

UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

OSVALDO DA SILVA COSTA

**UMA OVELHA NEGRA NA CULTURA MIDIÁTICA:
Inovações do Humor Gráfico na imprensa alternativa brasileira
(1976 – 1977)**

São Caetano do Sul
2012

FICHA CATALOGRÁFICA

COSTA, Osvaldo da Silva.

Uma Ovelha Negra na Cultura Midiática: Inovações do Humor Gráfico na imprensa alternativa brasileira (1976 – 1977) / Osvaldo da Silva Costa. São Caetano do Sul: Universidade Municipal de São Caetano do Sul. / 131 f.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Elísio dos Santos

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Municipal de São Caetano do Sul USCS. Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PMC.

Área de Concentração: Comunicação, Inovação e Comunidades

Linha de Pesquisa: Inovações na Linguagem e na Cultura Midiática

Referências Bibliográficas: f. 126 - 131

1. Humor Gráfico. 2. Cartum. 3. Imprensa Alternativa. 4. Jornal Ovelha Negra

OSVALDO DA SILVA COSTA

**UMA OVELHA NEGRA NA CULTURA MIDIÁTICA:
Inovações do Humor Gráfico na imprensa alternativa brasileira
(1976 – 1977)**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Professor Doutor Roberto Elísio dos Santos

São Caetano do Sul

2012

UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL
Campus II - R. Santo Antônio, 50 – Centro - São Caetano do Sul (SP)

Reitor:

Prof. Dr. Silvio Augusto Minciotti

Pró-Reitor de Pós-graduação e Pesquisa:

Prof. Dr. Eduardo de Camargo Oliva

Gestor do Programa de Mestrado em Comunicação:

Prof. Dr. Gino Giacomini Filho

Dissertação defendida e aprovada em ___/_____/_____ pela Banca Examinadora

Prof. Dr. Roberto Elísio dos Santos _____

Universidade Municipal de São Caetano do Sul.

Prof. Dr. João Batista Freitas Cardoso _____

Universidade Municipal de São Caetano do Sul.

Prof. Dr. Waldomiro C. S Vergueiro _____

Universidade de São Paulo.

AGRADECIMENTOS

À dona Analia, minha Mãe, e a meus irmãos, filhos e sobrinhos, que dão sabor e alegria à vida.

À Natália, pelo seu sorriso e motivação.

A Geandré, sua família, seu filho Patrick, por acrescentarem fontes a minha dissertação, e a Tommy, um cartum animado de Geandré.

À Sonia Luyten, que me conduziu e abriu uma luz para minha dissertação.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Roberto Elísio, por dividir seu conhecimento acadêmico em quadrinhos, desenho de humor, etc.

À Unisanta, pelo apoio acadêmico.

Aos colegas da USCS e aos professores do Mestrado.

Ao Departamento de Pesquisa Administrativa do Jornal A Tribuna: Jéssica dos Santos, Rosimery de Jesus Souza Michael e Eliete dos Santos e ao Departamento de Pesquisa da Redação: Néelson Rogélio.

Aos amigos Alex Sakai, Alexandre Valência Barbosa, José Ricardo, Márcia Okida, Márcio Calafiori, Marcus Vinicius e a Vania Augusto.

A Alcy, Alex Ponciano, Bira, Gualberto, Jal, João Antonio, Miran, Miro, Zélio, por emprestarem material de pesquisa e ajudarem na coleta de dados.

In memoriam do meu pai, Luiz da Silva Costa.

A meu amigo Franciscano Paulo Roberto Rodrigues.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Exemplos de máscaras gregas.....	19
Figura 2 – Leonardo da Vinci, <i>Caricatures</i> , século XVI.	21
Figura 3 – Gruta de Lascaux, França.....	22
Figura 4 – Esboços de Annibale Carracci.....	26
Figura 5 – Nicolas Cage, caricatura do Paffaro.....	27
Figura 6 – Charge do Dalcio.....	28
Figura 7 – Desenho do Peter Luko.....	29
Figura 8 – A linha do Saul Steinberg.....	30
Figura 9 – Tiras cômicas do Carranza.....	32
Figura 10 – Aquarela de artista anônimo – 1825.....	34
Figura 11 – Gravura do Araújo Porto Alegre – 1837.....	35
Figura 12 – Henrique Fleiuss – 1865.....	36
Figura 13 – Desenho de capa do Pedro Américo – 1871.....	37
Figura 14 – Rafael Bordalo Pinheiro – 1875.....	37
Figura 15 – Angelo Agostine – 1887.....	38
Figura 16 – Desenho do K. Listo.....	39
Figura 17 – Caricatura da capa do K. Listo.....	40
Figura 18 – Ilustração do K. Listo.....	40
Figura 19 – Desenho de capa do Voltolino.....	41
Figura 20 – Desenho de capa do J. Carlos.....	41
Figura 21 – J. Carlos – <i>Careta</i> – 1950.....	42
Figura 22 – Belmont – <i>O Cruzeiro</i> – 1930.....	42
Figura 23 – Belmont – <i>Folha da Noite</i> – 1942.....	43
Figura 24 – Théo – <i>Careta</i> – 1942.....	43
Figura 25 – Exemplares do <i>O Pasquim</i>	45
Figura 26 – Ilustração de capa Carlos Scliar.....	46
Figura 27 – <i>Correio Brasiliense</i> – 1808.....	47
Figura 28 – Millôr Fernandes – <i>Pif-Paf</i> – 1964.....	47
Figura 29 – Capas de jornais alternativos dos anos 1970.....	48
Figura 30 – Capas de jornais alternativos dos anos 1970.....	49
Figura 31 – Geandré e Hamleto (tio Leto)	50

Figura 32 – Na Cacá Dignes, Nara Leão, Samuel Wainer, Sheila Leirner, Jorge Cunha Lima, Dona Laura e Geandré – 1974.....	51
Figura 33 – Ratinho Gil – <i>Nó Górdio</i> – 1967.....	53
Figura 34 – Nossa visita ao Senai – 1963.....	54
Figura 35 – Ratinho Gil e Cenourinha – 1967.....	56
Figura 36 – Dino – PELÉ / 1957.....	57
Figura 37 – Arlindo Rodrigues – O Caipira – 1968.....	58
Figura 38 – Seis diferenças – 1966.....	59
Figura 39 – Estações – 1968.....	60
Figura 40 – Boletim – 1968.....	60
Figura 41 – Idéia – 1968.....	61
Figura 42 – Praia – 1968.....	61
Figura 43 – Malaguetas – 1979.....	62
Figura 44 – Malaguetas – 1979.....	62
Figura 45 – Náufrago – 1980.....	62
Figura 46 – Folha – 1975.....	62
Figura 47 – Ovelha Negra – 1976.....	66
Figura 48 – Leila Diniz e sua entrevista polêmica.....	71
Figura 49 – Capa do <i>Bondinho</i> – 1972.....	72
Figura 50 – Desenho de capa de Luis Trimano – 1973.....	73
Figura 51 – Capa do <i>Movimento</i> – 1976.....	74
Figura 52 – Capa do <i>Versus</i> – 1975.....	75
Figura 53 – Desenho de capa do Miran – 1976.....	76
Figura 54 – Publicidade do Café Paris <i>Ovelha Negra</i> nº 1 – 1976.....	79
Figura 55 – Publicidade do <i>Versus</i> no <i>Ovelha Negra</i> nº 1 – 1976.....	80
Figura 56 – Publicidade do <i>Fradim</i> – 1976.....	80
Figura 57 – Publicidade d’ <i>O Pasquim</i> – 1976.....	80
Figura 58 – Publicidade no <i>Ovelha Negra</i> nº 4 – 1976.....	81
Figura 59 – Publicidade dos nanicos – 1976.....	81
Figura 60 – Logotipo do <i>Ovelha Negra</i> nº. 1, feito pelo cartunista Geandré – 1976.....	84
Figura 61 – Logotipo do <i>Ovelha Negra</i> nº. 2, desenhado por Angeli – 1976.....	84
Figura 62 – Logotipo do <i>Ovelha Negra</i> nº. 3, com arte do Henfil – 1976.....	85
Figura 63 – Logotipo do <i>Ovelha Negra</i> nº. 5 – 1976.....	85
Figura 64 – Formato tabloide e revista – 1976.....	86

Figura 65 – Desenho de Batson no <i>Ovelha Negra</i> nº. 4 – 1976.....	87
Figura 66 – Desenho do Laerte no <i>Ovelha Negra</i> nº. 6 – 1976.....	88
Figura 67 – Cartão de ponto no <i>Ovelha Negra</i> nº. 1 – 1076.....	88
Figura 68 – Desenhos de Chumy Chumez no <i>Ovelha Negra</i> nº. 1 – 1976.....	89
Figura 69 – <i>Ovelha Negra</i> nº. 5 – 1976.....	90
Figura 70 – <i>Ovelha Negra</i> nº. 5 – 1976.....	91
Figura 71 – Artistas no <i>Ovelha Negra</i> nº. 2 – 1976.....	92
Figura 72 – Desenhos do Geandré no <i>Ovelha Negra</i> nº. 2 – 1976.....	93
Figura 73 – Desenhos do Edgar Vasques no <i>Ovelha Negra</i> nº. 4 / 1976.....	94
Figura 74 – Desenhos do Alcy no <i>Ovelha Negra</i> nº 2 – 1976.....	95
Figura 75 – Seção “Autores ilustrados”, publicada no <i>Ovelha Negra</i> nº. 1 – 1976.....	96
Figura 76 – Colagens no <i>Ovelha Negra</i> nº. 2 – 1976.....	97
Figura 77 – A linha fina de Saul Steinberg – 1948.....	98
Figura 78 – O traço de James Thurber/1948.....	99
Figura 79 – O gato <i>Fritz</i> de Robert Crumb/1969.....	101
Figura 80 – O rato Michey/1928.....	101
Figura 81 – Desenho de Santiago no <i>Ovelha Negra</i> nº. 2 – 1976.....	102
Figura 82 – Jules Feiffer no <i>Ovelha Negra</i> nº. 7 – 1976.....	103
Figura 83 – Paródia gráfica no <i>Ovelha Negra</i> nº. 8 – 1976.....	103
Figura 84 – Desenhado por Chico Caruso – <i>Ovelha Negra</i> nº. 2 – 1976.....	104
Figura 85 – Desenhado por Geandré – <i>Ovelha Negra</i> nº. 6 – 1976.....	105
Figura 86 – Desenhos de Geandré editados no <i>Ovelha Negra</i> nº. 3 – 1976.....	106
Figura 87 – Desenhado por Pena – <i>Ovelha Negra</i> nº. 3 – 1976.....	107
Figura 88 – Desenhado por Chumy Chumez – <i>Ovelha Negra</i> nº. 1 – 1976.....	108
Figura 89 – Desenhado por Nani – <i>Ovelha Negra</i> nº. 3 – 1976.....	109
Figura 90 – Desenhado por Nicolielio – <i>Ovelha Negra</i> nº. 2 -1976.....	110
Figura 91 – Desenhado por Mariza – <i>Ovelha Negra</i> nº. 5 – 1976.....	110
Figura 92 – Desenhado por Chico Caruso/Angeli – <i>Ovelha Negra</i> nº. 2 – 1976.....	111
Figura 93 – Desenhado por Chinem – <i>Ovelha Negra</i> nº. 1 / 1976.....	112
Figura 94 – Desenhado por Edgar Vasques – <i>Ovelha Negra</i> nº. 3 – 1976.....	113
Figura 95 – Desenhado por Maurício no <i>Ovelha Negra</i> nº. 7 – 1976.....	114
Figura 96 – Desenhado por Marcon – <i>Ovelha Negra</i> nº. 5 – 1976.....	115
Figura 97 – Desenhado por Edgar Vasques – <i>Ovelha Negra</i> nº. 1 – 1976.....	115
Figura 98 – Desenhado por Sudaia no <i>Ovelha Negra</i> nº. 5 – 1976.....	116

Figura 99 – Desenhado de Maurício – <i>Ovelha Negra</i> nº. 6 /1976.....	117
Figura 100 – Desenhado por Muska – <i>Ovelha Negra</i> nº. 3 / 1976.....	118
Figura 101 – Desenhado por Luscar – <i>Ovelha Negra</i> nº. 7 / 1976.....	118
Figura 102 – Desenhado por Alcy – <i>Ovelha Negra</i> nº. 1 – 1976.....	119
Figura 103 – Desenhado por Elihun – <i>Ovelha Negra</i> nº. 4 – 1976.....	120
Figura 104 – Desenhos de Vives publicado no <i>Ovelha Negra</i> nº. 4 – 1976.....	121
Figura 105 – Reprodução – <i>Ovelha Negra</i> nº. 1 – 1976.....	122
Figura 106 – Pintura de Thomas Gainsborough.....	122
Figura 107 – Capas do <i>Ovelha Negra</i> / 1976 – 1977.....	124
Figura 108 – Capas do <i>Ovelha Negra</i> / 1976 - 1977.....	126
Figura 109 – Desenhado por Paulo Caruso – <i>Ovelha Negra</i> nº. 2 / 1976.....	129

LISTA DE GRÁFICOS E TABELAS

Gráfico nº. 1 – Brasileiros e estrangeiros no jornal <i>Ovelha Negra</i>	124
Gráfico nº. 2 – Colaboradores do jornal <i>Ovelha Negra</i>	125
Tabela nº. 1 – Gêneros do humor gráfico nas 8 edições do <i>Ovelha Negra</i>	128
Gráfico nº. 3 – Gêneros do humor no <i>Ovelha Negra</i>	129
Tabela nº. 2 – As 11 categorias do humor nas 8 edições do <i>Ovelha Negra</i>	130
Gráfico nº. 4 – Categorias.....	131

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
1.1 Origem do estudo.....	13
1.2 Problematização.....	14
1.3 Objetivo.....	14
1.4 Justificativa do estudo.....	14
1.5 Metodologia.....	15
1.6 Delimitação do estudo.....	15
1.7 Vinculação à linha de pesquisa.....	15
1.8 Resumo da dissertação.....	16
2. HUMOR GRÁFICO E IMPRENSA ALTERNATIVA NO BRASIL.....	18
2.1 Humor no desenho.....	18
2.1.1 Humor gráfico.....	21
2.1.2 Caricatura.....	24
2.1.3 Charge.....	27
2.1.4 Cartum.....	28
2.1.5 Quadrinhos de humor.....	31
2.2 Imprensa alternativa no Brasil.....	33
2.2.1 Brasil Colônia.....	33
2.2.2 Império.....	34
2.2.3 República.....	38
2.2.4 Século XX.....	39
2.2.5 Governo militar (1964 – 1984).....	44
2.2.6 Imprensa alternativa.....	46
3. GEANDRÉ – DA INFÂNCIA AO JORNAL <i>OVELHA NEGRA</i>.....	50
3.1 <i>A Tribuninha</i>	53
3.2 Grande Imprensa e carreira europeia.....	59
3.3 <i>Ovelha Negra</i>	64
3.4 Contexto histórico.....	67

4. OVELHA NEGRA	69
4.1 Jornais alternativos dos anos 1970.....	69
4.1.1 <i>O Pasquim, Bondinho, Opinião, Movimento e Versus</i>	71
4.2 <i>Ovelha Negra</i>	76
5. HUMOR GRÁFICO NO OVELHA NEGRA	83
5.1 Logotipo.....	84
5.2 Capas e formatos.....	86
5.3 Editorial.....	87
5.4 Seções.....	89
5.5 Categorias do humor do <i>Ovelha Negra</i>	98
5.5.1 Processo criativo do humor gráfico.....	98
5.5.2 Estético – cartum balão, cartum mudo e paródia gráfica.....	102
5.5.3 A categorização dos cartuns por suas temáticas.....	104
5.5.3.1 Economia.....	104
5.5.3.2 Educação.....	106
5.5.3.3 Humor negro.....	108
5.5.3.4 Indústria cultural.....	109
5.5.3.5 Liberdade e repressão.....	111
5.5.3.6 Meio ambiente.....	113
5.5.3.7 Miséria.....	114
5.5.3.8 Relação de trabalho.....	116
5.5.3.9 Sexo.....	117
5.5.3.10 Tecnologia.....	119
5.5.3.11 Outros.....	121
5.6 Ditadura.....	123
5.7 Cartão de ponto nas edições do <i>Ovelha Negra</i>	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	135

RESUMO

Durante a década de 1970, enquanto o Brasil vivia um período de exceção política, foram criados diversos jornais que contestavam o governo militar e a censura por ele imposta. Esta pesquisa pretende identificar e analisar os elementos de inovação de um desses veículos impressos, o jornal de humor gráfico *Ovelha Negra*, contribuindo para o resgate da importância desse jornal e do cartunista Geandré para o humor gráfico brasileiro. Como metodologia, foram empregadas as seguintes técnicas: pesquisa documental dos oito exemplares do *Ovelha Negra* (publicadas entre 1976 e 1977) e de outros jornais alternativos da época (como *O Pasquim*, *Movimento*, etc); entrevistas com Geandré; e análise de conteúdo dos cartuns e textos do *Ovelha Negra*, a partir da qual se estabeleceu uma categorização do humor gráfico. Como resultado, foi constatado que, por ser um jornal basicamente de cartuns, o *Ovelha Negra* inovou a imprensa alternativa da época, cujo conteúdo era predominantemente verbal. Detectou-se, através dos gêneros do humor gráfico, sua diversidade temática. Verificou-se que, a partir do “humor rancor”, o jornal contesta o regime ditatorial, deixando um legado histórico ao País. Constatou-se a importância de Geandré, idealizador e editor do periódico.

Palavras-chave: 1. Humor Gráfico. 2. Cartum. 3. Imprensa Alternativa. 4. Jornal *Ovelha Negra*.

ABSTRACT

During the 1970s, while Brazil experienced a period of political exception, several newspapers that challenged the government and military censorship imposed by it were created. This research aims to identify and analyze the elements of innovation from one of those: graphic humor newspaper *Ovelha Negra (Black Sheep)*, contributing to the rescue of the importance of this newspaper and the cartoonist Geandré for the Brazilian graphic humor. The methodology used the following techniques: documentary research of eight copies of the *Ovelha Negra* (published between 1976 and 1977) and other alternative newspapers of that period (such as *O Pasquim*, *Movimento*, etc.), and with interviews with Geandré, and content analysis of cartoons and texts of the *Ovelha Negra*, from which it has established a categorization of graphic humor. As a result, it was found that, being basically a newspaper of cartoons, the *Ovelha Negra* innovated the alternative press of that time whose content was predominantly verbal. Was detected through the genres of graphic humor, its thematic diversity. It was found that, from the "mood rancor", the paper challenges the dictatorial regime, leaving a legacy to the country and observed the importance of Geandré, founder and editor.

Keywords: 1. Graphic Humor. 2. Cartoon. 3. Alternative press. 4. *Ovelha Negra newspaper*.

1. INTRODUÇÃO

1.1 Origem do estudo

A ideia do tema para esta pesquisa surgiu da experiência profissional do autor em salões de humor, onde cartunistas se confraternizam fora da solidão do estúdio, que é necessária para criar. É nos salões que se discutem as idiossincrasias e os avanços da profissão e a carência de documentação e registro de autores. Nesses eventos, o jornal *Ovelha Negra* é citado sem precisão documental.

Ao longo de sua experiência profissional, o autor deparou-se com carência de material relativo à biografia de profissionais de desenho de humor que abordasse linguagem gráfica, trajetória artística e processo criativo de tais artistas na realização de suas criações.

Motivado pelo interesse em desenho de humor, o autor lia publicações como *O Pasquim* e outras edições de humor gráfico. Em 1975, o autor conheceu o trabalho de Geandré com o livro de cartum *Ovelha Negra*, comprado em uma banca de jornal. Esse livro, homônimo do jornal, consistia em uma coletânea de cartuns.

Após esse primeiro contato com o trabalho de Geandré, e por meio da leitura de outras publicações alternativas, o autor descobriu o jornal *Ovelha Negra*.

Na sua vida curta de imprensa nanica, o jornal *Ovelha Negra* imprimiu em uma de suas edições com cartunistas, revelando novos talentos que ainda atuam no mercado editorial.

O primeiro contato pessoal entre Geandré e o autor aconteceu em um encontro de cartunistas em São Paulo (“pizzada”). Nesse encontro, percebeu-se que muitas pessoas, principalmente os cartunistas mais jovens, não conheciam seu trabalho.

Em outro encontro com Geandré – como homenageado no Salão Dino de Humor do Litoral Paulista, o qual o autor organizou e fez curadoria – percebeu-se mais uma vez o desconhecimento da obra de Geandré e da publicação *Ovelha Negra* entre corpo docente e discente.

A admiração pelo trabalho de Geandré e o desconhecimento de muitas pessoas a respeito de sua obra motivaram o autor a criar uma dissertação tendo o *Ovelha Negra* como objeto de estudo.

1.2 Problematização

A pergunta problema que norteia esta pesquisa é: Quais são os elementos de inovação da publicação de humor gráfico *Ovelha Negra*?

1.3 Objetivo

A pesquisa pretende identificar e analisar os elementos de inovação da publicação de humor gráfico *Ovelha Negra*, editada de 1976 a 1977; contribuir para o resgate da importância do jornal *Ovelha Negra*; verificar a contribuição do cartunista Geandré para o humor gráfico brasileiro; e comparar o jornal *Ovelha Negra* a outras publicações alternativas do período.

1.4 Justificativa do estudo

Constatando o desconhecimento existente sobre o jornal *Ovelha Negra*, o autor percebeu o quanto era importante recuperar a sua história dentro da cultura do cartum e na imprensa independente. Não há pesquisas acadêmicas sobre esse objeto de estudo. Assim, este trabalho pretende documentar o período de publicação, a força de expressão e síntese do desenho de humor que visava ao retorno da democracia, e desenvolver pesquisa relativa à memória da imprensa alternativa e do humor gráfico brasileiro. Aborda-se, assim, *Ovelha Negra*, enfatizando-se sua linguagem gráfica e as inovações desse primeiro jornal de humor gráfico da história da imprensa no Brasil. A pesquisa identificou e analisou os elementos de inovação da publicação, contribuindo para o resgate e importância da publicação do jornal *Ovelha Negra*, assim como do seu idealizador e editor, o cartunista Geandré, contextualizando e comparando esse veículo impresso a outras publicações do período.

1.5 Metodologia

Esta pesquisa caracterizou-se por ser qualitativa e de nível exploratório. Um dos principais procedimentos desta dissertação é a pesquisa documental realizada a partir de exemplares do *Ovelha Negra* e de outros jornais alternativos da época; entrevista de profundidade “aberta” com o editor do jornal *Ovelha Negra*, Geandré; e análise de conteúdo dos cartuns e textos editados no jornal *Ovelha Negra*, o que possibilitou estabelecer uma categorização do humor gráfico desse veículo impresso.

1.6 Delimitação do estudo

A análise foi feita a partir da totalidade do universo do *corpus*, composto por oito edições do jornal *Ovelha Negra*, publicado entre 1976 e 1977. Além disso, para efeito de comparação, a pesquisa valeu-se de edições de periódicos alternativos editados na época (*O Pasquim*, *Movimento*, *Bondinho*, *Versus* e *Opinião*).

1.7 Vinculação à linha de pesquisa

Por se tratar de um jornal de cartum e inovador, esta pesquisa desenvolve a linha Inovações na Linguagem e na Cultura Midiática. O orientador é o Prof. Dr. Roberto Elísio dos Santos – jornalista, com pós-doutorado em Comunicação Social pela ECA/USP – que mantém como interesse as seguintes áreas de orientação: Narrativas e Gêneros Ficcionalis Midiáticos, Televisão, Cinema, História em Quadrinho, Humor na Cultura Midiática. A pesquisa foi exploratória e qualitativa. As técnicas de pesquisa empregadas envolvem a pesquisa documental e a análise de conteúdo, a partir dos temas recorrentes nas seções do tablóide, traçando paralelos com outras publicações alternativas da época.

1.8 Resumo da dissertação

Este trabalho é composto pelos seguintes capítulos:

O referencial teórico é tratado no Capítulo 2, no qual são apresentados os conceitos de jornalismo alternativo, humor, humor gráfico e cartum.

Os jornais alternativos, por serem menores que os grandes jornais, são logo reconhecidos nas bancas de jornais e livrarias, apontando outra forma de fazer jornalismo. Os periódicos ‘alternativos’ seriam jornais que se oporiam às tendências hegemônicas na imprensa convencional, conservadora e subserviente ou se desviariam de tais tendências.

Na visão de Bakhtin, o humor, a sátira e o burlesco nas festas populares interpretavam com novos sentidos o rei, os nobres e o clero com feições e imagens grotescas. Essas manifestações, como a paródia, a caricatura, a careta, as distorções descendente das máscaras gregas, se renovavam com sentido de cultura popular.

O humor gráfico se caracteriza pelo desenho cômico, diferentemente do humor literário. Os gêneros que o compõem, como a caricatura, a charge, o cartum e a história em quadrinhos de humor, são adotados para designar o campo geral desse gênero artístico-comunicacional, esclarece Riani, incorporado nos salões de humor. Consequentemente, ele nos remete ao suporte de difusão, a impressão em papel, à qual se destina essa comunicação visual e cômica. Nesse sentido, o cartum pode ser definido como gênero de humor gráfico atemporal e universal. Não se prende necessariamente aos fatos do dia a dia. *Cartoon* significa cartão e pode simplesmente ser chamado de um *sketch* engraçado, segundo Nieuwendijk. O termo refere-se a piadas gráficas reproduzidas em pequenos cartões.

O terceiro Capítulo aborda a trajetória profissional do cartunista Geandré, desde sua infância, quando publicou cartuns e histórias em quadrinhos no suplemento *A Tribuninha*. Arlindo Rodrigues, o Geandré, foi um garoto que publicou seus desenhos de humor logo no início da publicação de *A Tribuninha*. Dedicou-se à arte que imortalizou Belmonte até o lançamento do jornal *Ovelha Negra*. Geandré concebeu a ideia do título com a intenção de abrir espaço para os cartunistas brasileiros terem uma publicação própria – um jornal de cartuns com o “humor rancor”, político e contundente ao regime, como ele mesmo define – influência direta da experiência adquirida em sua estada na Espanha.

No quarto Capítulo, é feita a comparação entre os jornais alternativos da década de 1970 e o periódico *Ovelha Negra*, enfatizando a intertextualidade entre eles. Entre os nanicos,

a intertextualidade era evidente na publicidade: os anúncios dos tabloides funcionavam entre eles como forma de driblar, no mercado publicitário, o medo de divulgar veículos contrários ao regime vigente.

Já o Capítulo 5 se detém no humor do *Ovelha Negra*, que não segue uma linha editorial. Os desenhistas não possuíam uma fórmula para pautar o jornal. O desenho autoral característico do humor gráfico narra os fatos – economia, educação, humor negro, indústria cultural, liberdade e repressão, meio ambiente, miséria, relações de trabalho, sexo, tecnologia, entre outros –, com acentuada carga visual e crítica. Nas palavras de Geandré: “O ideal, para nós, era o conteúdo, era a mensagem [...] o tiro ao alvo era o que a gente queria acertar”.

2. HUMOR GRÁFICO E IMPRENSA ALTERNATIVA NO BRASIL

2.1 Humor no desenho

Quando se ri de cenas caricatas ou hilárias de personagens públicas, o riso espontâneo manifesta-se como comicidade e humor. O riso renova para dissipar a tristeza e as pressões do dia a dia, além de oferecer entretenimento. “A sociologia e o humor têm muito em comum, concordam em seu objetivo de relativizar as rotinas estabelecidas da vida cotidiana”, afirma Driessen (2000, p. 258).

A linguagem do humor – arma política contra regimes repressivos – é também considerada subversiva e de contracultura – pode ser narrada por meio do teatro, da música, da literatura, da imprensa, do cinema e do desenho de humor. Tem como finalidade provocar o riso ou o sorriso. O risível nas piadas e paródias, como imitação burlesca, eram os recursos mais populares entres os bufões na Antiguidade. Rir de si mesmo e do seu semelhante, seja em tom jocoso ou de escárnio, é um traço marcante da natureza humana desde os tempos mais remotos. Relata Minois:

[...] há uma multiplicidade de humor, em todos os tempos e em todos os lugares, desde o momento em que, na mais remota pré-história, o homem tomou consciência dele mesmo, de ser aquele e ao mesmo tempo de não o ser e achou isso muito estranho e divertido. O humor surge quando o homem se dá conta de que é estranho perante si mesmo; ou seja, o humor nasceu com o primeiro homem, o primeiro animal que se destacou da animalidade, que tomou distância em relação a si próprio e achou que era derrisório e incompreensível (2003, p. 79).

A gênese do humor como estudo científico e sistemático começa na Grécia Antiga com o “célebre texto em que o filósofo Aristóteles atribui aos seres humanos a condição de ‘o homem é o único animal que ri’”, citado por Srbek (2007, p. 8). Os deuses olímpicos também sorriam. Os gregos, orgulhosos do seu humor e das qualidades terapêuticas do riso, nomeavam os quatro elementos líquidos que circulam pelo corpo – o sangue, a fleuma, a bile amarela e a bile negra prescrita pelo “Pai da Medicina”, Hipócrates – de *humores*, os quais, quando equilibrados, deixavam os seres humanos bem-humorados.

No palco, atores faziam uso de máscaras (Figura 1), quando atuavam no teatro grego, que nasce por volta de 550 a.C. Dionísio e sua máscara sorridente era a personificação da contracultura e de oposição às ordens estabelecidas. Nesse gênero literário, a contextualização com a mitologia grega era predominante nos temas políticos e sociais “entre o passado e presente, personagem e ator, platéia e cidade” (SRBEK, 2007, p. 9).



Figura 1 – Exemplos de máscaras gregas

Fonte: <http://achadosx.blogspot.com/2009/11/teatro-grego.html>
(Acesso: 25 fev. 2011).

Na comédia de Aristófanes (445 a.C. – 386 a.C.), *As nuvens*, seus personagens caricaturados revelavam o ridículo, o inferior e o rebaixamento. Na tragédia, Ésquilo (525 a.C. — 524 a.C.) escreve *Prometeu acorrentado*; Sófocles (496 a.C. – 406 a.C.), *Édipo Rei*; e Eurípedes (484 a.C. – 406 a. C.), *As troinas*. Nos textos dramáticos, como a tragédia, os poderosos e ilustres – inspirados nas histórias dos heróis da mitologia – vivem o infortúnio e o drama de forma satírica. Suas máscaras originarão “séculos mais tarde o surgimento da caricatura moderna”, observa Srbek (2007, p.18).

Na história da humanidade, o risível sempre foi a tentação de estudiosos desse conceito bem como suas particularidades, como o “burlesco”, ‘grotesco’, ‘satírico’, ‘paródico’, ‘humorístico’”, assinala Minois (2003, p. 16). A palavra humor, empregada na medicina para diagnóstico de indisposição mental, temperamento e mudança de humores, ganha um conceito moderno em 1771, na Inglaterra, com seu aparecimento na *Encyclopedia Britannica*, o que, segundo Minois (2003, p. 303), “só faz consagrar uma forma de espírito sem dúvida tão antiga quanto a humanidade”. Os franceses disputam a origem na língua pátria, que é derivada do *humeur*, mas ela é legitimada no Reino Unido. No livro *Le rire*,

publicado em 1900, o filósofo Henri Bergson (1859 – 1941) chama a atenção para um único ponto interessante observado pelo medievalista Le Goff:

[...] o riso é um fenômeno cultural. De acordo com a sociedade e a época, as atitudes em relação ao riso, a maneira como é praticado, seus alvos e suas formas não são constantes, mas mutáveis. O riso é um fenômeno social. Ele exige pelo menos duas ou três pessoas, reais ou imaginárias: uma que provoca o riso, uma que ri e outra de quem se ri. É uma prática social com seus próprios códigos, seus rituais, seus autores e seu palco. (2000, p. 65).

Em uma sociedade dominada pela Igreja, a comicidade e o riso são expressões animalescas. Mostrar os dentes ao sorrir “é um elemento condenável e de origem diabólica” (BAUDELAIRE, 2008, p. 37), visto como manifestação que degenera a alma e o corpo espiritual e delimita a evolução do ser humano ao paraíso celeste. O risível sobrepõe-se às lágrimas e contraria o clero, assinala Le Goff (2000, p. 80), onde o “riso, na fórmula *hilaris*, se torna um atributo de São Francisco de Assis”, o riso doador é libertador. A contracultura manifesta-se dentro da ordem e os mendicantes da Ordem Franciscana adotam o riso *hilaris dator*, “o doador sorridente”, despertando a imaginação puramente humana, semeando o Renascimento e introduzindo naquela sociedade o riso em sua forma libertária.

O carnaval, festa surgida nos tempos pagãos, e as peças cômicas, gêneros populares no mundo antigo, como as saturnais romanas dominantes na Idade Média, são o lugar onde o riso se manifesta num ritual de vida e morte, riso e choro “não mais do homem sobre o homem, mas do homem sobre a natureza”, conclui Baudelaire (2008, p. 47). Na visão séria do clero e dos sacerdotes da Igreja Católica, para manter a ordem era observada a grosseria, insultos e atos subversivos pela ótica da estética clássica. Na visão cômica do povo, o realismo grotesco era sua libertação pelo risível. Explica Minois:

[...] o homem medieval imita, copia deformando: festa dos loucos, festa do asno, Carnaval, rei da fava, farsas, sermões burlescos, bobos da corte, romances burgueses são outras tantas paródias de clérigos, dos grandes, dos reis, dos nobres, dos comerciantes, mas também dos defeitos e dos vícios. (2003, p. 155).

O grotesco – de origem italiana *grotta* (gruta), um tipo de pintura ornamental encontrada nas escavações em Roma no fim do século XV –, que vem se desenvolvendo no texto literário desde o teatro grego, acentua-se na Europa durante a Idade Média e no Renascimento. Nos estudos fisionômicos de Leonardo da Vinci – *caricatures* –, feitos durante o

Renascimento, a representação gráfica aproxima-se do grotesco com retratos distorcidos e exagerados, em suas observações dos tipos populares e suas fisionomias excêntricas. Não tinha como finalidade o risível e o cômico. Para Baudelaire (2008, p. 68), “o grande artista não se divertia ao desenhá-las, ele as fez como cientista” no domínio das artes plásticas (Figura 2).



Figura 2 – Leonardo da Vinci, *Caricatures*, século XVI
 Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_Grotesque_Heads.jpg (Acesso: 25 fev. 2011)

Essa nova configuração com finalidade cômica é um novo vocabulário gráfico. Para Mikhail Bakhtin (2010, p. 27), esse “método de construção de imagens grotescas procede de uma época muito antiga”, na mitologia, na arte arcaica, na arte pré-clássica dos gregos e romanos, que ganha caráter de caricatura nos círculos dos irmãos Lodovico, Agostino e Annibale Carracci e do escultor Bernini, entre o início e meados do século XVII.

2.1.1 Humor gráfico

O desenho como representação gráfica da figura humana, da natureza e dos animais teve os primeiros esboços nas pinturas rupestres realizadas na gruta de Lascaux (15 mil anos a.C.), que já apresentavam um grafismo pictórico caricatural. Caçadores primitivos produziam imagens artísticas estilizadas de suas presas. A infância da humanidade também teve seu período moderno, como define Menezes:

[...] o conceito de moderno, qualquer que seja a situação em que apareça, sempre carrega consigo a noção de consciência do presente como momento de substancial distinção com relação aos períodos antecedentes, distinção essa que tanto pode ser de notável desenvolvimento como de ruptura radical com o passado (1994, p. 11).

Para contar uma história e expressar pictoricamente o cotidiano do grupo, o homem primitivo criou linhas abstratas que, visualmente, com esse domínio técnico, representavam os animais que ele caçava e a organização da sociedade, a fim de manter a sua sobrevivência.

Na longa caminhada de sua evolução, o homem desenvolveu procedimentos técnicos e métodos que vieram representar um novo vocabulário gráfico de expressão para a elaboração de seus desenhos (Figura 3), tais como as curvas, as diagonais, as verticais e as horizontais. A fabricação e o uso de pigmentos de origem vegetal, animal, mineral de suas ferramentas rudimentares para a realização das pinturas, deixam-nos encantados “com a paciência e a segurança de mão que esses artífices primitivos adquiriram de séculos de especialização”, escreve Gombrich (1985, p. 24), em relação ao desenvolvimento da percepção e observação do olho humano.



Figura 3 – Gruta de Lascaux, França
Fonte: <http://artetempo.blogspot.com/2009/11/gruta-de-lascaux-franca.html> (Acesso: 25 fev. 2011)

O desenvolvimento técnico de rabiscar, de observar, esquematizar, analisar e compor elementos criou uma nova ilusão com a finalidade de provocar e deslocar os sentidos com linhas que, combinadas, traçam um grafismo análogo aos objetos representados. A partir da transposição de uma nova realidade – a imagem graficamente visível do real revelado na ação

de desenhar – e do seu desenvolvimento – a projeção do objeto semelhante ao observado na natureza humana pelo olhar e a sensibilidade do artista –, nasce uma nova linguagem visual, um mundo moderno, como aponta Menezes:

[...] o renascimento estabeleceria novos sistemas de investigação científica e filosófica, novos modos de abordagem da realidade, fixando-se numa nova escritura dada pelas novas línguas, desvencilhando-se da autoridade escolástica, trazendo consigo uma rejeição ao passado recente medieval, caracterizado como velho, e recuperando um passado remoto, identificado como clássico ou antigo (1994, p. 14).

Na fronteira entre a Idade Média e o Renascimento, na Europa do ano 1450, mais precisamente na Alemanha, a impressão fixou “de maneira definitiva a forma escrita e as ideias e suas expressões” (GANDELMAN, 2007, p. 26). Seu inventor, o alemão Johannes Gutenberg, inovou com seus tipos móveis, criando um novo conceito na impressão e reprodução de ideias. Com letras góticas impressas nas páginas da Bíblia – “o papel e o tipo móvel chegaram à Europa pela China” (DIAMOND, 2006, p. 260) —, Gutenberg criou o primeiro livro numa adaptada prensa de azeite e vinho.

A propagação da imprensa e o desenvolvimento de novas técnicas de impressão, “a xilogravura, a litogravura e, pouco a pouco, a imprensa a vapor asseguraram às obras gráficas uma difusão até então desconhecida” (LUYTEN, 2000, p. 89). A caricatura ficou mais popular nos jornais pelo seu poder de crítica, somando a qualidade e clareza na sua reprodução gráfica e textual.

Indo para o século XX, em 1914, nasce na Romênia o desenhista de humor Saul Steinberg, em pleno auge de movimentos como o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo. As vanguardas artísticas, que influenciariam um novo caminho e modo de pensar na sociedade e na arte, exercem grande influência na arte de fazer humor gráfico. Steinberg fez com os seus cartuns experimentações gráficas inspiradas nas artes plásticas, influenciando a arte do cartum em vários cantos do planeta. Comenta Bueno:

[...] essa condição de referência não ocorre à toa; Steinberg participou de uma ‘ruptura’ na cultura do desenho editorial, desenvolvendo um trabalho de maior amplitude gráfica, caracterizado pela síntese gráfica, maior integração entre forma e conteúdo, e ausência de palavras (2007, p. 1).

Diferentemente do humor literário, o humor gráfico e seus gêneros, como a caricatura, a charge, o cartum e a história em quadrinho de humor, são adotados “para designar o campo geral desse gênero artístico-comunicacional”, esclarece Riani (2002, p. 26), incorporado nos salões de humor. Conseqüentemente, ele nos remete ao suporte de difusão, a impressão em papel, à qual se destina essa comunicação visual e cômica. Poderosos ou personalidades, em situações, atitudes e decisões nada ou pouco convencionais, “homens que a encarnam (reis, chefes de exércitos, heróis) não podem ser cômicos para um representante público” (BAKHTIN, 2010, p. 57). Transformam-se em cômicos e bufões. O riso é restrito.

O humor tem basicamente dois sentidos: “um vinculado à alegria, ao clássico ‘equilíbrio dos humores’, à sensação de satisfação e à cordialidade; e outro vinculado ao riso e ao risível” (XAVIER, 2001, p. 194). O que ri é o espectador (leitor); o humorista é o que o faz rir. A representação cômica no desenho, a charge como exemplo, retratando o presente, deixa um legado histórico impresso em papéis e mentes; a sociedade no seu período contemporâneo, no seu cotidiano, e em seu momento político e cultural é reportado por pincéis, traços e manchas.

Risos e lágrimas, a condição humana e a sua sobrevivência, da repressão à libertação, são representados graficamente pelos gêneros do humor gráfico, como será visto a seguir.

2.1.2 Caricatura

O corpo humano, com cabeça de aves ou animais, representando os deuses egípcios nos monumentos e túmulos, é um estilo pictórico conhecido na arte e na mitologia como antropozoomórfico. É uma arte que não tem a intenção de provocar o risível, mas o sagrado. Gombrich (1985, p. 38) diz que “a aparência de cada deus egípcio era rigorosamente estabelecida”, transparecendo uma simetria contemplativa.

Nos hieróglifos, escrita sagrada, as imagens antropomórficas são deuses representados de forma humana; as zoomórficas são deuses em formas de animais. Na Grécia, a superfície da cerâmica era o papel de desenho, presente e “numerosa nos objetos de caráter popular e de utilização habitual” (FONSECA, 1999, p. 44). Os vasos faziam o suporte para impressão de imagens cômicas. A paródia adorada pelos gregos, ausente nos monumentos, outro elemento de difusão, era o gênero de linguagem mais utilizado para as narrativas. Riscados na cerâmica, os personagens representados utilizavam máscaras procedentes do teatro.

Nas ruínas do Império Romano e nas cidades de Herculano e Pompéia, esboços rápidos – *graffito* em italiano – riscados no reboco que reveste muros e casas, proporciona “modelos do que se pode considerar caricatura política” (FONSECA, 1999, p. 45), por mostrar políticos e representantes da sociedade caracterizados de forma satírica e pessoal.

No Japão, escribas e construtores deixaram registrados, no final do século VII, desenhos distorcidos nos templos encontrados depois das reformas de 1935. A crítica, de forma risível e simbólica, já apresentava o caráter cômico que, mais tarde, ficou popularmente conhecido na Europa, nos períodos medieval e renascentista. Acrescenta Luyten que:

[...] o mais curioso é que eram desenhos profanos, caricaturas de animais e pessoas com traços exagerados e narizes de grandes proporções – que naquela época tinha uma implicação erótica na arte japonesa. Alguém com espírito de humor e irreverência deixou um grande marco, e são esses os exemplos mais antigos da caricatura japonesa (2000, p. 91).

Na Idade Média, o estilo antropozoomórfico foi utilizado como metáfora na arte das iluminuras e na literatura. O escriba tinha faculdade e domínio na composição das cores e na utilização de capitulares e letras manuscritas. Ilustrados com desenhos cômicos, os livros eram produzidos artesanalmente. Suas edições eram limitadas pelo seu método de confecção.

Os primeiros estudos de representação gráfica da caricatura surgem nos desenhos de Leonardo Da Vinci, em *caricatures*, ou cabeças grotescas como as pessoas realmente são, sem mascaramentos. Na Europa renascentista, a formação do seu caráter captando os tipos populares (Figura 4) no desenho cômico é, “do ponto de vista artístico, uma imitação; o grotesco a criação” (BAUDELAIRE, 2008, p. 46), aproxima da vida inocente e da alegria absoluta dos oprimidos. Nas artes plásticas, os irmãos Lodovico, Agostino, Annibale Carracci e o escultor Bernini desenvolvem sua estilização e características próprias.



Figura 4 – Esboços de Annibale Carracci
 Fonte: <http://farm4.static.flickr.com/3034/3171721708716feaaed5.jpg> (Acesso: 25 fev. 2011)

A sátira e o burlesco nas festas populares interpretavam com novos sentidos o rei, os nobres e o clero com feições e imagens grotescas. Essas “manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as distorções” (BAKHTIN, 2010, p. 35) descendente das máscaras gregas, se renovavam com sentido de cultura popular.

Há exagero na forma de representação: “o hiperbolismo, a profusão, o excesso são os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*” (BAKHTIN, 2010, p. 265) utilizado na descrição facial e na corporal. *Caricare*, palavra de origem italiana, significa carregar, sobrecarregar exageradamente na fisionomia humana. Os políticos, personagens públicas (Figura 5), representantes de outros setores da sociedade e poderosos, relata Fonseca, “são as primeiras vítimas da caricatura” (1999, p. 17), que tem na história das massas sua influência nas decisões e caminhos da sociedade, pela comicidade “das elites, do êxito e da crise, do heroísmo e da vileza, da alegria e do sofrimento, a sua matéria” (LEMOS, 2006, p. 5). É na charge que ela encontra terreno fértil para ilustrar comentários políticos e sua difusão.



Figura 5 – Nicolas Cage, caricatura do Paffaro
 Fonte: SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA (2008)

2.1.3 Charge

Categoria que retrata fatos atuais e o dia a dia. A charge, ou carga de cavalaria, termo de origem francesa, ataca de forma crítica e risível uma situação, seja política ou de costumes, utilizando o desenho, o texto visual e humorístico “em um único painel, publicado no editorial ou em páginas de comentários de um jornal” (REFAIE, 2009, p. 184), com fatos relevantes. Estabelece uma analogia com o texto jornalístico. Independentemente da natureza da notícia, provoca graça no leitor, o que caracteriza a intertextualidade:

[...] a charge é um tipo de texto que atrai o leitor, pois, enquanto imagem, é de rápida leitura, transmitindo múltiplas informações de forma condensada. Além da facilidade de leitura, o texto chágico diferencia-se dos demais gêneros opinativos por fazer sua crítica usando constantemente o humor (ROMUALDO, 2000, p. 5).

A vida pública descrita numa charge, como os “escândalos políticos, embate entre grupos e acontecimentos” (RIANI, 2002, p. 28) impressos diariamente em jornais (Figura 6), e outras mídias, faz uso ou não da arte da caricatura, de personagens públicas. Com seu caráter crítico de leitura rápida, a charge remete a múltiplas considerações condensadas em desenhos estampados num quadro ou mais, como nas histórias em quadrinhos.



Figura 6 – Charge do Dalcio
 Fonte: CORREIO POPULAR (2007)

No comentário político, tema frequente nos jornais, a relação de imagem e texto e o risível fazem “geralmente conter um elemento de ironia ou pelo menos algo incongruente ou surpreendente” (REFAIE, 2009, p. 185) para que a charge, gênero jornalístico carregado de humor, alcance seu juízo crítico. Geralmente posicionada na página 2 dos jornais, é muito próxima dos comentários e análises políticas. Na parte interior desses assuntos, a intertextualidade entre a charge e o enunciado, intertextualidade da charge com outros temas abordados, como cita Romualdo (2000, p. 6), é “para seguir a mesma orientação de sentido proposta por ele, ou se posicionar em sentido contrário à primeira orientação”. A paródia, o burlesco e o traço da comicidade empregados na charge criam o rebaixamento, a dessacralização dos superiores e poderosos, o hiperbolismo carnavalesco no descaso com o interesse público.

2.1.4 Cartum

Ao contrário da charge, que, por ser datada pelos acontecimentos, evapora com o tempo de sua publicação e dos fatos do dia a dia, o cartum é atemporal e universal como gênero de humor gráfico. Não se prende necessariamente aos fatos do dia a dia. *Cartoon* (Figura 7) significa cartão e, da mesma forma, “pode simplesmente ser chamado de um *sketch* engraçado” (NIEUWENDIJK, 2001, p. 170). O termo refere-se a piadas gráficas reproduzidas

em pequenos cartões. Ele pode ser resumido em um quadro; no seu interior, a “inversão ou a mudança, se uma situação ou ação está ligada” (NIEUWENDIJK, 2001, p. 171), é a matéria e alvo de sua crítica e de sua narrativa humorística. Pode ter elementos dos quadrinhos para sua divisão textual. A cena de “repetição é uma prática geralmente utilizada” (NIEUWENDIJK, 2001, p. 173). A utilização dos balões de fala e de onomatopeias e a divisão em sequências são empréstimos e adaptações das histórias em quadrinhos.

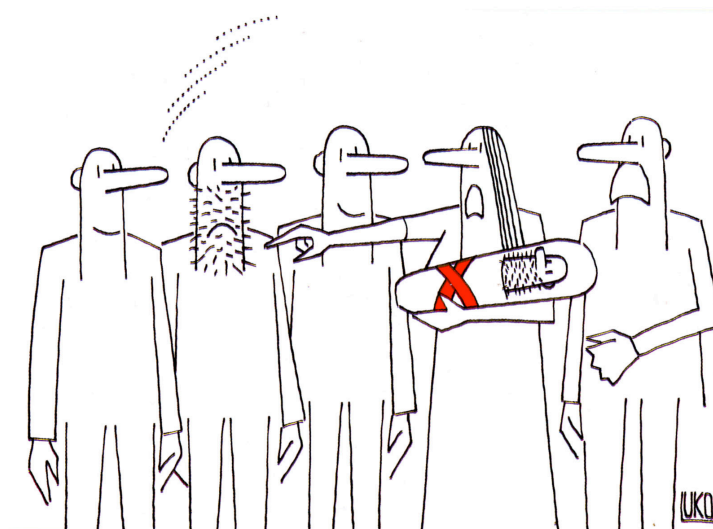


Figura 7 – Desenho do Peter Luko
Fonte: SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA (2008)

Japoneses, em meados do século XVII, já produziam e publicavam “uma forma de cartum religioso que dirigia o humor espontâneo a um propósito sério” (LUYTEN, 2000, p. 92). A piada gráfica no Japão, análoga ao que ocorria na Europa, fazia parte do cotidiano e da cultura local. A escrita, a religião e a arte da impressão e inspiração, importada, da China, prosperam na terra do sol nascente. Com a cultura do arroz na alimentação, a profusão e confecção de papel de arroz são absorvidas pela cultura japonesa. Luyten esclarece que:

[...] ainda no período Edo, em 1702, Shumboko Ooka criou um livro de cartuns chamado *Toba-ê Sankokushi*, publicado em Osaka, muito popular, vendido aos milhares. Segundo os estudiosos japoneses, *Toba-ê* é considerado o primeiro livro de cartuns produzidos no Japão e o mais antigo no mundo (2000, p. 100).

Os ingleses adotaram essa expressão como categoria pela primeira vez em 1841. Faziam paródias da Corte, de “um título para uma série de desenhos humorísticos” (REFAIE, 2009, p. 185) na revista *Punch*, considerada no ocidente a mais antiga no gênero, espalhando

pelo mundo e mantendo a sua grafia *Cartoon*. O neologismo da palavra cartum, abreviado, é engrandecido na revista *Pererê*, publicada por Ziraldo nos anos 1960, sendo “logo adotado no jargão profissional”, relata Fonseca (1999, p. 26).

Depois dos 1930, Saul Steinberg, desenhista, pintor e arquiteto, cria, nesse universo gráfico, segundo Fonseca (1999, p. 172), “uma linguagem potencialmente sem palavras, capaz de ser universalmente ouvida e entendida”. Ele imprime ao cômico, com seus personagens de caricaturas elegantes, a beleza de traços econômicos e colagens nas suas composições. O humor gráfico nos seus trabalhos representa o ser humano incapaz de aceitar uma civilização mecânica. Como assinala Huysen (1991, p. 30): a sociedade industrial e sua identidade tirana são reveladas pela “verdadeira invasão da tecnologia na fabricação do objeto arte e o que se poderia vagamente chamar de imaginação tecnológica pode ser melhor entendido através de práticas artísticas como a colagem, a montagem”. Assim, o pensamento moderno e contemporâneo é fragmentado e parodiado na Figura 8:

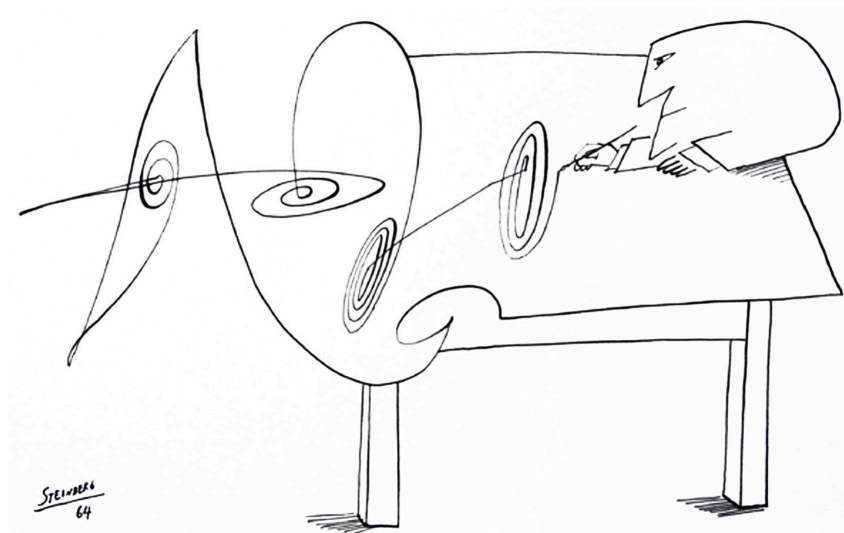


Figura 8 – A linha do Saul Steinberg

Fonte: <http://www.saulsteinbergfoundation.org/> (Acesso: 25 fev. 2011)

Temas como a existência do homem e seus costumes, inserindo-o neste imenso universo, são risíveis e cômicos. O ser insignificante que o homem é, com um futuro incerto e absolutamente vago, reflete a consciência de rir de si mesmo. Como linguagem de narrativa visual, as “xilografuras e cartuns foram duas outras ferramentas usadas para elevar a consciência política” (LIM, 2001, p 60), empregadas na China, quando a onda nacionalista era alimentada por estudantes, em 1919. O empenho em difundir uma nova convivência, “no caso das xilografuras, tornou-se um movimento artístico que foi incentivado e alimentado

pelo intelectual e escritor chinês Lu Xun” (HUNG, 1997 APUD LIM, 2001, p. 60), reconhecido pelas xilogravuras e cartuns.

O cartum – ou a *caricatura de costumes* – é “frequentemente confundido com a charge, principalmente pela semelhança visual de ambas” (RIANI, 2002, p. 29). Mas eles diferem nos temas abordados – a charge, os fatos; o cartum, o imponderável. E para os quadrinhos, tema abordado a seguir, é para onde as vanguardas artísticas deslocam os sentidos para a narrativa gráfica.

2.1.5 Quadrinhos de humor

Uma exposição fora do comum, de histórias em quadrinhos, foi inaugurada na cidade de São Paulo, em 1951, a primeira realizada no País e internacionalmente. Pioneiros a levar as HQs, como também é conhecida, para o ambiente desconhecido das páginas impressas, desenhistas brasileiros e internacionais são expostos no Centro Cultural Progresso:

[...] com grande estardalhaço na imprensa, abrimos a Primeira Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos. Esse título pomposo foi resultado da carta de um dos artistas americanos que nos confessou ser a primeira vez a lhe pedirem um original para dependurar numa parede numa exposição de arte (MOYA, 1977, p. 16).

Os desenhos em quadrinhos, sejam eles baseados em fatos históricos ou narrados como ficção científica, humorística, *underground* ou de super-heróis, podem, até certo ponto, para Aumont (1993, p. 169), “ser comparadas à sequência fílmica, pelo conteúdo narrativo que veiculam”. Fazem diálogo com outras linguagens visuais, entre elas, a “da pintura, da fotografia, da parte gráfica” (RAMOS, 2009, p. 18) para contar uma história. É uma linguagem autônoma que surge nos jornais ao longo do século XIX. As histórias em quadrinhos, assim como “o cinema e o desenho animado nascem simultaneamente” (LUYTEN, 2000, p. 90), somando-se, assim, a outras linguagens de comunicação para a renovação do olhar e do mundo com outros sentidos.

O próprio cinema usa recursos das histórias em quadrinhos: os dois são elementos de “um produto típico da cultura de massa”, afirma Moya (1977, p. 108). No primeiro, fotografias em quadro a quadro formam a narrativa em movimento. O segundo, por ser de

origem jornalística, tem narrativa gráfica, construída com cenas congeladas. As histórias em quadrinhos e tiras cômicas, na Figura 9, desenvolveram o seu próprio vocabulário narrativo expressivo em quadros, onde se dividem as cenas e ações dos personagens. Nos anos 1960, houve “a valorização dos quadrinhos no mundo todo” (MATTOS, 2009, p.65). Nos enquadramentos de palco e na tela cinematográfica, é recíproca a troca de influências com a linguagem visual dos quadrinhos.

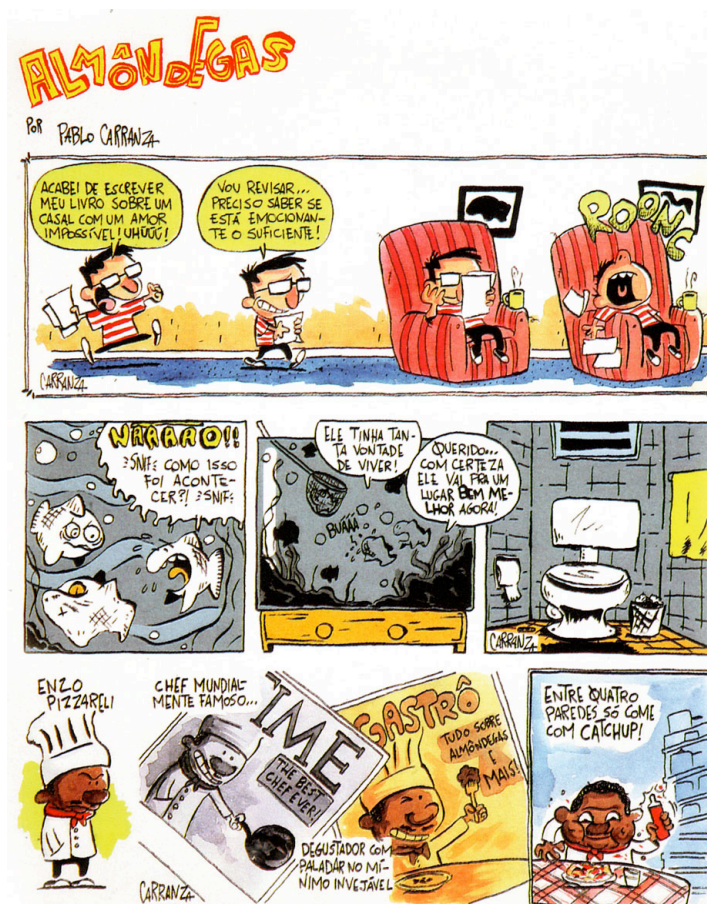


Figura 9 – Tiras cômicas do Carranza
Fonte: SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA (2008)

Com narrativas cômicas, a caricatura e a charge fazem o jogo da intertextualidade com as notícias veiculadas na imprensa. O cartum é a narrativa atemporal, ilustra páginas de jornais e revistas. A tira cômica – ou histórias quadrinhos, que também são “gêneros humorísticos” (FONSECA, 1999, p. 26) – cria textos e personagens fictícios veiculados na imprensa em séries diárias, como nos seriados de TV ou telenovelas. Sua narrativa é publicada em capítulos.

2.2 Imprensa alternativa no Brasil

Desde o Brasil Colônia existiram tentativas de implantar uma imprensa local crítica. Após a chegada da família real ao Brasil, a imprensa floresceu e desempenhou um papel relevante em vários momentos da história do país, como a abolição da escravatura no século XIX ou durante a ditadura militar (1964 – 1985).

2.2.1 Brasil Colônia

No Brasil colonial, a partir do ano de 1530, a Ordem Régia censurava, mandava “sequestrar e devolver ao Reino, por conta e risco dos donos”, nas palavras de Holanda (1984, p. 86), a entrada de impressos no Brasil. Não havendo liberdade de expressão a seus moradores, a Corte Portuguesa mantinha o controle de seus súditos, a imprensa era inexistente e os livros não eram editados na colônia, “com o propósito de impedir a circulação de ideias” (HOLANDA, 1984, p. 87). A Carta Régia ditava as ordens vindas de Portugal. Era ela quem apontava o que deveria ser lido ou não, e as notícias – a “imprensa periódica propriamente dita nasce no século XVII” (MARTINS; LUCA, 2008, p. 21) – eram aprovadas com o aval da Inquisição e do Conselho Ultramarino.

No início do século XVIII, as Ideias Iluministas assustavam o Reinado Português, pois poderiam trazer inquietações e agitar suas colônias, as quais deveriam ficar imunes à mudanças do Velho Mundo. A proliferação de periódicos encorajava os indivíduos à discussão. Jornalista era uma palavra nova empregada na imprensa, escreve Burke (2003, p. 34), em “francês, inglês e italiano por volta de 1700”.

D. João VI, para salvar a soberania de Portugal e defender sua maior colônia, refugiou-se com sua Corte no Brasil. Darcy Ribeiro (2006, p. 142) lembra que os “quase 20 mil portugueses, fugindo”, com medo do poderoso exército de Napoleão Bonaparte, partiram, escoltados pela marinha de guerra inglesa. Nas naus lusitanas, junto às cargas, também “viajava toda a parafernália necessária ao funcionamento do aparelho de Estado, pratarias, tesouros e uma gráfica” (LUSTOSA, 2006, p. 43), para chegar ao litoral da Bahia em 22 de janeiro de 1808, salvando a Monarquia. Um mês depois, eles desembarcam no Rio de Janeiro, onde o Império Português fixa sua residência.

Uma das novidades trazidas pela Corte foi a Imprensa Régia. Del Priore e Venancio (2010, p. 160) apontam que entre “1808 e 1821”, editavam e imprimiam livros, folhetos, periódicos e o primeiro jornal oficial, a *Gazeta do Rio de Janeiro* que noticiava os decretos e louvores à família real. Nas oficinas tipográficas da cidade, os censores reais fiscalizavam o que se imprimia em terras brasileiras.

2.2.2 Império

Em 1820, cresciam movimentos de independência na América e revoluções na Europa. O Rei, temendo perder a coroa, decidiu retornar para Portugal e nomeou o filho Dom Pedro príncipe regente. A caricatura ainda não existia na imprensa brasileira, manifestando-se apenas como “expressão do povo nas festas do carnaval” (FONSECA, 1999, p. 205) e nos bonecos de malhação de Judas e máscaras de bumba-meu-boi. Imagens e hábitos da corte (Figura 10) eram retratados em aquarelas como “o beija-mão público de D. João e D. Carlota Joaquina” (LAGO, 1999, p. 12), publicado em 1825, na Inglaterra.

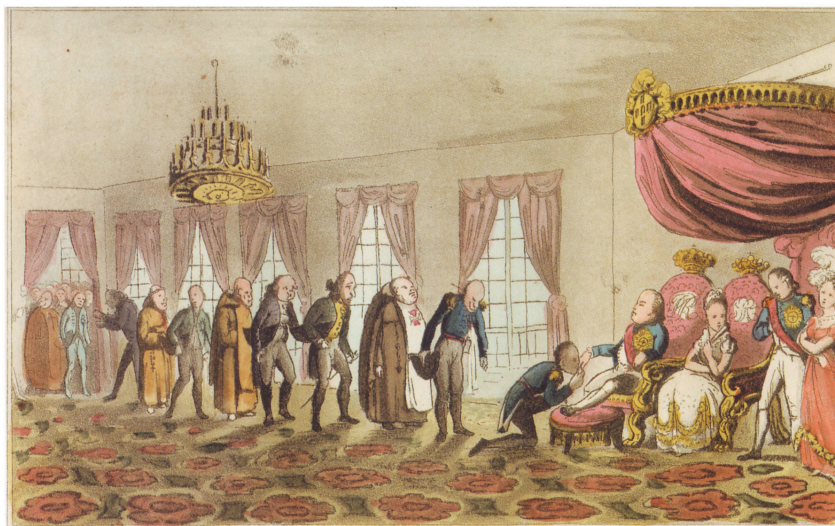


Figura 10 – Aquarela de artista anônimo / 1825
Fonte: LAGO (1999)

São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro defendiam a ideia de manter a monarquia na colônia, pois eram estados com muitos proprietários rurais. Os impressos “que circulavam no Rio de Janeiro na metade de 1821 foram decisivos para o sucesso da campanha do Fico”,

relata Lustosa (2006, p. 125). Entre os periódicos independentes em circulação, o *Revérbero Constitucional Fluminense* defendia a liberdade de imprensa; *O Espelho* era governista; a *A Malagueta*, favorável à causa dos brasileiros e à permanência do príncipe no Brasil. As Cortes de Lisboa reivindicam o retorno de D. Pedro a Portugal. Esses foram os primeiros passos para a independência e, com isso, “não há perspectiva alguma para a imprensa brasileira: não existem as condições políticas para isso” (SODRÉ, 1997, p. 52). As relações com Portugal, a metrópole, ficaram abaladas.

Regressando da cidade de Santos à provinciana São Paulo, D. Pedro proclama a independência do Brasil ao reino de Portugal em 1822, dando início à Monarquia parlamentar e ao Primeiro Reinado, que “desembocaria no fechamento da Constituinte e na suspensão da liberdade de imprensa”, assinala Sodré (1997, p. 70). Em sua chegada, no dia 14, ao Rio de Janeiro, ele é aclamado como Imperador D. Pedro I. A imprensa ganha novo fôlego a partir de 1826, depois de empossada a nova Assembleia Legislativa. D. Pedro I renuncia ao trono em 1831 e nomeia o filho D. Pedro II príncipe regente.

No Segundo Reinado, a caricatura só aparece nos impressos avulsos, uma vez que os “jornais, até então, não publicavam caricaturas” (FONSECA, 1999, p. 208), só texto humorístico, já que a impressão era precária. Com novas técnicas e inovações na imprensa, a primeira caricatura foi feita por Manuel de Araújo Porto Alegre (Figura 11), em publicação avulsa do *Jornal do Comércio do Rio de Janeiro*. Logo começam a chegar da Europa técnicas de ilustrar e imprimir, como a gravura e a litografia, para melhor reprodução.



Figura 11— Gravura do Araújo Porto Alegre / 1837
Fonte: LAGO (1999)

A caricatura “anunciava a mudança a que o processo político não ficaria imune” (SODRÉ, 1997, p. 206): a crítica social narrada de forma cômica é novidade e se espalha em novos periódicos. A *Semana Ilustrada*, fundado em 1860, é “o primeiro periódico ilustrado humorístico” (LAGO, 1999, p. 24). Escritores, jornalistas e desenhistas estão entre seus colaboradores. Em seus 16 anos de existência, publicou sátiras de costume e de fatos políticos, como a guerra do Paraguai (Figura 12), desenhada pelo fundador da revista, Henrique Fleiuss.



Figura 12 – Henrique Fleiuss / 1865
Fonte: LEMOS (2006)

A *Comédia Social*, revista fundada no Rio de Janeiro em 1870, publicava caricaturas feitas pelo chargista, redator e artista Pedro Américo (Figura 13), consagrado pintor no Segundo Reinado.

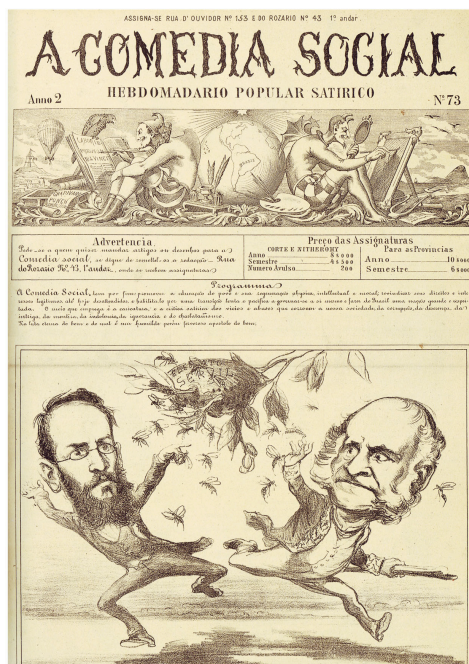


Figura 13 – Desenho de capa do Pedro Américo / 1871
 Fonte: LAGO (1999)

Rafael Bordalo Pinheiro, nascido em Lisboa, viveu quatro anos no Brasil publicando suas caricaturas nas revistas *Besouro* e *O Mosquito*, como o desenho retratando o imperador anistiado pelo Bispo (Figura 14), pioneiro também da linguagem de história em quadrinhos.



Figura 14 – Rafael Bordalo Pinheiro / 1875
 Fonte: LEMOS (2006)

Angelo Agostini, considerado um dos precursores da história em quadrinhos no Brasil (Figura 15), fundou o periódico *Diabo Coxo* em 1864 e a *Revista Illustrada*, que circulou de 1876 a 1891, “publicação de desenho humorístico de grande prestígio” (FONSECA, 1999, p.

212). Ele defendia a proclamação da República e a abolição da escravatura, comemorada em suas páginas.



Figura 15 – Angelo Agostine / 1887
Fonte: LEMOS (2006)

O imperador D. Pedro II, mostrado de forma cômica, dorme indiferente aos dias contados do declínio da Monarquia.

2.2.3 República

Sem entender o que acontecia, no ano de 1889, a população estava assustada com o golpe militar. A mudança do sistema de governo era “até certo ponto misteriosa para os que não participavam diretamente”, escrevem Del Priore e Venancio (2010, p. 197). Liderada pelo Marechal Deodoro da Fonseca, a Proclamação da República fora outorgada: um golpe militar declara o fim do governo monárquico no Brasil. D. Pedro II é deposto, no seu lugar é instalado um “Governo Provisório”. Sem alterar o crescimento da imprensa durante o regime republicano, a qualidade de impressão evolui em cores nas páginas de revistas. Chega ao país a modernidade, em oposição ao antigo Império de Portugal. Em 1891, foi lançado no Rio de Janeiro o *Jornal do Brasil*.

Após 1895, a caricatura já era conhecida na Europa, expandia sua força de comunicação e conquistava novos leitores no Brasil. Aparecem novas revistas: a *Revista da*

Semana (Figura 16) era suplemento do *Jornal do Brasil*, com a vida social e a política ilustrando suas páginas.



Figura 16 – Desenho do K. Listo / 1903
Fonte: LEMOS (2006)

2.2.4 Século XX

A revista de crítica humorística *O Malho* (Figura 17), fundada em 1902, publicou trabalhos dos melhores caricaturistas do país: Calixto, J. Carlos, Nássara, entre outros. As ilustrações, as fotografias e literatura folheadas na revista *Fon-Fon!* (Figura 18), lançada em 1907, faziam comentários caricaturados da vida social, com elegância, das festas e encontros esnobes nas cidades industriais e urbanizadas.



Figura 17 – Caricatura da capa do K. Listo / 1917
Fonte: LAGO (1999)



Figura 18 – Ilustração do K. Listo / 1909
Fonte: LEMOS (2006)

Guilherme de Almeida Prado e Oswald de Andrade fundam *O Pirralho* (Figura 19) em 1911. Participantes da semana de 1922, também tiveram grande participação na imprensa paulista. Voltolino, nascido em São Paulo, caricaturava tipos populares da época para realizar seus comentários gráficos, ilustrava livros de Monteiro Lobato e fazia charges para *O Malho*. A revista *O Tico-Tico* (Figura 20), lançada em 1905, publicou em mais de meio século ilustrações, histórias em quadrinhos e caricaturas com a colaboração de grandes artistas, entre eles Angelo Agostini e J. Carlos.



Figura 19 – Desenho de capa do Voltolino / 1917
Fonte: LAGO (1999)



Figura 20 – Desenho de capa do J. Carlos / 1905
Fonte: EDITORA ABRIL (2000)

Com o desenho de J. Carlos, a revista *Careta* (Figura 21) começa a circular em 1908, caricaturando a política e os costumes, conseguindo sucesso nos anos de sua publicação. A literatura e a imprensa faziam nesse período moderno grande parceria. Os tempos modernos chegam ao Brasil, notícias do fim da Primeira Guerra Mundial. A Semana de Arte Moderna de 1922 cria polêmica em São Paulo. Em 1928, na imprensa, a “reprodução fotográfica, diminuindo, como já ocorria” (LAGO, 1999, p. 13) na revista *O Cruzeiro* (Figura 22), os espaços da caricatura e da ilustração, na imprensa ilustrada.



Figura 21 – J. Carlos – *Caretta* / 1950
Fonte: EDITORA ABRIL (2000)



Figura 22 – Belmont – *O Cruzeiro* / 1930
Fonte: EDITORA ABRIL (2000)

O Cruzeiro, pioneira em distribuição nacional, incorporou a imagem fotográfica. Após a Revolução de 1930, “divisor do nosso desenvolvimento histórico” (SODRÉ, 1997, p. 409), o regime ditatorial do Estado Novo (1937 a 1945), com seu aparelho de repressão, o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) censurava, fechava jornais, prendia jornalistas e proibia a criação de outros jornais.

Para o regime totalitário, a “questão social conduz ao Estado de bem-estar-tropical” (LEMOS, 2006, p. 55), em referência à propaganda popular, base do governo de Getúlio Vargas. O controle oficial do governo sobre a imprensa reduz a crítica sob mira da censura, liquida a caricatura política, dando lugar à caricatura de costumes. O desenho de humor é menos ousado na distorção da face, tira o cômico do retrato. A caricatura comportada ilustra colunas sociais. No começo da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o governo brasileiro apoiava os nazistas, fascistas e nipônicos, por suas convicções. Juca Pato (Figura 23), personagem de Belmonte, criado nos anos 1930, “buscava expressar o sentimento popular” (SODRÉ, 1997, p. 440) na campanha contra o totalitarismo e representava a luta declarada contra a Alemanha e a Itália. Belmonte, por ser perseguido pela censura do governo Getúlio Vargas, começa a fazer charges com temática internacional, criticando a guerra promovida pelos alemães, japoneses e italianos.



Figura 23 – Belmont – *Folha da Noite* / 1942.
Fonte: LEMOS (2006).

O fim do Estado Novo, em 1945, ocorreu ao final da II Guerra. O mundo passava por outra transformação, e o Brasil não ficaria fora disso. O desenho de humor e seus gêneros – a caricatura, a charge na Figura 24 e o cartum – sofrem influência dessa transformação.



Figura 24 – Théo – *Careta* / 1942
Fonte: LEMOS (2006)

Os desenhos ganham mais plasticidade na sua representação pictórica. A multiplicidade de publicações, com o desenvolvimento das artes gráficas, conquista seu espaço na década de 1950 com um legado histórico deixado pelos pioneiros do humor gráfico no Brasil. Para Sodré:

[...] as revistas que haviam marcado sua posição, algumas desde o início do século, desapareceram todas: *Careta*, *Fon-Fon*, *Ilustração Brasileira*, *O Malho*, *O Tico-Tico*, *Eu Sei Tudo*, *Revista da Semana*, e mesmo as mais posteriores, como *A Noite Ilustrada*, *Carioca*, *Vamos Ler*, *Vida Nova* (1997, p. 446).

2.2.5 Governo militar (1964 – 1984)

O medo da guerra nuclear, a vitória revolucionária de Fidel Castro em Cuba, a Guerra Fria, a guerra do Vietnã, a contracultura e o movimento *underground* marcaram as décadas. A política externa norte-americana patrocinou a derrubada de governos com vínculos ao bloco Socialista. Jânio Quadros, então presidente da República, empossado em janeiro de 1961, deixou o posto maior da nação em agosto de 1961, com a justificativa de pressões de forças ocultas que influenciaram na sua renúncia. Três anos depois, o presidente João Goulart foi deposto do governo por um golpe militar, “um regime fechado, ditatorial, opressivo e repressivo, sem legitimidade política [...] tem a seu dispor instrumentos de exceção, como o AI-5” (COUTO, 1999, p. 128), apoiado pela maioria do empresariado brasileiro.

Um dos mais destacados artistas desse período foi Millôr Fernandes. Em 25 anos de atividade na revista *O Cruzeiro*, esse cartunista, jornalista, poeta, escritor e dramaturgo carioca produziu a seção humorística *Pif-Paf* de 1945 a 1963. Para a nova geração de desenhistas de humor no *Pasquim* (Figura 25) (Ziraldo, Fortuna, Claudius e Jaguar), Millôr é determinante, seu mentor intelectual, que possuía e emprestava livros de humor gráfico de grandes artistas, como Saul Steinberg e André François.



Figura 25 – Exemplos do *O Pasquim*.

Fonte: *Nosso Século – IIª parte 1960 – 1980* – EDITORA ABRIL (1980).

Na década de 1950, o desenho de humor no Brasil teve grande influência do desenho norte-americano e europeu. A revista *Senhor*, na Figura 26, acabaria revelando essa geração que se destacaria nos 1960. A revista satírica *O Pif-Paf*, fundada por Millôr Fernandes em 1963, é recolhida nas bancas por ordens do governo militar. Encerra sua publicação na sua oitava edição, fazendo enorme sucesso na primeira fase dos alternativos. Produzir revista humorística era tarefa difícil, pois, além de ter esquema profissional na sua produção, era preciso dar satisfação aos censores.



Figura 26 – Ilustração de capa Carlos Scliar / 1961
 Fonte: LAGO (1999)

2.2.6 Imprensa alternativa

A imprensa alternativa sempre se manifesta quando partes de uma sociedade revelam uma lacuna a ser preenchida. No Brasil colonial, a liberdade de expressão e a autonomia de Portugal são manifestadas num periódico alternativo. Em Londres, em 1808, Hipólito José da Costa funda o jornal *Correio Braziliense*, reproduzido na Figura 27, “o primeiro periódico brasileiro” (CHINEM, 1995, p. 54), ele escrevia, editava e administrava o jornal com formato de livro. Sua postura alternativa dava mais liberdade de opinião. Ele era a favor de modernizar a colônia e discutir sua independência, manifestava-se contra o autoritarismo do governo monarquista. O jornal parou de circular em 1822, ano da emancipação política de Portugal, cumprindo o seu papel alternativo no momento e no seu contexto político — a mudança de regime.

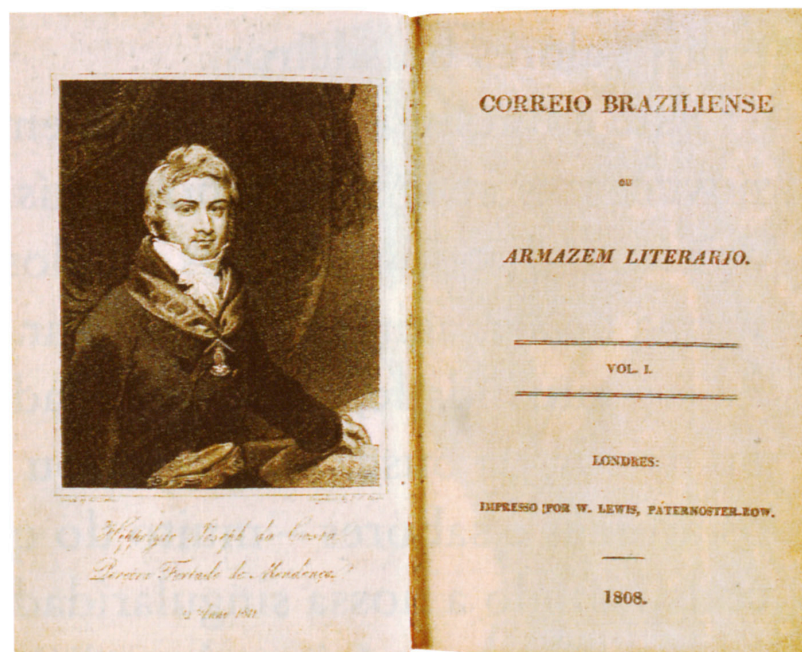


Figura 27 – *Correio Brasiliense* / 1808.
Fonte: EDITORA ABRIL (2000).

Em oposição ao poder e à censura nas redações, surgiram os tabloides. O satírico *Pif-Paf* (Figura 28), do cartunista e jornalista Millôr Fernandes, foi impresso e distribuído de 1963 a 1964. Era produzido como revista autônoma, semelhante à imprensa alternativa. Teve “enorme impacto nos meios estudantis, jornalísticos, políticos e intelectuais” (KUCINSKI, 1991, p. 18).



Figura 28 – Millôr Fernandes – *Pif-Paf* / 1964
Fonte: LEMOS (2006)

Jornalistas, intelectuais e gráficos criaram a imprensa alternativa, também chamada nanica, para preencher, “um espaço deixado vago pelas grandes empresas” (BRAGA, 1991, p. 229) de jornais. Os tabloides apareceram depois do golpe militar (1964 a 1985). Ser alternativa era administrar outra forma de imprensa em oposição à dominante. Vítima da censura aparelhada pela repressão, a imprensa alternativa assistiu à “progressiva radicalização de mudança de regime” (DEL PRIORE; VENANCIO, 2010, p. 272). No período do golpe militar, de 1964 a 1985, esse tipo de periódico impresso (Figura 29) teve forte “influência da revolução cubana, da contracultura americana” (KUCINSKI, 1991, p. 15), das publicações e da política de independência das revistas *undergrounds*.



Figura 29 – Capas de jornais alternativos dos anos 1970
 Fonte: *Nosso Século - IIª parte 1960 – 1980* - EDITORA ABRIL (1980)

Nos jornais com periodicidade semanal, formato tabloide, a redação funciona como pequena empresa e busca administrar “formas de controle pelos próprios jornalistas” (BRAGA, 1991, p. 230). Seus colaboradores não dependiam dos tabloides, pois tinham outras atividades. Algumas publicações na Figura 30 – *Movimento*, *Repórter*, *Opinião*, *Versus*, *Ovelha Negra* – batiam de frente com o regime autoritário. Algumas eram sérias, outras, irreverentes, como o *Pasquim*, que faziam sátira na “ideia da resistência democrática, na crítica ao grotesco do golpe” (KUCINSKI, 1991, p. 37) e expunham o burlesco da sociedade de consumo. Com reportagens e entrevistas escritas em linguagem comum, fazia humor político e inovava nos projetos gráficos, influenciando, tempos depois, a grande imprensa.



Figura 30 – Capas de jornais alternativos dos anos 1970
 Fonte: *Nosso Século - IIª parte 1960 – 1980* - EDITORA ABRIL (1980)

Seja a hipocrisia da classe média, da política, da religião, do comportamento, ou de sua ideologia, a sociedade era questionada, parodiada. O protesto por mudanças era claro na imprensa alternativa. Com a morte de Vladimir Herzog e a redemocratização, a anistia apontava uma nova abertura, um novo ciclo no conturbado período de transformações da sociedade e da indústria cultural.

3. GEANDRÉ – DA INFÂNCIA AO JORNAL *OVELHA NEGRA*

O paulista Arlindo Rodrigues, profissionalmente conhecido como Geandré, nasceu na cidade de Santos em 1951. No 2º ano do Grupo Escolar Auxiliadora da Instrução¹, onde cursou o primário, seus desenhos foram notados e elogiados pelas professoras Sílvia e Dulce. Elas apresentavam os desenhos de Arlindo em outras salas de aula, para outros alunos verem como eram seus traços.

Geandré (Figura 31) relata que “na época era um aluno que tirava notas máximas em história, português, geografia e em desenho geométrico me limitava a nota dois”.² A referência para a sua formação de desenhista era o chargista Dino³: ele “foi uma forte influência para vários artistas da região da Baixada Santista e quiçá para outros desenhistas brasileiros” (BARBOSA, 2005, p. 16).

A TRIBUNINHA

SANTOS — Quarta-feira, 12 de janeiro de 1966

A Tribuinha
Rua General Câmara, 96
Telefone: 2-2127
Redator responsável:
HAMLETO ROSATO

NO MUNDO DA MÚSICA
Wolfgang Amadeus Mozart

recebe o primeiro choque, provocado pela maldade e pela inveja de sua capacidade. Sofre difamações e calúnias, que dizem que era seu pai e não ele o autor das composições. Wolfgang precisa por provas.

Mozart, mais tarde, casa-se com Constanze Weber que não foi má esposa, mas também não a esposa que merecia, a esposa ideal.

A situação financeira torna-se cada vez pior. “O Rapto do Serralho”, encanadora para só pôde ser representada mediante ordem especial do Imperador.

Em 1786 os cantores desafiados, arruinaram as “Bodas de Figaro”.

Mozart dedica à cidade de Praga a sua obra seguinte, o “Don Giovanni”.

Morre-lhe nessa ocasião seu pai e 9 anos antes morrera sua mãe.

Em 1790 realiza-se a estréia de sua ópera cômica “Così fan Tutti”. No ano seguinte dedica o nosso artista a sua última ópera italiana “La Clemenza di Tito” a Praga e, no mesmo ano a última obra de sua vida “A Flauta Mágica” se dá em Viena. Esta ópera alemã é extraordinária em todos os sentidos.

Mozart vivia, no tempo da composição de “A Flauta Mágica”, em miserável morada, perto do Teatro de Viena, onde era sua ópera representada todas as noites nesse teatro. Naturalmente lhe era dado o direito de assistir a peça. Quase sempre estava ao lado, entretanto.

Com as últimas forças compôs o “Requiem”, mas não pôde terminá-lo, pois a morte surpreendeu-lhe durante esta composição.

Mozart faleceu na extrema miséria. Foi sepultado em um dia frio e chuvoso de inverno, em 8



OUTRA ESPERANÇA: ARLINDO RODRIGUES

A “A TRIBUNINHA” continua revelando valores. Cumprindo, portanto, a missão para a qual foi criada. O garoto, como Arlindo Rodrigues, surge. Com um desenho. Bate um papo. Toma confiança em si. Volta com outros desenhos. Vai melhorando os traços. Vão surgindo as idéias. Assim, novos artistas vão surgindo. É o caso de Arlindo Rodrigues, que tem sido constante nas suas colaborações. Assina apenas A. Rodrigues. Dia a dia vem melhorando. Dêle têm sido, como os de hoje, os desenhos para o interessante “test”: “Veja as seis diferenças”. É uma nova esperança, que há de se confirmar num futuro próximo. São novos Dinós que Santos vai apresentando. São jovens que, ao invés de perderem tempo em coisas inúteis, vão educando o espírito, vão engrandecendo a Pátria, tão necessitada de homens de pensamento, de artistas. Ontem, A. Rodrigues bateu o seu primeiro “papinho”. Também foi batida a sua primeira foto. Outras haverão de surgir, à medida que o jovem for progredindo.

Figura 31 – Geandré e Hamleto (tio Leto)
Fonte: A TRIBUNINHA (1966).

¹Grupo Escolar Auxiliadora da Instrução tem sua origem na Sociedade Filantrópica Auxiliadora, fundada em 30 de agosto de 1878, que tinha como principal objetivo instruir gratuitamente a população.

²Depoimento de Geandré cedido por e-mail: em 7/7/2011.

³Accindino Souza Andrade: trabalhou como chargista e caricaturista no jornal *A Tribuna* durante 55 anos. Nasceu em Santos, São Paulo, em 1920, e faleceu em 1996.

A trajetória de Geandré na área do humor gráfico teve início em um suplemento no formato tabloide da cidade de Santos. Dirigido para o segmento infantil, *A Tribuinha* era um suplemento do jornal *A Tribuna*. Teve como redator e idealizador Hamleto Rosato⁴, que editava o caderno com a participação dos leitores infantis, nas suas páginas. Nas reportagens e entrevistas, fica evidente que era um jornal de criança feito por crianças.

O *Ovelha Negra* revelava uma nova geração de cartunistas, sendo que a maioria deles não era colaboradora do *Pasquim*,⁵ jornal de humor que abria espaço no período da censura e “nasceu nos bares do Rio, de encontros entre Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Cláudius” (BRAGA, 1991, p. 23) e Ziraldo. Os dois jornais iam em sentido contrário da grande imprensa, que estava censurada. Esse “controle dos principais órgãos de comunicação fez florescer uma imprensa alternativa, denominada “nanica” (GASPARI, 2002, p. 219).

Nos anos 1970, os desenhos de Geandré ganham caráter político e o artista teve em Jaguar, cartunista e editor do *Pasquim*, a referência na politização dos seus desenhos. Geandré publica charges e cartuns no polêmico e controverso jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer (Figura 32).



Figura 32 – Na Cacá Dignes, Nara Leão, Samuel Wainer, Sheila Leirner, Jorge Cunha Lima, Dona Laura e Geandré /1974
Fonte: <http://sheilaleirner.blogspot.com/2005/04/eu-me-lembro-4.html>
(Acesso: 26/fev/2011)

⁴Hamleto Luigi Pasquarelli Di Rosato trabalhou como jornalista no jornal *A Tribuna* por 77 anos. Nasceu em Uberaba, MG, em 1914, e faleceu em 2008.

⁵O *Pasquim* foi editado entre 26 de junho de 1969 e 11 de novembro de 1991.

O jornal *Última Hora*, maior sucesso em oposição à imprensa conservadora, que “representou uma revolução na imprensa brasileira” (MARTINS; LUCA, 2008, p. 235), foi fechado em seguida do golpe militar de 1964. Samuel tentou reerguê-lo em São Paulo na volta do exílio, em 1974, sem o sucesso anterior.

No começo da década de 1970, Geandré resolveu conhecer o mercado europeu. Trabalhou na Espanha (Barcelona) e na Suíça (Zurique), procurando novos espaços para publicação dos seus cartuns e também expôs seus trabalhos em galerias de arte. Foi premiado no Salão de Humor de Berlim. Conheceu de perto a ditadura do general Francisco Franco e, no retorno ao Brasil, viveu sob a ditadura militar, cujo comando continuava na mão dos militares, do general Emílio Garrastazu Médici, um fanático torcedor de futebol.

Para Couto (1999, p. 128), as marcas do período são o enrijecimento do “regime e o espetacular desempenho econômico do país. Crescimento, repressão política, autoritarismo, comprometimento da liberdade. Anos de cinza e chumbo”. E, a seguir, o governo do general Ernesto Geisel assumiu a herança de um regime fechado, “ditatorial, opressivo e repressivo, sem legitimidade política [...] tem a seu dispor instrumentos de exceção, como o AI-5”⁶ (idem). Com sua abertura lenta, segura e gradual, a ditadura se abrandou somente depois da morte do jornalista Vladimir Herzog.

O *Ovelha Negra* foi lançado na cidade de São Paulo, abrindo espaço para os cartunistas manifestarem, através do desenho de humor, a sua insatisfação contra um regime que caminhava para o fim. Não levantou bandeira partidária, era um jornal independente, que se pautava pela liberdade de expressão. Segundo Chinem:

[...] nos anos 70 circularam no Brasil inúmeros jornais de tamanho tabloide – a metade do usado nos jornais convencionais – com um traço comum entre eles: a coragem. Vivíamos, é verdade, um período difícil, comandado a ferro e a fogo por militares, que durou exatos 21 anos, tempo para alguém completar a maioria (1995, p 7).

Uma sociedade livre era o que se pretendia, e a imprensa foi um “instrumento fundamental da ampliação e vitalização da abertura política” (COUTO, 1999, p. 167). Nesse sentido, o cartum cumpria seu papel provocando o riso libertário e a mudança de sentidos. Os desenhos impressos no *Ovelha Negra* eram intencionalmente primários e rebuscados, tinham uma característica própria que os diferenciava da grande imprensa, com bom acabamento e pronto para ser reproduzido.

⁶AI-5 entrou em vigor em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do então presidente Artur da Costa e Silva. É considerado o mais duro golpe na democracia e deu poderes quase absolutos ao regime militar.

3.1 A Tribuninha

A sólida carreira de Geandré como cartunista, jornalista, escritor, ilustrador e pintor inicia-se no suplemento infantil do jornal *A Tribuna*, na cidade de Santos, em 1963. O suplemento infantil, descreve Geandré, “era até um continuísmo da própria escola, serviu-me como um laboratório toda a semana”.⁷ É também considerado pelo cartunista como a gênese e a origem de sua profissão. Assinava, abreviado, o seu nome de nascimento, A. Rodrigues (Arlindo Rodrigues), como no desenho impresso mostrado pela Figura 33. Aos 12 anos de idade, junto com seus desenhos, foi levado por sua mãe, Aparecida Benedita Rodrigues, do bairro do Macuco, onde nasceu, ao centro de Santos, onde se localizava o jornal, para conhecer a redação.



Figura 33 – Ratinho Gil – Nó Górdio / 1967
 Fonte: A TRIBUNINHA (1967)

Na ilustração da página 52, há comemoração do 7º. aniversário de *A Tribuninha*. No desenho, à esquerda, aparece Ratinho Gil, criação de Geandré, confraternizando-se com vários personagens que transitam e ganham vida nas páginas do tablóide. Na assinatura, o desenho da vela na letra “i” é do parabéns a você.

⁷Geandré: idem

O primeiro desenho de Geandré, impresso em 1963, depois de uma visita à escola Senai⁸, foi seu primeiro passo e serviu de mote para sua carreira de desenhista. *A Tribuninha*⁹ foi o primeiro jornal infanto-juvenil da América Latina, pioneiro no segmento infantil na imprensa brasileira. De propriedade do jornal *A Tribuna*, foi onde Geandré viu seu primeiro trabalho impresso num tabloide (Figura 34).

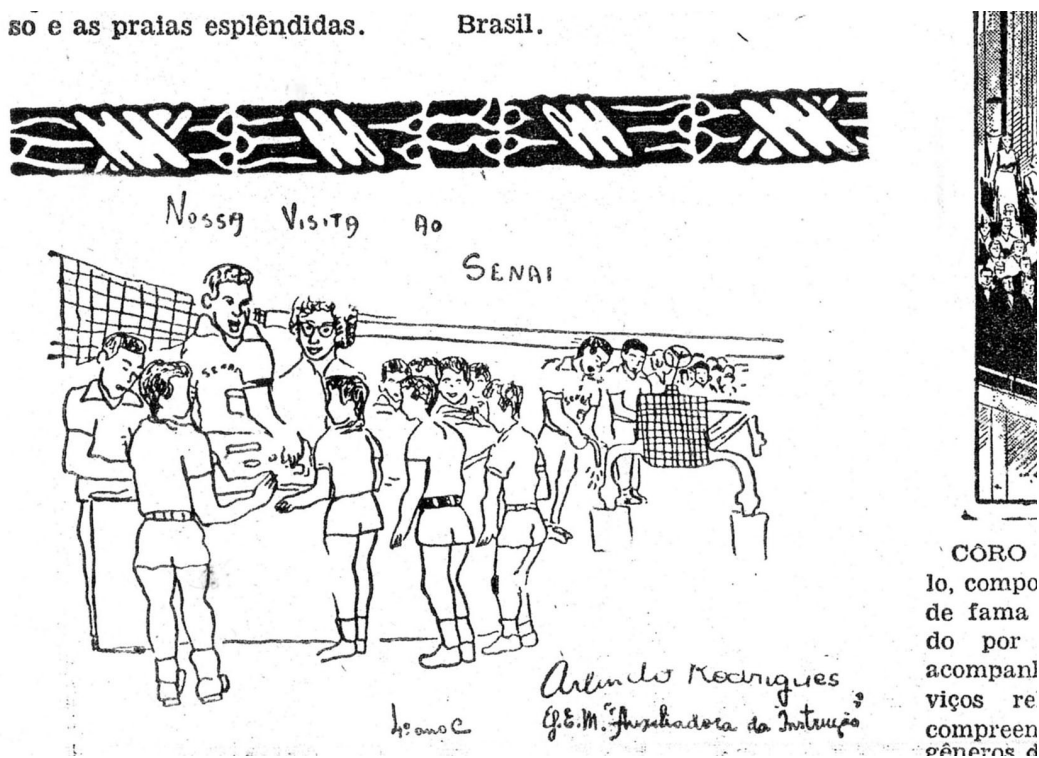


Figura 34 – Nossa visita ao Senai / 1963
Fonte: A TRIBUNINHA (1963)

Geandré apresenta-nos, com traços lineares de contorno, espaços e fisionomias, estudantes em atividade no curso do Senai. Em primeiro plano, numa bancada, a orientação de um professor e técnico de mecânica, rodeado por alunos uniformizados em companhia de uma professora de óculos. No plano de fundo, professor orientando outra turma, explica como soldar uma peça num suposto chassi de um automotor. A representação gráfica linear é puro simbolismo convencional e, por isso mesmo, é “imediatamente inteligível a uma criança, que teria dificuldade em destrinchar uma pintura naturalista” (GOMBRICH, 1986, p. 296). É clara e simples a descrição do ambiente e de seus interlocutores.

⁸Senai – Escola “Antônio Souza Noschese”, localizada na Avenida Almirante Saldanha da Gama. Iniciou suas atividades em 18 de março de 1957 e foi inaugurada oficialmente em 21 de setembro de 1957.

⁹*A Tribuninha* tem seu primeiro número impresso em 24 de agosto de 1960. Após 38 anos de existência, encerrou sua publicação em 1998.

Para o jornalista Hamleto, o desenhista “Arlindo Rodrigues foi um garoto que surgiu logo no início da publicação de *A Tribuninha*. Dedicou-se à arte que imortalizou” (TRIBUNINHA, 1963) Belmonte, “outra artista que marcou espaço nas páginas de *A Tribuna*” (BARBOSA, 2005, p. 16), criador do personagem Juca Pato, caricaturista e cartunista no período da ditadura do governo Getúlio Vargas, que também teve seus desenhos publicados no jornal *A Tribuna*. Geandré relembra seu primeiro desenho e a sua visita à escola Senai:

[...] foi o meu primeiro desenho publicado. Tinha 12 anos de idade. É o mesmo Senai da Ponta da Praia, bairro de Santos. Desenhava em fundo de gaveta de sapateira, pintava porta de caminhão, pintava camisa pra desfile de carnaval, ajudava no acabamento de desenhos em cenografia de salão do clube do Brasil F.C. Com 12 anos de idade já estava fazendo essas coisas que pra mim hoje têm a maior importância.¹⁰

Geandré conhecia poucas revistas de quadrinhos. Os desenhos que admirava eram os impressos nos três jornais: *O Diário de Santos*¹¹, *Diário da Noite*¹² e *A Tribuna*.¹³ Seu pai, Geraldo Rodrigues, era atuante na vida sindical como parte da diretoria do sindicato dos portuários. Em 1964, levava para casa os jornais que também foram as suas fontes de leitura, principalmente o texto jornalístico, que mais tarde o aproximaria da imprensa. Nas palavras de Geandré:

Nossa família teve sua ausência por um tempo, após o golpe de 64. No meio de toda esta inocência minha família foi duramente perseguida pela ditadura. Recluso com o clima, passei a me dedicar ao desenho e limitei minhas saídas à praia e ao jogo de futebol, taco e bolinha de gude.¹⁴

O redator Hamleto Rosato, que escreveu em todos os setores do jornal *A Tribuna*, o Tio “Leto”, como era conhecido pelos milhares de leitores mirins, foi um grande incentivador de novos talentos. Apresentado à redação como futuro Dino, escreve o redator que “a *Tribuninha* continua revelando valores [...] novos artistas vão surgindo. É o caso de Arlindo Rodrigues, que tem sido constante nas suas colaborações” (A TRIBUNINHA, 1966). Geandré

¹⁰Geandré: idem.

¹¹*O Diário de Santos* foi fundado em 1936 pelo Centro dos Comissários de Café de Santos. Tornou-se unidade dos *Diários Associados*, empresa dirigida por Assis Chateaubriand, em 1937, encerrando sua publicação 1967.

¹²*Diário da Noite* pertencia à cadeia dos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand.

¹³Jornal *A Tribuna* foi fundado em 26 de março de 1894. Chamava-se *A Tribuna do Povo*. Em 1927, o jornal contava com modernas máquinas de impressão da época. Nesse período, a chefia do jornal passou para as mãos de Giusfredo Santini (nascido no interior de São Paulo, na cidade de Bragança Paulista em 1897, faleceu em 20 de novembro de 1990).

¹⁴Geandré: idem.

fica conhecendo seu ídolo pessoalmente, o cartunista Dino, e nas visitas aos fechamentos ilustrou com desenhos de humor na coluna *Semanário* os textos de Luiz Vieira Lima Filho.

Geandré cria seu personagem, o Ratinho Gil (Figura 35), com características e estilização de comportamento da contracultura. Era visualmente um *beatnik*¹⁵.



Figura 35 – Ratinho Gil e Cenourinha / 1967
Fonte: A TRIBUNINHA (1967)

Seus desenhos incorporam uma nova linguagem e vocabulário gráfico. A narrativa apresenta-se curta, no formato de quadrinhos. Segundo Gombrich, “há várias maneiras de escrever histórias: uma em capítulos, linhas e palavras, e a isso chamamos ‘literatura’; ou, alternativamente, por uma sucessão de ilustrações, e a isso chamamos ‘história ilustrada’” (1986, p. 294). O modo de contar histórias e a temática atrelada ao humor “é uma das principais características do gênero tira cômica” (RAMOS, 2009, p. 24), com histórias e personagens fictícios.

O antropomórfico Ratinho Gil possui traço linear. Possui cabeleira e usa calça boca de sino, em sintonia com a moda dos anos 1960. Ele transita nas páginas do tablóide, ilustrando textos e vinhetas. Possui um amigo e interlocutor, o coelho Cenourinha.

No primeiro quadro, os dois amigos estão num parque de diversões e travam um diálogo, representado com auxílio de balões ou balão-fala. Nessa tira cômica, gênero do humor gráfico, justifica Ramos:

[...] se o interesse da pesquisa for, por exemplo, os desenhos de vários salões de humor existentes no país, é interessante enquadrar a análise na linha do humor gráfico. Caso o foco do estudo esteja no teor jornalístico das produções, a melhor opção metodológica é observá-las dentro do viés jornalístico (2009, p. 21).

¹⁵*Beatniks* foi um movimento sociocultural nos anos 1950 e princípios da década de 1960 que subscreveu um estilo de vida antimaterialista.

Nessa divisão de cenas, que são três, o dia e a noite são resumidos nos dois últimos quadros. A moldura dos quadros faz um recorte do tempo, “a linha demarcatória está intimamente ligada ao tempo da narrativa” (RAMOS, 2009, p. 101), é ausente e cabe ao leitor preencher e dar continuidade às peripécias inesperadas do roedor *beatnik*.

Geandré desenhava em casa. Nas idas ao jornal para entregar ao redator seus novos trabalhos, ele observava o chargista e cartunista Dino finalizando seus desenhos. Era o primeiro artista do humor gráfico que conhecera. Com essa aproximação, visitava o cartunista, que “foi o primeiro chargista a fazer a caricatura de Pelé em 1957 no jornal A Tribuna” (BARBOSA, 2005, p. 1) (Figura 36), na sua agência de propaganda, ouvindo conselhos sobre a profissão e o mercado de trabalho.



Figura 36 – Dino – PELÉ / 1957
Fonte: BARBOSA (2005)

Outra referência foi o artista plástico e professor, colaborador de *A Tribuninha*, Nivaldo Inforzato.¹⁵ Segundo Geandré:

[...] quando contava com meus doze anos tinha uma forte sede pela pintura. Quem pintava os quadros que me inspiravam era um amigo [...] desde que ficamos amigos foi um estimulador. Só os seus quadros significam um conselho [...] e quando olhar minhas gravuras hei de recordar-me deste mestre ‘barra limpa’, Nivaldo Inforzati, um pintor amigo (A TRIBUNINHA, 1967).

¹⁵Nivaldo, Vera e Homero Inforzato: os irmãos fundaram, em 1947, a Casa Da Vinci, empresa especializada em materiais de artes plásticas e instrumentos de desenho técnico.

O professor Nivaldo dava recomendações de materiais de pintura e desenho, como nanquim, aquarela e papéis. Foram as primeiras informações da profissão de comunicador visual de que Geandré teve conhecimento. Na Figura 37, o cartum “consegue sintetizar uma sequência entre um antes e um depois, elementos mínimos da estrutura narrativa” (RAMOS, 2009, p. 24). A moça à direita no desenho com sua minissaia, moda nos anos 1960, é recepcionada pelo amigo com vestuário de caipira que adverte sobre os trajes da festa. O humor de costumes é realizado em poucos traços, “o estilo abreviatório pode sempre contar com o observador para suplementar aquilo que omitiu” (GOMBRICH, 1986, p. 296). É uma marca característica do desenho de cartum evidenciado nesta anedota das festas juninas.



Figura 37 – Arlindo Rodrigues – O Caipira / 1968
Fonte: A TRIBUNINHA (1968)

A experiência adquirida com a prática de desenhar em *A Tribuninha* serviu para amadurecer suas ideias e definir sua profissão. Afirma Geandré que “era convicto do que queria e gostava. Ter um espaço para isso foi se firmando de forma definitiva”.¹⁶ As visitas à redação do tabloide criaram uma animosidade com a imprensa diária. Seu desenho de humor ganha um caráter risível. No dia 1º. de maio de 1968, Geandré despede-se dos leitores e amigos de *A Tribuninha*, deixando seu recado: “Minhas últimas palavras são para as crianças, todas elas, de 1 a 99 anos, saibam que há uma casa de imprensa para elas. Essa casa chama-se *A Tribuninha*” (A TRIBUNINHA 1968).

Em *A Tribuninha*, as ilustrações, os desenhos de humor, as tiras cômicas, o cartum

¹⁶Geandré: idem.

“por mais inepto e infantil que sejam, possuem, pelo simples fato de terem sido desenhados, caráter e expressão” (GOMBRICH, 1986, p. 297). Os desenhos de procurar as diferenças (Figura 38) foram seu cartão de visita para o mercado de revistas nas gráficas do Brás e Mooca.

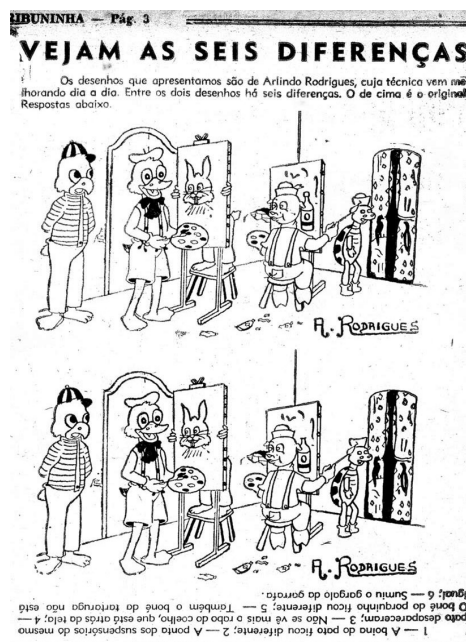


Figura 38 – Seis diferenças / 1966
 Fonte: A TRIBUNINHA (1966)

Os desenhos antropomórficos, periquito, pato, coelho, cachorro e tartaruga, remetemos ao universo estilizado do *Walt Disney*.¹⁷ Novamente a mãe do cartunista entra na história. Mas, dessa vez, embarca o garoto de 17 anos na rodoviária de Santos, rumo a São Paulo, para conhecer o bairro da Mooca onde as gráficas despejavam no mercado várias edições populares.

3.2 Grande Imprensa e carreira europeia

Aos 17 anos, Geandré transferiu-se para São Paulo, onde trabalhou nas revistas das editoras Fittipaldi, Penteadó e Prelúdio, nos bairros do Brás e da Mooca, considerados na

¹⁷Walter Elias Disney foi produtor cinematográfico, cineasta, diretor, roteirista, dublador, animador, empreendedor, filantropo e cofundador da *The Walt Disney Company*. Nasceu em Chicago, EUA, em 1901, e morreu em Hollywood em 1966.

época o polo das gráficas paulistanas. Na cidade de São Paulo, publica seus trabalhos nas revistas de passatempo, modinhas, piadas, anedotas e outros gêneros de publicações humorísticas. Passou, então, a frequentar redações e jornais, começou a publicar seus cartuns e charges políticas, inclusive em *O Pasquim*, jornal “irreverente, moleque, com uma linguagem desabrida, bastante atrevido para os padrões de comportamento da imprensa na época” (CHINEM, 1995, p. 43), com humor e sátira, onde o cartum e a caricatura abordavam a situação política do país com sarcasmo e senso crítico.

Como profissional do humor gráfico, como Geandré se define, começou a publicar na era de ouro do cartum, dos anos 1960 ao início dos 1980, nos jornais *O Dia*, *Diário Popular*, *Jornal da Tarde*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo* e *O Pasquim*. Nas Figuras 39 e 40, os cartuns retratam as estações do ano e a meningite. O governo camuflava a epidemia da opinião pública, a “censura agia de forma idêntica em relação ao teatro, à literatura, às letras de músicas populares, às artes plásticas e ao cinema (COUTO, 1999, p. 169).



Figura 39 – Estações / 1968
Fonte: PASQUIM (1997)



Figura 40 – Boletim / 1968
Fonte: PASQUIM (1997)

Em 1971, vai para o lendário jornal *Última Hora* através de Nelson Rubens, paulista de Guararapes, jornalista especializado em TV. O jornal faz seu contrato e passa a colaborar diariamente na redação. Publicava suas charges e ilustrava textos de Chico Anísio, Antonio Contente, Plínio Marcos. Quando Samuel Wainer retorna do exílio e reassume o jornal, Geandré acha que Samuca vai despedi-lo, mas continua na redação, convivendo com outros colaboradores, como Jorge da Cunha Lima, Mario Prata, Joana Fomm e Antonio Bivar. Nas

charges das Figuras 41 e 42, os fatos, narrados de forma ficcional, estabelecem “com a notícia uma relação intertextual” (RAMOS, 2009, p. 21). Os problemas sociais, trombadinhas, são resolvidos num estalar de dedos (a favor da violência, como indicam os ossos cruzados atrás da lâmpada) e o sol traduz a ideia de que ele não brilha para todos, mas só para os ricos.



Figura 41 – Idéia / 1968
Fonte: ÚLTIMA HORA (1999)

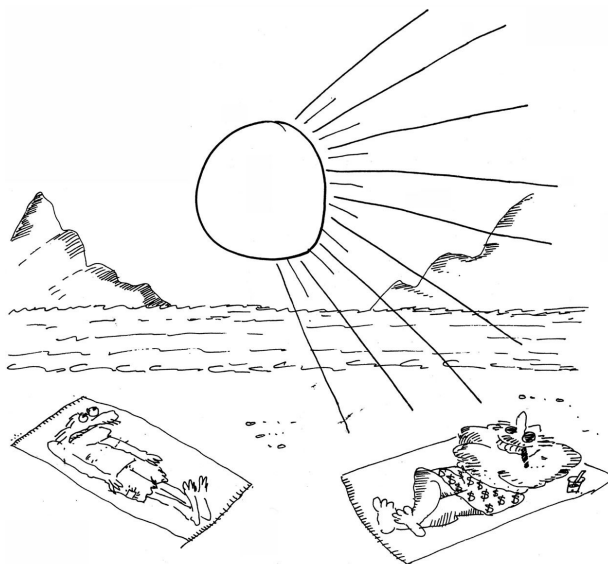


Figura 42 – Praia / 1968
Fonte: ÚLTIMA HORA (1999)

O artista teve seus desenhos impressos nas revistas *O Cruzeiro*, *Vogue*, *IstoÉ*, *Playboy*, *Claudia*, *Nova*, *MAD*, *Visão*, *Status*, *Senhor*, *Planeta*, *Privé* (Figura 43). O cartum de dois andares, desenhados em linha fina e mudos, criam uma narrativa com final inesperado e sem palavras. Na revista *Homem* (Figura 44), duas mulheres nuas passeiam livremente pela calçada. *Malaguetas* é uma tradução da mulher conquistando seu espaço no universo masculino.

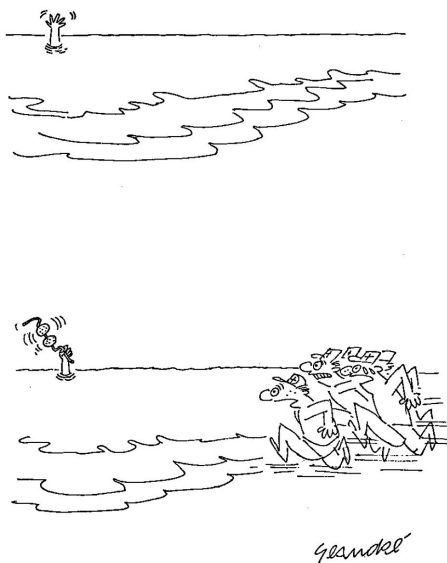


Figura 43 – Malaguetas / 1979
 Fonte: REVISTA PRIVÉ (1979)



Figura 44 – Malaguetas / 1979
 Fonte: REVISTA HOMEM (1979)

A sutileza do humor erótico (Figura 45) aparece numa clássica piada de naufrago. A economia do grafismo resulta num desenho limpo e direto ao leitor, na revista *Internacional*, dirigida ao público masculino.

Em 1972, vai para Espanha trabalhar na cidade de Madri, onde publica seus cartuns. Recebe Prêmio Especial do Salão de Berlim (Figura 46) com temática ecológica.

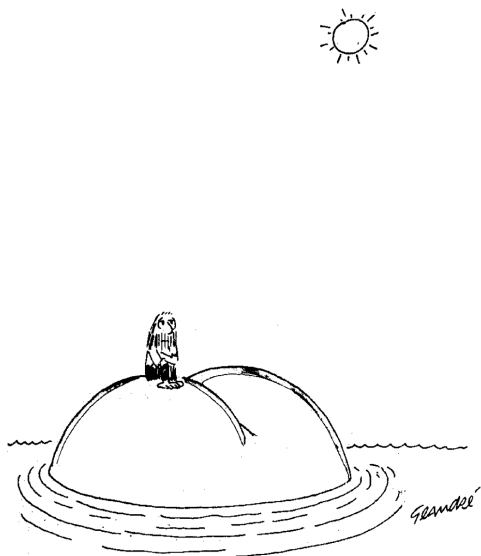


Figura 45 – Naufrago / 1980
 Fonte: REVISTA INTERNACIONAL (1979)



Figura 46 – Folha / 1975
 Fonte: Geandré (1975)

Geandré colaborou nas publicações do continente europeu, a exemplo de *Correo Catalan*, *Jano*, *La Codorniz* (Espanha), *Paris Match* (França), *Schweizer Illustrierte* (Suíça). Foi ainda agenciado pela Tusquet de Barcelona e Copenhagen. Seu trabalho faz parte do Museu Internacional de *Cartoon* de Basel (Suíça). Participou do filme “Origens do Andamento” no Festival de Animação de *Lucca* (Itália). Expôs cartuns nas galerias de Barcelona, no primeiro atelier de Picasso (*Taller de Picasso*), em São Paulo, na galeria do Carmo, onde batizou a exposição com o título “Chiclete com banana”, em Curitiba, Paris, Montreal e Tóquio.

Com a experiência adquirida no mercado europeu, retornou ao Brasil em 1975 e lançou um jornal alternativo, o *Ovelha Negra*. Foi o introdutor da linguagem do cartum num programa inédito da nossa televisão, na *TV Cultura* de São Paulo, a “*TV Cartum*”. O caderno *Divirta-se*, do jornal *O Estado de São Paulo*, destacava:

[...] o programa ‘*Som, Forma e Movimento*’, hoje no canal 2, dedica-se ao Cartum. Os realizadores do quadro – diretor de tevê Luiz Antônio Simões, o produtor musical Carlos Castilho e o cartunista Geandré – acreditam que a televisão seja um recurso novo para o cartum” (O ESTADO, 1975).

Em 1977, Geandré recebeu o Prêmio Abril de Jornalismo. Após o fechamento do *Ovelha Negra*, Geandré foi convidado para ser editor da revista *Status Humor* (Editora Três), publicando cartuns de artistas como Quino, Siné, Sempé, Pat Mallet, Hoviv, Lassalvy, Wolinsky, os brasileiros Henfil e Jaguar. Tratava-se de uma revista com qualidade gráfica e de distribuição nacional. Seu lançamento foi numa edição especial da revista masculina *Status*, durante o Natal de 1979. O sucesso foi tão grande que a editora passou a publicar o título bimestralmente.

O conteúdo era humor erótico, em consonância com a revista carro-chefe. Apesar do sucesso da revista, Geandré retornou à Europa e dessa vez buscou aproximação com o meio cultural, pelas cidades onde circulou, desde Basel, na Suíça, até Palma de Mallorca. Apesar de estar ligado a editores e cartunistas, procurava diversificar seus contatos com adidos culturais, poetas, jornalistas, pintores, músicos e ativistas políticos. Os centros culturais e universitários, os escritórios de arte, além do hotel onde ficava hospedado, próximo a Sorbonne, no Boulevard Port Royal, estavam amarrados no dia a dia. Apesar de sua relação com o mercado internacional, só acredita numa relação estável se o artista viver *in loco*.

O artista publicou os livros *Ovelha Negra*, *Qual é a Graça*, *Faz me rir*, *Os Marketing Comics*, *Almanaque Collorido*, *O Impeachment*, *Os Gênios*, *As Malaguetas*, *E a vida*

continua (álbum). Autor das tiras *Os Gênios*, editadas pela editora Abril, e outros trabalhos em coautoria com Caetano Veloso (*Leãozinho*), Ignácio de Loyola Brandão (*O homem que espalhou o deserto*), Ciro Pellicano (*Era uma vez uma Res*), Fernando de Moraes (*Chatô* áudio livro).

Geandré fundou a agência Prática de Comunicação. Criou e editou a publicação *Licensing*¹⁸, pioneira no licenciamento de marcas e personagens. Também publicou cartuns em *house organs*.¹⁹

3.3 *Ovelha Negra*

Com seu viés focado no humor gráfico, os desenhos reportam de maneira humorística “a mordada imposta à imprensa a partir de dezembro de 1968” (GASPARI, 2002, p. 218), os anos da censura e repressão. Uma matéria editada no jornal *A Tribuna* em 1976 destaca o lançamento de *Ovelha Negra*, que tem como superintendente e patrocinador Telmo Cortes de Carvalho e Silva²⁰:

[...] um jornal basicamente constituído por cartuns foi lançado em São Paulo, há duas semanas, e está alcançando sucesso. É o *Ovelha Negra*, que tem como editor um santista que venceu no setor: Geandré. O jornal é mensal, custa Cr\$ 6,00, em Santos, por enquanto, pode ser encontrada apenas na Livraria Marins Fontes (A TRIBUNA, 1976).

Geandré concebeu a ideia do jornal *Ovelha Negra* com a intenção de abrir espaço para os cartunistas brasileiros terem uma publicação própria – um jornal de cartuns com o “humor rancor, político e contundente ao regime”²¹, como define – influência direta da sua experiência na Espanha e do semanário *Hermano Lobo* (Madrid), que contava com os melhores cartunistas da Espanha.

A edição ficou a cargo de J.B. de Souza Freitas e Geandré; a arte era de Jean Michel Gauvin, Marina Pontual, Rosa Fonseca e Paulo Boca; a fotografia, de Jair Malavazzi. Os

¹⁸*Licensing* foi um jornal dirigido a agências de licenciamento e empresas licenciadas.

¹⁹*House organs* é o nome que se dá ao veículo de comunicação que circula dentro de empresas e entidades. Ele serve de porta-voz entre funcionário e patrão. Neles são divulgados eventos e fatos internos.

²⁰Telmo Cortes de Carvalho e Silva, economista, financiou o n.º 1 e n.º 2 do *Ovelha Negra*. Empresário no ramo de bares, Café Paris, Café do Bexiga, moda em São Paulo no ano 1976, casa de shows, como Opera Cabaret, Radio Club.

²¹Depoimento de Geandré, gravado em 10 de setembro de 2011.

cartunistas e redatores do primeiro número são Angeli, Alcy, Nani, Nicolielo, Miran, Luscar, Reinaldo, Emil, Laerte, Marcon, Canini, Santiago, Guidaci, Solda, Luis Gê, Jota, Luis Fernando Veríssimo, Ronaldo Chinem, Jayme Leão, Fraga, Dirceu, Airton, Sylvio Abreu, JAAB e Chico Caruso. Ainda em *A Tribuna*:

[...] nosso jornal – diz o cartunista santista – não se preocupa em ser plasticamente bonito. É essencialmente informativo, jornalístico no melhor sentido da palavra. Possui também textos curtos, sempre informativos, e reúne nomes jovens, cartunistas de todos os pontos do País (A TRIBUNA, 1976).

Com tiragem de 20 mil exemplares, o *Ovelha Negra* (Figura 47) vendia 15 mil entre bancas e assinantes. Teve ao todo oito edições. Em 1976, o *Ovelha Negra*, único jornal de cartum no Brasil, imprimiu em uma de suas edições cem cartunistas. Não tinha colaboradores e sim voluntários. Geandré afirma que o jornal não apostava numa linha estilística de desenho de humor: se a piada fosse boa, era publicada, “tem gente nova que procurou e está conseguindo abrir mercado de trabalho. É a consciência da própria classe; o humor, hoje, não é somente uma forma de expor ideias, é também uma profissão” (A TRIBUNA, 1976). Às vezes, os cartuns chegavam à redação sem a assinatura do artista em razão do medo da perseguição política.



Figura 47 – *Ovelha Negra* / 1976

Fonte: Geandré

O ano era 1976, “ano de um terrorismo de direita que procura abalar as frágeis capacidades de resistência das instituições que reivindicam a liberdade de expressão” (BRAGA, 1991, p. 68). General Ernesto Geisel estava no segundo ano da presidência e fazia um ano do assassinato do jornalista Vladimir Herzog. A chamada imprensa alternativa, constituída principalmente de “semanários como *Opinião*, *Movimento* e *O Pasquim*, permanece mais tempo censurada e vítima de maiores pressões” (COUTO, 1999, p. 171). A censura e a repressão também chegaram ao jornal e Geandré era constantemente intimado a comparecer à Polícia Federal para dar explicações. O *Ovelha Negra* teve de ser fechado. Diversas entidades, cabendo “menção especial à Igreja Católica, sobretudo por sua ala progressista, liderada principalmente pelo cardeal Paulo Evaristo Arns (COUTO, 1999, p. 139), como a Associação Brasileira de Imprensa, destacam-no como publicação que deu grande oportunidade para a difusão do humor gráfico e, por meio do humor, de posicionar sua convicção e vocação democrática.

3.4 Contexto histórico

Conhecida pejorativamente como imprensa nanica, independente e *underground*, os tabloides *O Pasquim* (1969 – 1991), *Movimento* (1975 – 1981) e *Opinião* (1972 – 1977) são os jornais mais representativos desse período repressivo do governo militar. Armando Falcão, ministro da Justiça do Brasil durante o governo Geisel, cria a lei Falcão em 1976, depois do desempenho eleitoral do MDB, Movimento Democrático Brasileiro, em 1974. Essa lei proibía, “em programas eleitorais televisivos, o debate e a exposição oral de propostas e críticas ao regime (DEL PRIORE; VENANCIO, 2010, p. 285). Na Rede Globo, um especial da companhia de *ballet* do teatro Bolshoi foi censurado. Novelas *Saramandaia* e *Estúpido Cupido* passavam pelos olhares críticos dos censores que iam às redações, “para ler as matérias e verificar fotos, filmes e charges, aprovando-as ou não, vetando textos parcial ou completamente” (COUTO, 1999, p. 168). Teatros paulistas fecharam em protesto contra a censura da novela *Escrava Isaura*.

A caricatura política na imprensa estava sob censura. “Ziraldo diz que, depois dos períodos Médici e Geisel, foi preciso reaprender a caricatura” (BRAGA, 1991, p.91). O controle oficial do governo sobre a imprensa reduz a crítica sob mira da censura, liquida a caricatura política, dando lugar à caricatura de costumes. O governo “transformava a moralidade em algo que os censores gostariam de nos impor como um limite à livre expressão” (CHINEM, 1995, p15). O retrato jocoso que havia desaparecido da grande imprensa voltou a ganhar espaço na imprensa alternativa. Com a abertura política no governo do general João Batista de Figueiredo, de 1979 a 1985, ela retorna aos grandes jornais com a “atuação brilhante de Chico Caruso no Jornal do Brasil, que reavivou a caricatura brasileira” (BRAGA, 1991, p.91), a convite do desenhista Lan, para cobrir as férias de Ziraldo.

No plano internacional, Mário Soares tornou-se ministro dos negócios estrangeiros de Portugal, país do qual Angola deixou de ser colônia. Jimmy Carter foi eleito presidente dos Estados Unidos e pressionou os países latino-americanos pela volta à democracia. Fidel Castro tornou-se chefe de estado e Presidente do Conselho de Estado e do Conselho de Ministros, funções que exerceu de 1976 a 2008. Com a morte de Mao Tse-Tung, secretário geral do Governo Central Popular da República Popular da China, a “revolução cultural” chegou ao fim, levando o país a uma aproximação com o Ocidente.

No Brasil, ex-presidente João Goulart, cassado em 1964, faleceu e o também ex-presidente Juscelino Kubitschek foi morto em acidente automobilístico. O assassinato da

socialite brasileira Ângela Diniz por Doca Street ocorreu um ano depois de o Ano Internacional da Mulher ser outorgado pela ONU.

Zero, livro de Ignácio de Loyola Brandão, continuou proibido. *Casa Nova* de Federico Fellini, *Novecento* de Bernardo Bertolucci, *Rocky*, com Sylvester Stallone, *dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto, com Sônia Braga e José Wilker fazem enorme sucesso. O filme *Taxi Driver*, de Martin Scorsese, é Palma de Ouro do Festival de Cannes. Morrem o revolucionário diretor de cinema Fritz Lang e o ator Sal Mineo.

O então presidente general Ernesto Geisel acenava uma abertura lenta e gradual. A censura, que antes servia ao regime, criava um grande problema, pois travava a circulação “da imprensa, facilitava a corrupção, inclusive de militares e ex-militares” (COUTO, 1999, p. 150). A luz no final do túnel começou a brilhar depois do caso Vladimir Herzog. Sua morte causou impacto na ditadura militar brasileira e na sociedade da época. De acordo com Couto (1999, p. 167), “não há democracia sem liberdade de imprensa. Amordaçada desde a emergência do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, ela pouco a pouco reconquistou seus espaços”, marcando o início de um processo pela redemocratização do país. No caso do *Ovelha Negra*, contudo, esse processo começou quando o jornal já havia deixado de circular.

4. OVELHA NEGRA

4.1 Jornais alternativos dos anos 1970

Os periódicos alternativos já eram de conhecimento dos brasileiros desde 1808, quando foi publicado o jornal *Correio Braziliense*, favorável à independência do Brasil. Hipólito José da Costa escrevia, editava e administrava o jornal com formato de livro na cidade de Londres. Para Chinem, “os jornais da imprensa alternativa eram os únicos canais disponíveis para a crítica e a informação independentes” (1995, p. 54). A vida efêmera era uma das suas características (ver Figura 29, Cap. II, p. 47). Muitos não chegam a 10 edições, seja por problemas financeiros, censura ou discordâncias internas. O *Correio Braziliense* parou de circular em 1822, ano da Independência do Brasil, tendo cumprido seu papel nos seus 14 anos de existência.

Já no final década de 1950 (anos JK), as mudanças nos campos político, econômico, cultural e na imprensa brasileira eram contextualizadas na revista *Senhor* (editada entre 1959 e 1964). Para Pivetti (2006, p. 59), ela “mantém a tradição de refinamento conceitual encontrada em algumas das revistas que caracterizaram as primeiras décadas do Século XX”. Inovou no *design* de revista, revelando nova geração de artistas que se destacariam, nos anos 1960, na satírica *O Pif-Paf*, fundada por Millôr Fernandes em 1963, e em *O Pasquim*, a partir de 1969.

Os tabloides apareceram depois do golpe militar, em 31 de março de 1964. Na década de 1960, esse formato foi adotado não só pelo fator econômico, mas também pela questão prática: “argumentava-se que a redução do tamanho traduzia muito mais uma comodidade contingente à realidade das grandes cidades” (PIVETTI, 2006, p. 25). Por serem menores, comparados aos grandes jornais, eram logo reconhecidos nas bancas de jornais e livrarias. Imprimindo outra forma de fazer jornalismo em oposição aos grandes jornais, sempre reaparecem na história brasileira. “Os frequentes ‘alternativos’ seriam jornais que se oporiam ou se desviariam das tendências hegemônicas na imprensa convencional” (MARTINS; LUCA, 2008, p. 236), conservadora e subserviente ao novo regime. Nos cadernos alternativos, seu despojamento teve forte influência da política e da independência das revistas *underground* norte-americanas. O projeto gráfico/editorial dos tabloides será futuramente adotado na publicidade, nas revistas e até na grande imprensa.

Divide-se em cinco períodos o ciclo da imprensa alternativa, de 1964 a 1980. Cerca de trezentos periódicos foram impressos contra o regime instalado, que também pôs fim ao estilo populista de governar em nossa história política. O primeiro período nasce com o *Pif-Paf* do cartunista Millôr Fernandes, ridicularizando o novo estilo de administrar o país. Em 1967, no segundo período, os frutos de um novo imaginário de fazer revolução, e guerrilha urbana, e de grandes passeatas estudantis são causas, segundo Kucinski (1991, p. 4), da “revolução cubana, da proposta de uma guerrilha continental” nos países latino-americanos.

No dia 13 de dezembro de 1968, entra em vigor o AI-5 e ocorre o fim da liberdade de expressão. Com o recrudescimento da ditadura, inaugura-se uma das fases mais ricas e criativas dos tabloides dessa terceira geração, que imprimiu a filosofia de contracultura e o *new-journalism* norte-americano:

[...] no mesmo período de 1968 a 1974, também com curta duração e funcionando num esquema precário de produção e distribuição, existiram alguns jornais com um sentido muito próximo do trabalho pioneiro de Luiz Carlos Maciel na coluna *underground*, como os jornais *Presença* (Rio de Janeiro, 1971), *A Flor do Mal* (Rio de Janeiro, 1971), *O Vapor* (Minas Gerais, 1973), *Verbo Encantado* (Bahia, 1971), *A Pomba* (Rio de Janeiro, 1973) e as revistas *Rolling Stone* (Rio de Janeiro, 1972), *Bondinho* (SP), *Navilouca* (Rio de Janeiro, 1974), *Polém* (Rio de Janeiro, 1974) e *Código* (Rio de Janeiro, 1974). (BARROS, 2011, p. 87).

No seu quarto período, os jornais alternativos multiplicam-se com a volta dos primeiros presos políticos. O ativismo político a partir 1974 e o “recrudescimento nas atividades da censura – de livros, jornais, espetáculos, música popular” (BRAGA, 1991, p. 67), a crise do milagre econômico e a campanha pela anistia política em 1977 motivam o nascimento de novos jornais. As faculdades de jornalismo formam uma quinta geração, crítica aos meios de comunicação de massa. A popularização dos tabloides se dá junto aos movimentos populares.

Na década de 1970, o projeto político do governo promovido pelo general Geisel, “eventualmente cede, endurecendo o regime, principalmente após o desempenho eleitoral do MDB nas eleições de 74” (MARTINS; LUCA, 2008, p. 236). Em meio à abertura lenta, segura e gradual, a liberdade de expressão e política é reivindicada. Os alternativos (ver Figura 30, Cap. II, p. 48) proliferam com ideias inspiradas na filosofia e política de contracultura. Fazem críticas ao regime, apresentam notícias que, na grande imprensa, eram vistas como secundárias, mas nos tabloides geram grande impacto na difusão de ideias e mudança de regime.

4.1.1 *O Pasquim*, *Bondinho*, *Opinião*, *Movimento e Versus*

No mês de novembro de 1970, os integrantes de *O Pasquim* (1969) – “Ziraldo, Paulo Francis, Luiz Carlos Maciel” (BRAGA, 1991, p. 36) – são presos. Na época, o jornal contava com um ano de existência e já era inspiração de várias publicações alternativas. Esse periódico, onde “os escritores satíricos e cartunistas desempenharam um papel central na resistência à ditadura brasileira” (KUCINSKI, 1991, p. 14), não era recomendável para menores, só para maiores de 16 anos. *O Pasquim* mudou a linguagem jornalística, pois tinha um texto pessoal na imprensa, era satírico e gozador. O humor de costumes, cutucando a classe média, era a ideia original do jornal. A moral e os bons costumes, matéria-prima para o humor gráfico e seus gêneros, dividiam espaço com entrevistas e matérias de articulistas. A entrevista de Leila Diniz (Figura 48) foi o pretexto para a organização do aparelho de censura que trouxe problemas para *O Pasquim*.



Figura 48 – Leila Diniz e sua entrevista polêmica
 Fonte: <http://palavradofingidor.blogspot.com/2010/07/brigam-espanha-e-holanda.html>
 (Acesso: 4/out/2011)

A imprensa alternativa fazia oposição ao poder e à censura nas redações, mas ao contrário de alguns movimentos urbanos existentes até 1972 – que eram armados (DEL PRIORE; VENANCIO, 2010) –, esses tabloides utilizavam como armas formas mais pacíficas. A filosofia, o existencialismo, o socialismo a cultura *beatnik* e *hippie* eram temas

convergentes na maioria dos cadernos publicados. A revista *Bondinho*, nos seus efêmeros oito meses de publicação (de 1971 a 1972), foi a “primeira revista a entender São Paulo como uma gigantesca cidade” (KUCINSKI, 1991, p. 176). Tal revista chegou a ter 500 mil exemplares em circulação. Suplemento do Grupo Pão de Açúcar, essa revista publicou entrevistas com músicos e artistas brasileiros que voltavam do exílio. Com ideias incorporadas da filosofia tropicalista e psicodélica, *Bondinho* (Figura 49) também inovou, em suas páginas, com um projeto gráfico moderno.

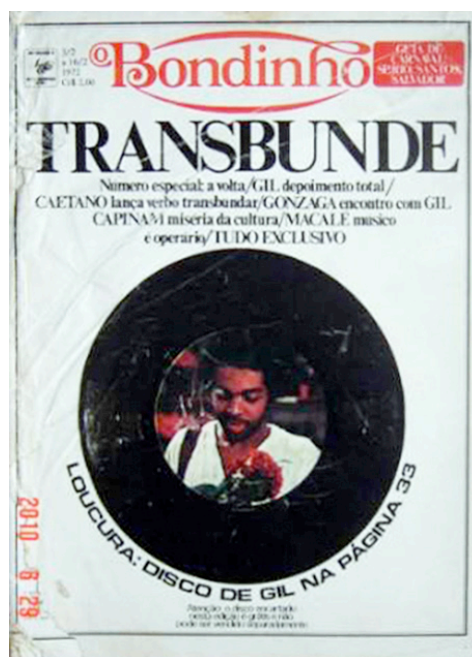


Figura 49 – Capa do *Bondinho* / 1972
 Fonte: <http://www.myoldsongs.com/blog/wp-content/uploads/2011/01/bondinho.jpg>
 (Acesso: 4/out/2011)

Os jornais que contestavam o regime autoritário, como o semanário *Opinião* (1972), faziam um jornalismo investigativo e nacionalista. Fundado pelo empresário Fernando Gasparian e pelo jornalista Raimundo Pereira, o semanário vendia de 20 a 25 mil exemplares. O projeto gráfico de Elifas Andreatto “privilegiava as caricaturas fortes de conteúdo grotesco” (KUCINSKI, 1991, p. 257), mas em traços finos e elegantes dos desenhistas Luís Trimano, Cássio Loredano, Rubem Grilo, Alcy, Paulo e Chico Caruso. A feição clássica com uma linha editorial ilustrada por desenhos (a fotografia estava ausente) – também ausentes na grande imprensa a charge e a caricatura –, o jornal e o seu grafismo crítico de leitura fácil ajuda compor na sua diagramação um visual moderno.

Três anos depois, as feições distorcidas começaram a incomodar a hierarquia militar. A censura proibia a publicação de caricaturas de autoridades nacionais e estrangeiras. Havia a censura prévia, que consistia na presença de um censor junto às redações até 1977, “normalmente vinculado ao Ministério da Justiça, para ler as matérias e verificar fotos, filmes e charges, aprovando-as ou não, vetando textos parcial ou completamente” (COUTO, 1999, p. 168). As divergências entre Igreja e Governo não deveriam ser difundidas no Brasil e no exterior. O amor livre, o movimento político entre estudantes e o homossexualismo estavam proibidos nas páginas do tabloide. Com linguagem comedida, *Opinião* tratava de assuntos da revolução. No lançamento do seu primeiro número, vendeu 30 mil exemplares e o último exemplar do *Opinião* (Figura 50) foi às bancas em abril de 1977.

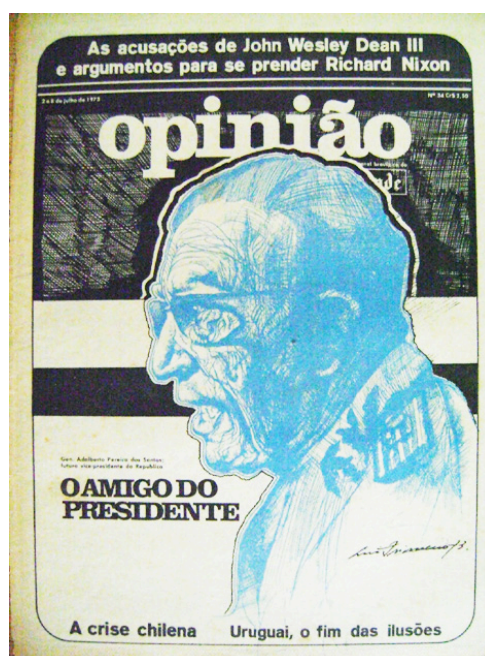


Figura 50 – Desenho de capa de Luis Trimano / 1973
 Fonte: <http://4.bp.blogspot.com/-9wuQWQ4gLpo/TXKkyUH1oI/AAAAAAAAIec/qeBsPRJ61Jc/s1600/DSC08756.JPG>
 (Acesso: 4/out/2011)

Outro periódico contestador foi o *Movimento*, censurado no seu primeiro número em junho de 1975, estaria nas bancas no mês de julho. O assunto que motivou a apreensão do tabloide, ignorada pela imprensa diária, descrevia que o governo havia assinado “acordo com consórcio alemão para compra de oito reatores nucleares gigantes” (COUTO, 1999, p.173), que anos mais tarde viraram sucata. Raimundo Pereira, egresso da direção do *Opinião*, decidiu fazer um jornal onde os jornalistas teriam o direito de decidir seu rumo.

Unindo várias correntes de esquerda, o jornal, com 28 páginas e tiragem de 20 a 30 mil exemplares, era esteticamente feio, de diagramação pesada e desprezava o acabamento (talvez como uma metáfora desse período), mas valorizava o conteúdo. A ilustração nas capas era de Jayme Leão, Alcy e geralmente as caricaturas eram do Chico Caruso e Cássio Loredano. O grafismo era de Elifas Andreato.

Assuntos brasileiros fora da pauta dos grandes jornais eram matéria-prima no *Movimento* (Figura 51). No governo, “a censura, travando a circulação da imprensa, facilitava a corrupção, inclusive de militares e ex-militares” (COUTO, 1999, p. 150). O povo, antes esquecido, tem o eco da sua voz nas páginas como os acontecimentos políticos e a politização e redemocratização do Estado brasileiro. Parou de circular em 1981 com manchete de capa “Última edição”.



Figura 51 – Capa do *Movimento* / 1976
 Fonte: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria/verjornais.php> (Acesso: 4/out/2011)

Também o jornal *Versus*, assim como o *O Pasquim*, *Opinião* e o *Movimento*, foi vítima da censura. Os primeiros exemplares eram vendidos de mão em mão, chegando a todo o País com tiragens de 35 mil exemplares. Tentou funcionar como uma cooperativa no bairro da Vila Mariana, na capital paulista. Seu diretor, Marcos Faerman, criou um “jornal de ideias, de cultura, que assumia uma concepção literária em suas reportagens” (CHINEM, 1995, p. 34), onde a economia e a sociologia faziam parceria com a poesia. A publicação de história em quadrinhos nacionais e internacionais, a fotografia e a ilustração contextualizavam, no

Versus (figura 52), a ação política presente na cultura. América Latina é reportada pelo viés antropológico e histórico. Com a aproximação da Convergência Socialista, uma facção de esquerda logo em seguida tomou a direção do jornal. O *Versus* (1975) é fechado em 1979.

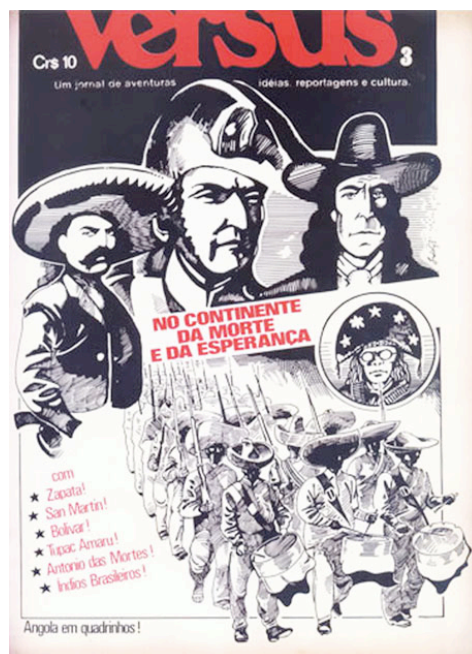


Figura 52 – Capa do *Versus* / 1975
 Fonte: <http://www.versus.jor.br/capa.php#>
 (Acesso: 4/out/2011)

Os alternativos combateram a censura com humor e criatividade como os grupos guerrilheiros. Montaram trincheiras e barricadas ao enfrentarem um inimigo comum e no auge da repressão aos direitos humanos, “a principal oposição institucional capaz de atuar com alguma independência e eficácia é a Igreja Católica” (COUTO, 1999, p. 118) aos desmandos de uma revolução iniciada com o poder de censurar, torturar e negar o direito de ir e vir.

Vários tabloides nasceram e morreram cumprindo o papel de informar a quantas andava o Brasil. Os jornais alternativos imprimiram, às vezes com sangue, as verdades que o governo ocultava. Dando murro em ponta de faca, o humor gráfico e seus gêneros, de fácil leitura e entendimento, eram aliados dos cadernos ao fazerem da metáfora a voz dos oprimidos.

Com o início da abertura política e a volta dos exilados e “relativamente livre e depois livre, a imprensa foi instrumento fundamental da ampliação e vitalização da abertura política” (COUTO, 1999, p. 167). O jornal de cartuns *Ovelha Negra*, como outros cadernos,

documentaram esse período histórico com humoristas e jornalistas construindo um país mais justo e uma sociedade livre.

4.2 Ovelha Negra

“Vem aí a Ovelha Negra. Pode começar a rir”. Com essas palavras, Ernani Buchmann descreveu no *Diário do Paraná*, na página *Jornal de Humor* (Figura 53), editada pelo artista gráfico Miran, o lançamento do tabloide, em maio de 1976.

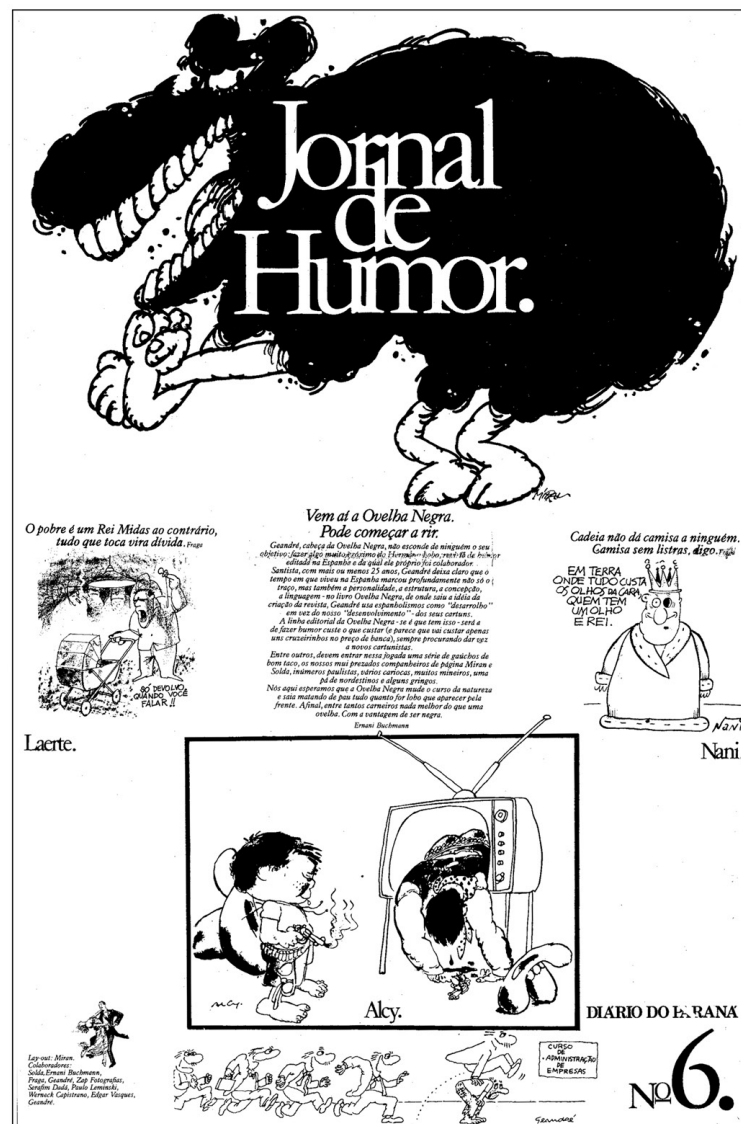


Figura 53 – Desenho da capa do Miran/ 1976
Fonte: DIÁRIO DO PARANÁ (1976)

Nessa nova geração de humoristas com ideias de inovação, o jornal começou como uma forma de cooperativa, com três sócios, três editores, uma editora, mas dois saíram e restou um: o cartunista Geandré, idealizador do caderno. Ao assumir o posto de editor, acabou por fixar definitivamente em São Paulo o centro do jornal, recebendo colaborações de cartunistas de norte a sul do Brasil e também de convidados estrangeiros na seção “Humor sem passaporte”. Eles tinham uma ideia fixa de inovar. A iniciativa partiu do empresário paulista Telmo Cortes, dono do Café Paris, que financiou os jovens humoristas nos dois primeiros números do jornal.

Reunir cartunistas de todos os cantos do país era o objetivo da publicação. Para essa nova geração, um jornal de humor gráfico em formato tabloide, “tradicionalmente associado à imprensa de gênero sensacionalista [...] foi ganhando diferente conotação e espaço ao longo dos anos” (PIVETTI, 2006, p. 25). A necessidade de inovação no mercado para o humor gráfico surgiu depois do sucesso de *O Pasquim* e do desejo dos próprios leitores. O cartum tem espaço reconhecido no mercado editorial. É grande, aliás, “a preocupação dos colaboradores de ‘Ovelha Negra’ ” (O Globo, 1976, p. 32) em tornar o jornal mais um ponto de apoio para abertura de mercado, e uma nova publicação que logo no primeiro número reuniu mais de “cem trabalhos de cerca de 27 cartunistas e redatores” (idem). Cerca de 70% do espaço das 24 páginas eram preenchidos por cartuns.

[...] o *Ovelha Negra* nasceu na cozinha do meu apartamento, onde acabara de me instalar, próximo ao centro de São Paulo. Por muito custo deixei Santos e me transferei pra capital com moradia fixa. A princípio, não sabia que ia contar com tantos cartunistas. Não foi difícil fazer com que participassem. Mesmo os cartunistas já consolidados participaram voluntariamente, como Reinaldo, Nani, Miran, Laerte, Chico e Paulo Caruso, Alcy, Edgar Vasques e outros.²²

Não houve um evento de lançamento. O destaque nos meios de comunicação já capitalizava a ideia do enunciado *Ovelha Negra*, no ano do seu nascimento, segundo Braga (1991, p. 68): “[...] em 1976 o país entra em compasso de espera, na expectativa das eleições do final do ano” e a grande imprensa, em cima do muro, praticamente reconhecia a novidade. A charge política e a caricatura eram policiadas na grande imprensa²³, fato ocorrido também no Estado Novo do governo Getúlio Vargas. Sem esses gêneros, só restava aos nanicos o espaço para o humor gráfico.

²²Depoimento de Geandré, cedido por e-mail: em 30 de setembro de 2011.

²³Na grande imprensa, devido à censura, a caricatura tornou-se retrato e a charge transformou-se em cartum humorístico.

A distribuição do *Ovelha Negra* era autônoma na cidade de São Paulo, no centro e nos bairros de Pinheiros e Vila Madalena, onde havia a maior concentração de universitários e artistas. Em um país com dimensões continentais, a história é outra, e um dos problemas da imprensa alternativa dos anos 1970 era a distribuição, como relata Geandré:

[...] a distribuição era feita por mim e o Wilson, sócio do Café Paris, com o Telmo Cortes, simpatizante do jornal. A comercialização no Rio era responsabilidade de pessoas que levavam os exemplares, e mal acertavam as contas. A questão de organização comercial não tinha como eu abranger. Às vezes os próprios cartunistas de outros estados, como Paraná, Rio Grande do Sul e Minas Gerais, davam uma força, sem resultados, mas a venda estava nas bancas de rodoviárias, centros estudantis, livrarias, ou seja, a circulação era mais em São Paulo.²⁴

Um ano antes, a censura prévia foi retirada d'*O Pasquim*, mas isso não quer dizer que todos estavam livres de ser averiguados. Esclarece Braga, “em 76 a situação é tensa em São Paulo, pela evidência que as torturas não tinham acabado ao fim do governo Médici” (1991, p.67). Outros tabloides sofriam perseguição. Ao contrário dos cartunistas e humoristas mais velhos que desenhavam e escreviam, não falavam da sua geração. A inovação que o *Ovelha Negra* pretendia era descortinar espaço para o humor gráfico com sua multiplicidade de estilos, aproximar mais contemporâneos, jovens e universitários e servir de ponto de apoio para abertura do mercado. A distribuição era o calcanhar do jornal, relata Geandré:

[...] quando a Abril-Distribuidora²⁵ fez a proposta para distribuir por todo o Brasil achei que essa seria a melhor forma de distribuição para alcançar o país todo. A planilha foi errada, aparecia em bancas que não tinha nada a ver com o público. Ou seja, nossa estrutura era mais adequada a praças especiais. Tínhamos assinaturas e funcionava razoavelmente bem. Já os anunciantes giravam entre livraria, editoras, bares. *Ovelha Negra* não teve prejuízo financeiro, tampouco lucro.²⁶

No Rio de Janeiro, o cartunista Nani era representante do tabloide. Fugindo do eixo Rio-São Paulo, no estado do Paraná, Miran era responsável pela publicação em Curitiba e no Rio Grande do Sul, estado que tem mais participação do desenhista Edgar Vasques. Na sua linha editorial, o jornal era pautado pelo número de cartuns que chegavam aos editores. Para Geandré, “se tinha material suficiente em cima de um mote, acabava virando pauta. Os

²⁴Depoimento de Geandré cedido por e-mail em 30 de setembro de 2011.

²⁵A Dinap, empresa do Grupo Abril, é a maior empresa de distribuição de publicações do Brasil. Está há 50 anos no mercado e é responsável por 70% das vendas avulsas de revistas, chegando a mais de 2,6 mil municípios brasileiros.

²⁶Depoimento de Geandré cedido por e-mail em 30 de setembro de 2011.

cartuns eram selecionados com opiniões de colaboradores sem necessariamente serem fixados”²⁷. Vários cartuns chegavam sem a assinatura dos desenhistas, que recebiam ser convocados pela Polícia Federal. A censura foi extinta com o processo de abertura do então governo João Batista Figueiredo, em 1978. O humor gráfico no tabloide proporcionou mudança de sentidos na sua orientação e estilização, experiência que Geandré viveu em alguns países da Europa, o “Humor Rancor”, diferenciado da imprensa pasteurizada.

[...] humor rancor é de pegada, era direto, sem sutileza. Com ou sem palavras era muito realista, buscava sentido para o que acontecia no país. As ditaduras vividas pela Espanha, Portugal e Grécia na época exigiam para os humoristas locais um cartum quase tão imediato como a ação desses governos e do Brasil. Fazíamos um humor politizado e não político. Político é quando já se torna formalizado. Carreirista, partidarismo. Politizado é conteúdo, essência, letrado, postura. O humor rancor era uma resposta ao sistema o desqualificando ao desmistificá-lo.²⁸

Bimestralmente, o jornal chegava às bancas, tinha uma forma editorial definitiva, com 70% do seu espaço usado por cartuns e os outros 30% em pequenos textos, contos de humor e piadas. Das 24 páginas, uma página e meia era publicidade de livrarias e cafés. Entre os tabloides, a intertextualidade era evidente na publicidade, os anúncios dos jornais funcionavam entre eles como forma de driblar, no mercado publicitário, o medo de divulgar veículos contrários ao regime vigente. Café Paris (Figura 54), de propriedade do empresário paulista Telmo Cortes, simpatizante do jornal e patrocinador dos primeiros números, tem seu anúncio estampado.



Figura 54 – Publicidade do Café Paris *Ovelha Negra* n.º. 1 / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

²⁷Idem.

²⁸Depoimento de Geandré cedido por e-mail em 20 de outubro de 2011.

Já era de conhecimento dos editores a recusa do mercado conservador na divulgação de produtos proscritos pela censura. Assinatura do *Versus* (Figura 55) publicado na página 15 do *Ovelha Negra*.



versus conta a saga latino-americana. Quatro séculos de silêncio e solidão. A história de povos desarecidos. Os homens que construíram estradas e cidades. Os heróis que combateram até a vitória ou a morte. O futuro possível do Continente. Pela recuperação de uma memória perdida. A aventura de Nu-estra América em reportagens, contos, poesias, ensaios e documentos.

Nossa publicação faz parte da imprensa independente do País e necessita de seu apoio para viver. Assine Versus por Cr\$ 120,00 (12 números mais edições especiais). E leia: José Martí, Percival de Souza, Boris Schnaiderman, Ignacio de Loyola, João Antônio, Antônio Torres, Licínio de Azevedo, Ernesto Sabato, Wagner Carelli, Júlio Cortázar.

LEIA E ASSINE Versus

Nome

Rua N°

Cidade

Estado Cep

Enviar cheque nominal ou vale postal de Cr\$ 120,00 para Editora Versus Ltda., Rua Capote Valente, 376, Capital, SP, CEP 05410. Cada assinatura dá direito a 12 números de Versus mais edições especiais.

HASTA AHORA NINGUN REO EJECUTADO RIO' CON EL TIRO DE GRACIA (PACO)



Figura 55 – Publicidade do *Versus* no *VELHA NEGRA* n.º 1 / 1976
Fonte: *Ovelha Negra* (1976)

Os famosos *Fradim* (Figura 56) e *O Pasquim* (Figura 57), irreverentes até na publicidade, também debutavam no espaço reservado no *Ovelha Negra* n.º 1.



FRADIM

8

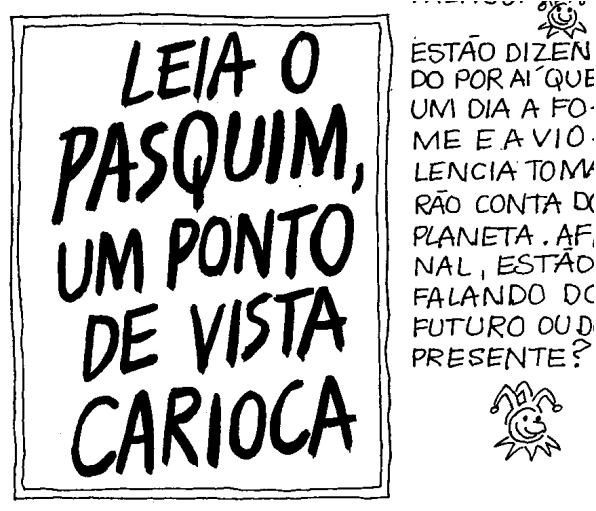
TA' COM O CAPETA NAS BANCAS

2ª EDIÇÃO

PUTSGRILA, HENFIL!



Figura 56 – Publicidade do *Fradim* / 1976
Fonte: *VELHA NEGRA* (1976).



LEIA O PASQUIM, UM PONTO DE VISTA CARIOCA

ESTÃO DIZENDO POR AI' QUE UM DIA A FOME E A VIOLÊNCIA TOMARÃO CONTA DO PLANETA. AFINAL, ESTÃO FALANDO DO FUTURO OUD PRESENTE?

VIBRE (SOFOCLETO)




Figura 57 – Publicidade de *O Pasquim* / 1976
Fonte: *VELHA NEGRA* (1976).

Movimento, Opinião, O Bicho (editado pelo cartunista Fortuna), *Nós Mulheres* e *De Fato* estampavam anúncios (Figura 58) no tabloide.

ASSINATURA DO VELHA NEGRA 70,00 (12 EDIÇÕES A PARTIR DO Nº 1 E MAIS EDIÇÕES ESPECIAIS)	GUENTA! QUE AI VEM O DOSSIÊ DAS PIADAS DO GEANDRE!
<i>leia e assin</i> MOVIMENTO <i>um jornal democrático</i>	
NAS BANCAS	DE FATO
O Bicho REVISTA DOS CARTUNS E QUADRINHOS NÃO ENLATADOS.	NÓS MULHERES.
	Opinião

Figura 58 – Publicidade no *Ovelha Negra* nº. 4 / 1976
Fonte: *VELHA NEGRA* (1976)

Nesta edição do *Fradim* (Figura 58), do cartunista Henfil, os alternativos dividiam o espaço publicitário na página nº. 20.

<p>Assim será a edição especial de Versus</p>  <p>Seu nome é Breccia. Cidadão latino-americano. Desconhecido no Brasil. (O colonialismo cultural tem muitas faces.) Ele estará na edição especial de Versus, que lançaremos breve. Uma edição so de quadrinhos. E só de autores latino-americanos. Luiz ga, Édgar Vasquez, Matuck, Chico Caruso. E, ainda, uma novela de Cortazar. Em que Cortazar, pela primeira vez, trabalha com uma nova linguagem: quadrinhos!</p> <p>ASSINE Versus</p> <p>Nome Rua Nº Cidade Estado Cep</p> <p>Enviar cheque nominal ou vale postal de Cr\$ 120,00 para Editora Versus Ltda., Rua Capote Valente, 376, Capital, SP, CEP 05410. Cada assinatura dá direito a 12 números de Versus mais edições especiais. Peça nossos números já publicados.</p>	<p>PEÇA RANGO</p> <p>PELO REEMBOLSO POSTAL</p> <p>Solicito a remessa pelo Reembolso Postal do(s) livro(s) assinalados abaixo:</p> <p>RANGO I <input type="checkbox"/> Cr\$ 12,00 RANGO III <input type="checkbox"/> Cr\$ 12,00 RANGO II <input type="checkbox"/> Cr\$ 12,00 RANGO IV <input type="checkbox"/> Cr\$ 12,00</p> <p>NOME</p> <p>ENDEREÇO</p> <p>CIDADE</p> <p>ESTADO CEP</p> <p style="text-align: center; font-size: small;">Recorte este cupom e envie à L & PM Editores Ltda. Rua Riachuelo, 904 Porto Alegre (90.000)</p>
<p>ALMANAQUE DO HUMORDAZ</p>  <p>Uma publicação mensal de Edi- R. Gonçalves Dias, 239, 8º. Lda. Humordaz. Sociedade Civil Belo Horizonte - MG</p>	<p>TA' BERRANDO NAS BANCAS!</p>  <p>ONEIHA NEGRA</p> <p>6,00</p>

Figura 59 – Publicidade dos nanicos / 1976
Fonte: *FRADIM* – Editora Codecri (1976)

Os jornais alternativos, como já foi citado, tinham vida curta. E o *Ovelha Negra* também sofreu do mesmo mal. Depois da circulação dos quatro primeiros números no tamanho tabloide, sofre carência de anúncios e distribuição, o que o obriga a migrar da Editora Alternativa Ltda. para a Vertente Editora Ltda., também mudando de formato para se adequar aos das revistas de quadrinhos americanas. Sua breve e curta, mas marcante, vida alternativa é reconhecida pela Associação Brasileira de Imprensa:

[...] em 1976, o cartunista paulista Geandré lançou um jornal inteiro em formato tabloide só de cartuns, o *Ovelha Negra*, que conseguiu a façanha de publicar mais de cem cartunistas em uma só edição. Como a *Ovelha* era uma operação independente capitaneada pelo próprio Geandré, não teve fôlego para aguentar o rojão (JORNAL DA ABI 322, 2007, p. 29).

O jornal de cartum, que buscava a inovação, conseguiu, com desenhistas e escritores de humor e penas afiadas, driblar e desafiar censores a serviço do regime opressor. O humor gráfico perde seu suporte de difusão e sustento:

[...] poucos anunciantes e um certo boicote dos jornaleiros, pois muitos não queriam se arriscar a ter sua banca explodida pelos grupos terroristas paramilitares, enterraram prematuramente o jornal que ainda tentou uma sobrevivência mudando para o formato de revista mas também não foi muito longe (idem).

“A Imprensa de resistência”, como definiu o título da matéria publicada na revista da ABI para todo esse período da imprensa alternativa, é um reconhecimento da sociedade no que se refere à liberdade de ir e vir de jornalistas, escritores, cartunista e humoristas.

5. HUMOR GRÁFICO NO *OVELHA NEGRA*

Nas bancas de jornais, pendurar um periódico era ter problemas com grupos paramilitares, que ameaçavam explodi-las. Seu formato já denunciava sua presença contestatória, qualquer que fosse o seu gênero, resumido no capítulo anterior.

Em 1974, Geandré retornava do continente europeu no navio Cristoforo Colombo²⁹, numa viagem de 15 dias. Na longa travessia do Atlântico, seu passatempo era ficar no bar, salão de chá e na biblioteca fazendo anotações:

[...] entre as ideias rabiscadas e anotadas estava uma embrionária, o lançamento do *Ovelha Negra*, mas só que ficou embutida ganhando um conteúdo e formato dois anos mais tarde. Essa demora devia-se ao fato de arrumar de novo a minha vida por aqui e continuar como chargista e ilustrador da *Última Hora* de Samuel Wainer. Quando ele saiu do jornal, fui junto com uma equipe que contava com Jorge da Cunha Lima, Mario Prata, Maria Helena Amaral, Ignácio de Loyola Brandão e outros cobras. Abri a Editora Alternativa e deixei de colaborar com outras publicações, entregando-me exclusivamente ao novo jornal.³⁰

O que era impublicável nos grandes jornais, os tabloides noticiavam em suas páginas. Os meios alternativos promoviam discussões e geravam novos formadores de opinião em universidades, bares, restaurantes e livrarias. O jornal *Ovelha Negra* foi inovador, na opinião do Geandré, porque não houve “um veículo que, até então, na história da imprensa brasileira, fosse exclusivamente dedicado ao humor gráfico”³¹, fora dos padrões da imprensa diária, criando um novo mercado editorial. A postura ética do jornal era fazer humor sem seguir um posicionamento político ou partidário. Era uma nova linha estilística de fazer desenho de humor sobre o regime autoritário:

[...] o logotipo do *Ovelha Negra* foi criado dentro de uma concepção visual simples, clara e de fácil assimilação. Tal formalismo se deve à própria linguagem do humor direto, como foi a proposta do veículo. Tivemos como *slogan* um jornal sem confete e serpentina.³²

²⁹Entre os navios italianos do pós-guerra, o Cristoforo Colombo foi um dos que fez história no Porto de Santos, entre 1973 e 1977.

³⁰Depoimento de Geandré cedido por e-mail em 05 de novembro de 2011.

³¹Depoimento de Geandré, questionário em outubro de 2011.

³²Depoimento de Geandré cedido por e-mail em 24 de outubro de 2011.

5.1 Logotipo

O título no cabeçalho do jornal, em duas linhas, alinhado e à esquerda, tinha como subtítulo o *slogan* centralizado em corpo menor. À direita do logotipo, a ovelha, desgarrada do bando e com olhar desafiador, observa com desconfiança o que é profano e sagrado na situação política, cultural e social, e também, por que não, a renovação do mercado comunicacional impresso (Figura 60). É um símbolo e um ícone contracultural.



Figura 60 – Logotipo do *Ovelha Negra* nº. 1, feito pelo cartunista Geandré / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

O símbolo da publicação encontra sua libertação no tabloide através da pena de vários artistas. Seguindo a linha estilística do logotipo na segunda edição, o risível torna-se evidente na ovelha (Figura 61). Ela mostra os dentes num sorriso sarcástico, atrevida e inconformada. O custo de vida do brasileiro é destacado na faixa preta em diagonal, à direita.



Figura 61 – Logotipo do *Ovelha Negra* nº. 2, desenhado por Angeli / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

Com um sorriso seguro e provocador, o *Ovelha Negra* recebia muitos desenhos. O jornal se pautava por temática: “O ideal, para nós, era o conteúdo, era a mensagem [...] o tiro

ao alvo era o que a gente queria acertar”.³³ Alguns artistas não assinavam, mas se a piada fosse boa, entrava para o rebanho. Com a colaboração de cartunistas consagrados no mercado, os novos também queriam. Noventa cartuns são destacados à direita entre linhas paralelas, na diagonal, acentuando o enunciado. No ritmo das publicações, segundo Geandré, “tivemos diretores de arte, mas nada fixo. Assim foi com Toninho Mendes e Jean Michel Gauvin. O logo personagem mudava a cada edição, cujos autores foram Geandré, Angeli e Henfil que fez o definitivo”³⁴: a ovelha abrindo um sorriso e encarando o sistema de frente (Figura 62).



Figura 62 – Logotipo do *Ovelha Negra* nº. 3, com arte do Henfil / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

Quando o tabloide mudou de editora, por razões estratégicas, o logotipo sofreu uma alteração no seu formato, mantendo sua tipografia. A palavra “Negra” foi materializada no personagem, que se manteve à direita do logotipo, na mesma altura. Inovando para se adaptar à área de impressão, ela fica mais evidente. “Livresco de humor”, novo *slogan* no subtítulo (Figura 63), é uma referência ao novo formato que mais se aproxima do livro. E também foi substituído nos números 6 e 7 por “Magazine do Humor”, associado ao formato revista.



Figura 63 – Logotipo do *Ovelha Negra* nº. 5 / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

³³Depoimento de Geandré, questionário em outubro de 2011.

³⁴Depoimento de Geandré cedido por e-mail em 24 de outubro de 2011.

5.2 Capas e formatos

A cor plana na capa do periódico destacava os cartuns. A escolha da matiz é livre, sem um pré-projeto definido ou escala tonal. O que importava era sua presença destacada nas bancas. Entre leitores e colecionadores, a cor da capa identificava o número das edições. Mudando de pastagem, a ovelha saiu do formato tabloide A3, “econômico e mais prático que o formato *standard*” (COLLARO, 2007, p. 60), com superfície impressa de 250 mm x 350 mm, para o “formato americano” de revistas HQs, 170 mm x 260 mm. Em destaque, os formatos (Figura 64).



Figura 64 – Formato tabloide e revista / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

Na capa do número 4, desenho de Batson, o antropomórfico porco capitalista remete aos carnavais da Idade Média através dos textos de François Rabelais, analisados por Bakhtin: “O corpo grotesco se mistura não apenas aos motivos cósmicos, mas também aos motivos históricos de uma sociedade utópica e, principalmente, aos da sucessão das épocas e da renovação histórica e da cultura” (2010, p. 284). Não é o carnaval, é apenas uma caricatura do milionário economizando os tostões.

Piadas e chistes, à esquerda na base da capa, dão uma pista do conteúdo comunicacional do tabloide. O número 5, em novo formato com fundo azul, destacando o cartum do Geandré, faz um comentário humorístico do momento político no Brasil que caminhava, a passos lentos, para o processo de abertura e liberdade de expressão. E um dos temas descobertos pela “imprensa para criticar o governo é o das mordomias: enormes despesas de manutenção e representação feitas pelos ministros, com verbas públicas” (BRAGA, 1991, p. 68). Era o calcanhar de Aquiles do governo.

5.3 Editorial

Tradicionalmente, o jornalismo textual é complementado, na sua superfície, por ilustrações – caricaturas, charges, cartuns, tiras cômicas, fotografias e mapas – atreladas a um fato noticioso, por causa da sua intertextualidade jornalística. O humor gráfico no *Ovelha Negra* não segue uma linha editorial. Os desenhistas não possuíam uma fórmula para pautar o jornal. O desenho autoral característico do humor gráfico narra os fatos – economia, educação, humor negro, indústria cultural, liberdade e repressão, meio ambiente, miséria, relações de trabalho, sexo, tecnologia, entre outros – com acentuada carga visual e crítica. Os editoriais do *Ovelha Negra*, dispostos na página 3, não eram textuais (Figura 65).

— EDITORIAL —

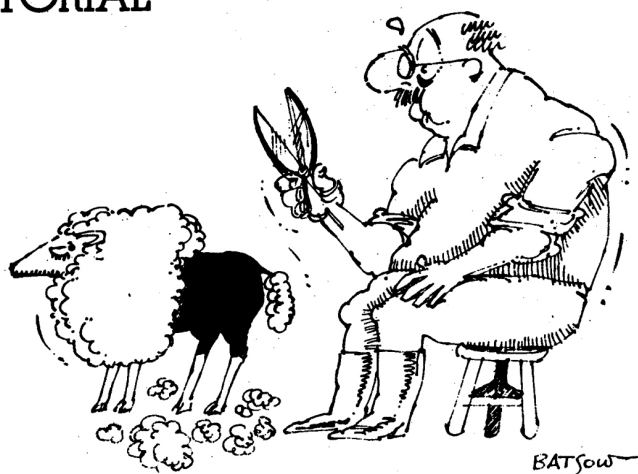


Figura 65 – Desenho de Batson no *Ovelha Negra* n.º. 4 / 1976
 Fonte: *VELHA NEGRA* (1976).

O comentário era gráfico: os cartuns, por serem diretos no seu ato comunicacional não-verbal, faziam paródias como no desenho da ovelha tosqueada. No revezamento dos cartunistas, na estilização e no contexto da ovelha, seguia o perfil e a linha do jornal. Para os militares, que enxergavam comunismo em tudo, há sempre dentro do corpo social uma ovelha negra camuflada de bons gracejos para espanto do seu dono.

No editorial do primeiro aniversário do jornal, é comentado no quadro “palavra de ovelha”, seu diário de bordo, a quantas anda o moral da equipe e do tabloide, oferecendo aos leitores a descrição dos caminhos percorridos e os novos desafios. A grande imprensa no Brasil, *O Globo*, *Zero Hora*, *Jornal do Brasil*, e as internacionais, *New York Times*, *La Vanguardia* e *Le Monde*, parabenizam o aniversariante. O apoio da imprensa alternativa, de assinantes, leitores e anunciantes reverbera no tabloide (Figura 66).



Figura 66 – Desenho do Laerte no *Ovelha Negra* nº. 6 / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976).

Na base da página de editorial, o “cartão de ponto” (Figura 67) é o expediente do jornal com nomes dos colaboradores. Esse rebanho de cartunistas, jornalistas e escritores se alternava como redator.

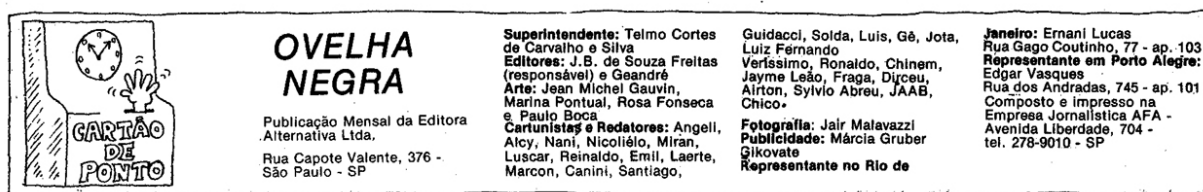


Figura 67 – Cartão de ponto no *Ovelha Negra* nº. 1 / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

5.4 Seções

Cartunistas estrangeiros eram convidados para participar do *Ovelha Negra*, na seção título “Humor sem Passaporte”, uma página diagramada com uma pequena apresentação do artista e seus desenhos. O cartunista espanhol Chumy Chumez³⁵ foi o estreado e inspirador do “humor rancor” (Figura 68), uma linha estilística que Geandré adotou no jornal.

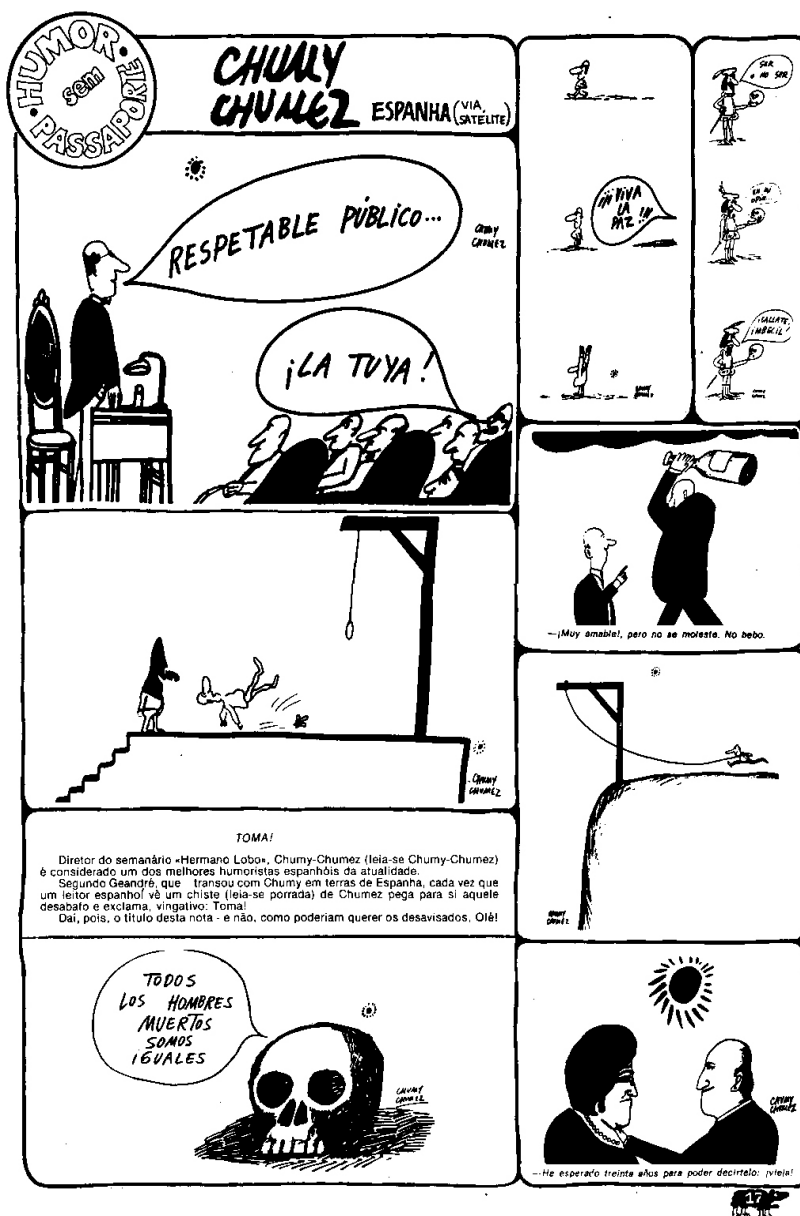
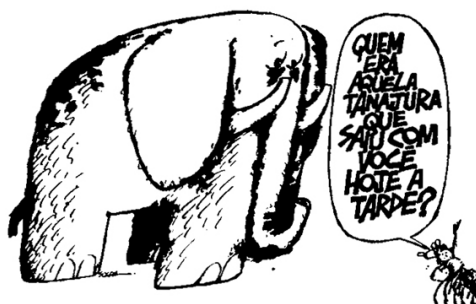


Figura 68 – Desenhos de Chumy Chumez no *Ovelha Negra* nº. 1 / 1976
Fonte: *VELHA NEGRA* (1976).

³⁵Chumy Chumez: pseudônimo de José Maria Gonzáles Castrillo, escritor, diretor de cinema e cartunista. Nasceu em San Sebastián, Espanha, em 1927, e faleceu em 2003.

Cartunistas franceses, holandeses, iugoslavos, turcos, uruguaios e norte-americanos tiveram seus trabalhos impressos no jornal em outras seções, dividindo espaço com os brasileiros. Namoros e traições e outras piadas clássicas, de humor erótico, são encontrados nas páginas com o título “Porno Chopp”, (Figura 69), no formato revista. Textos literários, curtos ou aforismos, frases curtas com final hilário completam a divisão na diagramação do espaço. O título era formatado como uma bolacha de chopp.



(Dirceu)

- Mais deprimente do que a exploração do sexo só imploração do sexo.
- Voltando da viagem o marido abre o armário. É nessas horas que se conhecem os verdadeiros amigos.
- É dos carecas que elas gastam mais.
- Proibido trazer mulheres de conduta duvidosa a este hotel. Prestígio a turma da casa.
- Sujeito que diz que lugar de mulher é na cozinha, não sabe com quem ele fica no quarto.
- Quarto bem decorado é o do casal em lua-de-mel.
- Eu não sou dessas que andam por aí, não. Eu paro.
- Fecharam aquele motel. Fiquei em maus lençóis.



8



Figura 69 – Ovelha Negra nº. 5 / 1976
Fonte: OVELHA NEGRA (1976)

A página central do jornal era reservada a temáticas diversas. No número 2, o bicentenário norte-americano foi comemorado (Figura 70) em quatro páginas do tabloide. A Guerra Fria e ameaça de uma guerra nuclear ainda permeavam o imaginário. A derrota honrosa no Vietnã e o império aliado de governos golpistas no continente americano foram materializados – em linhas, manchas, hachuras e colagens – e contextualizado nos cartuns e caricaturas.

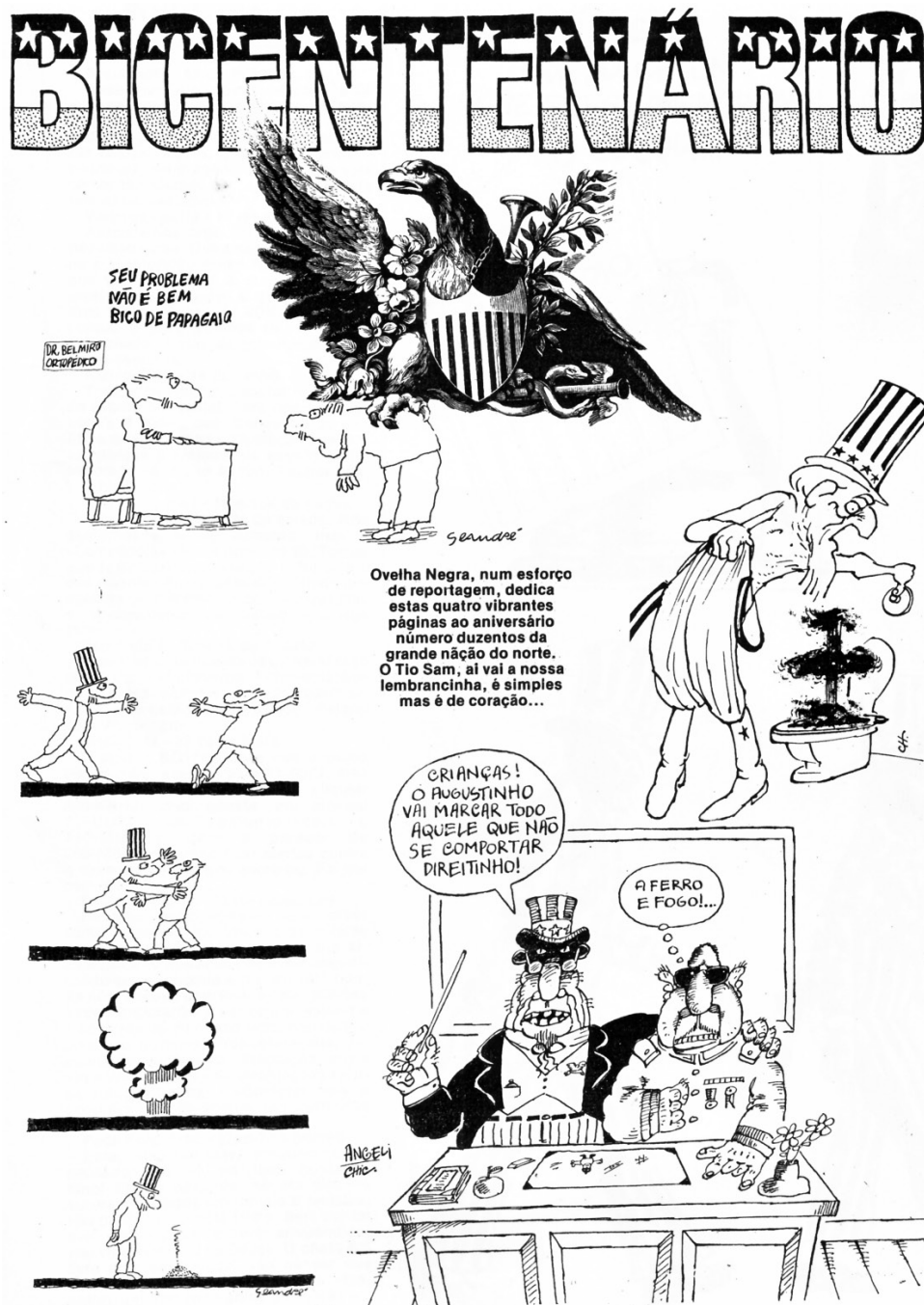


Figura 70 – *Ovelha Negra* nº. 5 / 1976
Fonte: *VELHA NEGRA* (1976).

O grande número de cartuns que chegava à redação abria novas categorias e nova organização com o título “Mistura Fina” (Figura 71). Cartunistas com temáticas muito variadas, como ecologia, indústria cultural, solidão, economia, fome; o ser humano com seus hábitos e costumes hilariantes, seu cotidiano e as grandes cidades, a paranoia de ser abordado por agentes da repressão, como no cartum da Figura 41, à esquerda abaixo do título. Os sinais do caótico trânsito, na tira cômica.



Figura 71 – Artistas no *Ovelha Negra* nº. 2 / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

O custo de vida, a política internacional, as relações trabalhistas, o capitalista vigiando sua riqueza são jogos de memória da nossa vida social. “Percatempo” (Figura 72), ao contrário de passatempo, remete aos primeiros trabalhos do Geandré em *A Tribuinha*, onde tudo começou (ver capítulo 2).

DONA MARIA FOI PROCURAR UM PACOTE DE LEITE "C" NA PADARIA E NO SUPERMERCADO, E ACABOU NÃO ENCONTRANDO. ONDE ESTÁ O LEITE "C"?

SOLUÇÃO: O GATO BEBEU!

NOSSO HOMENZINHO QUER SUBIR NA VIDA, MAS ENCONTROU UM OBSTÁCULO NA ESCADA. VAMOS AJUDÁ-LO?

PERCATEMPO

AQUI TEMOS CINCO PAISES E CINCO CAPITAIS. VAMOS VER SE VOCE CONSEGUE RELACIONAR NOS QUADRADINHOS BRANCOS, AS CAPITAIS RESPECTIVAS DE CADA PAIS.

- ESTADOS UNIDOS 1 SANTIAGO
- ESTADOS UNIDOS 2 ASSUMPEÇÃO
- ESTADOS UNIDOS 3 MONTEVIDEO
- ESTADOS UNIDOS 4 LAPAZ
- ESTADOS UNIDOS 5 BUENOS AIRES

NESTE QUADRO, NOSSO DESENHISTA, COMETEU DE PROPOSITO SETE ERROS. VOCE E' CAPAZ DE CORRIGI-LO.?

SOLUÇÃO:
 1-O PATRÃO PISOU NO PÉ DO EMPREGADO E FEDEU DESCULPA.
 2-O RELOGIO DA FABRICA MARCA VINTE HORAS. O RELOGIO DE FONTE MARCA AINDA 14 HORAS.
 3-O PATRÃO ESTÁ COM A MÃO NO SEU PRÓPRIO BOLSO.
 4-A MÚSICA ESTÁ EM CIMA DA CABEÇA DO PATRÃO.
 5-O EMPREGADO ESTÁ SONRADO.
 6-O EMPREGADO ESTÁ COM A PÂNÇA CHEIA.
 7-A FABRICA DO PATRÃO ESTÁ NO PAÍS DO EMPRÉ-GADO.

DESAFIO

VAMOS VER SE VOCÊ É CAPAZ DE NÃO DIZER NÃO. NESSAS CINCO PERGUNTAS:

- PELÉ É UM HOMEM HONESTO?
- NÃO EXISTE SECA. É FALTA DE CHUVA?
- A POLUIÇÃO SONORA ACABOU?
- TÁ DANDO CERTO O CONTROLE DA NATALIDADE?
- O DESARMAMENTO NUCLEAR CONTINUA?

SE VOCÊ CONSEGUIU NÃO DIZER NÃO NAS SEIS RESPOSTAS...PONHA-SE DAQUI PRA' FORA!

Figura 72 – Desenhos do Geandré no *Ovelha Negra* n.º 2 / 1976
 Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

Cartunistas brasileiros também publicavam seus desenhos em páginas individuais. Deixar clara a subserviência dos humanos à sua sobrevivência e a possibilidade de como representar graficamente tornam os cartunistas cronistas do tempo. Cândido, o perguntador (Figura 73), de Edgar Vasques³⁶, fez sua estreia no *Ovelha Negra* número 3.

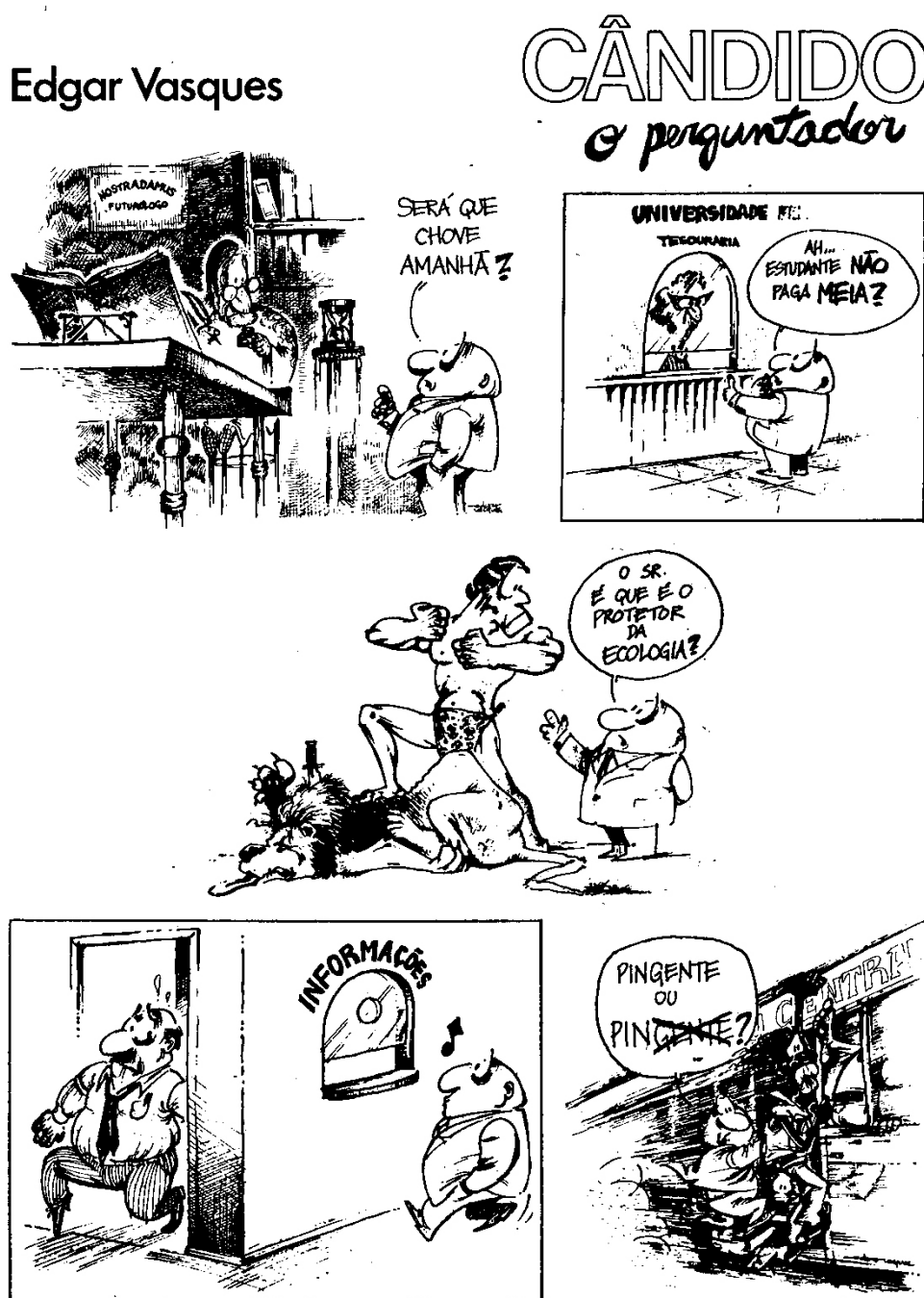


Figura 73 – Desenhos do Edgar Vasques no *Ovelha Negra* nº. 4 / 1976.
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976).

³⁶Edgar Vasques: Edgar Luiz Simch Vasques da Silva, arquiteto, ilustrador, artista gráfico. Nasceu em Porto Alegre, RS, em 1949.

Na cena (Figura 74) estilizada no traço de desenho de humor do brasileiro Alcy³⁷, os interlocutores são caricaturados e no diálogo entre um empregado, com roupas simples, e o sugestivo patrão, no seu listrado paletó, faz-se ausente o verbo, o que se conversa. A composição em forma de HQ faz fluir a interação, por causa da pantomima do servente. Não se precisa do balão de texto nem de quadros de divisão para esse diálogo. Visualmente, ele tem começo, meio e fim. É um triste, porém engraçado, episódio.

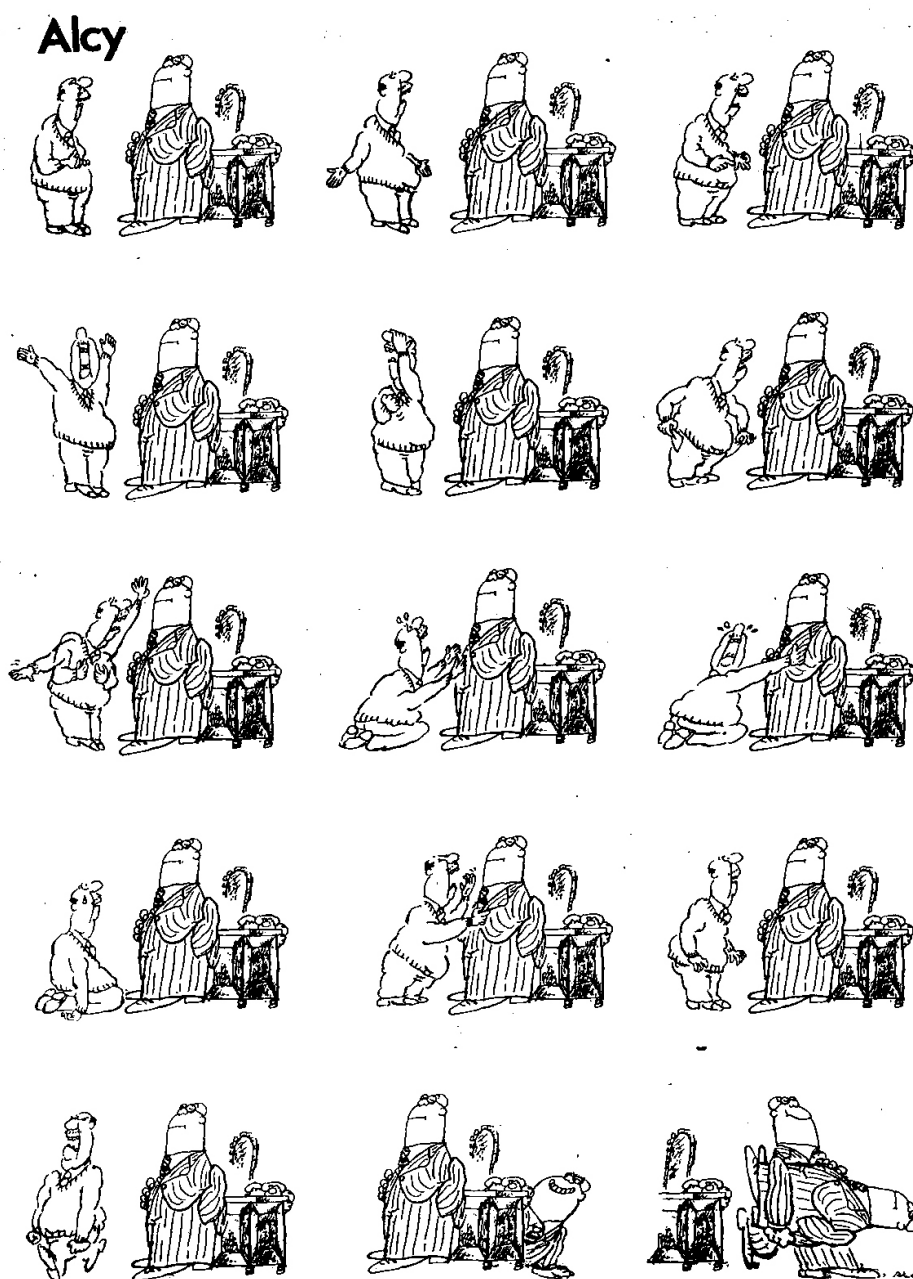


Figura 74 – Desenhos do Alcy no *Ovelha Negra* nº. 2 / 1976
 Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

³⁷Alcy: Alcy Linares, arquiteto, ilustrador, artista gráfico. Nasceu em Bauru, SP, em 1943.

O elemento textual no *Ovelha Negra* é secundário, tornando-se o diferencial de outras publicações, limitando-se aos diálogos ou frases inseridos nos cartuns, HQs e tiras cômicas. Na seção “Autores ilustrados” (Figura 75), pequenos recortes de comentários nas áreas econômica, educacional e político-social recebem tratamento humorístico. O desenho de humor trata do descaso para com as coisas públicas e o referendium dos governos centralizadores.

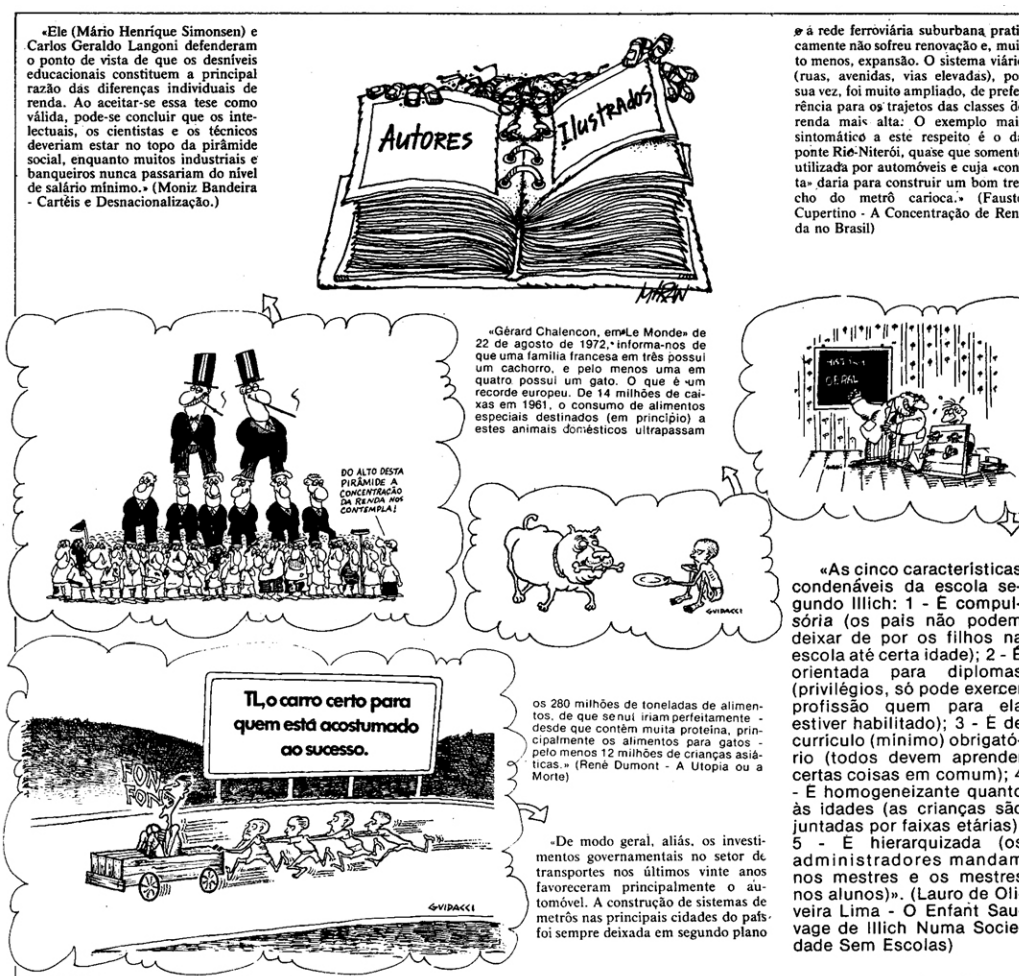


Figura 75 – Seção “Autores ilustrados” publicada, no *Ovelha Negra* nº. 1 / 1976.
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976).

O texto jornalístico é identificado em artigos literários e novidades editoriais; o texto chágico faz diálogo com fatos marcantes nos intervalos das publicações, uma vez que o jornal tinha periodicidade bimestral. No cartum, o texto verbal complementa a imagem, é direto – a comunicação com o interlocutor é visual e cômica. Códigos gráficos e caricaturas estilizadas no cartum têm por efeito suscitar o riso ou a zombaria. Crônicas, contos, piadas, anedotas, aforismos, que Geandré chamava de textículos, viram facetas literárias de verve

humorística. Chalaças dividem o espaço comunicacional (verbal), com o humor gráfico (imagem).

A fotografia e a colagem inventavam um novo discurso com a narrativa textual, fazendo trocadilhos com imagens reproduzidas (Figura 76), desenhos de HQs, gravuras. O comentário verbal, acrescentado à imagem, adquire nova narrativa e contextualização burlesca, uma característica da imprensa alternativa.

CARA & COLAGEM



VELHA OFERECE...

... números atrasados do jornal para serem vendidos nas faculdades, sendo que 45% da venda serão revertidos às promoções culturais das próprias. É só escrever para nosso endereço (ver expediente) que daremos mais indicações.

CLASSIFICADOS DA VELHA

É só escrever o que você está procurando: vendendo, alugando, trocando, comprando etc., que a gente aqui dá um trato nos nossos classificados. Para isso escolhemos que cada palavra custa Cr\$ 5,00 (artigo não conta). É só tomar as palavras e mandar o cheque de bom agado em nome da Editora Alternativa LTDA - Rua Marques de Paranaguá, 80

Kenzel
APRESENTA
ERADIM
UM PRA VOCÊ,
UM PRA MIM!

MENSALMENTE
NAS
BANCAS
6,00



Café Paris

O SEU ENCONTRO COM
GENTE, CAFÉ E LIVROS

RUA VALDEMAR FERREIRA
Nº 149 - BUTANTÃ - SP

MADRUGA DE TERÇA
A DOMINGO.

Figura 76 – Colagens no *Ovelha Negra* nº. 2 / 1976.
Fonte: *VELHA NEGRA* (1976).

5.5 Categorias do humor do *Ovelha Negra*

Por ser suporte e instrumento de crítica, a publicação contém no seu corpo o rísel. Através da linguagem humorística, os cartunistas utilizam um método direto, nesse caso o desenho de humor, que leva vantagem nos textos escritos por ser visual. É determinante a sua comunicação e mudança de sentidos. No seu conteúdo, 70% da sua superfície impressa são cartuns; 30%, pequenos textos, contos de humor e piadas. A publicidade ocupava uma página e meia do tabloide.

A categorização dos temas é fundamental para compreender sobre o que se ria e do que se ria. Homenzinhos falantes ou mudos ainda respiram nas estampas do jornal, estimulando o desenho puro, o humor fino ou negro da natureza humana.

5.5.1 Processo criativo do humor gráfico

De origem romena, o cartunista Saul Steinberg³⁸, um dos criadores do cartum moderno, traça com linha fina personagens humorísticos sem palavras (Figura 77). A pantomima inserida no desenho de humor é um cartum mudo, sem texto-escrito, o que o torna universal.

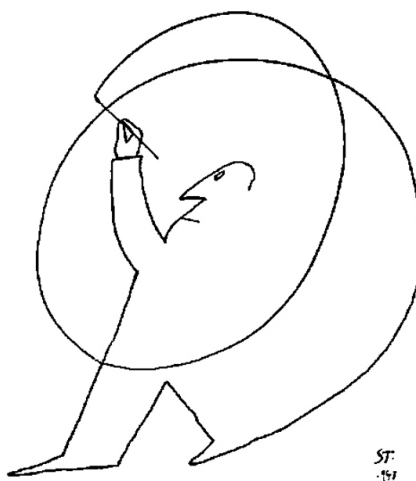
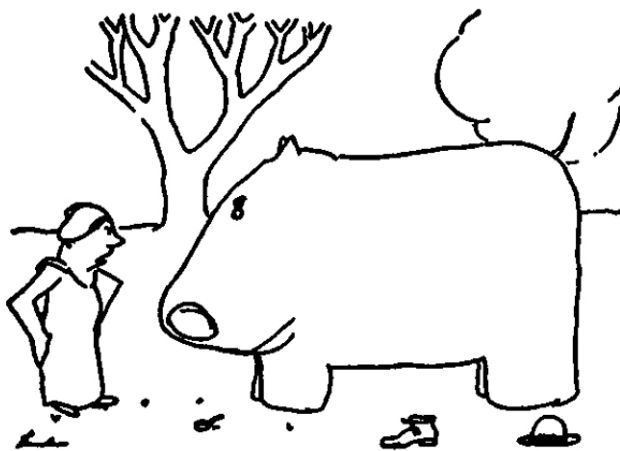


Figura 77 – A linha fina de Saul Steinberg / 1948.
Fonte: <http://www.saulsteinbergfoundation.org/gallery.html> (Acesso: 30/11/2010).

³⁸Saul Steinberg: desenhista e cartunista. Nasceu na Romênia, em 1914, e faleceu em 1999.

No desenho de Steinberg, a linha clara e simples evoluiu com novas abordagens. As vanguardas artísticas que agitavam o modernismo no começo do século XX e a paródia gráfica surgem nos seus desenhos – carimbos, caligrafias, colagens e elementos gráficos. O cartum abstrato de Steinberg, segundo Bueno, tem grande “influência sobre uma quantidade enorme de cartunistas e artistas gráficos do mundo todo” (2007, p. 75). Os cartunistas brasileiros não ficaram de fora dessa inovação.

Idealizado por Pietro Bardi e Lina Bo Bardi, em 1952, uma exposição foi realizada no MASP³⁹, na cidade de São Paulo, com os desenhos de Steinberg, que influenciariam a geração de cartunistas brasileiros que criaram a revista de cultura *Senhor*, a revista *Pif-Paf* e o jornal *O Pasquim*. Segundo Bueno, “Steinberg é assumido como referência de primeiro escalão” (2007, p. 170) por Ziraldo, Millôr, Borjalo, Fortuna, Jaguar, Claudius, Zélio. Também é reverenciado por Geandré, admirador do cartunista norte-americano James Thurber⁴⁰ (Figura 78), que trabalhou na revista *The New York* e publicou trabalhos de Steinberg.



‘What have you done with Dr Millmoss?’

Figura 78 – O traço de James Thurber / 1948.
Fonte: GOMBRICH (1986).

Em estado puro, o cartum, um desenho humorístico, é muito simples na sua representação pictórica. Seu vocabulário gráfico não é extenso: o artista usa a simplicidade, linhas traçadas no desenho, para narrar uma cena e convida o interlocutor para completar o

³⁹MASP: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Foi fundado em 1947 por Assis Chateaubriand e Pietro Bardi.

⁴⁰James Grover Thurber foi um cartunista e escritor norte-americano. Nasceu em Ohio, EUA, em 1894, e faleceu em 1961.

inacabado. O leitor é envolvido por essa leitura visual cômica, concisa e clara. Para representar graficamente uma piada, as ferramentas físicas – lápis, nanquim, aquarela, bico de pena e pincel – são instrumentos para desenhar e finalizar uma cena com personagem solitário ou acompanhado de um interlocutor. Geandré afirma que:

[...] o cartum bom é aquele que nasce pronto até sua arte final. Aquarela líquida, acrílica, canetas *rotring*, lápis de cor e canetas hidrocolor em papel vergé ou mesmo sulfite é o meu arsenal. Ninguém faz humor partindo do nada. Se o estalo acontece é porque a intuição é o armazenamento de sensibilidade, informação e cultura. Sem esses pilares o humor não é conclusivo. Cada um pode ter seu estilo, mas na essência todos somos iguais. Poucas artes têm um processo tão orgânico como criar o humor gráfico. Muitas vezes eu sentava na prancheta e olhava pro zero ou acordava cismando com determinado tema.⁴¹

O desenho de humor exige que o narrador pictórico seja um observador da fisionomia humana, para representar com traços ou colagens a personalidade e caráter do personagem. Com traços simples, um fragmento da realidade é congelado, semelhante à fotografia, associado a um texto escrito ou não a habilidade artística é secundária à idéia no desenho cômico. Para Geandré:

[...] muitos cartuns eu guardava sua ideia e só depois de me convencer acabava finalizando. Caía de iniciar um cartum e ter que mexê-lo aqui e ali. Para mim era algo estragado. Acabava por desistir. Isso não funciona como autocrítica. Acho isso desvios e complexidades. Eu fiz cartuns porque era a profissão que escolhi, ganhava dinheiro com isso, não vivia ideologicamente disso, salvo o *Ovelha Negra*. Por isto era um cartunista braçal. Para criar, como trabalhava para várias revistas de diferentes especialidades, tinha que adequar os temas.⁴²

O pensar e o agir na criação do cartum são tão complexos quanto a charge, que faz diálogo com o texto factual, e a sua existência é independente do texto escrito. Continua Geandré:

[...] ser cartunista de um só tipo de humor me limitava, visto que eu me dava bem com o humor politizado, erótico, *nonsense*, humor negro, amenidades. Praticar o humor gráfico exige um desprendimento capaz de uma incoerência cuja coerção está no prazer de saber se comunicar. Meu metabolismo de trabalho é melhor pela manhã. No momento que crio não sou de ficar rebuscando. Às vezes retorno para uma apuração, mas geralmente dou por encerrado o caso.⁴³

⁴¹Depoimento de Geandré cedido por e-mail em 9 de dezembro de 2011.

⁴²Idem.

⁴³Idem.

Pensar um cartum na sua essência é levantar o véu e mostrar a outra face da natureza humana, suas características e particularidades, como sua curta existência, tema recorrente dos cartuns. Geandré relata:

[...] trabalhei mais de quarenta anos com cartuns e poucas coisas da vida me davam satisfação como quando alguém diz que entendeu e riu da piada. Criar cartum é uma prática e conciliação da solidão com o humanismo lá fora, onde tentamos muitas vezes encontrar a nós mesmos. Talvez seja por isso que enquanto existir o sorriso de uma criança em algum lugar do mundo, eu ainda posso acreditar no futuro.⁴⁴

O desenhista de humor e a sua verve natural de reverter a ordem e revelar o cômico no estabelecido são contraculturais. Nos capítulos anteriores, observamos que o progresso da imprensa e da impressão gráfica, o humor gráfico como difusor de ideias, provoca “rupturas e inovações radicais em arte, ciência, espiritualidade, filosofia e estilo de vida” (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 54), além mudanças em governos totalitários. Na folha branca do papel, o artista gráfico, em seus rabiscos, expressa sua realidade social e cultural. Nas tiras cômicas de Geandré, os personagens “ratinho Gil” (ver Figura 33, Cap. III, p. 55), com traços da cultura *beatnik*, é uma contraposição a outro rato, o personagem *Mickey Mouse*, criação de *Walt Disney*. Para se contrapor a ele, Robert Crumb criou *Fritz the Cat* (Figura 79), publicado em revistas *undergrounds* de HQs entre 1965 e 1972. O gato antropomórfico carregado de gírias e estilização dissimila o conservador rato Mickey (Figura 80), de costumes do movimento proscrito pela sociedade conservadora em transformação.



Figura 79 – O gato *Fritz* de Robert Crumb / 1969.
Fonte: <http://www.crumbproducts.com/history/history5.htm> (Acesso: 30/11/11).

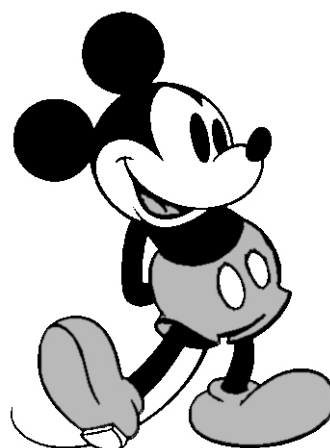


Figura 80 – O rato *Mickey* / 1928.
Fonte: http://www.guiadosquadrinhos.com/personbio.aspx?cod_per=804 (Acesso: 30/11/11).

⁴⁴ Depoimento de Geandré cedido por e-mail: em 9/12/2011.

5.5.2 Estético – cartum balão, cartum mudo e paródia gráfica

Três formas diferentes de cartum (com o uso do balão de fala, mudo e com fotografia e colagem) tratavam de política externa dos Estados Unidos. No primeiro, linha espessa e irregular e intervalos formam o contorno da moldura que circunda a estilização da paisagem rural na Figura 81, descrita através de imagens. À esquerda, o desenho da árvore faz sombra; ao fundo, há um cercado de madeira e porteira; à sua direita, há presença do cachorro e das aves. O vestuário do casal é o de quem vive e trabalha no campo. Sentado, o marido, calçado com botas, uma faca na cintura e calças largas, comenta o noticiário do rádio. De lenço na cabeça e vestido, a esposa carrega na mão direita a cuia para o chimarrão e, na mão esquerda, a chaleira com água quente.



Figura 81 – Desenho de Santiago no *Ovelha Negra* nº. 2 / 1976.

Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976).

A palavra “china” é citada duas vezes nos balões de fala. A fala/texto tem pronúncia regional, com sentidos diferentes. O marido cita “China comunista”, país mais populoso do planeta, aproximando-se politicamente dos Estados Unidos. A mulher exclama com rugas que a “China”, sinônimo de meretriz no Rio Grande do Sul, além de ordinária, é comunista. Nesse cartum a política internacional tem uma abordagem regionalista. O gaúcho e sua prenda realizam a inversão de valores no cerimonial do mate.

No desenho mudo do cartunista norte-americano Jules Feiffer, em traços expressivos, os Estados Unidos são alvo de crítica por sua hostilidade na política internacional. O cartum mudo tem seu entendimento amplificado pela ausência do texto. Traços como farpas dão forma e conteúdo à voracidade do império para com os desafortunados. A comilança de seres humanos, depois transformada em dejetos, na figura grotesca e risonha do militar (Figura 82), com uma tigela asiática na mão esquerda, é uma autocrítica à guerra do Vietnã no sudeste asiático. Na fotografia do Tio Sam (Figura 83) com uma tomada na mão, o seu olhar compreensivo é carregado de siso. Abaixo dessa foto, o desenho do continente americano, impresso de modo uniforme, sem as divisões políticas, possui uma tomada de energia no centro da América Latina.



Figura 82 – Jules Feiffer no *Ovelha Negra* n°. 7 / 1976.
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1977).

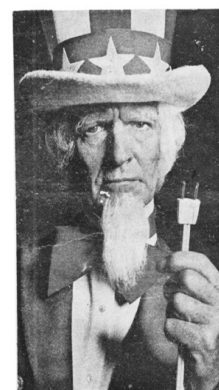


Figura 83 – Paródia gráfica no
Ovelha Negra n°. 8 / 1976.
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1977).

Seu pedido é uma ordem, Tio Sam não deve ser contrariado. A América Latina é a matéria-prima que se transforma em energia. É a política de boa vizinhança dos estadunidenses. Do contrário, faz-se necessário o uso da força, descrito nessa narrativa gráfica, fotografia/desenho.

5.5.3 A categorização temática dos cartuns

A partir de análise do humor gráfico publicada no jornal *Ovelha Negra*, pode-se fazer a categorização dos cartuns por seus temas: economia, educação, humor negro, indústria cultural, liberdade e repressão, meio ambiente, miséria, relações de trabalho, sexo, tecnologia, entre outros.

5.5.3.1 Economia

Tratar de questão econômica em meados dos anos 1970: o “milagre econômico começa a arrefecer. A inflação em 1974, associada “à política irresponsável de endividamento externo, lança a economia brasileira novamente em crise” (DEL PRIORE; VENANCIO, 2010, p. 284). A alta era sentida no preço dos alimentos. As linhas cinéticas causam susto e espanto numa mesa de jogo de cartas (Figura 84) Na fala do protagonista, o apêndice do balão é aberto em três linhas paralelas, sobrepondo a moldura com a enfática prosódia “um kilo de carne!”.



Figura 84 – Desenhado por Chico Caruso – *Ovelha Negra* nº. 2 / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

O bife batendo na mesa é quanto pesa o valor da carne, que ocasiona a cena impactante. Os interlocutores ocultos recuam da mesa, são seus adversários, retrucando através de balões de fala o jogo pesado. Na imprensa diária esse desenho pertenceria ao gênero charge, pois noticia um fato, que o quilo da carne é moeda de troca no mercado e, por isso, tem valor negociável na transgressão de espécies. A linha irregular da moldura parece vibrar com a pancada da carne na mesa assustando os adversários do jogo.

A crítica ao crescimento da dívida externa é feita na tira mostrada na Figura 85: um burocrata apresenta ao cidadão brasileiro o valor a ser pago. À esquerda, e de estatura menor, há a estilização do homem comum e opositor. À direita, opulento e maior, há a estilização representativa da imagem do governo causador da dívida. O elegante burocrata, em tom formal, faz a mediação verbal governo/social. O cidadão, ouvindo com desconfiança, afasta-se, esmurrando para cima o famoso “banana pra você”. Sinaliza, com esse gesto, que a dívida não é de responsabilidade dele. É imaginária a linha que contorna a moldura de quadrinho na tira cômica vertical, ou dois andares.



Figura 85 – Desenhado por Geandré
Ovelha Negra n.º. 6 / 1976
 Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

Na ausência de balões de fala e apêndice, o discurso verbal é incorporado no espaço do quadro através do gesto da boca, a expressão do protagonista do texto verbal proferido. O cartum propõe ao interlocutor completar essa ausência de organização, comum nas tiras cômicas.

5.5.3.2 Educação

Metade do tabloide (Figura 86) foi dividida em cinco partes na parte superior da página. Um cabeçalho com título ornamentado é a abertura do tema; abaixo, à esquerda, há uma HQ humorística em quatro cenas. Na direita, separados por uma barra, aparecem mais três cartuns temáticos na horizontal. O questionamento da reforma do ensino visa a mostrar, de forma cômica, o ensino que o governo tenta pôr em prática e como é socialmente aplicado, ainda tropeçando no “Caminho Suave”⁴⁵.

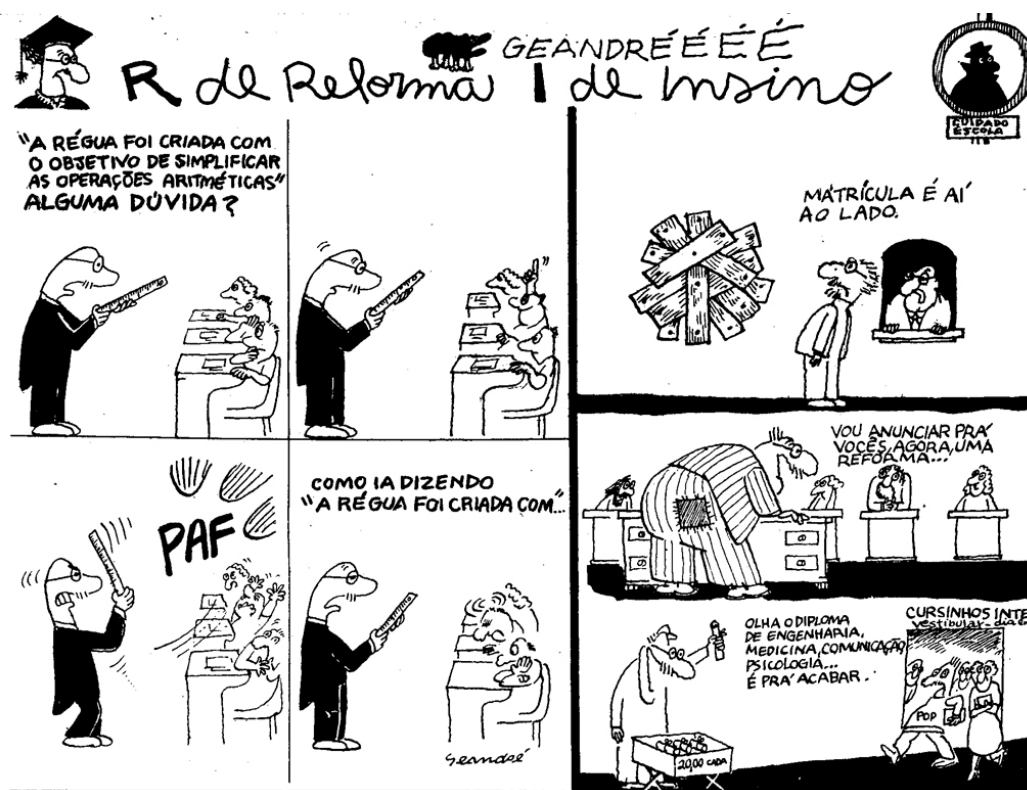


Figura 86 – Desenhos de Geandré editados no *Ovelha Negra* n.º 3 / 1976.
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976).

⁴⁵Caminho Suave: cartilha de alfabetização que teve sua primeira edição em 1948, sendo editada até meados de 1990. Nesse fenômeno editorial, predominava a educação pela imagem.

A sala de aula é cenário e comentário do ensino no tempo do governo repressor. Nessa HQ curta, a utilização da régua de referência métrica pode ter outras funções didático-pedagógica-repressoras. No cartum à direita, universidades sem vagas são mote de glosa do cartunista, como também a reforma no bolso traseiro do professor, no desenho abaixo. Comprar diploma, assunto não esgotado, é um expediente com a máxima de encurtar a carreira acadêmica por atalho. No período dos governos militares, as escolas públicas refletiam o pensamento e as diretrizes do governo que se iniciou com o golpe de 1964. A educação nas escolas era o parâmetro para a difusão dos ideais da revolução. Liberdade de expressão era sinônimo de ser contrarrevolucionário. Educadores eram repreendidos e exilados do corpo acadêmico por serem contrários à difusão educação-civismo nas escolas públicas. Educadores simpáticos à revolução vigiavam funcionários e alunos no âmbito escolar. O Mobral⁴⁶, projeto não libertário de alfabetização, proposto pelo governo, teve como objetivo a educação funcional como prática.

No desenho mostrado na Figura 87, há um aluno posicionado na carteira à direita, que olha para a TV, castigo do amigo, indiferente à aula. Ausência da moldura deixa a cena clara.

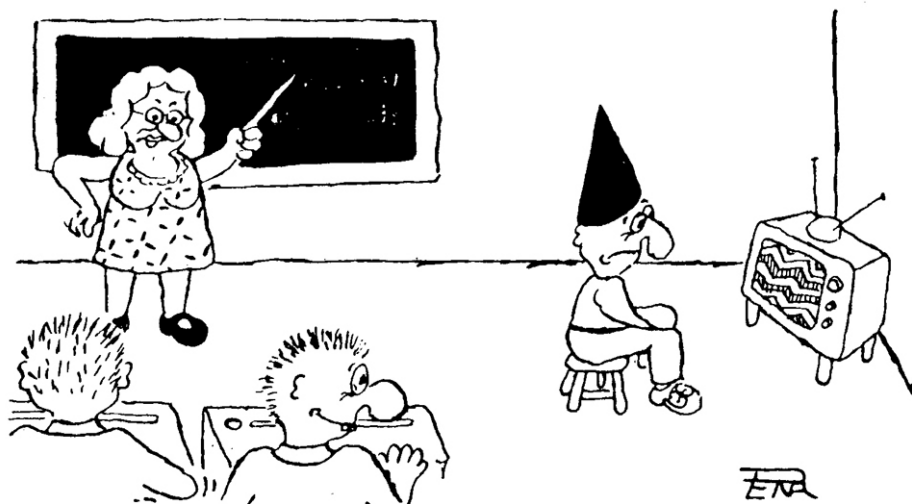


Figura 87 – Desenhado por Pena – *Ovelha Negra* nº. 3 / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

A professora adverte o aluno, pondo um companheiro de castigo, sobre o perigo de assistir a muita televisão e não fazer, supõe-se, a lição. Ou quem assiste a muita TV fica burro! O aluno é contestado pela professora com a baqueta em riste. Esse cartum mudo

⁴⁶Mobral: Movimento Brasileiro de Alfabetização, projeto de lei aprovado em 1967, criado e doutrinado pelos militares.

resume uma ação narrativa através do gesto da professora, a advertência, e do aparelho de TV fora de sintonia. De castigo, o aluno fica sentado num banquinho com chapéu cônico.

5.5.3.3 Humor negro

O humor gráfico através de linguagem humorística imagem/texto também possui cor, o humor negro. Com a Primeira Grande Guerra do século XX na Europa, de 1914 a 1918, provou-se que é possível rir-se de tudo. Muitos artistas estavam nas trincheiras durante as batalhas. Os valores humanos acabavam no *front*, sem muita expectativa de vida. Do horror da guerra nasce o humor negro, transformando tudo em derrisão. Como na gravura mostrada na Figura 88, desenhada em contrastes fortes e linha clara, sem textura na impressão. Ela tem no seu topo uma forma abstrata para definir a borda em contrapeso à fala do protagonista abaixo do desenho.



Figura 88 – Desenhado por Chumy Chumez – *Ovelha Negra* nº. 1 / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

Nessa cena cínica, uma pessoa mais abaixo vai ser atingida por uma enorme garrafa, mas ela agradece com um sorriso a cordialidade do agressor. Não se sabe o que ocorreu antes dessa cena congelada. No momento do pronunciamento, o futuro ou o final desse desenlace,

que será nada agradável para o homem agradecido, fica por conta da imaginação do leitor.

O cartum da Figura 89 mostra, de forma surrealista, um cidadão que pergunta a um vendedor de cartela da loteria federal, com as duas pernas amputadas, se o número a ser sorteado “corre hoje”. Nesse exemplo de humor negro, no traço do Nani, o risível é direto e sem *mea-culpa*. A moldura inexistente e os traços que variam na espessura fazem o cartum destacar o interessado na cartela. O vendedor fica sem entender se é piada de duplo sentido ou não o interesse do comprador e seu riso *nonsense*.

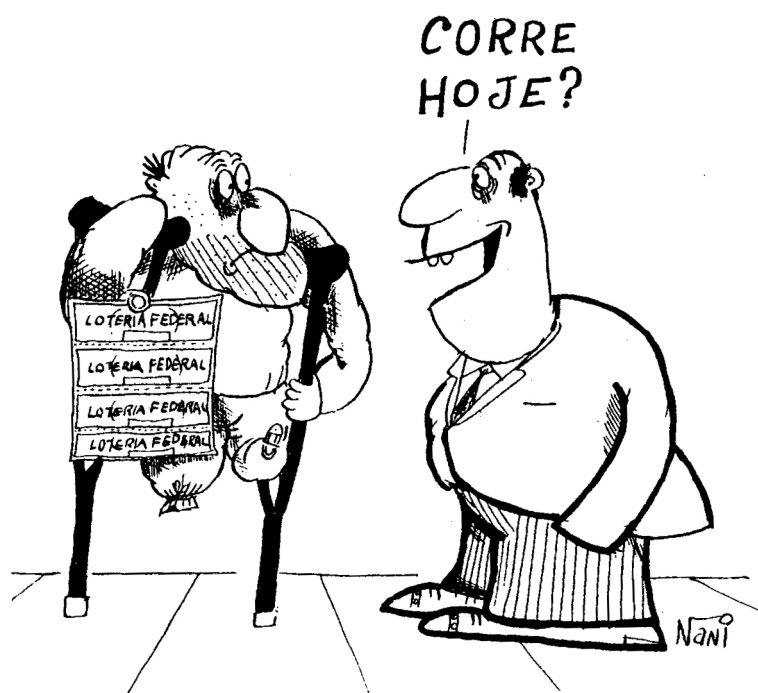


Figura 89 – Desenhado por Nani – *Ovelha Negra* nº. 3 / 1976
 Fonte: *VELHA NEGRA* (1976)

5.5.3.4 Indústria cultural

Assim como na Figura 87, outros cartuns apresentam uma versão crítica aos meios de comunicação de massa, especialmente a TV, que havia se popularizado. É o caso da Figura 90, na qual uma família unida acompanha cada desfecho da novela sem notar a presença do ladrão. É nos folhetins do século XIX, histórias de leitura rápida, que as telenovelas atingem grande sucesso nos anos de 1970. A estilização da família defronte ao televisor, caricatural e cômica, com muita naturalidade provoca espanto e frustração no salteador. O ato comunicacional do cartum é não-verbal, gestual. O dedo indicador, transversal à boca, faz o

sinal de silêncio, somado a uma pronúncia onomatopaica das consoantes “sssh”. A televisão, considerada ópio do povo, anestesia a população dos problemas brasileiros. Tudo é censurado.



Figura 90 – Desenhado por Nicolielio – *Ovelha Negra* nº. 2 / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

Genêros como a paródia, um estilo literário, eram muito aplicados para driblar a censura. Nos capítulos mais dramáticos entre personagens, a traição, o assassinato e o golpe financeiro distraíam o telespectador fã das telenovelas. O pedido de silêncio na sala calava o “é assalto”. Não perturbe o telespectador.

A cultura de massa exibida pela televisão aliena a população dos problemas da sociedade (Figura 91).

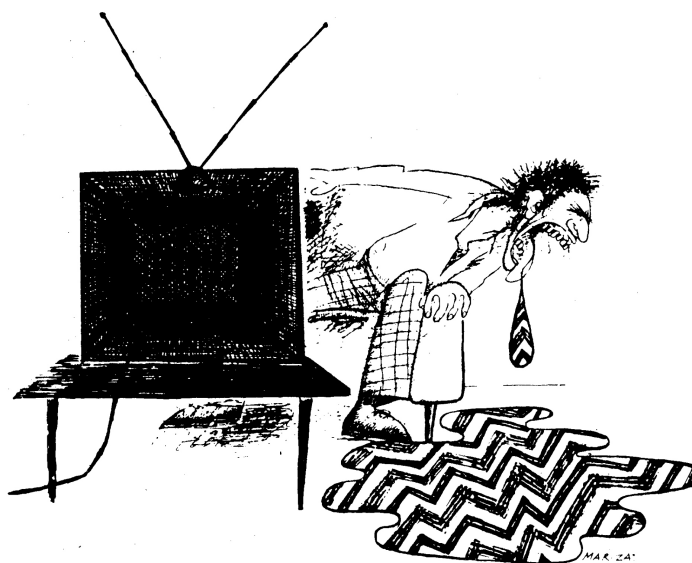


Figura 91 – Desenhado por Mariza – *Ovelha Negra* nº. 5 / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

O teleovinte, depois de horas de consumo de sons e imagens defronte ao aparelho, encostado no sofá, vira ao lado e sofre uma emissão. Representa-se graficamente por ondas geométricas a imagem do monitor que perdera o sinal.

O aparelho é visto na sua traseira sobre uma mesa de sala e a antena para captação do sinal televisivo assemelha-se à dos insetos. A luz da TV deixa indefinida a linha de contorno do personagem, à direita, provocando um contraste em seu rosto e nos sinais da indigestão de imagens no traço expressivo do cartum da Mariza.

5.5.3.5 Liberdade e repressão

Apesar da censura existente no período, um dos principais alvos dos cartuns do jornal *Ovelha Negra* era o autoritarismo (Figura 92), com um balão de fala e outro de pensamento e um comentário sobre as ditaduras na América Latina. Nesse caso, a chilena é orquestrada pela batuta do maestro de cartola norte-americano, “Tio Sam”.



Figura 92 – Desenhado por Chico Caruso/Angeli – *Ovelha Negra* n°. 2 / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

Com balão de fala maior e mais alto na composição, fica destacado o discurso do “Tio Sam” com suas regras de comportamento e correção. O subalterno general Augusto Pinochet, à direita, em pensamento completa como será aplicada a punição. Personagens estilizados em traços irregulares, como farpas, aproximam-se do grotesco, rebaixando os poderosos numa sala de aula.

Sem a presença da moldura no desenho, os balões de fala apresentam uma hierarquia na diferença de altura. Na mesa à direita, há uma flor; no seu oposto, um livro e uma maçã dão sinais da ausência da professora. É o retrato da política educacional de ensino empregada na América Latina. O contraste acentuado na caricatura do “Tio Sam” com tonalidade escura, a sombra do chapéu nos olhos e o negro do casaco deixam mais destacada, na composição, sua autoridade.

A tortura ainda era uma prática do regime no ano de 1976 (ver Cap. II, p 43-48). O texto no desenho da Figura 93, em duas linhas, usa um termo pronunciado por funcionários públicos fora da área de serviço, que virou motivo de piada. Na esquerda do cartum, uma mão estende ao torturador, funcionário do governo, uma garrafa de bebida destilada que é negada durante o seu expediente de trabalho. Esteticamente, é um desenho desproporcional no conjunto, quase infantil. A reprodução xerocada de um vasilhame de *whisky* completa a composição. O contorno irregular no desenho e na moldura produz uma cena emocionalmente forte. O riso é contido e contestatório ao não cumprimento dos direitos humanos no ato de interrogar.



Figura 93 – Desenhado por Chinem – *Ovelha Negra* n°. 1 / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

5.5.3.6 Meio ambiente

A poluição e a devastação da natureza já eram denunciadas pelo humor gráfico, como na estampa da Figura 94: na vertical, o cenário insalubre e escuro, o meio urbano transpassado por um trânsito neurótico, poluído e barulhento. Em perspectiva, a rua termina numa avenida expressa, cujas linhas horizontais sugerem a velocidade no trânsito, contrastando com as linhas verticais que identificam os edifícios e o espaço urbano.



Figura 94 – Desenhado por Edgar Vasques – *Ovelha Negra* nº. 3 / 1976
Fonte: *VELHA NEGRA* (1976)

Nessa paisagem quase realista, o personagem “Gastão, o perguntador”, do cartunista Edgard Vasques, questiona o ambiente de trabalho do operário que trabalha no esgoto. A relação de viver nas grandes cidades com suas esquizofrenias e sons, como sirenes, buzinas, apitos, máquinas é tão insalubre como trabalhar em um túnel abaixo dela nessa associação convergente de imagem/texto.

Nuvens negras emitidas das chaminés cobrem o céu, definindo o topo da estampa (Figura 95), escurecendo a paisagem industrial com poluentes. Nesse trabalho de campo ao ar livre, o pintor com o cavalete, apoio da tela num tripé, assombrado com o volume da fumaça expelida resume sua paleta de cores a uma cor que não é cor, mas ausência de luz, o preto.

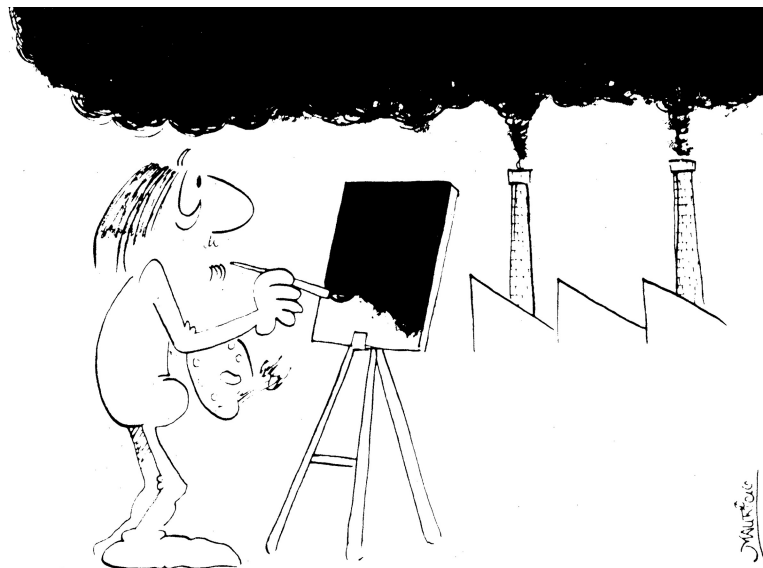


Figura 95 – Desenhado por Mauricio no *Ovelha Negra* nº. 7 / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

O efeito produzido pela fumaça negra e a pintura na tela, em relação à linha fina do desenho, é dramática. Nessa paisagem estéril e fria, a vida se faz presente na figura caricata do pintor estarecido.

5.5.3.7 Miséria

A estética da miséria é aclamada pelo apresentador no baile à fantasia de carnaval na Figura 96: o miserável premiado traz os cheiros e odores das ruas. Provavelmente a sua entrada foi por engano no Baile de Gala, sucesso na televisão. Nesse cartum, os insetos que sobrevoam a fantasia são reais, não são virtuais, o que seria impossível num cenário asséptico e iluminado da televisão. A imaginação e o lúdico se materializavam no luxo e no espetacular, mas a miséria é apresentada de forma alegórica aos olhos dos espectadores. Essa visão satírica dos excluídos é uma paródia do improvável no baile de gala.



Figura 96 – Desenhado por Marcon – *Ovelha Negra* n.º. 5 / 1976
 Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

A miséria, quando é retratada pelo desenhista, tem uma carga muito forte na tinta e na crítica. Exemplos dessa categoria, o miserável e o seu meio ambiente são tragados por projetos mirabolantes de governos que fazem da miséria e do miserável o seu projeto social para a eleição seguinte. O realismo no desenho de Edgar Vasques, contextualizado no verso da bíblia (Figura 97), com muitos contrastes no cenário, questiona o clérigo a respeito dessa máxima.



Figura 97 – Desenhado por Edgar Vasques – *Ovelha Negra* n.º. 1 / 1976
 Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

Excluídos do crescimento econômico, sem assistência social do governo, seres humanos no continente latino se misturam com o lixo evacuado da sociedade industrial. Os contrastes acentuados nos desenhos fazem a moldura da paisagem típica dos catadores e moradores do lixão.

5.5.3.8 Relação de trabalho

O riso como gesto social aproxima as pessoas no ambiente de trabalho. Ele é como um cartão de visita da cordialidade, é um instrumento social e comunicacional. O preconceito colonialista no modo de falar do Tarzan (Figura 98), personagem da literatura e dos quadrinhos, no diálogo entre patrão e empregado, é a distância que existe entre civilizado e ignorante. Reconhecido por sua vestimenta de macacão, com boné na cabeça, o trabalhador calçado de botas e uma ferramenta na mão é interpelado pelo industrial.



Figura 98 – Desenhado por Sudaia no *Ovelha Negra* n°. 5 / 1976
Fonte: *VELHA NEGRA* (1976)

O braço esquerdo estendido do patrão limita a distância social, não só econômica, da aproximação do operário, em uma época em que o sindicalismo era sufocado ou conivente com o governo e com os patrões. Personagens com traços finos e abertos compõem a cena em

que se fez ausente a moldura e o cenário. O contraste está na vestimenta dos atores e no cognome dado ao operário originado da companheira do homem macaco.

Homenzinhos desenhados com linha fina (Figura 99) e intervalos de abertura no contorno, com estilização abreviatória, ficam atônitos com os cálculos e a decodificação para reivindicar melhor remuneração. Computador pede aumento real de salário, a voz e anseios dos trabalhadores, o robótico estático faz operações para o acerto de contas. A estilização da máquina é um protótipo da imaginação do desenhista. Carretéis com fitas, informações numéricas e medidores com ponteiros decodificam a energia operacional.

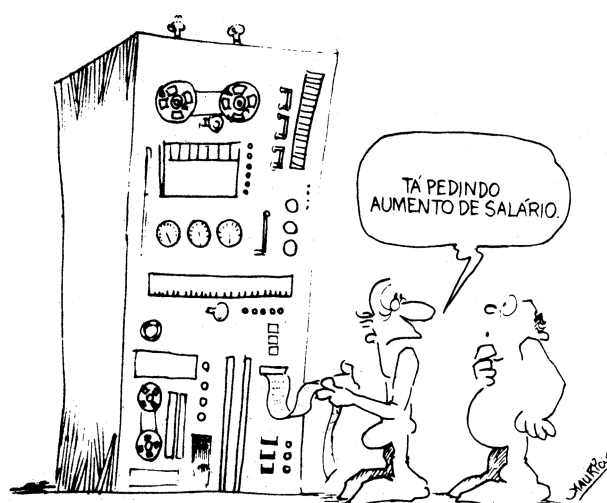


Figura 99 – Desenho de Mauricio – *Ovelha Negra* nº. 6 / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

A máquina, considerada inimiga do homem, parece entender os anseios de uma sociedade mais justa. Ela é mais sensível que os burocratas da economia que fazem matemáticas onde o menos é mais nessa representação gráfica.

5.5.3.9 Sexo

Nos cartuns, o erotismo é direcionado à sátira comportamental, mas também permite conotação políticas. Na Figura 100, o nome do estabelecimento desenhado à mão na fachada indica o cenário de um encontro amoroso. É desestimulante falar em eleições no diálogo dos amantes. Os balões fazem a divisão da fala e tempo da conversa entre os interlocutores. Falar de eleição em lugar público não era muito animador. Candidatos só eram identificados por

retratos e números, como restringia a legislação na época. A insinuação do primeiro balão a respeito da necessidade de se falar de eleições ocorre porque o indivíduo se sente seguro num quarto de motel. Mesmo assim, há rejeição por um dos parceiros por ser um tema tabu.



Figura 100 – Desenhado por Muska – *Ovelha Negra* nº. 3 / 1976
 Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

Personagens são ocultos entre paredes e cortinas nessa tentativa de diálogo com teor político. São pessoas no seu anonimato identificadas pelos apêndices dos balões, com aberturas no topo, na janela do último andar.

No desenho da Figura 101, torturador muito ocupado acaba levando serviço para casa, denuncia o capuz e as luvas, incomodando sua amante com carinhos não muito afetuosos.



Figura 101 – Desenhado por Luscar – *Ovelha Negra* nº. 7 / 1976
 Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

O riscado que contorna os personagens é curvilíneo e preciso, com poucas aberturas. As manchas escuras definem o contraste dramático entre a amante e seu parceiro martirizador. A tortura que se praticava nos calabouços do regime incomodava a sociedade.

Nesse cartum, os direitos humanos são reivindicados. A clássica piada de torturador sempre ressurge com sua carga crítica e atrevimento, para revelar e incomodar a moral dos inquisidores.

5.5.3.10 Tecnologia

A caricatura do personagem e da máquina, um protótipo de ponto eletrônico, é delineada de forma imprecisa na pequena tira de dois andares mostrada na Figura 102. No primeiro desenho, o gesto com o indicador ativa a grande máquina que, em resposta, com um enorme indicador, esmaga o funcionário. O tempo da narrativa é dividido em duas cenas. O oprimido, escravo do trabalho, é representado pelo elegante homenzinho de paletó. O opressor pode ser o dedão do chefe, eliminando mais um funcionário da sua receita do trabalho.

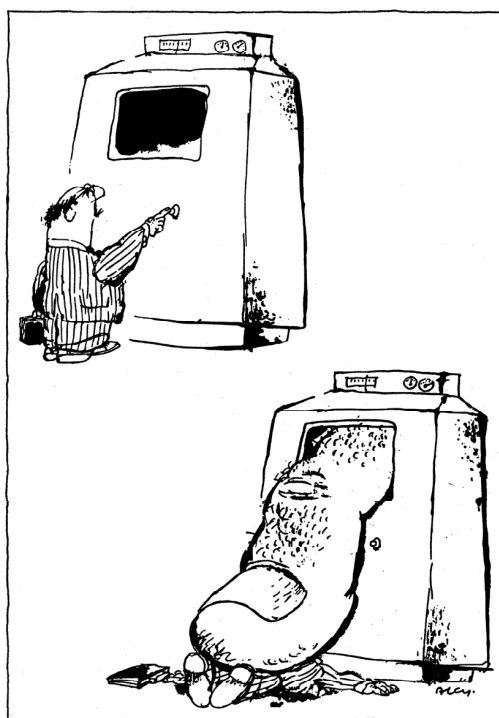


Figura 102 – Desenhado por Alcy – *Ovelha Negra* nº. 1 / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

“Banana pra você” é a resposta, depois de cálculos e gastos de energia, que o enorme computador da Figura 103, com desenho inspirado nos desenhos animados e filmes de ficção científica, manifesta. Com elegante traço claro e ausência de moldura, a representação do cientista, frustrado com o resultado píffio, é desconfortante próximo da máquina transgressora.

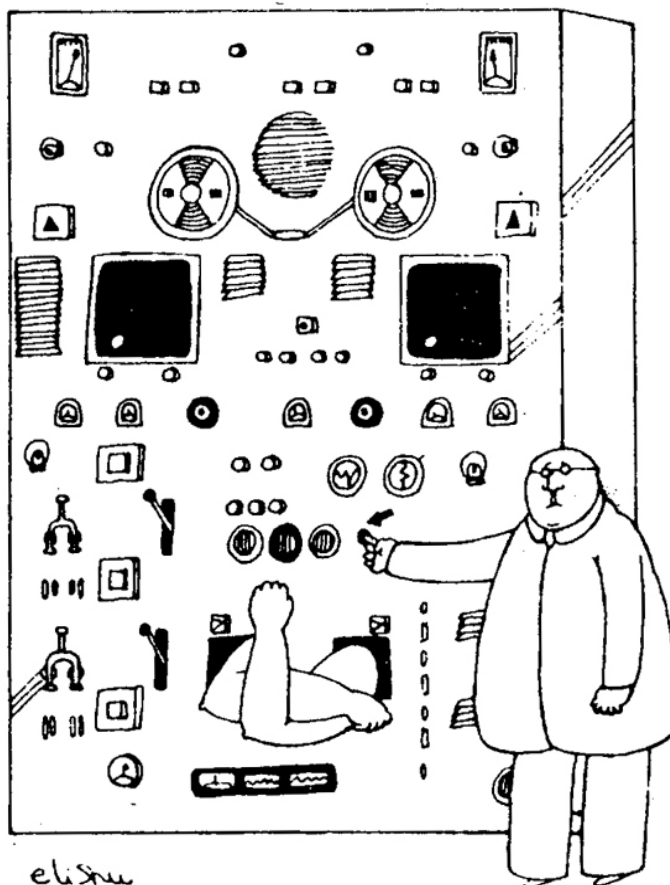


Figura 103 – Desenhado por Elihun – *Ovelha Negra* nº. 4 / 1976
 Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

Ao longo dos 21 anos de repressão e censura no Brasil, ser do contra significava transgredir uma política antipopular. Nesse cartum não se faz necessária a agressividade em traços riscados como farpas, observados em desenhos anteriores e contrastes fortes. A sutileza da piada com traço elegante contra a força agressora é retratada nesse desenho, que chega a ser ingênuo na forma. No seu conteúdo, aparentemente manifestado no gesto da máquina, há o inconformismo com a realidade presente nas ações sociais do governo autoritário ou de opressão do sistema econômico vigente.

5.5.3.11 Outros

A HQ existencialista (Figura 104), com conteúdo literário unindo de Hermann Hesse⁴⁷ a Franz Kafka⁴⁸, retrata a vida cotidiana de um homem anônimo no trabalho e na sua casa. A transmutação do ser humano em inseto, decorrente do trabalho escravo, faz dele uma pessoa insignificante, encarcerada em si mesmo.



Figura 104 – Desenhos de Vives publicado no *Ovelha Negra* n.º. 4 / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

⁴⁷Hermann Hesse: escritor nascido em Montagnola, Alemanha, em 1877, e falecido em 1962.

⁴⁸Franz Kafka: escritor. Nasceu em Klosterneuburg, Alemanha, em 1883; faleceu em 1924.

Dividido em 16 quadros, o cotidiano escuro e solitário é demarcado pelo batimento de ponto no relógio da firma. A estilização expressionista sugerida pelos escritores converge para a estética do desenho *underground* norte-americano, com contrastes fortes e hachuras. A televisão, companheira do solitário, não preenche o espaço vazio ocupado pela dor.

A pintura dos *Dois pastorzinhos com cães em luta* (Figura 105), *Shepherd with two boys fighting dogs* (Figura 106), ganha outro sentido no *Ovelha Negra*, relacionando-se à aproximação das eleições.



Figura 105 – Reprodução - *Ovelha Negra* n.º 1 / 1976
Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)



Figura 106 – Pintura de Thomas Gainsborough
Fonte: <http://www.wikipaintings.org/en/thomas-gainsborough/two-shepherd-boys-with-dogs-fighting-1783> (Acesso: 8/11/2011)

A pintura de Thomas Gainsborough⁴⁹, invertida na reprodução, renova-se em sua comunicação pictórica. A briga dos cachorros é comparada aos candidatos disputando vaga no pleito. Um dos garotos rejeita a grotesca disputa, com uma vara; o outro tenta impedir a separação. O eleitor, representado pelos garotos, tem a triste sina de eleger o candidato, de oposição ao regime, e não ser representado por ele no seu cargo disputado.

⁴⁹Thomas Gainsborough: retratista e pintor, nasceu em Suffolk, Inglaterra, em 1727, e faleceu em 1788.

5.6 Ditadura

No *Ovelha Negra*, o humor é refinado e direto. Com o “humor rancor”, ele não berrava sozinho no deserto dos inconformados. Nos seus cadernos, onde não havia um projeto gráfico, os desenhos de humor pautavam a linha editorial. O burlesco libertava o riso preso. Segundo Geandré:

[...] o *Ovelha Negra* era um jornal centralizado, com os cartunistas. Nós não tínhamos, digamos assim, de ir a centros ou de fazer reuniões e movimentos. Não era bem esse o caso, mesmo pelas nossas características, de sermos os artistas gráficos. Então, estava todo mundo no seu canto. A questão era que não tínhamos associação a um tipo de militância como havia nesses outros jornais.⁵⁰

Os artistas gráficos que colaboraram com o jornal também eram colaboradores de outros periódicos. A intertextualidade entre os alternativos, independente do perfil ideológico, convergia em opiniões a respeito de um objetivo, a liberdade de imprensa e o direito democrático de ir e vir. Geandré sintetiza as restrições e os constrangimentos seguidos:

Censura, ameaças, invasão domiciliar, depoimentos na Polícia Federal, na Rua Xavier de Toledo. Eu, como editor, acabava sozinho respondendo por tudo isso. O fato de ter criado o primeiro e único jornal de cartuns até hoje na história da imprensa brasileira me possibilitou marcar presença na democratização do nosso país. Poderia ter marcado sem precisar ter passado por tudo isso. Mas a história foi escrita assim e a força que eu tive não foi suficiente para arrancar essa página que devassou os sonhos de toda uma geração. Mesmo assim, saí com meus colegas mais unidos do que nunca. A página que escrevemos com nossos cartuns ainda sobrevive para contar tudo aquilo que tentaram um dia nos calar.⁵¹

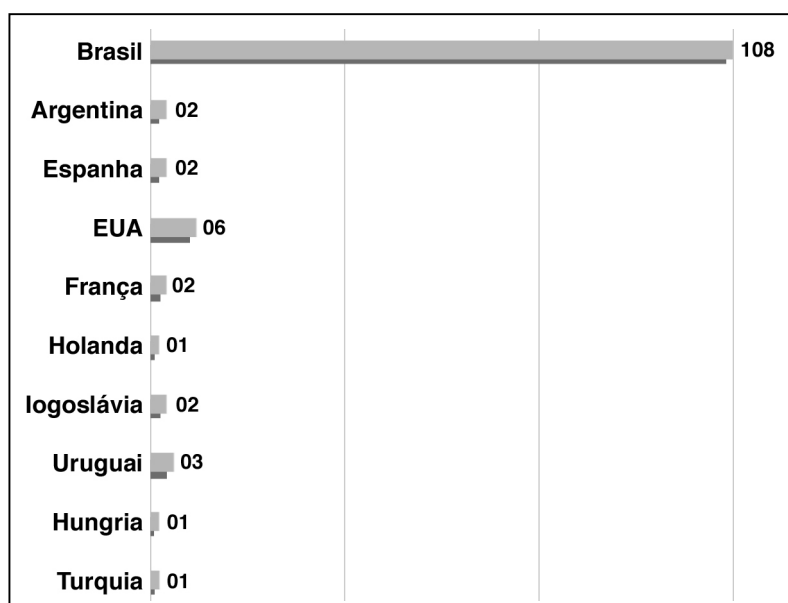
⁵⁰Depoimento de Geandré, questionário em outubro de 2011.

⁵¹Idem.

5.7 Cartão de ponto nas edições do *Ovelha Negra*

Nas oito edições do *Ovelha Negra* foram encontrados 597 desenhos, seguindo o gênero do humor gráfico. No total, o jornal contou com 128 colaboradores, sendo 74 cartunistas, 26 jornalistas, 20 artistas estrangeiros e, na produção gráfica, 8.

Gráfico nº. 1 – Brasileiros e estrangeiros no jornal *Ovelha Negra*



Fonte: *OVELHA NEGRA* – 8 edições (1976 – 1977)

As capas do jornal *Ovelha Negra* (Figura 107), nos quatro primeiros números, eram no formato tabloide.

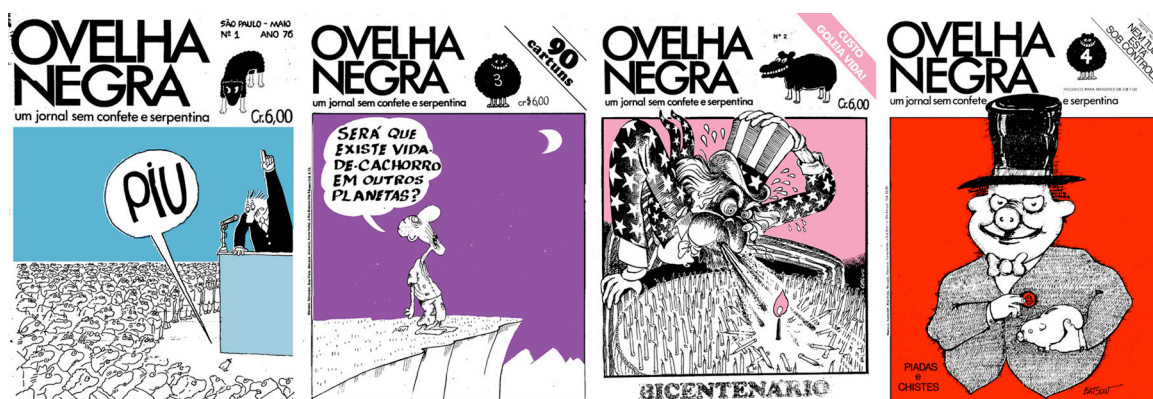
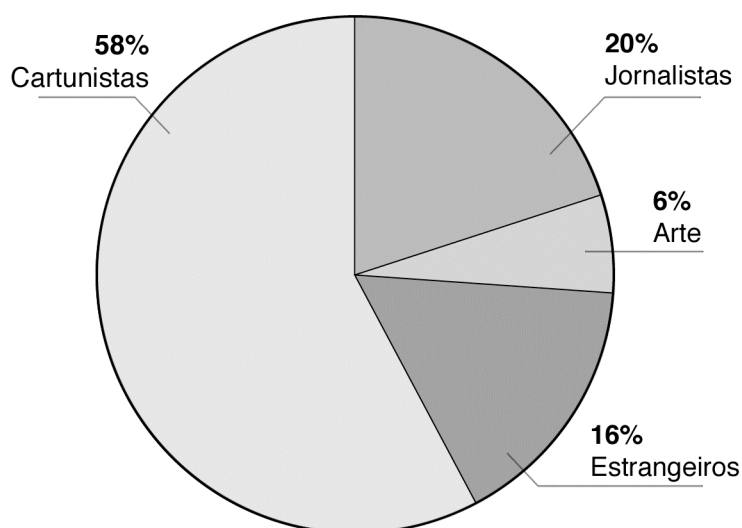


Figura 107 – Capas do *Ovelha Negra* / 1976 – 1977
Fonte: GEANDRÉ

A edição n.º. 1 ficou a cargo de J.B. de Souza Freitas e Geandré; a arte era de Jean Michel Gauvin, Marina Pontual, Paulo Boca e Rosa Fonseca; a fotografia, de Jair Malavazzi; a capa cartum, de Geandré. Os cartunistas e redatores do primeiro número são Airton, Alcy, Angeli, Canini, Chico Caruso, Chinem, Emil, Fraga, Guidacci, JAAB, Jayme Leão, Jota, Laerte, Luis Fernando Veríssimo, Luscar, Luiz Gê, Marcon, Miran, Nani, Nicoliélo, Reinaldo, Santiago, Solda. Textos de humor: Airton, Dirceu, Sylvio Abreu, Souza Freitas. Estrangeiros que publicaram no jornal: Argentina, Crist; Espanha, Chumy Chumez.

Gráfico n.º. 2 – Colaboradores do jornal *Ovelha Negra*



Fonte: *OVELHA NEGRA* – 8 edições (1976 – 1977)

Na edição n.º. 2, editores responsáveis eram Chico Caruso e Souza Freitas; editores especiais, Alcy, Angeli, Geandré e Luis Gê; arte, Marina Pontual; fotografia, Jair Malavazzi; cartum e capa da edição, Nani. Colaboraram: Alcy, Angeli, Batsow, Canini, Chinem, Duayer, Emil, Fraga, Geandré, Guidacci, JAAB, Jayme Leão, Jota, João Zero, Kiko, Laerte, Luis Fernando Veríssimo, Luscar, Luiz Gê, Marco Ribeiro, Marcon, Michele, Miran, Muska, Nicoliélo, Nani, Paiva, Paulo Caruso, Racy, Reinaldo, Santiago, Solda, Topin, Torres. Textos de humor: Airton, Aldu, Dirceu, Glauco Matoso, João Antonio, Luis Pimentel, Sylvio Abreu, Souza Freitas, Xicho Eiras. Estrangeiros que publicaram no jornal: Argentina, Crist; Espanha, Jaume Perich.

A edição nº. 3 tinha como editores responsáveis Geandré e Souza Freitas; arte, Jean Michel Gauvin, Marina Pontual; fotografia, Jair Malavazzi. Chico Caruso desenhou o Tio Sam na capa. Colaboradores: Adail, Alcy, Angeli, Batsow, Canini, Chico Caruso, Chinem, Duayer, Erre, Fraga, Guidacci, Hélio, JAAB, Jota, João Antonio, João Zero, Juska, Laerte, Luis Fernando Veríssimo, Luscar, Luiz Gê, Marco Ribeiro, Mino, Miran, Mollica, Nani, Nicolielo, Paulo Caruso, Racy, Ratsow, Reinaldo, Rekern, Ronaldo, Santiago, Solda, Topin, Torres, Vilmarx. Textos de humor: Airton, Aldu, Chicano, Dirceu, Glauco Matoso, Ignácio de Loyola Brandão, Luis Pimentel, Sylvio Abreu, Souza Freitas, Xicho Eiras. Estrangeiros que publicaram no jornal: Argentina, Crist, Tabaré; França, Desclozeaux; Holanda, Vam Dam; Hungria, Dalos; Iugoslávia, Vasilevski e Stojanovic; Turquia, Tublek.

O nº. 4 trazia como editores responsáveis Geandré e Souza Freitas; coordenador, Pedro de Oliveira; arte, Marina Pontual e Paulo Boca; fotografia, Jair Malavazzi. O gaúcho Batsow faz o capitalista na capa. Colaboradores: Adail, Alcy, Beto Maringoni, Batsow, Chinem, Décio Denardi, Duayer, Edgar Vasques, Elihu, Fernando, Guidacci, Hélio, JAAB, Jair, Jayme Leão, Julio César, Juska, Jô de Oliveira, João Zero, Laerte, Manoel Viana, Marcon, Michele, Miran, Muska, Nicolielo, Racy, Roberto do Valle, Ronaldo, Santiago, Solda, Sudaia, Topin, Torres, Wilson, Vilmarx, Vives. Textos de humor: Aldu, Dirceu, Carlos Karam, Carneiro & Venturato, Ciro Pelicano, Dirceu, Edson A. Souza, Glauco Matoso, Luis Pimentel, Luiz Guedes, Marcus Mendra, Renato Pereira, Sylvio Abreu, Souza Freitas. Estrangeiros que publicaram no jornal: França, Roland Topor.

As capas do jornal *Ovelha Negra* (Figura 108), nos quatro últimos números, eram no formato HQ americana, reconhecidas pelos leitores e colecionadores pela cor nelas impressa.



Figura 108 – Capas do *Ovelha Negra* / 1976 - 1977
Fonte: GEANDRÉ

O nº.5 tinha como diretor responsável Wladir Nader; editor, Geandré; arte, Marina Pontual e Patrícia; fotografia, Jair Malavazzi. O desenho da capa foi de Geandré. Colaboradores: Arnaldo, Batsow, Beto Maringoni, Bira, Canini, Elihu, Fernando, Geandré, Julio César, Juska, João Zero, Kiko, Laerte, Lauro, Luscar, Mariza, Marcon, Mauricio, Murilo Celso Ferri, Nestor, Racy, Ronaldo, Sizenando, Solda, Sudaia, Toledo, Veneza. Textos de humor: Aldu, Antonio C. Zamagna, Ciro Pelicano, Dirceu, Lourenço Diaféria, Luis Pimentel, Sylvio Abreu, Souza Freitas, Renato Pereira. Estrangeiros que publicaram no jornal: Argentina, Tabaré; Espanha, Chumy Chumez; Uruguai, Nestor, Pancho, Ron.

O diretor responsável do nº. 6 foi Julio Cesar Cardoso de Barros; editor; Geandré; arte, Marina Pontual e Paulo Boca; fotografia; Jair Malavazzi. Laerte fez o cartum da capa. Colaboradores: Abreu Morato, Adail, Arnaldo, Agostinho Gizé, Beto Maringoni, Elihu, Fernando, Geandré, Ige, JAAB, Julio César, Laerte, Luscar, Marcon, Mauricio, Michele, Nicolíelo, Orlando Miranda, Racy, Ronaldo, Sizenando, Sudaia, Veneza, Waldo Guimarães, Zarteu. Textos de humor: Ciro Pelicano, Lourenço Diaféria, Santiago Rusinõl, Sylvio Abreu. Estrangeiros que publicaram no jornal: Argentina, Crist; Espanha, Chumy Chumez.

O nº. 7 teve como diretor responsável Julio Cesar Cardoso de Barros; editor, Geandré; conselho editorial, Julio César e Laerte; arte, Marina Pontual e Patrícia; fotografia, Jair Malavazzi. A capa desse número foi do Julio César. Colaboradores: Arnaldo, Beto Maringoni, Elihu, Geandré, JAAB, Julio César, Laerte, Luscar, Marcon, Mariza, Mauricio Veneza, Miran, Ohui, Paes, Racy, Rui Falcão, Sizenando, Vasqs. Textos de humor: Adelaide, Ciro Pelicano, Luis Pimentel, Waldo Guimarães. Estrangeiros que publicaram no jornal: EUA, Bill Lee, Dedini, Jules Feiffer, Leeds, Pit Grove, Ross.

O nº.8 teve como diretor responsável Wladir Nader; editor, Geandré; arte, Marina Pontual; fotografia, Jair Malavazzi. João Zero fez o cartum da edição. Colaboradores: Arthur, Beto Maringoni, Decio, Bira, Elihu, Geandré, Guidacci, Hélio de Abreu, JAAB, Jair, Julio César, João Zero, Juska, Laerte, Lauro, Manoel Viana, Marcon, Mauricio, Michele, Pena, Racy, Santiago, Sérgio Vugnan (Xepa), Solda, Sudaia. Textos de humor: Aldu, Ciro Pelicano, Luis Pimentel, Marcus Mendra, Souza Freitas. Estrangeiros que publicaram no jornal: Argentina: Crist, Tabaré; Espanha: Chumy Chumez, Jaume Perich; EUA: Bill Lee, Dedini, Jules Feiffer, Leeds, Pit Grove, Ross; França: Roland Topor, Desclozeaux; Holanda: Vam Dam; Iugoslávia: Vasilevski e Stojanovic; Uruguai: Nestor, Pancho e Ron; Hungria: Dalos; Turquia: Tublek.

Tabela nº. 1 – Gêneros do humor gráfico nas 8 edições do *Ovelha Negra*

Gêneros	Jornal Nº 01	Jornal Nº 02	Jornal Nº 03	Jornal Nº 04	Jornal Nº 05	Jornal Nº 06	Jornal Nº 07	Jornal Nº 08	Total
Caricatura	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Charge	11	13	05	05	05	02	08	07	56
Cartum	64	54	85	72	41	42	36	36	430
HQ	21	15	11	09	09	05	04	10	84
Paródia Gráfica	04	02	03	06	05	02	02	03	27
Total	100	84	104	92	60	51	50	56	597

Fonte: *OVELHA NEGRA* – 8 edições (1976 – 1977)

Na tabela 1, nota-se a ausência da caricatura, sob vigilância da censura (ver no Cap. III, p. 66 - 72). Ela se faz presente na charge do Paulo Caruso publicada no *Ovelha Negra* nº. 2. O então ministro da fazenda Mário Henrique Simonsen (1935 – 1997), no governo do general Ernesto Geisel (1974 – 1979), é retratado com verve cômica em seu escritório (figura 108), tentando explicar como o governo vai negociar e pagar a enorme dívida externa.

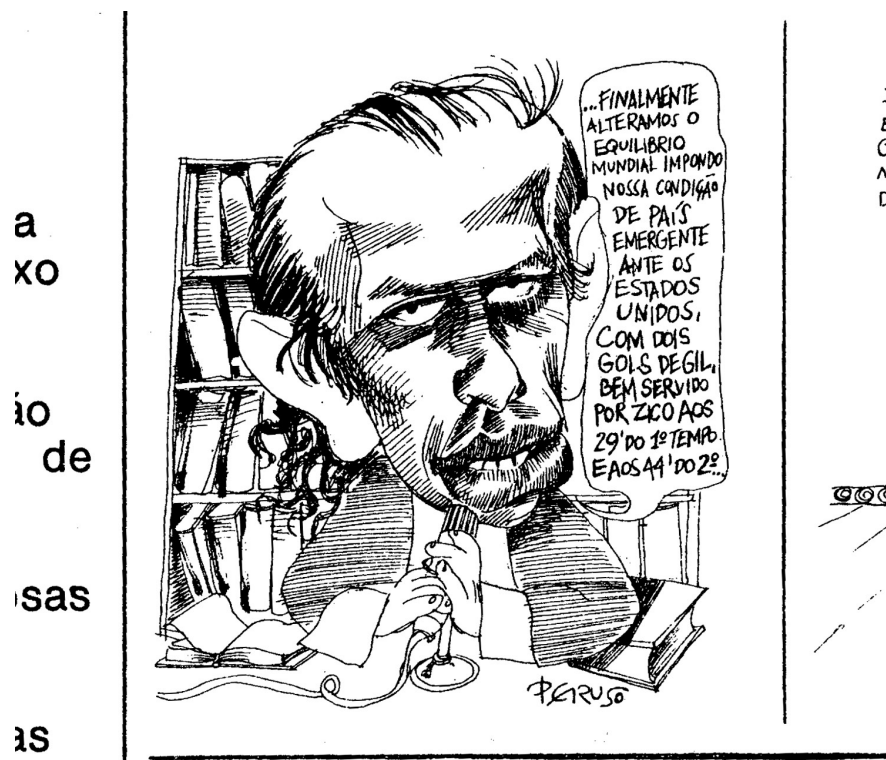
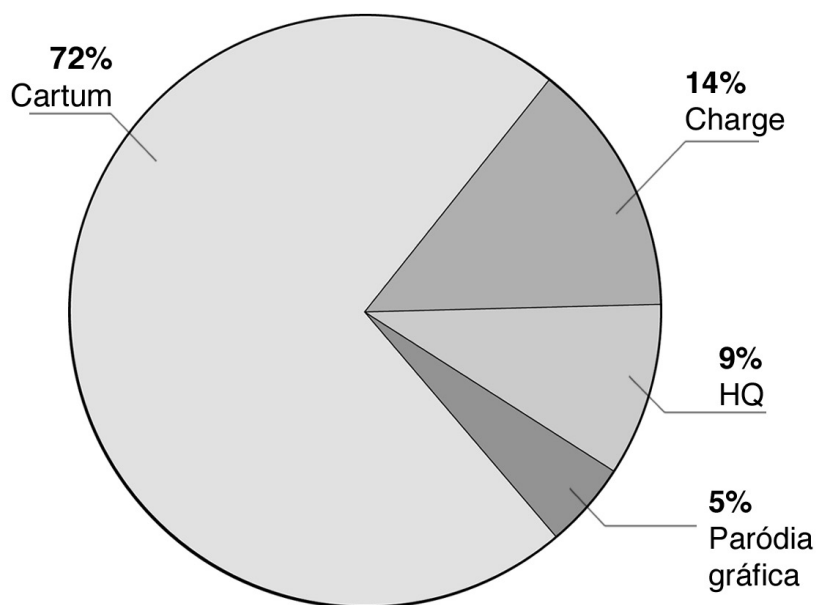


Figura 109 – Desenhado por Paulo Caruso – *Ovelha Negra* nº. 2 / 1976
 Fonte: *OVELHA NEGRA* (1976)

Censurada, a caricatura tem espaço nos jornais alternativos; segundo a charge com observações dos fatos entre as publicações, era bimestral, apresentado neste percentual:

Gráfico nº. 3 – Gêneros do humor no *Ovelha Negra*



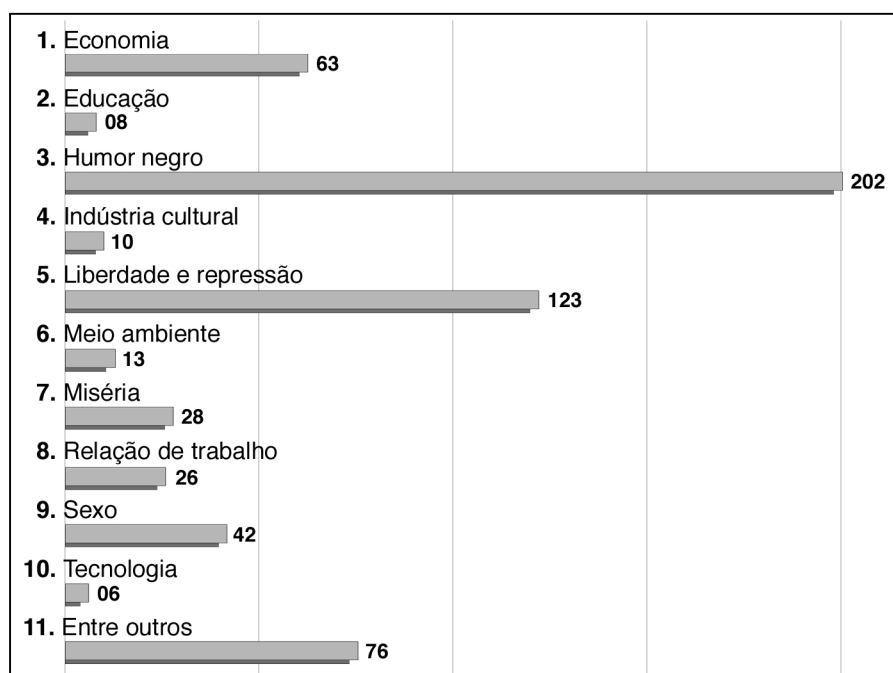
Fonte: *OVELHA NEGRA* – 8 edições (1976 – 1977)

O humor negro com maior quantidade de trabalhos segue a linha estilística do “humor rancor”. O período repressivo é o segundo tema abordado nos cartuns, liberdade e repressão.

Tabela nº. 2 – As 11 categorias do humor nas 8 edições do *Ovelha Negra*

Categorias	Jornal N° 01	Jornal N° 02	Jornal N° 03	Jornal N° 04	Jornal N° 05	Jornal N° 06	Jornal N° 07	Jornal N° 08	Total
1. Economia	03	15	06	10	05	09	08	07	63
2. Educação	00	00	04	02	00	00	01	01	08
3. Humor negro	34	19	33	33	26	15	11	31	202
4. Indústria cultural	03	01	03	01	01	00	00	01	10
5. Liberdade e repressão	28	25	19	16	08	09	11	07	123
6. Meio ambiente	01	00	04	04	00	00	03	01	13
7. Miséria	03	03	11	04	04	00	01	02	28
8. Relação de trabalho	04	04	04	01	01	05	06	01	26
9. Sexo	03	04	05	07	08	06	06	03	42
10. Tecnologia	02	02	00	01	00	01	00	00	06
11. Entre outros	19	11	15	13	07	06	03	02	76
Total	100	84	104	92	60	51	50	56	597

Fonte: *OVELHA NEGRA* – 8 edições (1976 – 1977)

Gráfico n.º 4 – 11 categorias

Fonte: *OVELHA NEGRA* – 8 edições (1976 – 1977)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo como objeto os oito números do jornal *Ovelha Negra* – de maio de 1976 a agosto de 1977 –, para análise e documentação acadêmica, foi constatado através dos gêneros do humor gráfico sua diversidade temática. Preenchendo essa lacuna na análise de produção científica, esse veículo impresso inovou a imprensa alternativa da época por ser um jornal basicamente de cartuns. Reconhecido pela Associação Brasileira de Imprensa (ABI), o jornal publicava desenhos de jovens cartunistas – cem trabalhos de 27 cartunistas e redatores – de todos os pontos do País. Deu grande oportunidade à difusão do humor gráfico brasileiro. Por meio do humor, posicionou sua convicção e vocação democrática, aproximando os jovens e universitários de seus contemporâneos. No ano de lançamento do jornal, a situação era tensa em São Paulo pela evidência de que as torturas promovidas pelo regime militar continuavam – circunstância presente nos cartuns publicados no tabloide.

Idealizador e editor do periódico *Ovelha Negra*, Geandré conseguiu reunir cartunistas brasileiros e estrangeiros, todos voluntários, e utilizou o humor gráfico como instrumento social. A contribuição do cartunista para o humor gráfico brasileiro começou aos 12 anos na cidade de Santos (SP). O formato tabloide do caderno *A Tribuninha*, suplemento do jornal *A Tribuna*, foi sua escola e formação para a carreira de artista gráfico. Em sua estada na Europa, Geandré publica seus cartuns em várias revistas e jornais. Dessa experiência, no seu retorno ao Brasil, lança o *Ovelha Negra*. Os desenhos de humor que chegavam por correspondência à redação pautavam a linha editorial do jornal. Não havia inferência na edição – se a piada fosse boa, era publicada. Em alguns estados, o jornal tinha representantes na distribuição, assinantes e publicidade. As vendas eram em bancas, livrarias e cafês na cidade de São Paulo para atingir novos leitores e admiradores. O cartunista e editor foi várias vezes chamado à Polícia Federal para dar depoimentos. Explosões e ameaças a donos de bancas afastavam as vendas e leitores dos jornais alternativos.

Nos tabloides do mesmo período, o texto e a fotografia ocupavam maior espaço. As inovações do *Ovelha Negra* em relação às outras publicações era ter na sua superfície impressa 70% de cartuns e 30% de pequenos textos. Esse foi e é o seu diferencial. Uma página e meia do caderno apresentava publicidade.

A partir do *corpus* levantado, foram identificados alguns paradigmas temáticos recorrentes, nos quais podem ser agrupados os cartuns editados no jornal *Ovelha Negra*. Entre as seções, destacavam-se “Humor sem Passaporte”, em que os cartunistas estrangeiros eram

apresentados; a seção de cartuns eróticos, onde brasileiros e estrangeiros dividiam o espaço, tem o nome “Porno Chopp”. “Mistura Fina” é uma seção de temas livres por causa do volume de trabalhos, criados a partir da segunda publicação para a sua organização. Os quatro primeiros números foram impressos no formato tabloide e, por estratégia de mercado, as quatro edições seguintes foram no formato de revista HQ americana. O logotipo sofreu mudanças, de acordo com as alterações da formatação. A caricatura da ovelha negra ao lado do logotipo muda o seu humor. Acompanhando os fatos nacionais, assume no traço de Henfil o seu caráter contextualizador, olhando com cinismo o dito milagre econômico brasileiro.

O cartum mudo e o falado que são encontrados no tabloide fazem parceria com a paródia gráfica para a inovação da estética e estilização do desenho de humor e seus tipos de representação. As categorias foram formalizadas no estudo para detectar tipos e identificar abordagens de temas que vão da economia até educação, trabalho, indústria cultural entre outros, através da linguagem gráfica do desenho cômico.

Os artistas do humor gráfico, por atuarem em seus estúdios, caráter da profissão, não militavam em partidos políticos, não participavam de congressos iguais, como os editores de outras publicações alternativas. Essa independência dava mais liberdade ao próprio jornal e permitia que os cartunistas se posicionassem diante da situação que o país atravessava: a repressão, a censura, a delação e o confinamento.

O milagre econômico começa a arrefecer. A inflação em 1974, especialmente a alta dos preços dos alimentos, associada à política irresponsável pelo endividamento externo, levou a economia brasileira novamente a viver uma crise. No ensino, o questionamento dos cartuns visa a mostrar, de forma cômica, a educação que o governo tenta pôr em prática e como é contraposta ao perigo de assistir a muita televisão. A televisão, considerada ópio do povo, anestesia a população dos problemas brasileiros. Tudo é censurado. Apesar da censura existente no período, um dos principais alvos dos cartuns do jornal *Ovelha Negra* era o autoritarismo. A poluição e a devastação da natureza já eram denunciadas pelo humor gráfico, o cenário insalubre e escuro, o meio urbano transpassado por um trânsito neurótico, poluído e barulhento. A estética da miséria é retratada com veia cômica. O riso como gesto social aproxima as pessoas no ambiente de trabalho. Ele é como um cartão de visita da cordialidade, é um instrumento social e comunicacional.

O humor gráfico através de linguagem humorística, imagem/texto também possui cor, o humor negro. Nos cartuns, o erotismo é direcionado à sátira comportamental, mas também permite conotação políticas. A tortura que se praticava nos calabouços do regime incomodava

a sociedade, os direitos humanos são reivindicados e evidenciados nas piadas envolvendo torturadores.

Pode-se afirmar, portanto, que a linha estilística do “humor rancor” adotada por Geandré objetivava fugir da padronização da grande imprensa – no desenho, a configuração é inacabada, o seu humor é direto para melhor entendimento do seu conteúdo, a crítica é dirigida ao inimigo imediatamente detectado. Por meio de suas páginas, a renegada *Ovelha Negra*, contestadora do regime autoritário, deixa um legado histórico dos anos em que o País foi levado pelo embuste do milagre econômico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros e artigos:

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 20010.

BARBOSA, Alexandre Valença Alves. **Dino**, uma charge para todos os Santos, 2005. Disponível em: <http://paginas.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/3o-encontro-2005-1> Acesso: 09/09/2011.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARROS, Patrícia Marcondes de. **A imprensa alternativa da contracultura no Brasil (1968-1974): Alcances e desafios**. UNESP – FCLAs – CEDAP, V.1, n.1, 2005 p. 86 Disponível em http://www.cedap.assis.unesp.br/patrimonio_e_memoria/patrimonio_e_memoria_v1.n1/Artigos/Patricia%20Marcondes%20de%20Barros.pdf Acesso em: 25/09/2011.

BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Hedra, 2008.

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

BUENO, Daniel Oliveira. **O desenho moderno de Saul Steinberg**. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde_13052010-111957/. Acesso em: 10/9/2010.

BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento**: de Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CHINEM, Rivaldo. **Imprensa alternativa**: jornalismo de oposição e inovação. São Paulo: Ática (Série Princípios, 250), 1995.

COLLARO, Antonio Celso. **Produção Gráfica**: arte e técnica da mídia impressa. São Paulo: Pearson Pretice Hall, 2007.

CORREIO POPULAR, **80 Charges – Dalcio**. Campinas: Editora Komedi, 2007.

COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil: 1964 – 1975.** Rio de Janeiro: Record, 1999.

DEL PRIORE, Mary; VENANCIO, Renato. (org.). **Uma breve história do Brasil.** São Paulo: Planeta, 2010.

DIAMOND, Jared. **Armas, germes e aço.** Rio de Janeiro: Record, 2006.

DRIESSEN, Henk. **Uma história cultural do humor.** In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. Rio de Janeiro: Record, 2000.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. (org.) **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação.** São Paulo: Atlas, 2005.

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

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada.** São Paulo: Companhia das letras, 2002.

GANDELMAN, Henrique. **De Gutenberg à internet.** Rio de Janeiro: Record, 2007.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte.** São Paulo: Zahar Editpres, 1985.

_____. E.H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica.** São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1984.

HUYSEN, Andreas. **Memória do modernismo.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1991.

KUCINSK, Bernado. **Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa.** São Paulo: Scritta editorial, 1991.

LAGO, Pedro Corrêa do. **Caricaturistas brasileiros (1836-1999).** Rio de Janeiro: GMT Editores, 1999.

LE GOFF, Jacques. **Uma história cultural do humor**. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LEMOS, Renato. **Uma história do Brasil da caricatura**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2006.

LIM, Cheng Tju. "**Sister Art**" – A Short History of Chinese Cartoons and Woodcuts in Singapore. In: **Internacional journal of comic art**. vol. 3, n. 1, Drexel Hill: Ijoca, Spring 2001.

LUSTOSA, Isabel. **D. Pedro I: um herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

LUYTEN, Sonia M. Bibe. **Mangá o poder dos quadrinhos japoneses**. São Paulo: Hedra, 2000.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (org.). **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008.

MATTOS, Grabiél de. **Desmontando quadrinhos: histórias em quadrinhos, educação e regionalidade**. Cuiabá: Edu FMT, 2009.

MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade**. São Paulo: Experimento, 1994.

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

MOYA, Álvaro. **Shazam!** São Paulo: Perspectiva, 1977.

NIEUWENDIJK, Peter. Several ways of making a cartoon (with 26 examples). In: **Internacional journal of comic art**. vol. 3, n. 1, Drexel Hill: Ijoca, Spring 2001.

PASQUIM, O. Coleção Edições do. **O novo humor do Pasquim**. Rio de Janeiro: Codecri. 1997.

PIVETTI, Michaela. **Planejamento e representação gráfica no jornalismo impresso**. A linguagem jornalística e a experiência nacional. 2006. Disponível em: http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/File/dissertacoes/2006/2006-me-pivetti_michaela.pdf. Acesso: 30/9/2011.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2009.

REFAIE, Elisabeth el. **Multiliteracies**: how readers interpret political cartoons. <http://vcj.sagepub.com/content/8/2/181.full.pdf+html> Acesso em: 03 nov 2011.

RIANI, Camilo Floriano. **Linguagem & cartum...** tá rindo do quê? Um mergulho nos salões de humor de piracicaba. Piracicaba: Editora Unimep, 2002.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

ROMUALDO, Edson Carlos. **Charge jornalística**: intertextualidade e polifonia. Maringá: Eduem, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1997.

SRBEK, Wellington. **O riso que liberta**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2007.

ÚTIMA HORA, (Série). **Arquivo em Imagens**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1999.

VERGUEIRO, Waldomiro C. S.; SANTOS, Roberto Elísio. **Para uma metodologia de pesquisa em histórias em quadrinhos**. In: BRAGA, José Luiz; LOPES, Maria Immacolata Vassalo; MARTINO, Luiz Claudio. São Paulo: Paulus, 2010.

XAVIER, Caco. **Aids é coisa séria!** — humor e saúde: análise dos cartuns inscritos na I Bienal Internacional de Humor, 1997. In: História, Ciência, Saúde. Junho 2001, vol. 8, nº 1 Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8n1/a09v08n1.pdf> Acesso em: 03/05/2011.

Periódicos:

A REVISTA NO BRASIL. São Paulo: Abril Cultural, 2000.

A TRIBUNA. Santos: A Tribuna, 1976.

A TRIBUNINHA. suplemento infantil. Santos: A Tribuna, 1963 – 1968.

DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba: Diário do Paraná, 1976.

FRADIM. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976.

JORNAL DA ABI. Rio de Janeiro: ABI, 2007.

NOSSO SÉCULO. Nosso Século - IIª parte 1960 – 1980. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

O ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo: O Estado de São Paulo, 1975.

O GLOBO. Jornal. Rio de Janeiro: O GLOBO, 1976.

REVISTA CLUB. São Paulo: Omni, 1982.

REVISTA HOMEM. n. 47. São Paulo: Idéia Editorial, 1979.

REVISTA INTERNACIONAL. n. 317. São Paulo: Ondas, 1979.

REVISTA PRIVÉ. n. 47. São Paulo: Idéia Editorial, 1979.

REVISTA STATUS. São Paulo: Editora Três, 1979.

Catálogos:

SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA. Piracicaba, São Paulo: Imprensa oficial, 2008.

Sites consultados:

Figura 1 – Exemplos de máscaras gregas.

Fonte: <http://achadosx.blogspot.com/2009/11/teatro-grego.html> (Acesso: 25 fev. 2011).

Figura 2 – Leonardo da Vinci, *Caricatures*, século XVI.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_Grotesque_Heads.jpg (Acesso: 25 fev. 2011).

Figura 3 – Gruta de Lascaux, França.

Fonte: <http://artetempo.blogspot.com/2009/11/gruta-de-lascaux-franca.html> (Acesso: 25 fev. 2011).

Figura 4 – Desenhos de Annibale Carracci.

Fonte: http://farm4.static.flickr.com/3034/3171721708_716feaaed5.jpg (Acesso: 25 fev. 2011).

Figura 78 – O gato *Fritz* de Robert Crumb / 1969.

Fonte: <http://www.crumbproducts.com/history/history5.htm> (Acesso: 30/11/11).

Figura 79 – O rato *Mickey* / 1928.

Fonte: http://www.guiadosquadrinhos.com/personbio.aspx?cod_per=804 (Acesso: 30/11/11).