

1 - CÓDIGOS DO HUMOR GRÁFICO

Qualquer material impresso no período do Brasil-Colônia, era sempre encarado com muita desconfiança pelos dirigentes políticos. As bibliotecas não poderiam ser constituídas nas casas particulares, somente nos mosteiros, pois livros só eram permitidos nas mãos dos religiosos e restritos aos seus ofícios. Ler não era apenas indesculpável, era prova de crimes imperdoáveis. Qualquer delito se agravava caso fosse revelada a existência de biblioteca na casa dos acusados.

Somente após o processo de Independência do país é que foi permitida a circulação de informações e opiniões, seja através de livros ou de periódicos. Esse momento assinala o aparecimento de numerosos periódicos na Corte e nas províncias. A imprensa se desenvolvia na medida em que os problemas políticos se agravavam frente às revoltas provinciais. As tendências políticas foram retratadas nesses jornais efêmeros, mais do que nos dotados de estabilidade. Sob a ferrenha vigilância do estado imperial a imprensa foi sendo controlada até o advento da República.

A mudança de regime político não fez surgir de imediato grandes jornais, mas definiu a passagem da pequena imprensa para a grande imprensa. Os pequenos jornais foram cedendo espaço para as empresas jornalísticas mais estáveis e o jornal, daí em diante, foi se personalizando, foi se tornando empresa capitalista.

A ditadura do Estado Novo, nos anos 30, criou órgão específico, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), segundo o modelo nazista. O famigerado DIP controlava a imprensa e o rádio e baixava listas de assuntos proibidos. Com a ditadura surgiu, inevitavelmente, uma implacável censura à imprensa e mais do que isso, a proibição de novos jornais e o fechamento de outros: “A censura em São Paulo, por exemplo, foi das mais severas do país e o controle da imprensa falada e escrita foi intenso, especialmente no período da ditadura estadonovista, quando cercearam todos os veículos de divulgação existentes entre nós. (...) No negro período de 1937-1945, foi grande o número de jornais, revistas e panfletos fechados por determinação do executivo e grande também o número de jornalistas presos por delitos de imprensa”. (SODRÉ, 1966, p. 438)



A caricatura, para só mencionar um aspecto da situação, entrou em decadência; não poderia sobreviver em tal clima: “A partir de 1937, com a implantação do Estado Novo e a criação do D.I.P. (Departamento de Imprensa e Propaganda), a caricatura política brasileira, que dera os mais belos frutos até então, perdeu terreno, arrefeceu o ímpeto, asfixiada por oito anos de pressão policial (...)”. A falta de liberdade liquidara a caricatura, ou melhor, o que parecia, então, era caricatura da caricatura. Compreende-se assim, facilmente, que ninguém mais do que a caricatura precisa de liberdade, para a criação de suas obras tantas vezes capaz de atravessar o tempo. Era assim que em pleno Estado Novo, falando à *Revista da Semana*, em agosto de 1944, J. Carlos afirmava categoricamente a decadência da caricatura, por falta de ambiente propício, porque “reproduzir nos jornais, deformando a cara das pessoas ilustres famosas ou conhecidas por qualquer motivo, não tem nenhuma significação” – não sendo diferente a atitude de Álvaro, ao ser ouvido na mesma ocasião: “Atualmente, a caricatura política esta reduzida a dois bonecos, um virado para o outro, debaixo dos quais se escreve uma legenda qualquer. A família da caricatura esta seriamente doente: intoxicação totalitária”. (LIMA, 1963, p. 440).

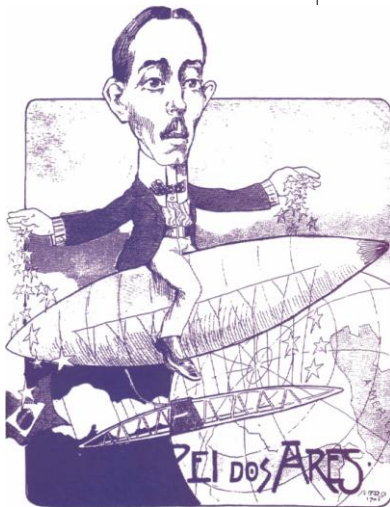


Getúlio Vargas e Juca Pato:
O Brasil declara guerra à Alemanha e Itália

O irrompimento da segunda guerra Mundial teria reflexo muito profundo no Brasil na fase inicial, quando do avanço das forças nazistas, fascistas e nipônicas. Esses reflexos foram no sentido de fortalecer o regime totalitário aqui dominante. O Brasil adotou posição neutra, e só a partir da entrada dos Estados Unidos no conflito, em 1941, o país modificou seu posicionamento. A entrada do Brasil na guerra, no segundo semestre de 1942, foi realmente a consolidação dessa mudança. Nesse momento o Estado Novo começou a deteriorar-se rapidamente. No decorrer dessa evolução a imprensa teve condições para desafogar suas manifestações. A maioria dos jornais tomou o partido dos países que combatiam o nazi-fascismo. A caricatura foi lentamente liberada, recompondo aos poucos sua feição. Nisso se distinguiu particularmente Belmonte, cujo personagem *Juca Pato* buscava expressar o sentimento popular e cuja campanha contra o totalitarismo teve grande alcance.

- (1) SILVA, Marcos Antonio da
Prazer e Poder do Amigo da Onça.
Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

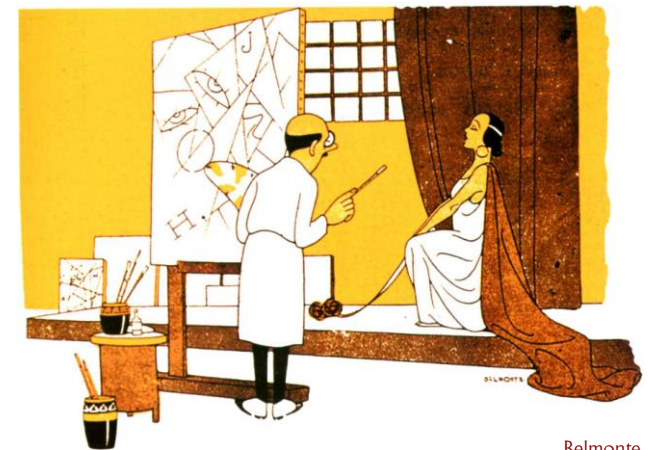
No livro *Prazer e Poder do Amigo da Onça* (1), de Marcos Antônio da Silva (1989, p. 62), o autor comenta que: “O Estado Novo, por sua radical identificação com os ideais brasileiros, fez com que logicamente desaparecesse a caricatura libertária, de ataque e crítica às realizações governamentais. Fez com que se enveredasse por outro caminho, de caráter mais universal e, portanto, mais humana. A caricatura política deixou de existir para ceder lugar à caricatura de costumes. E, nessa trilha, ela continuou exercendo sua função (...) concomitante à evolução social”. Porém, uma publicação, corajosamente irreverente vigorava nesse contexto: *A Manhã*.



Amaro



Belmonte



Belmonte

A Manhã

Em 1926 começou a circular *A Manhã*, semanário de humor que viria a se tornar o mais popular durante 26 anos. Ao lado da violência da censura o terror era empregado em doses crescentes, porém um jornalista se destacava na cidade. Era Aparício Aporelly, o popular *Barão de Itararé*.

Dirigido e escrito por Aparício Aporelly, ao estilo de paródias, o jornal também parodiava com o seu título o jornal *A Manhã*, de grande circulação na época e onde o próprio *Barão* colaborava. Usava a mesma tipologia do jornal, diferenciando com a frase ladeando o título: "*Quem não chora, não mama*".

O personagem *Barão de Itararé* nasceu em 1930, durante a iminência da batalha de Itararé, que foi amplamente propagada pela imprensa. Aporelly não ficou de fora desta tendência com o seu jornal. Previa-se o confronto entre as tropas fiéis ao presidente Washington Luís que se dirigiam para o sul para enfrentar as da Aliança Liberal sob o comando de Getúlio Vargas. Essas vinham do Rio Grande do Sul em direção ao Rio de Janeiro para tomar o poder. A cidade de Itararé, na divisa de São Paulo com o Paraná estava prevista para ocorrer a batalha "mais sangrenta da América do Sul", no dizer da época. Felizmente os dois lados fizeram acordos, em que uma junta governativa assumiria o poder no Rio de Janeiro. O *Barão de Itararé* comentaria esse fato mais tarde da seguinte maneira: "Fizeram acordos, (...) e eu fiquei chupando o dedo. Foi então que resolvi conceder a mim mesmo uma carta de nobreza. Se eu fosse esperar que alguém me reconhecesse o mérito, não arranjava nada. Então passei a *Barão de Itararé*, em homenagem à batalha que não houve." (PIMENTEL, 2004, p. 25)

A Manhã trazia um tipo de humor verbal pautado em paródias e jogos de palavras. Muitas vezes utilizando-se de desenhos e fotografias para ironizar. Conseguiu exprimir hibridismo lingüístico com a utilização do culto no popular.

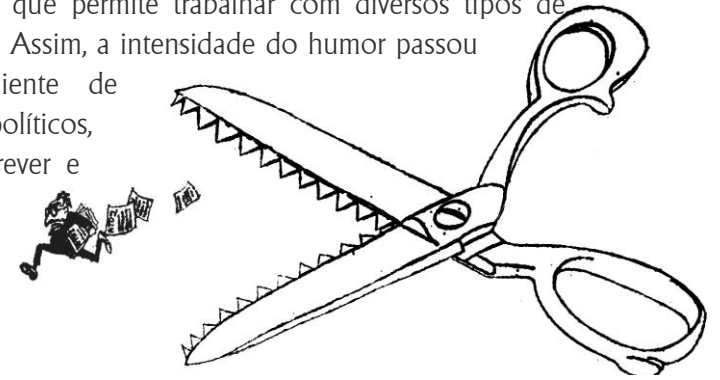
Durante o Estado Novo (1937-1945) foi preso diversas vezes. Em 1948, em virtude de problemas financeiros *A Manhã* deixou de circular. Em 1949 associa-se ao caricaturista paraguaio Guevara e lança em São Paulo o primeiro *Almanhaque*, parodiando os populares almanhaques. Em 1950 reaparece editada, agora em São Paulo, até 1952, quando o jornal deixa de circular, definitivamente.

Essa publicação e o tipo de linguagem adotada foi referência para as demais publicações humorísticas que surgiram posteriormente.



Capa do *Almanhaque* de 1955

Nos anos 60 ocorre uma ampliação de códigos de linguagem que permite trabalhar com diversos tipos de sínteses intersemióticas provocando novos discursos humorísticos. Assim, a intensidade do humor passou a ser comandada pela mensagem metalingüística, proveniente de mecanismos simbólicos. Para abordar conteúdos com sentidos políticos, os jornalistas e cartunistas desenvolveram a habilidade de escrever e desenhar nas entrelinhas, burlando a censura. Assim, modificaram o contexto tradicional da interlocução jornalística e encontraram possibilidades de dialogar com leitores perspicazes, que passaram a ser cúmplices, aptos em decifrar as intenções veladas em ironias e significados.



Coincidindo com esta ampliação de códigos de linguagem, aconteceu a instalação da longa fase de censura. No plano gráfico, o humor crítico começa a ter uma importância cultural cada vez maior, graças à sua capacidade irônica, satírica e paródica que sempre necessitam da cumplicidade sagaz e inteligente do leitor. Como diz Millôr Fernandes: 'Todo tempo de grande opressão é tempo de grandes sutilezas'.

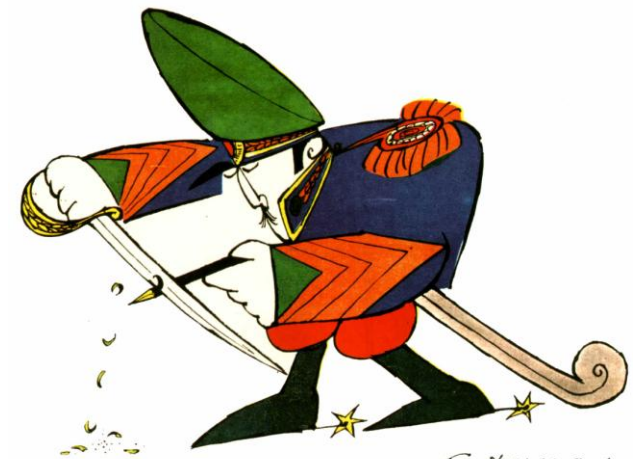
Numa época de forte censura verbal, o lado icônico do humor conseguiu romper a brecha da censura verbal e preencher um espaço cultural da maior importância. Graças à enorme capacidade de alusão do humor, o receptor mais esperto sempre conseguia preencher o vazio alusivo que era passado gráfica e visualmente pelos humoristas. (MARTINS, 1992, p 175).



Fortuna



Fortuna



Fortuna



Primeira edição do *Pif-Paf*, maio 1964

Millôr Fernandes foi precursor da imprensa alternativa ao lançar o *Pif-Paf* no dia 21 de maio de 1964, como resposta ao golpe militar. Apesar de produzido precariamente, o *Pif-Paf* teve sucesso imediato, principalmente entre estudantes, intelectuais e políticos. Sinal disso: a primeira edição vendeu 40 mil exemplares. Quando teve a oitava edição apreendida, Millôr parou com o jornal, dando por encerrada, nas palavras de Kucinski, “uma empreitada que não conseguia mais levar sozinho”. (CHAPARRO, 2000, p. 63).

De maio a agosto de 1964 foram publicadas quinzenalmente 8 edições da revista *Pif-Paf*. Os históricos oito números da revista *Pif Paf* criada e liderada por Millôr Fernandes, publicados em 4 meses, influíram no jornalismo, no humor e na inteligência do Brasil.

“(…) aliavam humor cáustico e projeto gráfico moderno, criação do austríaco Eugênio Hirsch, (…) na definição do próprio Millôr. A publicação nasceu da demissão do humorista das páginas de *O Cruzeiro*, principal revista da época, na qual trabalhou por 25 anos e da qual saiu por ter escrito uma irreverente *Verdadeira História do Paraíso*, atraindo a ira de conservadores católicos. Desempregado, mas contando com a ajuda de amigos e de um empréstimo bancário, Millôr foi à luta e transformou em revista sua coluna d’ *O Cruzeiro*, (…)”. (CARNEIRO, 2005, p. 125).

Millôr se associou a Ziraldo e aos então pouco ou nada conhecidos Claudius, Fortuna e Jaguar para criar a revista. Dentre os colaboradores estavam Rubem Braga, Sérgio Porto, Leon Eliachar, Don Rossé Cavaca e Antônio Maria.

“Em agosto de 1964, cinco meses após o início do regime militar e com apenas oito números, um editorial de *Pif Paf* alertava: ‘Se o governo continuar deixando que circule esta revista, com toda a sua irreverência e crítica, dentro em breve estaremos caindo numa democracia’. Foi o suficiente para que tivesse fim o primeiro tablóide do jornalismo carioca e a curta carreira do humorista Millôr Fernandes como dono de revista. *O Pif Paf* teve existência breve e com pequena tiragem - apenas 20.000 exemplares -, mas influenciou os jornais da imprensa alternativa que viriam em seguida, inclusive o mais bem-sucedido deles, *O Pasquim*”.

(2) TROCADILHO VISUAL

Jogo de imagens aparentemente semelhantes permitindo diferentes significados.



A partir d'A *Manha* e do *Pif-Paf* o desenho de humor adotado pela imprensa alternativa adquire características particulares. Passa a ocorrer pela via do trocadilho visual (2) ou apenas através de aspectos sintáticos e expressivamente humorados. Utilizando os novos recursos da linguagem gráfica, o desenho de humor passa a atuar essencialmente como forma de reflexão. Ao trabalhar com alegorias cria novos conceitos visuais e, com as ambigüidades, subverte a semântica das imagens. E ao estabelecer metáforas, gera conflito entre duas realidades.

Sérgio Martins (1992, p. 100), em seu trabalho de doutoramento (3), nos orienta sobre as mudanças do humor gráfico inaugurado naquele momento. Ele afirma que na Revista *Pif-Paf*, por exemplo, podemos observar essa mudança de espírito nos conteúdos gráficos e críticos. Sua capa da edição 3 é emblemática dessa nova situação e dessa nova forma de linguagem.

A capa é ocupada por uma enorme carta de baralho, criada carnavalescamente por Ziraldo, é igual tanto vista normalmente como de cabeça para baixo. A letra "K" é a letra do rei de copas, só que a imagem é substituída por um general cheio de medalhas no peito. A ironia visual é obtida assim, por uma substituição inteligentemente satírica. Esta ironia da imagem da capa é complementada por um pequeno texto no canto inferior direito: "Esta é a nossa capa. Aliás, capa e espada". Temos agora o trocadilho verbal, o deslocamento do significado *capa* de revista para *capa* roupa. Este deslocamento é que vai permitir relacionar os conhecidos romances e filmes aventureiros de capa e espada com as "aventuras" políticas dos militares. (MARTINS, 1992, p. 100-101).

Este caminho, que mostra o desenho de humor mesclado com a pesquisa gráfica será desenvolvido em vários momentos no *Pasquim*. Usando o mesmo procedimento criador, Ziraldo produziu marcas-símbolo de pessoas famosas:

A marca de Yoko Ono, além de fazer a síntese do "Y" de Yoko e o "Y" do sexo feminino, utiliza também outra forma que pode ser lida como "O" de Ono em forma de bunda. É bom lembrar que Yoko Ono ficou famosa mundialmente ao posar nua, de costas com John Lennon. O resultado visual apresenta uma ambivalência, por relacionar uma mulher vista tanto de frente como de costas. A caricatura transforma-se totalmente em marca-símbolo.

Já na marca para Fidel Castro, Ziraldo utiliza-se do "F" de Fidel para iconizar os elementos significativos do "comandante": a barba e o boné revolucionários e seu inseparável charuto cubano. (MARTINS, 1992, p. 103).

(3) MARTINS, Sérgio.
A invenção do humor no espaço gráfico.
Tese de Doutorado.
São Paulo: FAU/USP, 1992.



Dois aspectos devem ser destacados nessas peças gráficas:

No aspecto lingüístico, o que se observa é um processo de união do *significante* com o *significado*.

No aspecto icônico, um processo de integração do *desenho gráfico* ao *desenho de humor*.

É a forma vinculada ao conteúdo, é a sintaxe unida à semântica. Estes passam a ser os novos códigos do humor gráfico.