo. Por mais franco que o suponham, o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários.

Nas suas inúmeras formas e procedimentos, as representações humorísticas são forjadas no fluxo da vida,

*no tecido histórico e social – já que cada sociedade cria e inventa seus próprios espaços de representação e de transgressão. Além de colocar-se como uma invenção histórica e social, a atitude humorística é vista como parte indistinta dos processos cognitivos, pois ela partilha, como o jogo, a arte e o inconsciente, o espaço do indizível, do não-dito e, até, do impensado.*¹⁴⁴

O riso alcança sentido na representação do social que é capaz de articular, já que o cômico é sempre inconsciente, por isso precisa tornar-se invisível para si mesmo para que se torne visível para todos. É nesse sentido que o riso castiga os costumes, quando nos faz parecer o que não deveríamos ser.

¹⁴⁴ SALIBA, *Ibidem*, p. 28.

A vida em sociedade nos impõe um controle que exige tensão e elasticidade ao mesmo tempo e o riso tem como característica explodir esta relação, fazendo com que transbordem certos movimentos ou diluam-se algumas aparências socialmente projetadas, mostrando o que de fato existe por detrás do ser social - o homem em sua natureza, a vida recobrando seu lugar diante das imposições falsas a que estamos submetidos no ambiente coletivo.

Para Bergson, o riso é uma espécie de gesto social¹⁴⁵, um movimento ao qual responde o homem enquanto ser social, mediante a necessidade de adaptação que lhe é exigida permanentemente. Tomando a vida como uma luta incessante pelo poder, uma corrida onde sempre existe algo a ser ultrapassado, o riso serviria como um mecanismo de perseguição ao objetivo de aperfeiçoamento geral, na medida em que mantém a vigilância do indivíduo pelo medo que inspira, flexibilizando o que possa restar de rigidez mecânica no corpo social.

A inflexão da vida na direção da mecânica seria, então, a verdadeira causa do riso. Uma resposta à sobreposição do mecânico sobre o ser vivo. Neste sentido, todo o lado ritualístico e cerimonioso da vida, os grandes salões, as reuniões, tudo o que nos sugira uma sociedade fantasiada, em seus atributos de disfarce, de um modo geral, tudo isso faz parte do cômico, contém uma comicidade latente, pois será risível, segundo Bergson, *toda a imagem que remeta a uma máscara social.*¹⁴⁶

¹⁴⁵ BERGSON, *Ibidem*, p. 15.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 33-34.

O mesmo efeito tem a idéia de substituição do natural pelo artificial. A comicidade surgiria do fato do corpo enrijecer-se tal qual máquina, perdendo sua materialidade, representando matéria inerte posta sobre a energia viva. Como a roupa que o veste, o corpo se torna coisa em relação à alma, quando deveria a ela se flexibilizar. O cômico nasce, então, toda vez que a forma tenta se impor ao fundo.

De forma recorrente, aparece na história do riso, seu caráter de redenção, como se servisse para ocupar um espaço do indizível, dizer o que as convenções sociais não recomendariam, esvaziar um desejo de contestação que, camuflado no deboche, no chiste, se torna leve, muitas vezes impensado. A capacidade de elaborar um outro espaço dentro daquele mesmo que se torna socialmente proibido faz com que uma carga de emoções irrompa, num sentido não normativo, burlando as regras, como um sedativo, uma compensação momentânea que isola o indivíduo de suas funções ou papéis adquiridos socialmente.

Daí o motivo de sua caracterização social: somente quando efetivamente se desvela o social, o riso faz sentido, seu eco se torna uma arma, uma profusão de sinais, ainda que lapsos de sentimentos contraditórios, mas sempre vinculados a uma experiência de grupo. O desvio do normativo faz parte da existência e lhe dá sentido, senão o homem se tornaria a mecanização das regras. O riso surge como um desabafo, ou estratégia de fuga, uma espécie de ópio para os sentidos, já tão acostumados ao estilo de vida imposto pelo contrato social de convivência.¹⁴⁷

¹⁴⁷ ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, FGV, 1999, p. 12.

O riso está, neste sentido, diretamente ligado aos caminhos que buscamos na tentativa de compreensão do mundo, como uma filosofia que nos leva a apreender a realidade de uma forma não perceptível somente pela razão séria. É preciso um pouco de graça e leveza para que a vida seja percebida em certos detalhes incapazes de serem notados sem a sensibilidade irrompida pelo riso.

Permitindo pensar o que normalmente não pensaríamos, o riso tem ainda uma caracterização da não-linguagem, ou melhor, a criação de uma linguagem própria, a partir de um idioma físico, corporal, onde não necessariamente é preciso relacionar as palavras e as coisas.

O *non sense* do riso se assemelha à deformação com que muitas vezes foi historicamente relacionado, como figuração de algo que não representava um espírito somente humano, mas que foi visto, principalmente pela Igreja, durante séculos, como efeito demoníaco, já que tudo o que não se compreendia transformava-se em obra do mal.

Este mesmo pensamento, fez com que as palavras pudessem ser trocadas, e as coisas “fora de lugar” se tornassem motivo de riso, como nos *jokes* ingleses, tipos de piadas que modificam a sonoridade ou o sentido das palavras, como se estas transformassem também as coisas a que denominam. A caricatura e os jogos de palavras são exemplos desse tipo de deformação, típico da tentativa de usar o riso como demonstração de ausência de sentido.

Porém, o sentido é retomado exatamente na reconstituição, na criação de novos elementos que o tornam uma arma, uma espécie de defesa, argumentação crítica ou mesmo simples separação de idéias – o desconexo é ligado à loucura, a falta de razão.¹⁴⁸

Num sentido mais amplo, esta característica demonstra as faces do riso de acordo com sua transformação histórica, de objeto do desvario, ao escândalo físico ou linguagem do vexatório.

Os alicerces da teoria sobre o riso, ao longo da história, demonstram que seu traço mais marcante é aquele que o direciona como potencial regenerador e subversivo, argumento social para a desordem e para a interpretação da comicidade como uma forma específica de conhecimento da vida social e da leitura crítica a respeito dos mecanismos manipuladores, baseados na seriedade como apologia do normativo.

O posicionamento do riso ao lado da desordem, do escândalo e da falta de regramento coloca um outro viés, retoma o sentido de liberação, conferindo ao cômico um valor de liberdade, espécie de *purgação em relação às coerções sociais*.¹⁴⁹

Retomando uma idéia clássica, Baudelaire¹⁵⁰ aponta para a busca de um ponto de equilíbrio entre a verdade contida no riso e a distância dela, ao mesmo tempo, já que o sarcasmo é também uma forma de fingir, de se mostrar algum sentido através do seu contrário.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 18.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 31.

¹⁵⁰ BAUDELAIRE, Charles. *A Essência do Riso. Obras Completas*. Paris: Gallimard, 1976.

Ao mesmo tempo, a utilidade moral do riso é aqui ressaltada, em função da difusão do que é sério através do riso, de sua recuperação como uso para o bem estar social.

Leandro Konder¹⁵¹ sublinha o papel do humor como desmistificador da ideologia dominante, capaz de emancipar o pensamento ao revigorar os sentimentos reprimidos, destacando seu caráter libertário e a capacidade de criar algo novo, diferente do que se coloca na ordem racional dos acontecimentos. É neste ponto que relacionamos o riso com a linguagem pasquiniana dos anos 1970.

3.2 PASQUIM: O TRAÇO DO DEBOCHE

No início, os jornais eram somente um amontoado de textos noticiosos. Com o tempo, eles foram se sofisticando graficamente. Uma caricatura aqui, uma charge ali e, aos poucos, o jornal se tornava ilustrado. Depois vieram as matérias ilustradas propriamente ditas, os quadrinhos e, finalmente, as fotografias. Hoje, os jornais têm gráficos, tabelas e todo um universo de recursos visuais.

¹⁵¹ Citado por ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, FGV, 1999, p. 69.

Juarez Bahia¹⁵² ressalta a importância do peso informativo dos elementos visuais no jornal. Segundo ele, o uso de recursos de ilustração pode ser considerado como uma reportagem gráfica, desde o traço de humor à ilustração que documenta um fato.

Os quadrinhos nasceram dentro do jornal. Desde o século XVIII que os jornais têm charges, cartuns e quadrinhos. A charge inglesa desse período, inclusive, já era acompanhada do balão de fala, recurso que só bem mais tarde, no século XX se populariza. Desde então, é quase impossível encontrar um jornal no mundo que não tenha seu time de desenhistas.

Muitos desenhistas levaram os quadrinhos para o jornal já na metade do século XIX, como os franceses Caran d'Ache e Gustav Doré ou Ângelo Agostini, o italiano que trouxe os quadrinhos para o Brasil. Na mesma época, o jornal americano *The national police gazette*¹⁵³ era fartamente ilustrado com reportagens no estilo gráfico-sequencial.

Foi com *The Yellow Kid*, um dos primeiros exemplos de super-herói de quadrinhos, desenhado por um americano, que os quadrinhos se tornaram um verdadeiro fenômeno de popularidade, passando a um grau de visibilidade nunca antes alcançado.

¹⁵² BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica: história da imprensa brasileira*. São Paulo: Ática, 1990, p. 127.

¹⁵³ Ver JOHNSON, Michael. *The New Journalism - Understanding Press, the Artists of Non Fictiom, and Changes in the Estabilished Media*. Lawrence, Manhattan, Witchita, University Press of Kansas, 1971.

Os quadrinhos invadiram os jornais no final do século XIX e nunca mais saíram. Um dos mais importantes fenômenos de nossa cultura moderna são, ao mesmo tempo, veículos e objetos. Encontramos referências a quadrinhos e cartuns nas artes, na moda, na mídia, em todo nosso dia-a-dia.

Nos primeiros anos do século XX já se pode ver em todo grande jornal sua seção de tirinhas, de quadrinhos, suas charges e suas caricaturas. É também neste momento que estas narrativas ganham uma coerência estrutural e uma série de regras básicas que dariam origem aos nossos quadrinhos modernos.

Mas não só de grandes jornais vivem os quadrinhos. Eles também estão presentes nos jornais nanicos, nos jornais de bairro, de sindicatos, de escola, setoriais de maneira geral. Os quadrinhos tornaram-se linguagem de uso corrente, na imprensa escrita, de modo geral, e esborregaram das páginas dos gibis para deixar sua marca em nossa cultura.

A ilustração tem um apelo e uma penetração universais. Diferentemente do texto escrito, que é mais acessível quanto mais letrado for o indivíduo – a ilustração, a charge e a caricatura têm um forte apelo em todas as classes sociais e intelectuais. Mais que simplesmente popular, a ilustração é universal.¹⁵⁴ Algumas vezes, a ironia de uma charge pode ser extremamente sofisticada.

A veiculação dos quadrinhos, charges e cartuns é feita exclusivamente nos jornais neste período, o que lhes dava uma característica comum de submissão ao *efeito folhetim*, onde as histórias eram narradas através de uma tirinha (diária ou

¹⁵⁴ Ver PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

semanal) continuada. Essa pressão do folhetim sobre os quadrinhos foi tão grande que seus efeitos se fazem sentir ainda hoje. A publicação seriada ainda é padrão básico da indústria de quadrinhos.

Somente nos anos 1920/30, as HQs deixam de ser exclusividade dos jornais, quando tem início a indústria de revistas em quadrinhos. Mas a relação entre quadrinhos e jornais não se perdeu. Muitas vezes, a charge vale por um editorial, aparecendo em destaque, na primeira página ou como abertura para alguma chamada especial. Além de um espaço específico para estes recursos, os ilustradores também colaboram nas matérias jornalísticas, reconstituindo os fatos através de pequenas narrativas em linguagem quadrinística.¹⁵⁵

Apesar de terem explodido como linguagem no final do século XIX, durante a primeira metade do século XX, o campo temático dos quadrinhos, charges, tirinhas e cartuns ainda se restringia quase exclusivamente ao humor e à aventura.

Até os anos 1950, a ideologia praticamente não tinha espaço nos quadrinhos. Neste sentido, os desenhos veiculados na imprensa underground desempenharam um duplo papel: de um lado, permitiram ampliar o leque de ferramentas a serviço dos processos revolucionários; de outro, operaram uma inversão de valores ao trazer histórias realistas para uma linguagem onde antes reinavam alegres bichinhos e exemplares de corajosos heróis.

¹⁵⁵ WOLFE, Tom. *The New Journalism*. New York: Harper & Row, 1973.

A contracultura alterou radicalmente esse quadro através da introdução dos quadrinhos underground. Esta apropriação dos quadrinhos como parte desse processo contracultural não foi gratuita, revelando-se bastante estratégica, já que a literatura, o teatro, a pintura, a arte de um modo geral sempre serviram de arena para o debate, tanto estético quanto ideológico.

Os quadrinhos, por outro lado, mantinham um estatuto de quase absoluta ingenuidade. Foi desse status que se utilizou o artista, embebido do ideário que propunha buscar no inusitado as alternativas de criação.

Neste sentido, o papel dos desenhistas, cartunistas, chargistas, foi fundamental para a imprensa alternativa, pois, para eles, o espaço de publicação nos jornais fechou-se quase por completo, dada a contundência natural do humor crítico, exatamente num momento em que os traços grotescos da ditadura detonaram dentro deles uma fúria criativa. A resposta foi o traço do deboche: uma arma criada nos laboratórios de nossas redações.

Nossos grandes caricaturistas e cartunistas como Manuel de Araújo Porto Alegre, Angelo Agostini, Vera Cruz, Rafael Bordalo Pinheiro, J. Carlos, Belmonte, Nássara, Péricles, Millôr, Jaguar, Ziraldo, Henfil, Paulo Caruso e Chico Caruso, entre tantos outros, extrapolam o status de simples ilustradores. Seus nomes são destaque na história do jornalismo brasileiro.

Ainda que os quadrinhos tenham se desenvolvido em uma linguagem completa e independente, eles nunca abandonaram totalmente os jornais. Muitos, inclusive, ficaram permanentemente marcados por seus cartunistas/quadrinistas.

Como no caso do Pasquim. Alguém consegue imagina-lo sem o Sig, o ratinho desenhado por Jaguar? Muitos outros exemplos poderiam ser citados. Inúmeros trabalhos de quadrinhos continuaram sendo criados especificamente para jornais e revistas de notícias, como Mafalda, Calvin e Haroldo, Non sequitur, Rê Bordosa. E em Avenida Brasil (Isto É), Paulo Caruso com suas historietas em quadrinhos, abordando o cotidiano cultural e político nacional.

Alguns autores de quadrinhos utilizaram a própria aparência do jornal impresso como elemento gráfico para suas histórias. Apesar de a princípio parecer apenas mais uma referência a outras linguagens, como as inserções de cenas do jornalismo televisivo no cinema, por exemplo, no caso do jornal impresso temos um trabalho de linguagem diferenciado, já que lidamos com a imagem em movimento sendo parodiada em uma linguagem em que a imagem é estática.

As cenas, tanto no cinema quanto na televisão são reproduzidas nas mesmas bases, operam com o mesmo tipo de linguagem, aquela em que a imagem se movimenta. Já nos quadrinhos, só podem ser reproduzidas imagens estáticas, congeladas e em seqüência. O jornal opera neste mesmo registro estático.¹⁵⁶

¹⁵⁶ FONSECA, Joaquim da. *Caricatura – A imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1999.

Assim, quando vemos uma página de jornal representada em quadrinhos, utilizamos o mesmo processo de leitura, semelhantes aos que utilizamos quando lemos uma verdadeira página de jornal. Ambos representam uma disposição gráfica de palavras e imagens estáticas sobre uma superfície bidimensional.

Do mesmo modo como os quadrinhos existem naturalmente em uma página de jornal, o jornal também estará em seu próprio elemento em uma página de quadrinhos. O que muda não é a referência de leitura, mas a forma com que visualmente se complementam as linguagens, na medida em que estão sendo utilizados os mesmos efeitos de reconhecimento.

A página constitui uma espécie de diagrama espaço-temporal. Tanto a página dos quadrinhos quanto a do jornal é uma configuração espacial (bidimensional) que se articula com o tempo do objeto dessa representação. No caso dos quadrinhos, se articula com a fluidez temporal da história narrada. No caso do jornal, se articula com o 'agora' do mundo.

A constituição do pensamento gráfico do jornal e o da revista em quadrinhos é fundamentalmente o mesmo: o objeto do discurso é retalhado em unidades menores dispostas em páginas.¹⁵⁷ O que muda é o objeto do discurso, que na revista em quadrinhos é, na maioria das vezes, uma história a ser narrada enquanto que no jornal é o cotidiano real. Uma outra diferença é quanto ao processo de leitura.

¹⁵⁷ CIRNE, Moacyr. *A explosão criativa dos quadrinhos*. Petrópolis : Vozes, 1970.

Ainda que dispostas em registros similares, as matérias jornalísticas podem ser lidas em qualquer ordem ou quantidade, já os quadros devem ser todos lidos em uma determinada ordem, para que a narrativa tenha sentido.

As matérias são independentes e podem formular uma linguagem quadrinísticas, quando dispostas enquanto tal. Já os quadrinhos dependem da disposição narrativa e de um mesmo espaço onde possa se desenvolver a história a ser contada – quando lidos de forma separada, não formularão um sentido, salvo raras exceções, como o que acontece hoje com as seqüências que aparecem de tempos em tempos, mas ainda assim seguem um ritmo de narrativa, de continuidade.

A passagem dos quadrinhos pelo jornal não modificou somente os quadrinhos. Eles também foram importantíssimos para a ampliação da concepção gráfica dos jornais. Muitos dos recursos técnico-visuais a serviço dos jornais são de origem quadrinística.

Com o desenvolvimento das técnicas de reprodução e multiplicação de imagens fotográficas e cinematográficas a partir do início do XX, a antiga ilustração jornalística desenhada deixou de ser o próprio jornalismo em imagens para se tornar apenas um entre seus muitos recursos.

Até a fotografia impressa, considerada a vedete do jornalismo atual, não significou o fim do jornalismo gráfico-seqüencial. As fotorreportagens apresentam um encadeamento lógico de imagens tão elaborado que costumam ser

classificadas como uma espécie de fotonovela jornalística. E a fotonovela nada mais é do que uma história em quadrinhos onde as fotos substituem os desenhos.

Com a fotorreportagem, se estabelece um sentido de crônica visual onde a informação é organizada dentro de uma certa ordem de acontecimentos. A imagem é sobreposta ao texto e não ao contrário, o que significa que esta é uma reportagem que contém uma informação visual auxiliada pelo texto, ao contrário do que ocorre com a reportagem meramente ilustrada.

Outros recursos jornalísticos extraídos da linguagem quadrinística são as onomatopéias e balões de fala e/ou pensamento.¹⁵⁸ As onomatopéias são utilizadas tanto como recursos gráficos quanto como vícios de linguagem em títulos e textos. Os balões, por sua vez, são geralmente utilizados para dar destaque a falas de entrevistados e de pessoas citadas, como uma alternativa à tradicional forma de olho.

Dessa interação entre quadrinhos e jornais, surge um perfil de herói que ganha espaço dos gibis ao cinema: o herói-jornalista. Dos muitos traços de personalidade apontados para a profissão do jornalista, alguns dos mais recorrentes são a irreverência, o dinamismo, o inconformismo, a curiosidade crônica e a facilidade de ir e vir, características que os aproximam muito da carreira de herói de quadrinhos. Também são muitas as referências aos corajosos jornalistas-investigadores.

¹⁵⁸ CIRNE, Moacyr. *Op cit.*

Muitos personagens de quadrinhos são repórteres lançados no meio de grandes aventuras em consequência do caráter investigativo de suas profissões. Para eles, transpor limites é indispensável. Não por acaso, os dois mais importantes super-heróis americanos também são jornalistas: Clark Kent, alter ego do Super-Homem, é um respeitado jornalista do Planeta Diário e seu principal concorrente, o Homem Aranha, atende pelo nome de Peter Parker, nada menos que um fotógrafo jornalístico que trabalha no Clarim Diário.¹⁵⁹

Os pasquinianos dos anos 1970, investidos dessa mesma aura romântica de tornar a profissão uma forma talvez de salvar o mundo, não usam o jornal como fachada, feito os heróis americanos, mas como trincheira, espaço privilegiado de onde lançariam suas bombas de criatividade e ousadia.

3.2 O RISO CONTRACULTURAL DO PASQUIM

Recorria-se ao humor naqueles momentos críticos de repressão e cerceamento utilizando-o como forma de mobilização e intervenção, tentando nos ecos do riso manter as mentes abertas.

Refletindo sobre a linguagem, sobre seus limites, suas funções sociais e sua destinação pública, o Pasquim nos revela em suas páginas representações de uma preocupação criativa na busca da cultura brasileira em encontrar-se consigo

¹⁵⁹ Ver BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica* – história da imprensa brasileira. São Paulo : Ática, 1990, p. 127.

mesma, desmascarando os estereótipos e iluminando-se no colorido que descobre em si mesma, revelando-se não numa identidade fixa, mas construída das nuances que formam a sociedade brasileira.

Desabafado no humor, o Pasquim imprimia este mesmo colorido, veiculando, retratando e discutindo a indignação que a sociedade não podia demonstrar, denunciando os abusos da ditadura, pela insinuação, pelas entrelinhas, metáforas, posturas implícitas e releitura de tradições.

Ao passar do cômico para a reflexão – como podemos perceber no Pasquim, onde a crítica exige que o leitor tenha um certo conhecimento de causa, pensando na piada como coisa séria – o riso elimina o distanciamento e o simples deslocamento da realidade produz um estímulo de interpretação, como acontece com tudo que é familiar quando colocado em contextos desconhecidos. Rompe-se o senso comum e evoca-se o inusitado, ainda que baseado em signos partilhados.

Para que seja eficaz, o desdobramento da língua tem que seguir um caminho familiar ao leitor, que precisa reconhecer na linguagem distorcida o comum. Assim, a presença de elementos diversos unidos sob uma mesma aparência ou os diversos aspectos de um único elemento presta-se a tantas interpretações quanto for possível atingir o público, capaz de ler no humor uma realidade que lhe seja correspondente, um imaginário ou uma cultura coletiva.

Como um mecanismo de defesa em face de determinadas situações colocadas pela vida moderna, o humor do Pasquim estaria diretamente relacionado com a capacidade que têm suas manifestações de permitirem tanto na vida cotidiana como nas situações coletivas, livrar-se, pela *irreverência* de autoridades e gestos incômodos, de si mesmo ou de outros.

Procurando extrair o humor basicamente da comédia cotidiana, o Pasquim fazia com que seu riso funcionasse, nas mais diversas manifestações que trazia à tona, como um dos mais eficazes liberadores das emoções reprimidas ou censuradas. Assim, o riso compensava, em seus efeitos, a energia gasta com as proibições impostas pela sociedade e internalizadas pelos indivíduos.

Ao mesmo tempo em que fazia a crônica de um período de ebulição cultural e mudanças vertiginosas, o Pasquim brincou com os costumes, inovou no uso da língua aproximando o escrito da tradição oral, mesclando gêneros diversos, e fazendo com que as pessoas compreendessem os defeitos da sociedade e da cultura a que pertencia. Numa proposta desafiadora, inventa com o deboche uma forma de afirmação apesar de uma sociedade exterior desfavorável.

O absurdo da ditadura era ridicularizado, constringendo os bons costumes da classe média que lhe servia de arcabouço. Os Fradinhos do Henfil, Jaguar com o Gastão, o vomitador, a cultura hippie na seção Underground, de Luís Carlos Maciel. Todos símbolos do desrespeito a história oficial. Todos refletindo um tom de engajamento debochado ou um verdadeiro desbunde tropicalista.

O Pasquim produz um choque de sua criativa busca pela liberdade com o autoritarismo da própria cultura que nega e expressa. Com o tom de uma ironia corrosiva e rebelde, define sua trincheira crítica através de uma linguagem inovadora que o aproxima da fala coloquial, chocando o moralismo e produzindo uma ligação-direta com o público, que explode a língua brasileira, livrando-a das teias gramáticas do formalismo, usando a mesma linguagem de uma juventude castrada do seu direito de expressão.

O espírito contracultural estava diretamente relacionado às formas como o uso do deboche criou espaços outros de contestação, uma nova forma de intervir politicamente. O movimento de contracultura pregava estratégias de sair de busca de uma realidade diversa daquela dominada pelo capital e pela mecanização do homem, pela alienação baseada no consumo arbitrário e sem sentido.

O Pasquim, como fruto de um tempo marcado pela transição de uma cultura arcaica à sua necessidade de modernização, se torna ao mesmo tempo, porta voz deste discurso e objeto de consumo de uma classe média sedenta não só de informações, mas de criatividade. É um público-alvo que se identifica com as questões pautadas no Pasquim que faz com que a linguagem seja perceptível, com que as temáticas ganhem força e o riso se torne uma forma de luta.

A linguagem de contestação e a brincadeira com os costumes faz com que o Pasquim seja um espaço aglutinador de experiências e desejos, uma trincheira para a sociedade que se vê castrada de seus direitos mais básicos. A liberdade de expressão que não tem espaço na mídia dita oficial, não se faz lacuna na imprensa alternativa, que tem como característica encontrar estratégias para

burlar o sistema repressor, contando com a cumplicidade de seus leitores, antenados com as discussões que vinham estampadas no jornal, como uma maneira de representar a todos os descontentes.

Por outro lado, nesta época, a contestação se torna uma espécie de modismo, é absorvida pelo sistema, exatamente no mesmo sentido da ausência de senso, como se fossem apenas setores negligentes da sociedade querendo um espaço na mídia, em franco desenvolvimento.

A própria contracultura, não como espírito, mas como movimento, é engolida por seu caráter de adolescência: ao amadurecerem as idéias, os valores românticos perdem forças e a dura realidade faz com que o sonho juvenil de mudar o mundo não passe de uma busca incessante pela aceitação.

Como num ritual de aceitação, em que é preciso passar por etapas de desenvolvimento e ser aceito pelo grupo, a contracultura não sobrevive aos seus ideais, perece ao tempo e se torna argumento do próprio sistema que tentava negar.

O que restou foram as propostas criativas que foi capaz de gerar, a circulação de idéias que promoveu, não somente no âmbito dos países abundantes, onde proliferou com maior êxito, mas, principalmente, quando serviu de base para a argumentação contra uma cultura morta, exigindo que um outro espírito lhe desse vida.

O Pasquim representou um desses movimentos, de adaptação de um ideário importado, mas condizente com a realidade brasileira daquele período, onde todos os canais se abriam para a internacionalização de nossa cultura, ao passo que o

desenvolvimento dependeria da autenticidade de manter as características genuinamente brasileiras sem cair numa espécie de folclore, um culto desordenado e arbitrário ao povo ou as raízes, diante da emancipação com relação ao imperialismo cultural que sempre caracterizou o país em seu complexo de colonizado.

Ao mesmo tempo em que se abre ao mundo, a cultura se vê alijada da liberdade de criação, pelo contexto histórico do estado de exceção. Ainda assim, sobrevive e angaria meios para se regenerar, ampliando as possibilidades de desenvolvimento, namorando com a cultura estrangeira, mas sem deixar de lado as cores da nossa brasilidade.

Criamos com o Pasquim, e os demais instrumentos da cultura naquela época, como o Cinema Nova, o engajamento do Oficina, as músicas e a performance tropicalista, etc, uma contracultura tipicamente brasileira. Dos enlances conflituosos com o que vinha de fora, muitas vezes com valores ainda desconhecidos da maioria da população, foi possível produzir um movimento de resistência e, sobretudo, de renovação cultural no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a idade exata da ditadura militar brasileira, perpassando a inauguração da linha dura e o processo gradual de redemocratização, o Pasquim imprime em suas páginas a luta de toda uma geração, desafiando o “emburrecimento” que os generais tentavam impor ao país, ao receber, ora criticando, ora adaptando os sinais da cultura de massa.

Verdadeiro termômetro de sua época, o Pasquim catalisou a indignação coletiva, tornando-se importante ícone de protesto e irreverência na luta contra a repressão. Como personagem e instituição histórica relevante, o jornal nos permite reler em suas páginas o Brasil, sua cultura e política na década de 1970.

Propondo o reencontro com o homem e a redescoberta da própria vida, criou-se pelo movimento contracultural um mundo alternativo dos interstícios daquele desacreditado, bem como uma outra interpretação acerca da cultura, produzida de dentro dela própria, capaz de insinuar a dinâmica e a alteridade que somente seriam “descobertos” pela História cerca de vinte anos depois.

O anseio por acordar o gigante adormecido que seria o símbolo do Brasil moderno esbarrou num gigante ainda mais poderoso, capaz de absorver até mesmo a resistência, manipulando o que surgia como oposição.

As roupagens do imperialismo norte-americano são, ainda hoje, as mais diversas e mesmo aquelas que parecem negar seus atributos, refletem a proximidade de uma mesma ideologia. A pregação libertária ainda faz parte do arsenal ideológico dos Estados Unidos, basta que lembremos as recentes

intervenções diretas ou indiretas de sua política em várias partes do mundo, geralmente, locais estratégicos às suas intenções de dominação.

A própria contracultura sofreu deste mal, e foi sendo, aos poucos, absorvida pelo imperialismo que temia, amalgamando-se à cultura de massa que tanto negou, mas seu sentido, para além do movimento é que aqui pretendemos ressaltar. Pensamos a contracultura, portanto, como um *espírito*, modo de contestação e enfrentamento diante da ordem vigente, radicalmente diferente das formas tradicionais de se fazer oposição.

A partir desta concepção, pensamos uma contracultura que não é datada, mas que aparece em diferentes épocas revigorando a crítica social, rompendo os laços tradicionais de pensar e se comportar.

Adaptada ao gosto tropical, o contato com a *cultura do protesto* permitiu o repensar daqueles fatores culturais que condicionavam e legitimavam o autoritarismo, da política de repressão cotidiana ao regime de governo, numa ligação-direta com a idéia de engajamento, ainda que desbundado, reapropriado à necessidade de defender a própria decisão de escolha, ancorada numa liberdade individual.

Seu grande legado à cultura brasileira foi o papel mobilizador, a crítica dos costumes que promoveu, a riqueza de idéias que pôs em circulação e o modo inovador com que as veiculou, produzindo outros espaços de intervenção crítica, escancarando a modernidade e a internacionalização da cultura, promovendo o exercício de uma crítica original e aberta que possibilitou o repensar de nossa identidade.

Precisava-se saber o sentido da nossa brasilidade: o Brasil já não era apenas um gigante *deitado eternamente em berço esplêndido*. Revelava-se um território imenso a ser redescoberto e reconstruído. As bases para esta construção estavam no homem brasileiro, entranhado nas raízes pré-capitalistas de sua existência quase que esquecida.

A valorização do povo implicava um retorno ao passado, num ato romântico de buscar na história as bases para construir o futuro de uma revolução modernizante. Na sua especificidade autoritária e excludente, a cultura brasileira se vê no imperialismo que nega mas admira. Nos exemplos do passado estariam as chaves para o futuro, ainda que este não se apresentasse mais na forma utópica do paraíso terreal com que muitas vezes foi pintada a imagem do Brasil.

O imperialismo capitalista (leia-se estadunidense) seria combatido pelo retorno aos valores positivos que se opunham ao espírito do lucro. Propunha-se uma autocrítica, já que a reação era formulada de dentro da própria modernidade, ao perceber que *o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados pela dominação da razão sobre o homem.*¹⁶⁰

O anticapitalismo modernizador instauraria um futuro novo, mas o caminho seria o passado. Era nele que se buscariam os elementos que permitiriam uma alternativa de modernização que não implicasse o consumismo, o reinado da técnica e desumanização.

¹⁶⁰ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 34.

A identidade brasileira vivia o conflito da transição: em sua especificidade autoritária e dependente, apresentava-se ainda como uma sociedade desigual, em que o atraso é indissociável do progresso, a modernização da tradição.

Pensando a linguagem e seus limites, as funções sociais e a destinação pública da comunicação, o Pasquim nos revela as faces aliteradas de uma preocupação criativa na qual se embrenha a cultura brasileira na tentativa de encontrar-se consigo mesma, desmascarando estereótipos e iluminando-se no colorido que descobre nela própria, revelando-se não numa identidade fixa, mas construída das nuances que formam a sociedade brasileira.

Unindo na palavra escrita a oralidade, o cômico e a seriedade, o real e a ficção, mesclam-se no jornal os conflitos da sociedade brasileira, extraíndo dos contrastes coexistentes a criatividade, adaptando o diferente e criando o novo, na intenção de modificar todo um projeto de vida, incluindo a percepção de mundo e da relação com o outro.

Relemos no Pasquim uma postura modernizadora, capaz de atualizar a nossa cultura, tanto no sentido de sua autoconsciência como na relação com a cultura dita de “primeiro mundo”, transformando um dramático momento de rupturas com o impulso que gera novas direções de pensamento, orientadas a partir de posturas de vanguarda, consolidando um corte em relação às formas tradicionais de representação de uma realidade.

Desmistificadora por excelência, a atitude humorística que encontramos no Pasquim desmascara as formas lógicas e técnicas que tentam deter e paralisar o fluxo da vida. Por isso tenta apreender todos os lados possíveis da realidade, levando ao limite a sua percepção e sentimento do contrário, acreditando estar no conflito as bases de toda criação ou transformação.

Trabalhando questões da política ao comportamento, o Pasquim representa sua sociedade e cultura, a partir de uma metáfora com o caráter teatral que existe na representação do poder, entendido além da esfera política, em suas diversas formas de manifestação.

Além de ser dominação e repressão, a política é representada numa personalidade criada, fictícia, modificando assim a idéia de engajamento, transferida da ação política direta às inúmeras formas de intervenção, a partir do pensamento de que:

*Os condicionamentos sociais são regidos por leis, pertencem ao campo da necessidade, a ação da arte, como toda ação transformadora, por exemplo, a política; procura ir além das leis, está condicionada pela necessidade, mas trata de abrir nela um lugar para o possível.*¹⁶¹

Assim, a política estaria condicionada pela necessidade, mas trata de abrir nela um lugar para o possível. A representação que cada um faz de si e que se faz de um corpo social seria a essência desta noção de política, numa crítica radical

¹⁶¹ Cf. CANCLINI, Nestor. *A Socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 33

às tradicionais formas de se pensar e fazer política, tanto da forma como era feita pela direita, como nos ultrapassados métodos utilizados pelas esquerdas.

A consolidação desta perspectiva se daria a partir do poder obtido pela mídia nos tempos modernos, produzindo mais do que nunca representações da realidade que passam a substituí-la ao serem impostas pela comunicação de massa. Acreditamos que o Pasquim tenha sido uma das formas de interceptar e modificar este falseamento do real, demonstrando de forma crítica as alternativas existentes ao consumismo desenfreado que imperava na cultura, na medida em que criava os instrumentos de intervenção de que se utilizava a partir da adaptação daquilo que seria necessário superar.

O Pasquim resistiu até o fim da década de 1980, saindo de circulação pouco depois das Diretas Já, após quase duas décadas de oposição. Sai de cena no momento em que se desgastam suas reivindicações e outras surgem, quando já não se sustenta seu discurso e a abertura política reabre também espaços na grande imprensa, que reabsorve os profissionais do jornalismo e do humor, esvaziando o discurso transmitido pelo jornal, caracterizado pela necessidade de expressão diante do autoritarismo ditatorial.

FONTES:

BIBLIOTECA PÚBLICA ESTADUAL LUIZ DE BESSA – Belo Horizonte/MG

PASQUIM

ANO: 1969 - N^os: 25 e 26

ANO: 1970 N^os: 29,31,32,33,35,37,40,41,42,43,44,45,49,50,51,52

BIBLIOTECA DA FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS DA UFMG

Belo Horizonte/MG

ANO: 1970 N^os: 53 a 78 (sequencial)

ANO: 1971 N^os: 79 a 130

ANO: 1972 N^os: 131 a 181

ANO: 1973 N^os: 182 a 234

ANO: 1974 N^os: 236 a 285

ANO: 1975 N^os: 289 a 338

ANO: 1976 N^os: 340 a 391

ANO: 1977 N^os: 392 a 443

ANO: 1978 N^os: 445 a 495

ANO: 1979 N^os: 496 a 547

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Caio Fernando. "Dodecaedro". *Triângulo das Águas*. São Paulo: Nova Fronteira, 1983, p. 11-57.

ABREU, Alzira Alves, LATTMAN-WELTMAN, Fernando. & KORNIS, Mônica Almeida. *Mídia e política no Brasil: jornalismo e ficção*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

ADORNO, Theodore. *Indústria Cultural e Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, FGV, 1999.

ALVES, Magda Magalhães. *Autoritarismo e Censura no Brasil: Notas Preliminares de Pesquisa*. Belo Horizonte: DCP-UFMG, Maio/1978.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1984.

AQUINO, Maria Aparecida. *Censura, Imprensa e Estado autoritário*. São Paulo: EDUSC, 1999.

ARNS, Paulo Evaristo. *Brasil Nunca Mais: Um relato para a História*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica: história da imprensa brasileira*. São Paulo: Ática, 1990.

_____. *Jornal, papel e história*. São Paulo: Ática, 1990.

BANDEIRA, Moniz. *O Governo João Goulart: As lutas sociais no Brasil (1961-1964)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BARROS, Patrícia Marcondes de. "A imprensa Alternativa da Contracultura no Brasil (1968-1974): Alcances e desafios." In: CEDAP, FCLAs, Vol. 1, Nº1, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *A Essência do Riso. Obras Completas*. Paris: Gallimard, 1976.

_____. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas*, vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENOÎT, Denis. *Literatura e Engajamento: de Pascal a Sartre*. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: EDUSC, 2002.

BERGSON, Henri. *O Riso: Ensaio sobre o significado da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERSTEIN, Serge. "A Cultura Política". In: RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François. *Para uma História Cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 349-363.

_____. *Les Cultures Politiques en France*. Paris:Seuil, 1999.

BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que pra oba*. Brasília: Editora UNB, 1991.

BROWN, Norman O. *Vida Contra Morte: O Sentido Psicanalítico da História*. Petrópolis: Vozes, 1972, 397p.

BUENO, André Luiz. *Contracultura: as utopias em marcha*. Dissertação de mestrado: PUC/RJ, 1978.

BURKE, Peter; PORTER, Roy. *Linguagem, indivíduo e sociedade*. São Paulo: Unesp, 1993.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CAPELATO, Maria Helena. *Imprensa e história do Brasil*. São Paulo: Ed. USP, 1988.

_____. "O gigante brasileiro' na América latina: ser ou não ser latino-americano". In: MOTTA, Carlos Guilherme (Org.). *Viagem Incompleta: a experiência brasileira (1500-2000): a grande transação*. São Paulo: SENAC, 2000. pp. 285-316.

CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Lígia. *O bravo matutino: imprensa e ideologia no jornal "O Estado de São Paulo"*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1980.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Livros proibidos, idéias malditas - o Deops e as idéias silenciadas*. São Paulo: Proin-USP / Fapesp, 2002.

CASTRO, Celso e D'ARAÚJO, Maria Celina (Orgs.). *Dossiê Geisel*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 2ª edição. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.

_____. *Cultura escrita, literatura e história*. São Paulo: Artimed, 1999.

_____. *O Mundo como representação*. *Estudos Avançados*. 11(5), São Paulo, 1991.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHINEM, Rivaldo. *Imprensa Alternativa – Jornalismo de oposição e renovação*. São Paulo: Ática, 1995.

CIRNE, Moacyr. *A explosão criativa dos quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1970.

D'ARAÚJO, Maria Celina et al. *Os Anos de Chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relumê-Dumara, 1994.

_____. *Visões do golpe: A memória militar sobre 1964*. Rio de Janeiro: Relumê-Dumara, 1994.

_____. *A Volta aos Quartéis - A memória militar sobre a abertura*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, 330p.

DAVIS, Natalie Zemon. *Du conte et de l'histoire*. Paris: Le Débat, Gallimard, nº 54, 1989.

DEMETRIO, Sílvio Ricardo. *Por um jornalismo contracultural: linhas de fuga no new journalism*. Tese de Doutorado (Ciências da Comunicação), ECA/USP, 2007.

DREIFUSS, René A. 1964: *A Conquista do Estado: Ação Política, poder e golpe de classe*. Trad. Else Ribeiro Pires Vieira (Sup.). 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

DUTRA, Eliana de Freitas. *O Ardil Totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

_____. “História e Culturas Políticas: Definições, usos, genealogias.” *Varia História*. Departamento de História da FAFICH/UFMG, Nº 28, Dez/2002.p.13-28.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, vol. 4. (Col. Brasil Republicano)

FERREIRA, Sérgio; MALTZ, Bina; TEIXEIRA, Jerônimo. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1993.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FVG, 1997. p . 73-89.

_____. “A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura”. In: REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004. pp. 265-227.

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura – A imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1999.

FRANCIS, Paulo. *Trinta anos esta noite: 1964, o que vi e vivi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GABEIRA, Fernando. *O Que é Isso Companheiro: depoimento*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

_____. *Vida Alternativa: uma revolução do dia-a-dia*. 4ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1986.

GAMA, Sérgio. “Ligação Direta”. In: *Guerrilhas d’Amor*. Belo Horizonte: Vega, 1977.

GASPARI, Élio. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A Ditadura Encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GASPARI, Élio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em Trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Trad. Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, 321p.

_____. "A Descrição Densa". *Para uma Teoria Interpretativa da Cultura*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 13-41.

GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1999.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas, a esquerda Brasileira: das ilusões perdidas a luta armada*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1990, 255p.

GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário*. México: Fondo de Cultura, 1995.

HABERT, Nadine. *A década de 70 – Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1992.

HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la memoire*. Paris: Albin Michel, 1994.

HOBBSBAWN, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

IANNI, Otávio. *O Colapso do Populismo no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

JOHNSON, Michael. *The New Journalism - Understanding Press, the Artists of Non Fiction, and Changes in the Established Media*. Lawrence, Manhattan, Witchita, University Press of Kansas, 1971.

KRAVETZ, Marc. *Os jornalistas "fazem" a história*. In: DUBY, G.; ÁRIES, P.; LADURIE, E.L.R.; LE GOFF, Jacques. *História e nova história*. Lisboa: Teorema, 1994.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: Nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta, 1992.

KUSHNIR, Beatriz. "Cães de guarda: entre jornalistas e censores". In: REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004. pp. 249-265.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, s/d.

LEMINSKI, Paulo. "Forma é poder". *Folha de S.Paulo*: Folhetim, 04/07/1982.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Campinas: Unicamp, 1993.

LOWY, Michel e SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MACIEL, Luis Carlos. "É proibido proibir". *Correio da manhã*, 11/10/1968
_____. *Nova Consciência - Jornalismo Contracultural - 1970-1972*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

_____. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
_____. *A Ideologia da Sociedade Industrial*. Trad. Giasone Rebua. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

_____. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MORSE, Richard. *O Espelho de Próspero: cultura e idéias nas Américas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião – Uma Interpretação da Cultura de Esquerda*. São Paulo: Proposta, 1982.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “A história política e o conceito de cultura política”. *LPH: Revista de História*. Nº 06, Mariana: LPH, 1996, pp. 83-91.

_____. *Em guarda contra o “Perigo Vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.

MUGGIATI, Roberto. *Rock o grito e o Mito: a Música Pop como Forma de Comunicação e Contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1981.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de Paupéria*. Rio de Janeiro, Eldorado, 1973.

OLIVEIRA, Francisco de. “Ditadura militar e crescimento econômico: a redundância autoritária”. In: REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004. pp. 117-125.

OLIVEIRA, J.Carlos. “O Tropicalismo contra os hipócritas”, *Jornal do Brasil*, Cad B, 14/03/1968.

ORTIZ, Renato. “A Escola de Frankfurt e a Questão da Cultura”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: Anapoes, v. 01, n. 01, volume 01, jun. 1986.

PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder e HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é Contracultura?* Col. Primeiros Passos, São Paulo: Brasiliense, 1986.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. *Tecnoburocracia e Contestação*. Petrópolis: Vozes, 1972.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PRADO, Maria Lygia Coelho. "O Brasil e a distante América do Sul". In: *Revista de História*. São Paulo: Departamento de História – FFLCH - USP/Humanitas, 2001, nº 145, p. 127-149.

_____. "Davi e Golias: as relações entre Brasil e Estados Unidos no século XX" In: MOTTA, Carlos Guilherme (Org.). *Viagem Incompleta – a experiência brasileira (1500-2000): a grande transação*. São Paulo: SENAC, 2000. pp. 321-347.

REIS, Daniel Aarão. *A Revolução faltou ao encontro*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

POCOCK, G. A. *As Fundações do Pensamento Político*. São Paulo: EDUSP, 2003.

REIS, Daniel Aarão. *Versões e ficções: o seqüestro da História*. São Paulo: Perseu Abramo, 1997.

_____. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. (Col. Descobrimdo o Brasil).

REIS, Daniel Aarão & MORAES, Pedro de. *1968: A Paixão de uma Utopia*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004.

RÉMOND, René (org.). *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Vol 3. Campinas: Papirus, 1995.

RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

- ROSA, Susele Oliveira da. *Exemplar, Pato Macho e Coojornal: Trajetórias alternativas*. 188p. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, PUC/RS, Porto Alegre, 2002.
- ROSZAK, Theodore. *A Contracultura – Reflexões sobre a Sociedade Tecnocrática e a Oposição Juvenil*. Trad. Donaldson Garschageen. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1972.
- SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Trad. Bárbara Sette, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SALIBA, Elias. *Raízes do Riso: a representação do humor na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros anos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANI, Giacomo. "Cultura Política". In: BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola, PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. 4ª ed. Brasília: ED. UNB, 1992, vol. 1.
- SANTANA, Affonso Romano. "Tropicalismo! Tropicalismo! Abre as asas sobre nós", *Jornal do Brasil*, Cad B, p.1.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um Humanismo*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, nº 45, 1973.
- SCHWARTZ, Jorge, SOSNOWSKI, Saul. (Orgs.) *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- SIRKIS, Alfredo. *Os Carbonários: memórias da guerrilha perdida*. Rio de Janeiro: Record, 1998;
- SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio a Castelo (1930-1964)*. Trad. Ismênia Tunes Dantas (coord.). Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- SKINNER, Quentin. *As Fundações do Pensamento Político Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Trad. Alessandro Zir. Coleção Aldus. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

- SMITH, Anne-Marie. "O contexto da censura". *Um acordo forçado: O consentimento da imprensa à censura no Brasil*. Trad. Waldívia M. Portinho. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.pp. 15-49.
- SODRÈ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- TODOROV, Tzvetan. *Les Abus de la Mémoire*. Paris: Arléa/Seuil, 1998.
- TOURAINÉ, Alain. *Palavra e Sangue: política e sociedade na América Latina*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1989.
- VELLOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VENTURA, Zuenir. *1968: O Ano Que Não Terminou*. 23ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Foucault revoluciona a História. Brasília: Editora UnB, 1982.
- VILLALOBOS, Marco Antônio. *A Guerrilha do Riso*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- WISNIK, José Miguel. "Ilusões perdidas". In NOVAES, Adauto. *Ética*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- WOLFE, Tom. *The New Journalism*. New York: Harper & Row, 1973.