

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Cássius Selvero Pazinato

**OS SENTIDOS PRODUZIDOS NAS CHARGES DE HENFIL NO
JORNAL O PASQUIM SOBRE O AI-5**

Santa Maria, RS
2021

Cássius Selvero Pazinato

**OS SENTIDOS PRODUZIDOS NAS CHARGES DE HENFIL NO JORNAL O
PASQUIM SOBRE O AI-5**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos Linguísticos, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Amanda Eloina Scherer

Santa Maria, RS
2021

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Pazinato , Cássius
OS SENTIDOS PRODUZIDOS NAS CHARGES DE HENFIL NO
JORNAL O PASQUIM SOBRE O AI-5 / Cássius Pazinato .- 2021.
143 p.; 30 cm

Orientadora: Amanda Eloina Scherer
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2021

1. Memória discursiva 2. Resistência 3. AI-5 4. Imagem
e humor I. Scherer, Amanda Eloina II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, CÁSSIUS PAZINATO , para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Cássius Selvero Pazinato

**OS SENTIDOS PRODUZIDOS NAS CHARGES DE HENFIL NO JORNAL O
PASQUIM SOBRE O AI-5**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos Linguísticos, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Aprovado em 02 de junho de 2021:

Amanda Eloina Scherer, Dra. (UFSM) - Videoconferência
(Presidente/Orientadora)

Lucília Maria Abrahão e Sousa, Dra. (USP) - Videoconferência

Caciane Souza de Medeiros, Dra. (UFSM) - Videoconferência

Santa Maria, RS
2021

NUP: 23081.049793/2021-41

Prioridade: Normal

Homologação de ata de banca de defesa de pós-graduação

134.332 - Bancas examinadoras: indicação e atuação

COMPONENTE

Ordem	Descrição	Nome do arquivo
2	Folha de aprovação	Folha de aprovação.pdf

Assinaturas

16/06/2021 18:28:09

Lucília Maria Abrahão e Sousa (Pessoa Física)

Usuário Externo (113.***.***_**)

17/06/2021 09:34:57

CACIANE SOUZA DE MEDEIROS (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR)

08.49.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E LINGÜÍSTICA - DLCL

21/06/2021 11:07:06

AMANDA ELOINA SCHERER (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR)

01.79.00.00.0.0 - ESPAÇO MULTIDISCIPLINAR DE PESQUISA E EXTENSÃO - UFSM/Silveira Martins - EMPE-UFSM/SMart

Código Verificador: 706408

Código CRC: d03637c0

Consulte em: <https://portal.ufsm.br/documentos/publico/autenticacao/assinaturas.html>



AGRADECIMENTOS

Sou grato à minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Amanda Eloina Scherer, pela atenção, carinho, dedicação, pelo conhecimento partilhado e paciência no caminho que percorremos até aqui.

Agradeço à Prof^ª. Dr^ª. Caciane Souza de Medeiros, sempre disponível e atenciosa, acompanhando meus estudos desde a Iniciação Científica e contribuiu significativamente para a construção deste trabalho.

Além disso o meu muito obrigado à Prof^ª. Dr^ª. Verli Fátima Petri da Silveira pelos seus ensinamentos e por ter aberto, a mim, às portas do Laboratório Corpus, do PET-Letras, e do tripé ensino, pesquisa e extensão.

Estendo meu agradecimento à Prof^ª. Dr^ª. Maria Iraci Sousa Costa pela sua disponibilidade, atenção e ensinamentos, os quais muito contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço aos professores que compuseram a banca examinadora deste trabalho: Prof^ª. Dr^ª. Caciane Souza de Medeiros, Prof^ª. Dr^ª Lucília Maria Abrahão e Sousa e a Prof^ª. Dr^ª. Larissa Montagner Cervo, por seu tempo e pelas contribuições à pesquisa.

Aos colegas da linha de pesquisa Língua, Sujeito e História e do Laboratório Corpus.

À miha família, que possibilitou meus estudos, que apoiou minhas decisões: à minha mãe, Carmem Pazinato, ao meu pai, José Olaci Pazinato, aos meus irmãos, Vinícius, Fabrícus e Maurícus S. Pazinato, minha cunhada: Andressa Schaurich dos Santos e minha querida sobrinha: Flávia Lopes Pazinato. Também um agradecimento especial aos tios: Jefferson e Maria Beatriz Lacerda e primos: Guilherme e Gabriela Selvero Lacerda.

Minha gratidão à CAPES pela bolsa concedida durante o período de um ano de mestrado, em uma Universidade Pública.

RESUMO

OS SENTIDOS PRODUZIDOS NAS CHARGES DE HENFIL NO JORNAL O PASQUIM SOBRE O AI-5

AUTOR: Cássius Selvero Pazinato
ORIENTADORA: Prof^a. Dr^a. Amanda Eloina Scherer

A presente pesquisa, filiada à Análise de Discurso de Linha Francesa Pêcheuxiana, tem o objetivo de compreender como se constituem os sentidos e a memória discursiva nas charges de Henfil publicadas no jornal **O Pasquim** sob a vigência do Ato Institucional Número 5 (AI-5), que vigorou de 1968 a 1978. Para tanto, dentre as charges publicadas por Henfil no **O Pasquim** nesse período, selecionamos para análise recortes discursivos referentes a algumas das temáticas que foram contempladas pelo AI-5, como por exemplo, a restrição à liberdade de expressão e o chamado “milagre econômico”. A partir disso, tecemos algumas observações sobre a constituição do processo histórico-discursivo dessas materialidades de onde emergem sentidos, fornecidos pelo interdiscurso, olhando para elas, enquanto prática social, para compreendermos o funcionamento do discurso, a sua relação com os sujeitos e com a ideologia (ORLANDI, 2005). Procuramos verificar o funcionamento do discurso em uma combinação de elementos verbais e não-verbais, dando visibilidade aos aspectos ideológicos, e as condições de produção em que os dizeres do AI-5 estão inscritos. As charges de Henfil, utilizando-se do humor e da ironia, produzem efeitos de sentidos contestatórios, possibilitando entender a língua como espaço de resistência, equívocos e de subjetividade. Nosso trabalho é dividido em quatro capítulos: No primeiro capítulo, abordamos o percurso da história da imprensa no Brasil até o surgimento d’**O Pasquim**; no capítulo dois, explanamos a história da ditadura militar brasileira, dando ênfase ao AI-5, momento em que surgiu o jornal **O Pasquim**, também trazemos a história da vida profissional de Henfil; no capítulo três traçamos um percurso teórico-metodológico pela AD e no capítulo quatro descrevemos e problematizamos teoricamente o nosso *corpus* para chegarmos ao procedimento analítico. A partir do estudo desenvolvido, foi possível compreender que, mais do que alcançar o objetivo geral do projeto de pesquisa, o trabalho dissertativo foi capaz de alavancar compreensões político-ideológicas importantíssimas no escopo do estudo de uma imprensa questionadora e posicionar o humor gráfico como um fator que potencializa transgressão de entendimento nos leitores e resistência simbólica. Fica sempre nítida como a charge revela seu potencial mobilizador e de resistência, vinculada à publicação e seu contexto histórico, impulsionada pelo humor como elemento constitutivo.

Palavras-chave: Memória discursiva. Resistência. AI-5. Imagem e humor.

ABSTRACT

THE MEANINGS PRODUCED IN HENFIL'S CARTOONS IN THE NEWSPAPER O PASQUIM ABOUT AI-5

AUTHOR: Cássius Selvero Pazinato
ADVISOR: Prof^a. Dr^a. Amanda Eloina Scherer

The present research, affiliated to the French Pêcheuxtiana discourse analysis, aims to understand how the meanings and discursive memory are constituted in Henfil's cartoons published in the newspaper **O Pasquim** under the terms of Institutional Act Number 5 (AI-5), which was in force from 1968 to 1978. For that, among the cartoons published by Henfil in **O Pasquim** in that period, we selected for analysis discursive clippings referring to some of the themes that were contemplated by the AI-5, such as, for example, the restriction on freedom of expression and the so-called "economic miracle". From that, we make some observations about the constitution of the historical-discursive process of these materialities from where meanings emerge, provided by the inter-discourse, looking at them, as a social practice, to understand the functioning of the discourse, its relationship with the subjects and with the ideology (ORLANDI, 2005). We try to verify the functioning of the speech in a combination of verbal and non-verbal elements, giving visibility to the ideological aspects, and the production conditions in which the AI-5 sayings are inscribed. Henfil's cartoons, using humor and irony, produce effects of contesting meanings, making it possible to understand language as space of resistance, mistakes and subjectivity. Our work is divided into four chapters: In the first chapter, we cover the path of the history of the press in Brazil until the emergence of **O Pasquim**; in chapter two, we explain the history of the Brazilian military dictatorship, emphasizing AI-5, when the newspaper **O Pasquim** appeared, we also bring the story of Henfil's professional life; in chapter three we trace a theoretical-methodological path through AD and in chapter four we describe and theoretically problematize our corpus to arrive at the analytical procedure. From the developed study, it was possible to understand that, more than reaching the general objective of the research project, the dissertation work was able to leverage very important political-ideological understanding in the scope of the study of a questioning press and to position graphic humor as a factor that enhances transgression of understanding in readers and symbolic resistance. It is always clear how the cartoon reveals its potential for mobilization and resistance, linked to the publication and its historical context, driven by humor as a constitutive element.

Keywords: Discursive memory. Resistance. AI-5. Image and humor.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Charge de Jaguar: "Eu quero mocotó"	53
Figura 2 - Os Dois Fradins	61
Figura 3 - Fradinho.....	62
Figura 4 - Fradins	63
Figura 5 - Fradins no Divã	63
Figura 6 - Cabôco Mamadô.....	65
Figura 7 - Tudo que eu toco vira ouro	104
Figura 8 - Somos viciados em Gil.....	109
Figura 9 - Figueiredo: Brasil precisa pôr os pés no chão	116
Figura 10 - Deu Xabu!	120
Figura 11 - Os Aparelhos do Estado	128

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Cronologia dos principais jornais que compuseram a história da imprensa no Brasil	35
Tabela 2 - Dados relevantes do jornal O Pasquim	56
Tabela 3 - Descrição da biografia e trajetória profissional de Henfil.....	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1	23
1.1 História da imprensa brasileira no período do Brasil colônia até o surgimento da imprensa alternativa	23
1.2 Criação do jornal O Pasquim nas condições de produção da imprensa alternativa	33
CAPÍTULO 2	37
2.1 Sobre as condições de produção e o momento sócio-histórico brasileiro: A história da ditadura militar e a criação dos Atos Institucionais	37
2.2 Em meio à ditadura nasce a resistência: o surgimento do jornal O Pasquim	43
2.3 O Pasquim com Henfil	57
CAPÍTULO 3	69
3.1 Um percurso teórico-metodológico para análise das charges de Henfil	69
3.2 Um olhar sobre a imagem: do ponto de vista discursivo	81
3.3 O humor: um processo de desconstrução e reconstrução dos sentidos	87
CAPÍTULO 4	95
4.1 Método e objeto: um percurso de sentidos pela materialidade das charges de Henfil em sua especificidade de produção discursiva	95
4.2 Um gesto analítico sobre as charges de Henfil	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS	137

INTRODUÇÃO

Neste trabalho de dissertação, nos propomos a refletir sobre o jornal **O Pasquim** e as charges de Henfil produzidas durante o Ato Institucional Número 5 (AI-5), que vigorou de 1968 a 1978, período da ditadura militar brasileira. Nosso primeiro contato físico com **O Pasquim**, jornal alternativo que é o objeto do presente estudo, aconteceu em Silveira Martins (RS), no Fundo Documental Maria Luiza Ritzel Remédios, pertencente ao Centro do Fundo de Documentação e Memória (CDM)¹, em outubro de 2019, quando tivemos acesso às edições do jornal. Esse trabalho de pesquisa ao acervo, foi interrompido devido à pandemia de COVID-19, iniciada em março de 2020 e que, infelizmente, se estende até os dias atuais.

Tivemos dificuldades de encontrar acervos e textualidades do **O Pasquim**. Foi procurando leituras acadêmicas sobre o jornal que entramos em contato com a Prof^a. Dr^a. Márcia Buzalaf, que, gentilmente, indicou-nos o site da Biblioteca Nacional, do Rio de Janeiro, onde os acervos do referido jornal, haviam sido recentemente disponibilizados para consulta. Também por intermédio da Prof^a. Dr^a. Márcia Buzalaf entramos em contato com Ivan Cosenza, filho de Henfil, de quem adquirimos os exemplares: **O Pasquim – Antologia Volume I/1969-1971** e **O Pasquim-Antologia Volume II/1972-1973**, publicados pela Editora Desiderata. Tais acervos muito auxiliaram no desenvolvimento deste trabalho. Como não tivemos mais contato físico com os jornais que estavam disponibilizados no CDM, nossos acessos foram todos via internet, através da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. As edições do jornal não estavam nítidas, exigindo o uso de um programa para aperfeiçoar a qualidade das imagens.

O jornal despertou-nos interesse por proporcionar um estudo linguístico e histórico do ponto de vista discursivo, embasado no viés da resistência, essencialmente marcada pela utilização do humor. Sobre o efeito de humor, é preciso

¹ O referido Centro foi pensado inicialmente por uma equipe de pesquisadores do Laboratório Corpus e hoje, localizado na nova unidade de pesquisa e extensão da UFSM, faz parte do Espaço Multidisciplinar - UFSM Silveira Martins. Ele tem por meta principal preservar a memória das pesquisas, dos pesquisadores que fizeram e fazem parte da vida acadêmica do Centro de Artes e Letras, além de contribuir para o desenvolvimento de pesquisas sobre o disciplinar contemporâneo. Ele tem sob sua custódia documentos de interesse linguístico, literário e artístico. Esse Centro de Pesquisa é dirigido por uma equipe de professores e pesquisadores do Centro de Artes e Letras, dentre eles: Prof^a. Dr^a. Amanda Scherer, Prof^a. Dr^a. Verli Petri, Prof. Dr. Enéias Tavares e o Prof. Dr. Pedro Brum, dentre outros. Para conhecer mais, acesse: <https://cdmufsm.com.br/historico/>

fazer algumas ponderações, pois o contexto sócio-político brasileiro não era nem um pouco favorável ao riso. Como sabemos, a ditadura militar brasileira perseguiu, torturou, prendeu, exilou e matou inúmeras pessoas que se posicionaram contra o regime ditatorial. Entretanto, estamos abordando justamente um jornal que foi posto em circulação no período de ditadura com o propósito de questionar as políticas impostas pelo regime. **O Pasquim**, nos parece, assume função semelhante à figura do bobo da corte, que era um artista comediante da Idade Média contratado para entreter e fazer rir os reis. O bobo da corte destaca-se, por exemplo, na peça teatral **Rei Lear**, do inglês William Shakespeare. Na referida peça, o bobo da corte é o personagem mais esperto e tem licença, sob o véu do humor, de dizer o que não se pode/deve dizer a um rei. O riso da plateia não é do bobo da corte, mas a plateia ri junto com o bobo. Durante o período ditatorial, Henfil usou do humor e dos efeitos de sentido da língua em suas charges para questionar as medidas autoritárias dos militares. Os leitores, provavelmente, não riem às gargalhadas das charges de Henfil, pois se trata de um humor ácido usado em tom de crítica para abordar temas sérios.

O Pasquim na historicidade da imprensa alternativa, de acordo com Kucinski (2018), ocupou lugar de destaque e de resistência junto ao espaço dominante (grande imprensa), por formular questionamentos que desagradavam e rompiam com os sentidos impostos pela ditadura militar, tais como: críticas ao modelo econômico, restauração da democracia, transformações sociais, respeito aos direitos humanos, dentre outros. Esse movimento de resistência se dá na/pela língua em sua relação com a história produzindo dizeres que se filiam a posições ideológicas contrárias ao regime vigente.

Nosso objeto de estudo, o jornal **O Pasquim**, é constituído por discursos que tinham que “driblar”, “trapacear” a língua, para desautorizar os sentidos cristalizados impostos pelo regime militar (SCHONS, 2011) e através do uso do humor é que se tornou possível (des)construir, transgredir e subverter os sentidos. O jornal utilizou-se de uma escrita peculiar para poder circular determinados sentidos, que rompiam com o discurso legitimado do Estado, possibilitando-nos pensar a língua como espaço de resistência, de equívocos e de subjetividades.

Os humoristas d'**O Pasquim**, de acordo com Kucinski (2018), não utilizavam o humor da diversão e sim um humor fortemente centrado na denúncia da coerção e da violação dos direitos humanos. O humor pasquiniano produzido durante o regime

militar agredia o aparelho dominador com ironia e trazia alívio ao campo oprimido. A forma como os humoristas produziam os discursos, projetando efeitos no/do imaginário repressivo, gerava profunda irritação no aparelho militar.

Dentre as textualidades d'**O Pasquim**, atraiu-nos as charges de Henfil, nosso *corpus* de estudo, por proporcionar arte, humor e opinião ao mesmo tempo, oferecendo crônicas do cotidiano nas formas de imagem. Pelo uso do humor, o cartunista Henfil deixa um convite a seus leitores: refletir sobre o momento vivido no Brasil durante a ditadura militar, em momentos de grande tensão política, sobretudo em governos autoritários, o dizer traz a tensão, significa a tensão, constitui o sujeito pela tensão, onde a liberdade é frágil e tênue. Através das charges, Henfil buscava romper com o discurso da dominação, fruto da ação do Estado, ressoando sentidos de reflexão e resistência.

Delineados nosso objeto de estudo e o *corpus*, delimitamos o tema de nosso trabalho: a constituição de efeitos de sentidos e o funcionamento da memória discursiva nas charges de Henfil, que foram produzidas durante o AI-5. Nosso objetivo é compreender que efeitos de sentido são constituídos não só a partir do textual, mas também do imagético como textualidade ideologicamente estruturada e marcada nos sentidos veiculados no jornal **O Pasquim**.

Nosso trabalho analisará, nas charges de Henfil, o papel da memória discursiva, enquanto efeito de sentido, conforme os pilares da Análise de Discurso de Linha Francesa (AD) fundada por Michel Pêcheux. Também serão trabalhados conceitos fundamentais relacionados ao objetivo de nossa pesquisa: formação discursiva, história, resistência, humor e ironia.

Nas charges, há um relacionamento inerente entre a imagem e a memória, ou seja, há uma relação de sentido, através da memória social presente no interdiscurso. Como assinala Pêcheux (1999) ao retomar Davallon (1999), o fato de a memória poder ser atualizada justamente pelas discursividades da imagem visto a possibilidade de a imagem funcionar como um operador de memória social. O que tentamos explicar é o fato de que a imagem, enquanto objeto simbólico, produz efeitos de sentido, porque há sujeitos que, a partir de uma filiação à memória discursiva, produzem gestos de interpretação que a significam, em determinadas condições de produção. Sendo assim, a imagem abre caminho para os efeitos de sentidos resultantes do encontro entre a imagem, o sujeito, a memória e suas discursividades.

As charges de Henfil produzidas durante o AI-5 constituem o *corpus* de nosso trabalho, os recortes discursivos, que foram definidos por carregarem sentidos da mesma ordem, isto é, sentidos relacionados à: inflação (alto custo de vida), perseguição, prisão, tortura e até assassinatos vividos naquele momento sócio-histórico.

Além disso, os nossos recortes são constituídos, por charges, gênero discursivo que se destaca, especialmente, pelo efeito de humor. Talvez, o leitor das charges analisadas no presente trabalho possa se questionar: onde está a graça nisso? Podemos fazer humor sobre a tortura? É possível rir durante uma ditadura militar? Nosso trabalho não tem a pretensão de julgar ou avaliar o efeito humorístico das charges, mas de compreender como esse efeito de humor é usado como forma de resistência e contestação à ditadura militar brasileira e também como forma de contornar a censura.

Partindo disso, organizamos a presente dissertação em quatro capítulos: No capítulo um, apresentamos uma trajetória da história da imprensa no Brasil, desde o seu surgimento: no Brasil colonial, passando pelo Brasil imperial até chegar ao Brasil republicano, momento sócio-histórico da criação do jornal alternativo **O Pasquim**.

No capítulo dois, explanamos a história da ditadura militar brasileira, que governou o país através de decretos, os Atos Institucionais, daremos ênfase ao AI-5, considerado o mais repressivo de todos os Atos Institucionais. Foi nesse momento que surgiu o jornal alternativo **O Pasquim**. Traremos a história do jornal, que surgiu em um momento turbulento em nosso país como um gesto de resistência. Ainda nesse capítulo abordamos a história da vida profissional do cartunista Henfil, sua passagem por diversos jornais e revisitas até sua chegada e participação no **Pasquim**.

No capítulo três, delineamos um percurso teórico-metodológico pelo campo disciplinar do discurso, que dará suporte ao nosso gesto analítico. Expomos uma abordagem sobre formação discursiva, memória discursiva, imagem, censura, resistência e humor, dentre outras noções.

No capítulo quatro, descrevemos e problematizamos teoricamente o nosso *corpus* com sua especificidade de produção discursiva. A partir de nosso objeto de estudo, o jornal alternativo **O Pasquim**, delimitamos nosso *corpus* de pesquisa: as charges de Henfil produzidas durante o AI-5, no período da ditadura militar brasileira, que constituem nosso gesto de interpretação. Nossa análise procederá a partir de

cinco recortes discursivos que foram selecionados criteriosamente, focando as temáticas e o período sócio-histórico de suas produções.

CAPÍTULO 1

1.1 História da imprensa brasileira no período do Brasil colônia até o surgimento da imprensa alternativa

*“O passado não deve ser um modelo cristalizado e hirto, mas um modelo em perpétuo movimento, constantemente vivificado e enriquecido”.
(Silva Neto, 1956, p. 12)*

Começaremos este estudo compreendendo que é necessário refletir sobre o percurso da história da imprensa no Brasil e o momento em que o jornal **O Pasquim** adentra nesse cenário em plena vigência da ditadura militar brasileira no auge do Ato Institucional Número Cinco (AI-5), considerado o mais repressivo e violento. Para costurarmos uma leitura das condições de produção da imprensa no Brasil e do jornal **O Pasquim**, veremos o processo sócio-histórico de formação da imprensa e como a censura permeava a informação jornalística.

A censura esteve presente desde os primórdios da Imprensa no Brasil entre os séculos XV e XIX. De acordo com Mariani (1999), a imprensa surgiu com as tipografias ou “arte de imprimissão²”. Os primeiros tipógrafos ganhavam honrarias de cavaleiros da Casa Real, entretanto, antes da metade do século XVI, já eram vistos, como perturbadores e como ameaças aos interesses da elite dominante, uma vez que colocavam em jogo as relações de força e poder, tentando silenciar dizeres ou até modificá-los. Nesse contexto surge o investimento político do poder religioso como uma instituição controladora, usando a censura o que era para ser impresso, de modo que tudo deveria passar pelo julgamento do Rei e da Igreja, evitando assim a publicação de obras que atentassem contra os bons costumes e a fé.

Aos poucos a Igreja foi perdendo força institucional no funcionamento das tipografias, e as leis começaram a circular na forma de alvarás, consolidando-se assim o discurso jurídico nas tipografias. As tipografias, no entanto, continuavam com os autores e com os censores. De acordo com Mariani (1999, p. 49), “ao sujeito não era mais dada a possibilidade de desconhecer a lei: o controle ganhou visibilidade utilizando-se para tanto do próprio objeto de controle”.

² Arte de imprimissão é a tarefa ou atividade de transferir para o papel um determinado conteúdo ou conjunto de signos (letras, palavras, textos e figuras) para fim de comunicação.

Com o passar dos anos, a atividade jornalística foi constituindo uma jurisprudência própria com o anseio de ter liberdade para a escrita. Poderia comunicar, informar, exceto opinar, uma vez que estava a censura ali presente. Portanto, as leis de imprensa passam a determinar o que pode e o que não pode ser dito, tornando-se difícil opinar ou tomar posições contrárias aos interesses dominantes.

A Lei previa pesadas sanções, caso houvesse alguma transgressão às regras estabelecidas, passando a funcionar com um duplo movimento: a lei que regularizava a imprensa como uma instituição era a mesma que a restringia limitando a liberdade que a fundamenta.

No Brasil, a Lei da Imprensa é anterior ao processo da independência. Utilizava-se a Lei Portuguesa de 12 de junho de 1821, colocada em execução na Bahia. Essa legislação determinava a censura de escritos contra a moral, os bons costumes, a Constituição, o Imperador e a tranquilidade pública. Essa legislação controlava a liberdade de manifestação e de pensamento da imprensa e era legitimada pelo poder jurídico.

Durante todo o processo colonial, Sodré (1999) afirma que não existiam tipografias no Brasil devido as sucessivas ordens régias³. Tais ordens não permitiam que adentrasse no Brasil Colônia livros e jornais estrangeiros, mantendo a colônia distante das práticas culturais de então. A elite nobre e religiosa eram as camadas sociais que tinham acesso à prática da leitura e escrita, excluindo a grande maioria da população que era analfabeta. Foi somente no início do século XIX que passou a existir a atividade de impressão no Brasil.

Com a abertura dos portos brasileiros ao comércio com outros povos, em 1805, cada vez mais entravam livros por contrabando, bem como começaram a circular na colônia os princípios e valores franceses, que contemplavam a prática de leitura e da cultura da época. Entretanto, ainda não existiam condições sociais para a instalação da imprensa, devido ao elevado número de analfabetos no Brasil Colônia. Isso explica porque é tão tardia a instalação da imprensa no contexto brasileiro, devido: à resistência da Corte para manter o povo afastado das práticas culturais e à condição social escravocrata vigente na Colônia. Sodré (1999, p. 16) afirma, sobre tal momento:

³ De acordo com Sodré (1999) durante o século XVIII, duas tipografias tiveram autorização para funcionar, sendo uma em Recife e a outra no Rio de Janeiro. Entretanto, por decreto da Ordem Régia tiveram pouco tempo de duração sendo fechadas em breve.

É curioso o fato que, porque mostra como as condições da colônia constituem obstáculo mais poderoso ao advento da imprensa do que os impedimentos oficiais que caracterizam a atitude portuguesa. Claro que estes, na sua vigilância permanente concorrem também para o retardo com que conhecemos a imprensa. Mas a razão essencial estava nas condições coloniais adversas: o escravismo dominante era infenso à cultura e à nova técnica de sua difusão. A etapa econômica e social atravessada pela colônia não gerava as exigências necessárias à instalação da imprensa.

Só com a vinda de D. João VI, em 1808, pela imposição de um decreto lei da Corte Real, que a imprensa régia começou as suas atividades jornalísticas, lançando um jornal designado a **Gazeta do Rio de Janeiro**, cujo objetivo era retratar o que acontecia em Portugal, ou seja, atendia aos interesses políticos da Coroa sendo financiado por ela. De acordo com Pieranti (2006, p. 217), o referido periódico “retratava um Brasil e um mundo perfeito e ilusório. O conteúdo, tão floreado, ainda sofria a censura de dois nobres escalados para a tarefa”.

O referido jornal marcou um gesto político e institucional da inauguração da imprensa no Brasil, o que viria a nortear os passos da imprensa vigente em nosso país até pouco tempo, onde o que era escrito/dito ia de encontro ao interesse do poder vigente e de seus proprietários. Sendo assim, a censura sempre atuou e se consolidou na imprensa brasileira sendo através de censores ou de leis.

No período de permanência de D. João VI, por exemplo, outros jornais surgiram, quase todos submetidos ao governo e dedicados na função de combater ideias opostas aos interesses de Portugal. Nesse período, existia somente um periódico que se opunha aos interesses da Corte, porém era redigido em Londres, designado de o **Correio Brasiliense**, editado por Hipólito da Costa. Esse periódico chegava ao Brasil por contrabando (SODRÉ, 1999).

De acordo com Sodré (1999), o Movimento Constitucionalista Português de 1820 traz repercussões positivas às correntes que priorizavam a liberdade e a Independência, na expectativa de que uma desencadeasse a outra. Para o desenvolvimento da imprensa brasileira, o movimento de 1820 teve efeitos positivos. Foram resultados que auxiliaram na investida do movimento favorável à independência, transformando sua qualidade e encontrando uma imprensa com estrutura mínima para nele influir.

Quando assim acontecia, circulavam no Brasil somente os periódicos que caracterizavam a imprensa áulica, como foi o caso, por exemplo, da **Gazeta do Rio de Janeiro** e d’**A Idade de Ouro do Brasil**. Conforme Jardim (2014, p. 136), “em

agosto de 1821, começa a circular na Bahia, o **Diário Constitucional**, primeiro jornal a defender os interesses políticos brasileiros, quebrando a monotonia da imprensa áulica⁴.

Com o processo da Independência, nasce a primeira lei brasileira da Imprensa, que reproduz a lei portuguesa promulgada na mesma época. Em 1824, todo cidadão poderia imprimir e vender folhetos, livros e periódicos, desde que pudesse ser individualizado, caso cometessem algum abuso contra a religião católica, o governo Monárquico, incitassem o povo à desobediência civil, ou caluniassem particulares seriam responsabilizados e condenados juridicamente por seus atos.

Já na “imprensa da independência”, vivia-se um complexo contexto sócio-histórico e ideológico em torno da independência política brasileira. Surgiram dois grupos políticos: o grupo da independência representado pelos conservadores da direita, que almejavam a independência política; e o grupo da liberdade representado pela esquerda que lutava pela independência e mudanças na estrutura social. Prevaecem os interesses do grupo da independência que agiram de modo autoritário, temendo que o processo da independência desencadeasse revoluções e mudanças significativas na estrutura social, de acordo com Sodré (1999).

Em decorrência disso, as forças conservadoras tomam medidas de empastelamento em relação à liberdade de manifestação da imprensa. Também aconteceram perseguições aos jornais e aos jornalistas que se opuseram à forma como havia sido conduzido o processo da Independência. O movimento da Independência não retratou mudanças para a imprensa, pelo contrário, representou medidas cada vez mais duras de perseguição a ela. Conforme explica Jardim (2014, p. 136): “até que o golpe ministerial de outubro, menos de dois meses depois do Ipiranga, arrasou a imprensa de oposição, prova de que mesmo a Independência não via com bons olhos a livre manifestação de pensamento e opinião”.

A censura à imprensa gerou perseguição ao jornalista Luís Augusto May que foi vítima de violência, quando trabalhava no jornal A **Malagueta**. O mesmo aconteceu com Cipriano Barato, do jornal a **Sentinela**, que inclusive foi preso pelas forças repressoras.

⁴ De acordo com os estudos de Marques (2005), a imprensa áulica perdurou até meados do Brasil Império, tendo por interesse bajular os poderosos que estavam no poder. Os áulicos do Primeiro Reinado foram os responsáveis por sustentar politicamente D. Pedro I no poder.

Com o passar dos tempos, outra legislação sobre a imprensa foi anunciada por Dom Pedro, que durou apenas três meses sendo substituída pelo Código Criminal do Império. Essa lei fazia vigorar a ideia de liberdade com responsabilidade, onde as responsabilidades aumentavam proporcionalmente à medida que abusos ou crimes eram cometidos contra o governo.

Nesse contexto sócio-histórico a censura à imprensa deu trégua, experimentaria o país, por menos de uma década, no período da Regência, uma fase de liberdade de manifestação, nunca vista anteriormente. Surgiram, então, os **Pasquins** da Regência, jornais de resistência, sem periodicidade regular, de poucas páginas, anônimos, compostos por um único artigo e que atacavam, de modo sarcástico, a política do Império. Ribeiro (2015, p. 278) explica que: “o Jornalismo tinha, então, características muito específicas: era profundamente ideológico, militante e panfletário. A imprensa era considerada um dos principais instrumentos da luta política”.

Ainda sobre os **Pasquins** do período Regencial ressalta-se um engajamento pré-marxista do funcionamento de luta de classes. É visível essa inclinação da concepção do marxismo na edição de 4 de novembro de 1845 do **Sete de Setembro**, de Recife:

Em todos os países e em todas as épocas, essas classes privilegiadas, ciosas das vantagens que possuíam, desveladas por entendê-las todas as vezes que julgaram oportuno o ensejo, já por egoísmo, já por orgulho e cobiça sempre procuraram manter-se em um poder discricionário, e por isso sempre se constituíram em guerra permanente com os povos deserdados e oprimidos. (SODRÉ, 1999, p. 56).

Na mesma linha, **A Voz do Brasil**, circulante desde 27 de outubro de 1847, publicou:

Sim, a população brasileira vive em sua pátria escravizada, ou, para melhor dizer, esmagada pela influência estrangeira, e até hoje ainda não apareceu um escritor generoso e verdadeiramente patriota que tratasse de debater pela imprensa essa influência maligna, que faz com que, em vez de constituirmos uma nação rica, pelos recursos que oferece o nosso território, vivamos na miséria e na ignomínia (SODRÉ, 1999, p. 149).

Conforme Pieranti (2007), os **Pasquins** perderam espaço de circulação na primeira metade do século XIX. A imprensa brasileira começa a inovar nas suas

técnicas e gráficas, incompatíveis com a essência dos pasquins, que se tornam peças arcaicas de um passado combativo.

Já na “imprensa do império”, o latifúndio dominava as relações da estrutura social, bem como determinava os interesses políticos do país. A administração da imprensa mudou, eram os novos meios de imprensa sendo dirigidos pela burguesia palaciana e com os que tinham relação de amizade com o Imperador. Nessa conjuntura sócio-histórica, não existia grande abertura de espaço para os jornais de oposição, de modo que os discípulos do Imperador utilizavam a violência para combater as letras e a imprensa, de acordo com Sodré (1999). Até o final da década de 1860, quando aconteceu o final da conciliação em torno do novo governo, existiam poucas vozes de oposição no cenário jornalístico.

Em 1869, os jornalistas do jornal republicano cearense **O Barrete Frígio** enunciaram: “Façamos a revolução. Fora o rei. Cuidado com o exército; onde ele predomina, a liberdade é uma mentira” (SODRÉ, 1999, p. 211). A edição do jornal foi atacada, sendo destruída, e o seu diretor, Júlio César da Fonseca, foi preso. Simbolizava **O Barrete Frígio** corrente ideológica que iniciava a se delinear e que ganharia força até 1889: a de rejeição ao regime imperial, tão desarmônica da nova era republicana.

E não era tão somente o regime do império, o objeto alvo dos jornais, que se difundiam surgindo de norte a sul do país; entre 1881 e 1887, só no estado do Rio Grande do Sul inauguraram-se mais de 35 novos periódicos.

Ainda Pieranti (2006, p. 222) afirma que:

Reformas trabalhistas, com o fim da escravidão, e reformas administrativas, com a implantação de um regime federativo, dando maior autonomia às regiões interioranas, faziam parte da pauta de discussões. Eram questionados, assim, não só o regime autoritário, como também sua essência e seus alicerces. Com o poder dividido e sem o sustentáculo dos latifúndios escravocratas, o Império não sobreviveria – e não haveria por que fazê-lo nessas condições.

Segundo Sodré (1999), a burguesia se aproximava da imprensa, administrando-a. Apoiando o fim das forças autoritárias, na medida em que o autoritarismo se enfraquecia, bem como sentia-se fragilizado. Em 1884, o Ceará aboliu a escravatura de negros e mestiços. Em 1888, a determinação passou a valer para todo o país. A abolição não cairia sozinha. Em 22 de junho de 1889, clamou a

Gazeta da Tarde: “Os dias da monarquia estão contados”. Estavam mesmo, como se evidenciou em novembro do mesmo ano.

Já na “imprensa empresarial” Sodré (1999), na fase Republicana, saiu Dom Pedro II, entrou Deodoro da Fonseca não trazendo grandes transformações, pois não apareceram grandes jornais. Era somente uma mudança no âmbito do poder e na forma de construção da notícia jornalística, produto da entrada em vigor de sucessivas leis de imprensa. Só em 1891, dois anos depois de instaurado o regime, surgiu o grande jornal da fase o **Jornal do Brasil**.

Nada mudou na conduta do Poder Executivo em relação à imprensa. Na última década do século XIX, no governo provisório de Deodoro da Fonseca, em 29 de novembro de 1990 é depredado e fechado o jornal **A Tribuna**. De acordo com Sodré (1999), tal fato desencadeou à imprensa da época demonstração de seu desenvolvimento, recebendo apoio de quase todos os órgãos, que assinaram um duro manifesto contra o governo.

De acordo com Pieranti (2007), com o fortalecimento da política do café-com-leite, a República estava fortalecida, porém os problemas estruturais do país ainda permaneciam vigentes. O latifúndio com a concentração de terras nas mãos de poucos; os cafeicultores através do autoritarismo escolhiam os governantes e o país apresentava poucos sinais de modernização e desenvolvimento, usando a violência para intimidar toda e qualquer liberdade de expressão, inclusive a imprensa. Nesse contexto sócio-histórico, de poucas mudanças estruturais na sociedade, a imprensa tornava-se com custo cada vez mais elevado e restrita aos interesses da alta burguesia⁵.

Há a contradição entre o direcionamento da imprensa e sua nova configuração. Trata-se, nessa conjuntura sócio-histórica, de empresas jornalísticas, dada a busca necessária de recursos e meios para amparar estrutura cada vez mais complexa e organizada da ótica empresarial e capitalista, avessa a atitudes comportamentais radicais fossem eles a favor ou contra o governo. Admiração e xingamentos se acostumaram a conviver de forma tranquila com estruturas empresariais e modernas do jornalismo. O Poder Público compreendeu a base do funcionamento do jornalismo. Era necessário, em pleno século XX, apoiar financeiramente as empresas

⁵ O estudioso Jardim (2014), ao falar de burguesia, a define de uma posição discursiva marxista.

jornalísticas, isto é, conforme Sodré (1999), era preciso, pois, comprar a opinião da imprensa.

Nesse contexto, a imprensa adotou sua condição de funcionamento de caráter empresarial. Entretanto, a imprensa estava cada vez mais dependente das verbas oficiais do Estado, tendo pouca autonomia financeira.

Conforme Sodré (1999, p. 391):

As grandes transformações operadas no Brasil, desde os fins do século XIX, marcadas inclusive por alterações institucionais importantes- o fim do escravismo, o advento da República principalmente- corresponderam ao avanço das relações capitalistas em nosso país e, conseqüentemente, a progressiva ascensão da burguesia. No amplo quadro daquelas transformações é que se deve situar aqui, a passagem da imprensa artesanal à imprensa industrial, da pequena a grande imprensa. Essa passagem está plenamente realizada ao aproximar-se do fim a primeira metade do século. São ostensivos desde então, os traços da nova etapa no processo de desenvolvimento da imprensa.

O governo desejava “comprar” a opinião da imprensa. Para isso aliou-se a ela, a qual proporcionou grande cobertura política nas páginas principais dos jornais. Dessa forma, os interesses do governo em distribuir verbas oficiais foram ao encontro dos desejos da imprensa em receber esse apoio financeiro.

Apesar dos acontecimentos, muitos jornalistas foram presos e sofreram duras agressões nas primeiras décadas do século XX, caracterizando o momento marcante nas ações do governo na tentativa de paralisar as revoltas de 1930. Nessa conjuntura foram levados ao cárcere jornalistas de três jornais somente na capital federal, naquela época, o Rio de Janeiro. Entre eles, estão: a **Tribuna**, a **Gazeta do Povo** e a **Folha de Santos**.

A distribuição de verbas públicas tornou-se práticas cotidianas entre a imprensa e o governo, ainda na primeira metade do século XX, segundo Sodré (1999). O governo seguia repetindo velhas práticas que caracterizavam a política oligárquica, ignorando a nova situação política do país. Tem-se como exemplo a carta de Alves de Souza, diretor do tradicional jornal **O País**, do Rio de Janeiro, endereçada ao então presidente da República Washington Luís. Pedia Alves de Souza a sustentação do auxílio financeiro proporcionado pelo Rio Grande do Sul a qual estava ameaçada de suspensão. Em 1927, Washington Luís, enviou pedido oficial ao presidente do Rio Grande do Sul, Getúlio Vargas:

O fim principal desta é transmitir-lhe a carta junto, do Dr. Alves de Sousa, d' O País, e para lhe pedir a sua boa atenção, com todo empenho. Julgo indispensável mantermos a nossa atitude, sem o que as dificuldades serão quase insuperáveis. Não é necessário reproduzir aqui argumentos a que recorreremos tantas vezes, por isso fico aguardando a sua resposta.

De acordo com Pieranti (2007), o Congresso Nacional iniciava a ver o jornalismo de uma ótica diferente. Já havia se passado mais de um século e poucos avanços aconteciam na legislação da informação, a atividade jornalística definitivamente seria objeto de regulamentação decisiva e a Lei de Imprensa foi aprovada em 1923, e debatida desde o ano anterior. A demora e o pouco interesse na aprovação da legislação direcionada para o setor da comunicação era recorrente.

A demora dos governantes e, principalmente do Poder Legislativo, em regulamentar a atividade jornalística aconteceu por interesses políticos e econômicos. Era de um número expressivo a bancada de parlamentares que executavam ao mesmo tempo os cargos de empresários de comunicação e legisladores. Assim, qualquer crescimento e desenvolvimento no setor comunicacional influenciava diretamente as organizações empresariais que pertenciam a alguns congressistas.

Segundo Jardim (2014), nas décadas dos governos de Getúlio Vargas, as práticas de “calar” à imprensa, através do uso de verbas oficiais tornar-se-ia ainda mais intensa. Getúlio Vargas cria o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), um dos setores mais fortes da ditadura Vargas, que tinha a função de entregar grandes quantias de verbas a jornais e rádios, além de controlar não só a imprensa como também todas as atividades culturais praticadas no país. De acordo com Jardim (2014, p. 142), o DIP desempenhava o papel de:

Além da forte censura exercida sobre a imprensa, cuja maioria esmagadora, principalmente no Distrito Federal, opõe-se a Vargas, é atribuído aos meios de comunicação o caráter de serviço de utilidade pública, o que obriga todos os órgãos a publicar comunicados do governo. O veículo de comunicação que não cumprisse essa exigência levaria seu diretor à prisão. A execução dessas medidas fica a cargo do DIP, que passa, por outra imposição de regime, a encarregado do registro de jornais e dos próprios jornalistas.

Nesse momento sócio-histórico de forte controle, surge a imprensa de resistência, que veicula jornais, folhetins e tabloides. Nesse período, passam a circular o **Liberdade**, no Rio de Janeiro, o **Folha Dobrada**, editado por estudantes da USP, em 1939, e o **Resistência**, em 1944.

Sodré (1999), por fim, ressalta a influência do capital estrangeiro, notadamente o norte-americano na imprensa brasileira. Tal situação traz dois problemas: as agências de publicidade e as publicações estrangeiras. As primeiras, eram representantes, no país, dos grandes grupos empresariais e eram distribuidoras de verbas gigantescas. A segunda, as agências, influíam no conteúdo noticioso das empresas jornalísticas, devido as verbas recebidas. Conforme explica Sodré (1999, p.408): “A liberdade de imprensa, na sociedade capitalista, é condicionada pelo capital, depende do vulto dos recursos que as empresas dispõem, do grau de sua dependência em relação às agências de publicidade”.

Tudo isso caracterizava a fase da “crise da imprensa” que marcava a passagem da imprensa artesanal à industrial, da pequena à grande imprensa e estava plenamente concretizada. Entretanto, trata-se de um período de crise, visto que embora os aspectos que marcam uma nova etapa no processo de desenvolvimento da imprensa sejam manifestos, eles ainda não delinearão inteiramente. Trata-se de um momento de mudança, que se estabelece no contexto da “Revolução Brasileira”.

O Brasil, explica Sodré (1999), vai quebrando velhas estruturas sociais, rompendo antigas relações de produção, e é apropriado, afirmar em “Revolução Brasileira”. No contexto de desenvolvimento da Revolução Brasileira, momento que se marca pela crise estrutural, localiza-se a nova fase da história da imprensa brasileira, iniciada como crise.

Um dos pontos mais críticos do período da “crise da imprensa” é o desenvolvimento da imprensa em empresa jornalística. Ela sofre a influência do capital externo e das agências de publicidade, assim a informação já vem de certo modo regulada pelos interesses empresariais e da classe dominante, caracterizando o monopólio da informação. Já a imprensa estrangeira foi combatida de outra forma; o avanço das mesmas gerou protestos por parte da sociedade civil. Sodré (1999) destaca a capacidade profissional das empresas jornalísticas estrangeiras, ameaçando os grupos brasileiros, sempre endividados. A partir desse momento sócio-histórico, a perseguição à imprensa torna-se cada vez mais visível, devido a instauração da ditadura militar no Brasil.

Em 1964, diante da postura do jornal **O Correio da Manhã** por questionar as arbitrariedades cometidas pelo regime militar, o jornal teve suas verbas cortadas. Ele foi o único jornal da grande imprensa a condenar o autoritarismo e a violação dos

direitos humanos, não obedecendo às ordens impostas pelo Ato Institucional Número Cinco (AI-5). Esse jornal representava a classe média brasileira, e em menos de dez anos iria à falência. Sua existência datava desde 1901.

Jardim (2014) destaca que, com Médici no poder, a revista **Veja** aproveitou uma gafe na fala do presidente que afirmou que, em seu governo não haveria espaço para a prática da tortura. A revista publica duas reportagens denunciando a perseguição e a tortura a presos políticos e militantes de esquerda. O autor destaca que a revista **Veja** não contou com o apoio dos outros órgãos da imprensa. Os jornais de grande circulação nacional permaneceram calados, com grande temor do governo.

Jardim (2014), em suas análises, destaca que os principais órgãos da imprensa tradicional passam a ser favoráveis às práticas do governo militar. As denúncias de abuso de poder e das práticas de tortura começaram a se propagar em jornais do exterior. Já os jornais brasileiros, como **O Globo**, **O Estado de São Paulo** e a **Folha de São Paulo**, em suas editorias, veiculam dizeres e sentidos favoráveis ao regime militar, negando qualquer prática de arbítrio.

Estudiosos da história da imprensa no Brasil (SODRÉ, 1999; JARDIM, 2014; PIERANTI, 2007) constatam que, ao se aproximar dos anos de 1967 e 1968, em plena ditadura militar brasileira, o Ato Institucional Número Cinco (AI-5) tornou-se cada vez mais repressivo. A liberdade de expressão da imprensa tradicional estava restringida e os jornais sentiram-se acuados. É nesse momento sócio - histórico que ressurgem no cenário brasileiro as revistas e jornais de caráter alternativo, designadas de **imprensa alternativa**, como por exemplo, a revista **Pif-Paf** e o jornal **O Sol**.

1.2 Criação do jornal O Pasquim nas condições de produção da imprensa alternativa

A imprensa alternativa, segundo Kucinski⁶ (2018), surgiu da articulação de duas forças igualmente compulsivas: o desejo das esquerdas de protagonizar as transformações que propunham e, a busca por jornalistas e intelectuais de espaços alternativos à grande imprensa e à universidade. Essa junção entre jornalistas, intelectuais e ativistas políticos dá-se pela oposição ao sistema vigente, que limitava

⁶ **Jornalistas e Revolucionários: Nos Tempos da Imprensa Alternativa**, de autoria de Bernardo Kucinski, é referência indispensável para os estudiosos de periódicos e jornais da imprensa alternativa brasileira.

as produções jornalísticas e usava do autoritarismo como uma forma de repressão para aniquilar a atuação da esquerda e de grupos que manifestassem posições contrárias ao regime militar.

A imprensa alternativa surgiu para se opor à grande imprensa. Esta era complacente com os interesses do regime militar, enquanto que a imprensa alternativa condenava o autoritarismo, a violação dos direitos humanos, lutava pela redemocratização do país e fazia duras críticas ao modelo econômico, Kucinski (2018).

Nessas condições de produção, surge em 1969, aquele que se constituiu como o maior jornal da história da imprensa alternativa brasileira: **O Pasquim**, objeto da presente pesquisa. Diante disso, trouxemos o lugar sócio-histórico do jornal **O Pasquim** na história da imprensa brasileira. Interessa-nos refletir: em que posição **O Pasquim** se coloca para dizer sobre o Estado? Ou ainda, que lugar constitui e se autoriza ocupar naquelas condições de produção? Que processos discursivos estão em funcionamento tornando o jornal um lugar de resistência aos sentidos postos em circulação pelo Estado? Pretendemos entender a história do jornal **O Pasquim**, porque foi nesse jornal da imprensa alternativa que foram produzidas as charges de Henfil, durante a ditadura militar, sob a vigência do AI-5.

Para compreendermos melhor a cronologia da história da imprensa no Brasil e o situarmos o lugar sócio-histórico em que surgiu **O Pasquim**, traremos a Tabela 1 com o nome dos jornais, data de fundação e a cidade de origem.

Tabela 1 - Cronologia dos principais jornais que compuseram a história da imprensa no Brasil

Nome do Jornal	Data de Fundação	Cidade
Gazeta do Rio de Janeiro	1808	Rio de Janeiro
Correio Braziliense	1808	Londres
Idade de ouro	1811	Salvador
Diário Constitucional	1821	Salvador
Malagueta	1821	Rio de Janeiro
Sentinela	1823	Recife
Pasquins	1831	Rio de Janeiro
Sete de Setembro	1845	Recife
Voz do Brasil	1847	Rio de Janeiro
Estado de São Paulo	1875	São Paulo
Gazeta da Tarde	1880	Rio de Janeiro
Barrete Frégio	1889	Ceará
Tribuna	1890	Santos
Jornal do Brasil	1891	Rio de Janeiro
Correio da Manhã	1901	Rio de Janeiro
Gazeta do Povo	1919	Curitiba
Folha de São Paulo	1921	São Paulo
O Globo	1925	Rio de Janeiro
Folha de Santos	1930	Santos
Folha Dourada	1939	São Paulo
Liberdade	1939	Rio de Janeiro
Resistencia	1944	São Paulo
Última Hora	1951	Rio de Janeiro
O Sol	1967	Rio de Janeiro
O Pasquim	1969	Rio de Janeiro

Fonte: Elaboração nossa.

Como vimos **O Pasquim** foi o último jornal a ser citado na Tabela 1, por ser o jornal que interessa a nossa pesquisa, a história da imprensa no Brasil teve sua continuidade com o surgimento de outros jornais.

CAPÍTULO 2

2.1 Sobre as condições de produção e o momento sócio-histórico brasileiro: A história da ditadura militar e a criação dos Atos Institucionais

[...] *Meu Brasil!*
Que sonha com a volta do irmão do Henfil
Com tanta gente que partiu
Num rabo de foguete
Chora
A nossa pátria mãe gentil
Choram Marias e Clarisses
No solo do Brasil [...]
 (O bêbado e o equilibrista)⁷

Neste capítulo, vamos nos reportar a alguns importantes acontecimentos que marcaram a história da ditadura militar no contexto brasileiro. Filiados a uma perspectiva teórica da Análise de Discurso de matriz Francesa mobilizaremos as noções de memória discursiva e historicidade.

Para melhor elucidarmos a história da ditadura militar no Brasil, trazemos presente os estudos de Orlandi (2005) sobre interdiscurso e intradiscurso. Pela formulação do dizer (intradiscurso) estamos movimentando sentidos sobre a ditadura militar em nosso trabalho. Tal formulação só é possível se nos colocarmos na perspectiva do dizível, do já-lá, do já-dito. Desse encontro entre a formulação com o já-lá, e o já-dito é que irão produzir sentidos sobre a ditadura militar.

O regime militar no Brasil foi articulado em resposta às medidas que o governo de João Goulart tentou implementar no país, medidas que ficaram conhecidas como reformas de base, que acirraram ainda mais os ânimos das elites dominantes. De acordo com Schwarcz⁸ (2018), o país passaria a viver um forte momento de agitação política e social, dividindo suas posições ideológicas, através de grupos de direita e esquerda.

As oposições ao governo de João Goulart começaram a organizar protestos, dentre eles, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em São Paulo, realizada

⁷ Com composição de Aldir Blanc e João Bosco e interpretada por Elis Regina, a canção “O bêbado e o equilibrista” foi lançada pela cantora no seu álbum **Essa Mulher**, em 1979, e foi adotada pelos brasileiros como o Hino da Anistia.

⁸ Para compreender a historicidade do período ditatorial brasileiro embasamo-nos basicamente no exemplar: Brasil: Uma biografia de Lilia Moriz Schwarcz. A referida autora é professora titular do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP).

entre 19 de março e 8 de junho de 1964, que reuniu mulheres católicas, autoridades civis, empresários e parte da classe média. Um dos principais propósitos dessa marcha era lançar um eloquente apelo da sociedade à intervenção das forças armadas.

Também em 31 de março de 1964, explodiu a rebelião das forças armadas contra o referido governo. A situação do país estava caótica, com a economia em crise e a inflação em alta. Desse modo, João Goulart não encontrou condições para resistir ao governo militar, deixando Brasília em 1 de abril de 1964. Passou pelo Rio Grande do Sul e foi para o Uruguai como exilado político. No dia 2 de abril de 1964, o presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazilli, assumiu interinamente a Presidência da República.

A direção das forças armadas assumiu o controle político do governo e passou a decidir, efetivamente, quem ocuparia o cargo da presidência da República. Desse modo, passam a mandar a alta cúpula militar, os órgãos de informação e repressão e a burocracia técnica do Estado. Uma das características dos governos militares foi o autoritarismo. Os membros do governo não se mostravam dispostos a dialogar com os diversos setores da sociedade, de acordo com Araujo *et al* (2013).

O governo dos militares colocou em prática os chamados Atos Institucionais (AI), conjunto de normas superiores baixado pelo governo que restringia as instituições democráticas e impunha censura aos meios de comunicação, como, rádio, TV, jornais, revistas, dentre outros, conforme explica Araujo *et al* (2013).

Em 9 de abril de 1964, o alto comando militar apresentou ao Congresso Nacional o Ato Institucional Número 1(AI-1), iniciava a temporada de cassações de mandatos de parlamentares e a suspensão dos direitos políticos dos considerados “inimigos” do governo. Esse Ato suspendia as eleições diretas para presidência da república e ampliava os poderes do presidente militar. O Congresso Nacional foi reunido e, sob pressão militar, elegeu para a presidência da República o general Humberto de Alencar Castello Branco.

Em seus estudos sobre a ditadura militar, Schwarcz (2018) afirma que as Forças Armadas até hoje empregam o termo “Revolução” para se referir ao golpe, e isso ocorre por conta do primeiro Ato Institucional: garantia-se a legitimidade ao sistema e institucionalizava-se a repressão.

O AI-1 forneceu ao governo do general Castello Branco o instrumento jurídico que permitia prender milhares de pessoas, bem como improvisar áreas de detenção em estádios de futebol e transformar embarcações da Marinha Mercante da Marinha de Guerra em navios prisões. Também ocorreram detenção em massa com bloqueios de rua, busca de casa em casa e checagem individual, nos estados de Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco. Durante essas manobras cerca de 50 mil pessoas acabaram detidas, essa operação foi designada de Operação Limpeza.

O AI-1 tinha prazo de validade, terminaria em 31 de janeiro de 1966, que seria a data final do mandato de João Goulart. Em outubro de 1965, porém, o general Castello Branco liquidou com as ilusões de quem ainda acreditava em ditadura temporária, prorrogou o próprio mandato e baixou por decreto o AI-2.

Durante o AI-2, conforme Schwarcz (2018), foi criada a Frente Ampla, que reunia três grandes lideranças políticas, que eram: Carlos Lacerda, Juscelino Kubitschek e João Goulart. Essa Frente Ampla se configurava como um movimento social oposicionista ao governo militar, que, através de manifestações de rua, protestos, comícios, luta pelo direito de greve e eleições diretas, pretendia combater a ditadura militar brasileira. Entretanto, a reação repressiva militar veio rápido, proibindo tais atividades. O referido Ato dava ao presidente o direito de fechar o Congresso e determinava que os atos praticados, pelo Alto Comando Militar não estariam mais sujeitos à investigação judicial e extinguiu todos os partidos políticos então existentes.

Ainda sobre o comando do general Castello Branco foi assinado o AI-3, em fevereiro de 1966, o qual se encarregaria de acabar com as eleições diretas para governadores. Criou um ato complementar que serviria para alterar a correlação das forças políticas no Congresso e nas Assembleias Estaduais, criando o bipartidarismo: a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), para apoiar o governo, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), para fazer oposição dentro de limites considerados “aceitáveis”.

Nesse contexto, cada vez mais restrito, onde direitos políticos eram cassados e o governo possuía uma extensa estrutura de controle social, foi decretado o AI-4, instituído em 7 de dezembro de 1966.

O governo adquiriu poderes para produzir uma nova Constituição, a Constituição de 1967, que tinha como principal objetivo fortalecer o poder do Presidente da República, e enfraquecer o Legislativo e o Judiciário. Schwarcz (2018) relata que nesse período, o MDB denunciava o arbítrio, a perda de direitos e o processo de desnacionalização. Seus parlamentares participavam de passeatas, protestos e greves, na medida em que iam aumentando as manifestações públicas contrárias à ditadura militar. Estudantes saíram às ruas, operários organizaram greves contra o arrocho salarial. Também padres progressistas discursaram sobre a fome e a tortura praticada por órgãos de segurança do governo contra os adversários. Os estudantes eram considerados uma perigosa oposição ao governo dos militares, tanto que culminou com o assassinato do estudante Edson Luís de Lima Souto pela polícia numa manifestação de protesto no Restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro. Tal fato desencadeou uma mobilização estudantil que se transformou em movimento social de massa.

Tais mobilizações desgostavam o governo militar, que acionaram a coordenação da Segurança Nacional que, foi idealizada pelo General Golbery do Couto e Silva, indicando ser urgente a estruturação de um mecanismo repressivo, o qual funcionaria com a integração dos órgãos de segurança: Exército, Marinha, Aeronáutica, Delegacias Estaduais de Ordem Política e Social (DOPS), Departamento de Polícia Federal, Força Pública, Guarda Civil. Tais órgãos de segurança, com apoio de alguns civis parlamentares, compuseram, em São Paulo, em 1969, a Operação Bandeirante (Oban). Após foi criado o DOI-CODI, Destacamento de Operações de Informações/Centro de Operações de Defesa Interna. Os DOPS, as delegacias regionais da Polícia Federal, os Centros de Informações de Segurança da Aeronáutica e o Centro de Informação da Marinha, permaneceram realizando suas ações repressivas: prendendo, torturando e assassinando pessoas consideradas como “inimigos”.

Ao final do governo do general Castello Branco, o alto comando militar escolheu como presidente o general Artur da Costa e Silva. Essa escolha foi referendada pelos membros da Arena no Congresso Nacional, para registrar seu protesto, os integrantes do MDB retiraram-se do local de votação.

Entre 1967 e 1968, o MDB sentia-se cada vez mais “retraído”, entre autodissolver-se e continuar funcionando, apesar das cassações e da suspensão de

direitos políticos, reuniu o partido em torno de um único ponto de consenso, o retorno do país à democracia. Assumiu os riscos de comportar-se como oposição: apoiando e participando de movimentos sociais, denunciando as arbitrariedades do regime militar, o que lhe custou muito caro: foi instituída a edição do AI-5 em 1968, que devastou o partido, composto por uma bancada de 139 parlamentares, onde 60 foram cassados.

O AI-5 será um gesto de leitura que constituirá o discurso das charges de Henfil, que circularam n' **O Pasquim**, nosso objeto de estudo. As charges foram produzidas nessas condições de produção e fazem ecoar sentidos do/sobre o AI-5.

Já o Ato Institucional Número Cinco, AI-5, foi instituído em 13 de dezembro de 1968 e terminando em 13 de outubro de 1978. De acordo com Araújo *et al* (2013), foi instituído em 1968 e é considerado o mais violento e repressivo dos Atos Institucionais. O AI-5 conferia ao presidente da república amplos poderes, dentre eles: fechamento do Congresso Nacional por tempo indeterminado, perseguição e repressão aos opositores, declaração do Estado de Sítio, cassação dos mandatos nas esferas federal, estadual e municipal, intervenção nos estados e municípios, suspensão da garantia do *habeas corpus* e dos direitos políticos, proibição de qualquer tipo de reunião, além da criação da censura prévia. O presidente tinha tamanho poder que seus atos sequer podiam ser submetidos ao exame do judiciário. Araújo *et al* (2013, p. 20) afirma que: “O AI-5 significou para muitos, um ‘golpe dentro do golpe’, um endurecimento do regime que estabeleceu leis especiais para o exercício do poder fora dos marcos do Estado de direito”.

Conhecido como “anos de chumbo”, durante o mandato do general Emílio Garrastazu Médici, entre 1969 e os primeiros anos da década de 1970, a ditadura tentou calar os movimentos sindicais, os partidos de oposição, intelectuais, artistas e estudantes. Esses grupos passaram a ser vigiados e perseguidos, sendo interrogados nas instituições repressivas do governo. As manifestações culturais traziam grande preocupação para o governo militar, os artistas e intelectuais passaram a ser vistos como “subversivos”, causando suspeitas na visão do regime.

Nesse momento sócio-histórico, um segmento do grupo de esquerda, o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) procurou inspirar-se nos movimentos de guerrilha dos anos de 1950 e 1960 (as lutas anticoloniais, a guerrilha vietnamita e a Revolução Cubana), optando pela luta armada para enfrentar o regime. O resultado

de tal experiência foi trágico deixando um saldo de inúmeros desaparecidos, exilados, presos e mortos.

Enquanto isso, o regime militar utilizava-se do ufanismo, tentando criar a imagem do “Brasil Grande”, com projetos imensos como a rodovia Transamazônica e *slogans* com enunciados do tipo: “Brasil, ame-o ou deixe-o”, inclusive o governo alardeava o vigor da economia. Entre 1969 e 1973, o Brasil viveu o assim chamado “milagre econômico”, que, de acordo com Schwarcz (2018, p. 452) foi:

A performance de crescimento seria indiscutível, porém o milagre tinha explicação terrena. Misturava, com a repressão aos opositores, a censura aos jornais e demais meios de comunicação, de modo a impedir a veiculação de críticas à política econômica, e acrescentava os ingredientes da pauta dessa política: subsídio governamental e diversificação das exportações, desnacionalização da economia com a entrada frequente de empresas estrangeiras no mercado, controle do reajuste de preços e fixação centralizada dos reajustes de salários.

A construção civil e a indústria automobilística estavam em seu apogeu e as transações da Bolsa de Valores ultrapassavam positivamente todas as expectativas. Tal vigor econômico deu-se devido a uma política de investimentos no setor financeiro, a subsídios e incentivos fiscais para a indústria e a agricultura, à imposição de um arrocho salarial, ao apoio às exportações e a intensos empréstimos no exterior.

A euforia começou a se transformar em aflição com a crise mundial do petróleo, ocorrida em 1973 e a escalada das taxas dos juros internacionais, causando efeitos danosos, que serão sentidos no final da década de 1970, tais como: concentração excessiva e desigual de renda, desenvolvimento urbano caótico, miséria social, aumento vertiginoso da dívida externa, concentração agrária, dentre outros.

As experiências educacionais, científicas e artísticas em curso no país, também sofreram com a “modernização conservadora”, vindo a repercutir em várias gerações.

Em 1974, assume o novo presidente da República, General Ernesto Geisel, que daria início a um processo de abertura política “lenta, gradual e segura”. De acordo com Schwarcz (2018, p. 468) foi:

A política de abertura controlada, iniciada em 1975 pelo governo do general Geisel, também poderia ser a solução para manter a oposição longe do Executivo, de modo a garantir que a alternância de poder se realizasse de maneira tutelada, restrita aos círculos civis aliados e sem riscos institucionais. “Todas as coisas no mundo, exceto Deus, são relativas”, reagiu Geisel em 1977, diante das perguntas dos jornalistas sobre os instrumentos de controle

que criou, características de um sistema político autoritário. E arrematou: “O Brasil vive um regime democrático dentro de sua relatividade”.

A abertura política realmente foi lenta e teve grandes tropeços. Embora tenham diminuído as denúncias de tortura e a censura prévia à imprensa, em outubro de 1975, o jornalista Vladimir Herzog foi encontrado morto numa cela do CODI-DOI paulista, usando uma tira de pano, que ele não possuía, com os pés no chão e as pernas curvadas. Segundo a versão oficial, tratava-se de suicídio, mas protestos e manifestações denunciavam a morte de Herzog por tortura.

Durante o governo do General Geisel foi editada a lei Falcão, que proibia o debate no rádio e na televisão. Mesmo assim, o MDB, partido da oposição venceu as eleições legislativas na Câmara e no Senado. Diante da iminência de uma nova derrota eleitoral em 1977, o general Ernesto Geisel fechou temporariamente o Congresso, editando um conjunto de regras eleitorais conhecido como “O Pacote de Abril”. A historiadora Schwarcz (2018, p. 468) vai afirmar a esse respeito que:

o conjunto de medidas arbitrárias editadas por seu governo, adia para 1982 a eleição indireta para governadores e alterava a composição do colégio eleitoral que deveria escolhê-los, de modo a reforçar a presença da Arena.

Nesse mesmo ano, ressurgiram com força total o movimento estudantil nas universidades e as greves no ABC paulista, enfraquecendo cada vez mais o regime ditatorial. Em 1978, o general Ernesto Geisel enviou ao Congresso uma emenda constitucional que acabava com o AI-5 e restaurava o *habeas corpus*. Com isso, abriu caminho para a volta gradual da democracia.

Neste espaço trabalhamos com a historicidade da ditadura militar brasileira e os Atos Institucionais, decretos utilizados pelo governo militar para governar, e é nesse contexto sócio-histórico que surge o jornal alternativo **O Pasquim**.

2.2 Em meio à ditadura nasce a resistência: o surgimento do jornal O Pasquim

O Pasquim surgiu com a geração de 60: jornalistas, ilustradores e escritores reunidos nos bares boêmios na cidade do Rio de Janeiro, principalmente em Ipanema. De acordo com o pensamento de Braga (1991) o fundador do jornal humorístico foi o jornalista Tarso de Castro, que era cronista social. Durante seu percurso de jornalista no jornal **Última Hora**, no Rio de Janeiro, conheceu e estabeleceu contato com dois

colegas de redação: Sérgio Cabral (editor político) e Jaguar (cartunista), que juntos começaram a pensar na fundação d'**O Pasquim**.

Aos poucos juntavam-se outros ilustradores, chargistas e cartunistas que se destacaram no universo artístico e jornalístico para integrar **O Pasquim**, dentre eles: Cláudius, Fortuna, Cláudio Prósperi, Miguel Paiva, Henfil, Ziraldo e Millôr Fernandes. Para constituir o jornal **O Pasquim**, junta-se mais intelectuais e jornalistas: Luiz Carlos Maciel, Paulo Francis, Ivan Lessa e Sérgio Augusto. Mais tarde, Caetano Veloso, Vinicius de Moraes e Glauber Rocha.

A primeira razão de discussão dos integrantes foi a opção do nome do jornal. O jornalista Sérgio Cabral fez uma lista de inúmeras possibilidades de títulos para designar o jornal. Todas foram rejeitadas. Também em uma mesa de bar, **O Pasquim** foi escolhido e acolhido por alguns jornalistas, mas muito criticado por outros. Braga⁹ (1991, p.23), explica como foi:

O Pasquim nasceu nos bares do Rio, de encontros entre Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Cláudius, Carlos Prósperi, Luiz Carlos Maciel. Este último, não lembra quem sugeriu "O Pasquim", mas lembra que foi num barzinho da Cinelândia, e que, ele Maciel, foi contra o nome - "um lugar comum" que sua "atração pelo sofisticado, o sutil e o original rejeitavam com certo constrangimento" (*Pasquim* número 20). Coisa de jornalzinho de colégio. Mas a auto-ironia do título era adequada ao momento. Tarso e Jaguar (este, o autor da sugestão) fecharam a questão, "é isso mesmo que a gente quer".

O nome do jornal ressaltava o tom humorístico que predominava na sua diretriz editorial. A sugestão do nome dado pelo cartunista Jaguar contou com grande apoio do jornalista Tarso de Castro. Já o jornalista Luiz Carlos Maciel sempre manifestou posição contrária em relação ao nome eleito ao jornal.

O próprio nome do jornal é uma sátira. O substantivo "pasquim" origina-se do italiano, *pasquino*. Por exemplo, pelo dicionário online Houaiss da Língua Portuguesa, Pasquim significa: "(1) jornal difamador; (2) sátira, panfleto, libelo".

O Pasquim nasceu como um grupo de humoristas debochados, de acordo com Kucinski (2018), primeiramente, o grupo não se via como uma empresa, nem como jornalistas-padrão, eles se consideravam uma patota: companheiros que transformavam suas relações, ideias em matéria de jornal. Era um movimento

⁹ O professor José Luiz Braga foi professor Titular e pesquisador do Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Unisinos (RS). O referido professor foi um dos principais estudiosos d'**O Pasquim**, e é autor do livro intitulado: **O Pasquim e os Anos 70: mais pra epa que pra oba**

antiburocrático, uma relação espontânea em que, a cada edição e reunião de pauta, buscava um tom homogeneizador.

A patota representava a negação da necessidade da ditadura: “à lógica da eficiência e da produção”, Braga (1991) afirma que, a patota contrapõe “um exercício lúdico motivado pelo gozo”. Todos os componentes d’**O Pasquim** eram muito bem-informados e relacionados, por isso o referido jornal sem ter reportagem nem sucursais, era um jornal sempre de grande atualidade.

Por explorar temáticas atuais, envolvendo questões de comportamento, um ponto polêmico era relacionado à questão de gênero: o jornal era machista, fazendo do feminismo e da homossexualidade objetos de chacota e provocação (cf. KUCINSKI 2018). Apesar disso, chegou a influenciar a aceitação do homossexual na sociedade, mesmo sendo alvo de acusações de falsos libertários. Somente duas mulheres integravam o jornal, são elas: Nelma Quadros e Martha Alencar, assumindo a função de secretárias de redação.

O Pasquim foi o jornal da imprensa alternativa brasileira que mais vendeu e teve um longo período de duração, publicando em toda a sua história 1.072 edições, marcando 22 anos de produção jornalística na imprensa alternativa. Durante os cinco primeiros anos, **O Pasquim** contou com o envolvimento exclusivo de 20 profissionais que se dedicavam em tempo integral, com mais de 40 jornalistas que auxiliavam esporadicamente no jornal, (cf. DAGNEZE, 2018).

A tiragem de **O Pasquim**, na edição de número 16, já estava em torno de oitenta mil exemplares, já na edição de número 22 chega ao marco de 140 mil exemplares, estabilizando-se em torno de 200 mil exemplares semanais. O número de páginas também oscilou na confecção do jornal, até que se definiu em 32 páginas a partir do número 55. Com isso, **O Pasquim** ultrapassou a marca de tiragem de muitos jornais oficiais, inclusive, Buzalaf (2009, p. 16) explica que o jornal alternativo “vendeu mais do que as revistas **Veja** e a **Manchete**, juntas, também semanais e contemporâneas de **O Pasquim**”.

De acordo com os estudos de Buzalaf (2009) a propaganda foi outro aspecto de grande força em **O Pasquim**. O jornal fez parcerias de anúncios publicitários com grandes multinacionais. Alguns dos personagens inventados pelo jornal tiveram a sua imagem relacionada a um produto comercial das grandes empresas, como por

exemplo a **Shell**, que era anunciada pelo ratinho Sig; e a **Brahma**, pelo personagem Chopinics.

Em relação às temáticas exploradas, de começo, o jornal direcionava-se a crítica dos costumes sociais de um lugar determinado da classe média, o bairro de Ipanema, trazendo temáticas tipicamente cariocas. Explorou de modo cômico temáticas do comportamento humano, tais como o uso de drogas, sexo, a legalização institucional do divórcio, futebol, organização do movimento feminista, para enumerar alguns exemplos de um jornal que parecia desinteressado de pautas políticas. Conforme explica Braga (1991, p. 26):

Ele fala de futebol, do sucesso de Glauber Rocha em Cannes, de música, De teatro. Martha Alencar defende o direito de a mulher tomar cafezinho no balcão sem ser incomodada (eram esses tempos!). Luis Carlos Maciel discute psicanálise e Canabis sativa. Critica-se a cobertura que a tevê brasileira fez da chegada na Lua de Apolo 11. (...) Paulo Francis e seus artigos sobre a Guerra do Vietnã ou as eleições na Inglaterra. Tarso de Castro brinca sobre a convivência de perder livros marxistas. Mas o forte são os temas dos costumes(...). A forma gráfica do jornal é uma de suas características marcantes. Embora com uma presença importante do texto escrito(...) é, bem um jornal de desenhistas e grafistas. A página é construída de um modo visual, tomada como um objeto composto, equilibradamente, de texto, ilustrações, eventuais fotografias(...). As entrevistas (são matérias longas) vêm acompanhadas das fotos do entrevistado.

Os jornalistas de **O Pasquim** ficaram conhecidos como o “mundo pensante de Ipanema.” Queiroz (2015) afirma que esse “mundo pensante de Ipanema” conviveu com a efervescência cultural e artística daquele momento, ao mesmo tempo em que acompanhou a repressão política da ditadura, e viram a imensa transformação urbana da cidade. Nesse contexto, surgiu um sentimento de pertencimento à Ipanema. Para Valle (2005, p. 28), “a Ipanema dos anos 1960 e 70 pode ser pensada como um adjetivo que qualificava pessoas, lugares e comportamentos, não necessariamente vinculadas ao espaço físico do bairro”. Da mesma forma, o “ipanemense” ou “ipanemenho” passou a ser uma identidade empregada para designar sujeitos que não tinham uma relação direta com os limites físicos de Ipanema. O sujeito não precisava habitar naquele bairro para assumir a identidade de “ipanemenho”.

Esse “mundo pensante de Ipanema” é composto pela criação litero-musical e artística que surgiu nos 50 e ganhou repercussão nos anos 60. Nesse campo da criação litero-musical e artística, os movimentos culturais, artísticos e de canção que mais se destacaram foram: a Canção de Protesto, a Tropicália e o Clube da Esquina.

Tais movimentos culturais, sociais e artísticos faziam parte das grandes mobilizações de cunho popular que se opunham à ditadura militar (SCHWARCZ, 2018).

Para entender melhor o que queremos colocar, trazemos Orlandi (2007) que nos assegura que a censura, ao mesmo tempo que interdita, tem paralelamente a isso a resistência. Se a censura trabalha o que se pode dizer e o que não se pode dizer, por outro lado os sujeitos resistem falando de outros modos, ressoando o que não pode ser dito, e isso produz sentidos, mesmo na censura.

Tais procedimentos eram utilizados em canções, por exemplo, nas quais se dizia o que não poderia ser dito, retratando a ditadura e o sofrimento social. As canções utilizavam-se de mecanismos através de uma língua de resistência, colocando outros sentidos possíveis, como de transformações para dizer o que não poderia ser dito, servindo-se de efeitos metafóricos. Tais compreensões sobre a censura em sua relação com a interdição do dizer, produzirá sentidos nos movimentos culturais como a Canção de Protesto, a Tropicália e o Clube da Esquina, que veremos a seguir.

A Canção de Protesto propôs um programa de denúncia e de resistência política, alicerçada na expressividade cultural e política do popular. Segundo Schwarcz (2018), a Canção de Protesto dedicou-se em estabelecer uma ligação direta entre produção artística e contexto sócio-histórico, pois acreditava no caráter rebelde da palavra cantada, expressando os grandes temas do debate político e social daquele momento.

Ainda como veremos, em 1968, surgiu a Tropicália, movimento musical que reuniu compositores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, Rogério Duprat e a revolucionária banda de rock Os Mutantes, que ultrapassou para outros campos da cultura, no teatro, nas artes visuais e no cinema. Schwarcz (2018) inclusive nos ilustra que a Tropicália mesclava a tradição da canção popular com o pop internacional e com a influência de vanguardas, e ainda, ela clamava por imagens repletas de estereótipos de um Brasil como paraíso tropical. O movimento da Tropicália também criticava, através da arte, os problemas estruturais do país como: a desigualdade, a miséria social e a forte repressão política que o país estava vivenciando naquele contexto.

Parte dos elementos que a Tropicália explorou em suas canções, como o *rock*, em especial, aquele dos *Beatles* também teve como objeto dar forma a outro

movimento musical, o Clube da Esquina, que teve como um de seus principais personagens a figura de Milton Nascimento, que inventou uma cena sonora nova e requintada e que trouxe para a canção os temas do desaparecimento forçado, da morte dos amigos, e da falta de liberdade (SCHWARCZ, 2018).

No campo artístico, destaca-se as tentativas dos artistas de desenvolverem peças teatrais, que, no entanto, foram “caladas” pelas políticas de censura por parte dos militares. Dentre elas, a peça teatral *Calabar: O elogio da traição*, de Chico Buarque em parceria com o cineasta Ruy Guerra.

O espetáculo propunha colocar reflexões sobre a versão oficial da Independência do Brasil, e seria encenado no momento em que a ditadura comemorava os 150 anos da Independência. Entretanto, na véspera da estreia, essa peça foi censurada. Desse modo, inúmeros episódios de perseguição ao campo artístico aconteceram no período ditatorial. Também artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Geraldo Vandré, Odair José e Chico Buarque foram obrigados a ir para o exílio, sob a acusação de “desrespeito à pátria”.

No que toca à questão do perfil jornalístico, **O Pasquim** foi um jornal inovador e revolucionário, que modificou a linguagem jornalística. A fala pasquiniana possuía três características essenciais interligadas: a coloquialidade, o humor e a política, de acordo com Queiroz (2015). O jornal marcou época por modificar a linguagem jornalística, pois reproduzia na linguagem escrita ou gráfica a oralidade, o que acabou influenciando a propaganda, como também, transformando a fala coloquial. A ruptura com a linguagem tradicional, embasado nas artes visuais, promoveu n’**O Pasquim** uma renovação no discurso jornalístico, afetando a sociedade, seu vocabulário, hábitos e costumes.

O Pasquim criou novas condições de escrita com novos termos, que podiam ser usados jornalisticamente, podendo (re)velar o que devia ser silenciado, utilizava-se de palavrões que surgiam disfarçados de neologismos ou substituídos por asteriscos. Expressões do tipo pô, putsgrila, paca, sifu, top-top, sacumé, dentre outras, tornam presente a “iminência do não dito que se pode dizer” (ORLANDI, 2007, p. 72), uma vez que as proibições linguísticas também são formas de representação e vem determinadas pelas relações sociais. Essa oralidade se expandiu por todos os espaços do jornal, tanto que os jornalistas passaram a dialogar não só entre eles, mas também com os leitores por meio dessa nova fala.

Já na capa, é possível compreender como o jornal dialogava com seus leitores, trazia frequentemente surpresas: uma foto de impacto, uma declaração chocante e/ou um enunciado logo abaixo do nome do jornal, designado de enunciado de efeito, que mudava a cada edição, conforme Buzalaf (2009). Na edição de número 174, no ano de 1972, o jornal produziu a seguinte enunciado: “Quem é vivo sempre desaparece”. O efeito metafórico desse enunciado comporta, na estrutura da língua, a possibilidade de interpretar que **O Pasquim**, não podendo falar das perseguições e mortes, encontrava recursos na/pela língua, por meio de implícitos, produzindo efeitos de denúncia aos arbítrios cometidos pelo regime militar.

Outra renovação do discurso jornalístico d'**O Pasquim** ocorreu na seção “Cartas”, onde o leitor passou a escrever para o jornal utilizando como forma de expressão a fala pasquiniana. Além da seção “Cartas” o jornal proporcionava ao leitor as “entrevistas”. Nessa mesma linha de inovação da linguagem jornalística, estavam as textualidades das entrevistas. Medeiros (2003) destaca que: elas aparecem desde a primeira edição, sendo consideradas como matéria de destaque dentro do jornal.

Em **O Pasquim**, as entrevistas se distanciavam do modo tradicional inventando um desvio, ponto fundamental, que se direcionava sobre o entrevistado utilizando um método diferenciado e inovador até então não comum nessas práticas, ou seja, eram diversos entrevistadores para um entrevistado. Conforme explica Medeiros (2003, p. 83):

A concepção de entrevista do jornal partia do princípio que a entrevista era mais espaço de diálogo do que a busca da informação. Com a entrevista, O Pasquim acreditava estar exercitando o diálogo da palavra democrática, e este exercício é percebido nos entrevistados, que foram os mais diversificados: intelectuais, profissionais liberais, prostitutas, marginais, artistas, meninos de rua, religiosos, todos o Pasquim transformou em notícia.

As entrevistas eram informais e descontraídas, discutiam temáticas da contracultura, como as drogas, a liberação sexual, o uso de anticoncepcionais, a liberação do aborto, o movimento *hippie*, entre outras questões consideradas tabus pela sociedade.

É interessante ressaltar que n'**O Pasquim** o humor não era diversionista, era um humor fortemente centrado na denúncia da repressão e da violação dos direitos humanos (KUCINSKI, 2018). O humor pasquiniano sob a ditadura agredia o aparelho dominador com ironia o que agradava seus leitores, pois eram raros os jornais que

ironizavam as oposições, bem como a corrente dominante. Através do humor agressivo, a desmoralização do imaginário repressivo gerava uma profunda irritação no aparelho militar. A caricatura e a charge por sua constituição, carregando em si a ironia e o desprezo, era compreendida e compartilhada pelos leitores d'**O Pasquim** o que irritava tremendamente os militares.

De acordo com Henfil em entrevista dada ao jornal **Opinião** (n.149, jul.1976):

a linguagem humorística era uma aliada, uma poderosa arma a favor do semanário. Essa foi a versão que se estabeleceu em torno dos jornalistas pasquinianos. O humor funcionou como terapia coletiva, socializando uma das principais funções psicológicas do riso, a de dissipar tensões lentamente acumuladas. (entrevista, Opinião, n.149, jul.1976).

O humor passa a ser uma das principais formas de comunicação com os leitores do jornal que, junto ao riso e ironia, se tornam a melhor saída contra toda a violência repressora. Conforme destaca Dagneze (2018, p. 19):

O contato com o humor que ocupou as páginas d'O Pasquim, importante representante da imprensa alternativa no Brasil, nos mostrou um jornal repleto de significações e, na tentativa de descobrir como a imprensa alternativa encontrava argumentos para "driblar" a censura e se fazer significar, fomos surpreendidos pela maestria com a qual os atores d'O Pasquim, pelo recurso do riso, em tempos de ditadura, informavam aos brasileiros o que os militares tanto tentavam esconder. Em razão, disso, (...) propomo-nos analisar um dos movimentos mais importantes d'história brasileira no que concerne a um espaço de crítica e de resistência.

Para a autora, foi através desse humor que **O Pasquim** inventou um lugar discursivo para que pudessem ser mobilizados sentidos e certos dizeres não outorgados pelos militares e pela censura. Desse modo, simulava-se obediência ao discurso institucionalizado pelas relações de poder, entretanto, ele era constituído através de metáforas e implícitos.

O jornal produziu textualidades em que era necessário trapacear a censura através do jogo dos efeitos da língua no simbólico. Nessa relação discursiva, há uma desobediência dos sentidos engessados, impostos pelo governo militar, o emprego do humor aponta que a língua é passível discursivamente de diversas (des) construções, transgressões e subversões. Dessa forma, "O Pasquim passa a viabilizar o estudo de peculiaridades de uma língua que transgride e que 'falha'" (SCHONS, 2011, p. 38).

Com isso, essa língua de **O Pasquim** extrapola a todo o momento os limites estabelecidos pelo sistema e pela estrutura de uma língua projetada como objetiva e linear, conforme entendiam os censores. De acordo com Schons (2011), **O Pasquim** veiculou textualidades que materializaram na/pela língua os efeitos da resistência, dos equívocos e da subjetividade. Essas transgressões amparadas pelo humor, nos dão a ver que há diversas formas de se dizer, dentre elas: mudanças lexicográficas, metáforas e comentários. Isso dificultou a atividade dos censores, pondo em jogo o sistema da língua. Segundo Schons (2011, p. 55):

O Pasquim, jornal criado em julho de 1969, vimos que institucionalizou um espaço para que certas estruturas da língua pudessem funcionar como espaço de ironia, de contestação e de subversão. O funcionamento dessas estruturas abriu espaço para o acontecimento político, pois foi via O Pasquim que se produziu um imaginário sobre inimigos do governo, sobre subversivos, sobre antipatriotas, por isso, a censura ficou atenta e passou a “colaborar” com o jornal.

O momento de maior sucesso do jornal alternativo foi quando a censura esteve de fato instaurada e tinha de ser driblada por **O Pasquim**. Foi através da resistência que ele se fortaleceu e passou a ter cunho de um jornal de humor político, de forte oposição ao regime militar.

O Pasquim se constituiu como um lugar de crítica política, dos valores da classe média e até de alguns segmentos da esquerda. A chamada “esquerda festiva” foi bastante usada tanto pelos grupos de esquerda quanto pelos grupos de direita para caracterizarem a maioria dos jornalistas do jornal. Uma parte da esquerda não concordava com o tipo de oposição que muitos intelectuais, artistas e jornalistas manifestavam para criticar o regime ditatorial, desqualificando o trabalho dos mesmos. Os jornalistas de **O Pasquim** eram vistos como um grupo que só se preocupava com festas, mulheres e bebidas. Em resposta a essa concepção, Millôr (**O Pasquim** n. 131) respondeu: “todo mundo fascinado com o boom d’O Pasquim. E nós apenas fascinado com o bumbum de Ipanema”. Já em relação à censura, o jornal conviveu e sobreviveu a ela, procurando resistir às crises impostas pelos censores do governo.

Segundo Buzalaf (2009), o jornal caracteriza-se por apresentar três fases de censura que se marca de 1969 até 1975. No primeiro momento, que vai de junho de 1969 até outubro de 1970, é o período mais intenso de produções do jornal, visto que ele ainda estava sob o comando enérgico do jornalista Tarso de Castro. Entretanto, a

censura já se fazia presente desde o começo, tentando controlar e proibir certos dizeres nas entrevistas.

O fato mais conhecido desse momento é o caso violento do dia 12 de março de 1970, quando uma bomba foi colocada na redação do jornal que, embora não tenha ferido nenhum membro do jornal, se concretizou como uma prova de perseguição e de ameaça pela censura, não só aos participantes da patota, como também aos colaboradores, bancas que comercializavam **O Pasquim**, anunciantes e leitores. Esse episódio procedeu-se logo após a edição de número 39 estar disponível nas bancas com o seguinte enunciado: “Esse número foi submetido à censura e liberado”.

O próprio jornal noticiou esse fato ocorrido repercutindo na edição de número 40. Para isso utilizou o bom tom humorístico tão característico do jornal. Nessa edição, ele divulgou uma foto que havia circulado com os membros da equipe. Entretanto, fez alterações trocando o rosto deles por caveiras. Elas representavam a tentativa da censura e calar a liberdade de manifestação do jornal.

Ainda nessa primeira fase, os censores centraram suas preocupações nas temáticas que podiam “manchar” a imagem da “moral e os bons costumes”, preocupação constante dos militares. A coluna de Luiz Carlos Maciel mostrava o choque dos valores *hippies* na sociedade e as capas questionavam as regras estabelecidas também no âmbito privado, como o caso da edição de número 70 incitando a uma “revolução sexual”, tema recorrente nos novos grupos culturais em 1970.

Já a segunda fase da censura, que aconteceu em 1970, se caracterizou pela conquista de espaço do jornal no mercado, pois as vendas cresceram e o jornal se expandiu, começando a adentrar no mundo paulistano. Os dois últimos meses do ano interrompem o percurso de crescimento do periódico.

No final de outubro de 1970, o cartunista Jaguar publicou uma charge inspirada no famoso quadro de Pedro Américo, que representa Dom Pedro I no momento simbólico de Proclamação da Independência em que ele teria dito “Independência ou morte”. O cartunista Jaguar colocou, junto da imagem de D. Pedro I, um balão com o enunciado retirado da música que fazia bastante sucesso na época composta por Jorge Ben Jor e interpretada pelo Trio Mocotó: “Eu quero mocotó”. Essa charge circulou na edição 71 de 28 de outubro de 1970, conforme na figura a seguir:

Figura 1 - Charge de Jaguar: "Eu quero mocotó"



Fonte: Site da Biblioteca Nacional

O enunciado “Eu quero mocotó” fazia alusão à polêmica protagonizada pelo maestro Erlon Chaves durante o V Festival Internacional da Canção Popular, realizado no Maracanãzinho, em 25 de outubro de 1970. Erlon Chaves foi convidado para interpretar a música “Eu também quero mocotó” e foi audacioso na performance, uma vez que, várias mulheres o beijavam enquanto repetiam o refrão “eu quero mocotó”. O maestro foi escoltado pela polícia e foi acusado de assédio moral e os militares consideraram a música e a performance uma afronta. A referida charge foi publicada posteriormente à polêmica do festival e foi considerada uma provocação aos militares que responderam prendendo nove jornalistas de **O Pasquim**. Os poucos jornalistas que foram preservados não podiam falar sobre a prisão dos colegas, que ocorreu em 31 de outubro de 1970 e usavam do humor para se referir ao episódio. Alegava-se que grande parte da redação havia sido acometida de uma gripe coletiva.

A publicação dessa charge teve consequências negativas, visto que ela não foi bem aceita pelos militares que a interpretaram como um deboche ao sentimento nacionalista. O governo militar tomou medidas duras para penalizar o jornal.

A primeira foi a demissão da censora “Dona Marina” por ter deixado veicular essa materialidade. Dona Marina era a primeira militar censora do jornal, também foi responsável por censurar várias músicas na época da ditadura, porém, Dona Maria se aproximou dos redatores. O primeiro vínculo estabelecido que evidenciava particularidades nos relacionamentos entre censores e censurados é em relação à bebida alcoólica. Jaguar gostava de uísque e, percebendo que Dona Marina também

se interessava, deixou uma garrafa na mesa da censora. Tal atitude não isentou por completo a censura das páginas do jornal, mas auxiliou, criando um espaço de negociação com a publicação do jornal.

Em segundo lugar, aconteceu a prisão do grupo de jornalistas da patota d'**O Pasquim**. Eles foram presos no dia 1 de novembro de 1970. A detenção dos jornalistas era um assunto frequente dentro daquele contexto sócio-histórico e causou grande espanto à imprensa alternativa e aos membros da geração de 60. Os jornalistas ressaltam que não houve o emprego da violência física, durante esses dois meses de prisão, só lembravam com muito humor que cortaram à força o cabelo do conhecido como hippie dos redatores, Luiz Carlos Maciel.

Já a edição de número 72, na tentativa de explicar o motivo dos jornalistas estarem ausentes, a capa trazia o enunciado “um surto de gripe na redação do Pasquim”, em tom de deboche à falta de Ziraldo, Jaguar, Luiz Carlos Maciel, Tarso de Castro, Paulo Francis, Sérgio Cabral e Fortuna. Só não foram presos Miguel Paiva, Millôr Fernandes e Henfil, que se encarregaram de conduzir o jornal, produzindo os textos para a publicação semanal.

Com a prisão dos jornalistas, o governo militar projetara que o jornal fecharia as portas em seguida. Embora isso não tenha acontecido, a sobrevivência dele ficou muito prejudicada, visto que as tiragens tiveram uma queda demasiadamente violenta. O temor à repressão do governo militar fez com que alguns jornaleiros se negassem a vender o jornal nas suas bancas comerciais.

O Pasquim, no entanto, encontrou, nas mãos de seus colaboradores, meios para resistir a essas diversas formas de repressões. Eles buscaram manter o padrão e o funcionamento dinâmico do jornal como se a equipe estivesse completa. Para isso, utilizaram o recurso da imitação no traço artístico dos ilustradores, abafando o fato da prisão. Conforme explica Buzalaf (2013, p. 12). “Na frase editorial, a situação dramática da prisão dos jornalistas com o marcante humor: Uma coisa é certa: lá dentro deve estar muito mais engraçado do que aqui fora”.

Já na fase três, em dezembro de 1973, a censura passou a ser centrada em Brasília. O material passou a ser enviado por correio para ser analisado na capital. Não havia qualquer questionamento sobre os vetos e autorizações feitas pelos censores, já que o próprio transporte do jornal entre Rio de Janeiro e Brasília e Brasília e Rio de Janeiro esgotava o tempo do processo de produção, que era semanal. Os

jornalistas ficaram com apenas dois ou três dias contínuos para a produção de todo o jornal, que era ilustrado e continha aproximadamente trinta e duas páginas, o que era um prazo praticamente impossível de ser (re)produzido e posto em circulação.

Diante de tais circunstâncias, a Distribuidora Imprensa desfez a sociedade com **O Pasquim**, que já estava em crise financeira, correndo o risco de parar com suas produções, de acordo com Queiroz (2015). Tal problema somado a má organização administrativa da gestão do primeiro diretor, Tarso de Castro, e a retirada dos anunciantes deixou o jornal numa grande crise interna e financeira.

Para tentar sair da crise, Millôr Fernandes tornou-se o diretor d'**O Pasquim**, de 1972 a 1975 desenvolvendo uma série de mudanças administrativas que mexeram com a estrutura do jornal e dos jornalistas: contenção de gastos, promovendo um controle rigoroso, desde telefonemas, despesas desnecessárias com viagens, bebidas, dentre outras. Millôr Fernandes promoveu no jornal uma transformação administrativa e também estrutural, pretendendo com isso implementar no jornal as características e uma empresa jornalística, Millôr Fernandes estava disposto a profissionalizar **O Pasquim**.

A ruptura de Millôr Fernandes com **O Pasquim** ocorreu em 1975, no número 300, quando após ao fim da censura prévia imposta ao jornal, desde 1970, o jornalista escreveu o editorial “Sem Censura”, declarando que “Sem censura não quer dizer com liberdade”, questionando a si e seus colegas enquanto jornalistas sobre qual seria o papel deles com o fim da censura prévia n'**O Pasquim**, declarando que ainda existia uma autocensura. O fim da censura prévia marcou não apenas a saída de Millôr, mas a sua reformulação como jornal alternativo, conforme Queiroz (2015).

A existência d'**O Pasquim** projetou-se nacionalmente por reunir formações e opiniões distintas, ressaltando o aspecto da diversidade cultural, o que ocasionava divisões na equipe. Ora por crise financeira, ora por conflito nas relações ou discordância nas opiniões. Porém duas das principais rupturas que provocaram grandes transformações no jornal foram: a saída de Millôr Fernandes em 1975 e a saída de Ziraldo em 1972.

Em 1981, Ziraldo assumiu a direção d'**O Pasquim**, tentando quitar as dívidas do jornal. Ele assumiu com a condição de ter total liberdade para modificar o que achasse necessário, a começar pelo formato do jornal. Em 1981 substituiu o formato tabloide pelo estilo clássico *standard* dos jornais diários. Ziraldo acreditava que **O**

Pasquim tinha de ficar mais político e engajou-se na campanha do PMDB na esperança de tirar o jornal da crise, tal tentativa não teve sucesso, conforme explica Queiroz (2015).

Ziraldo e Jaguar levaram **O Pasquim** a uma disputa político-partidária, o que contrariava a tradição anárquica do jornal descaracterizando-o por completo. Ziraldo propunha usar **O Pasquim** para apoiar ao governo do Estado do Rio de Janeiro o candidato do MDB Miro Teixeira. Jaguar não acreditava na proposta do PMDB e apoiava Leonel Brizola candidato do PDT. Durante o período pré-eleitoral, **O Pasquim** apresentava o “cantão do PMDB”, escrito por Ziraldo e o “covil do Jaguar”, totalmente brizolista. Ziraldo e Jaguar apostaram que quem vencesse as eleições ficaria com todas as cotas do jornal. Venceu o PDT, Jaguar se tornou o “único dono do falido **Pasquim**, com US\$ 200 mil em dívidas”.

O Pasquim foi um fenômeno editorial do ciclo alternativo que durou 22 anos, ultrapassando o período do regime civil-militar, encerrando sua circulação em 11 de novembro de 1991, com o número 1.072. O jornal foi perdendo suas características, que possuía durante a década de 1970, segundo Queiroz (2015) parecia ser outro jornal na década seguinte, pois havia mudado sua linguagem. Na Tabela 2, trouxemos alguns dados do Jornal **O Pasquim**: data de fundação, principais participantes, tiragem e as principais características da elaboração do jornal.

Tabela 2 – Alguns dados do jornal O Pasquim

Jornal	O Pasquim
Ano de Fundação	1969
Mascote do Jornal	Rato Sig
Geração dos Anos 60	Intelectuais, artistas e estudantes
Edições	1.072 edições
Principais participantes	Tarso de Castro, Jaguar, Sérgio Cabral, Henfil, Ziraldo, Millôr Fernandes, Luiz Carlos Maciel, Paulo Francis, Ivan Lessa, Sérgio Augusto, Caetano Veloso, Vinicius de Moraes e Glauber Rocha
Função dos participantes	Tarso de Castro: editor-chefe; Jaguar: editor de humor; Sérgio Cabral: editor de texto; Carlos Prósperi: editor gráfico e Claudius o correspondente do jornal em Genebra.
Tiragem	200 mil exemplares
Patrocinadores	Shell, Skol, Casas Sucata e Cartões Thomas de la Rue, entre outros
Características das entrevistas	A entrevista era produzida da maneira mais natural possível, sendo registradas as conversas paralelas, sons, ruídos, perturbações, os desentendimentos entre os entrevistadores, ou qualquer

	comportamento durante a entrevista. Também era recorrente os jornalistas escreverem suas críticas nas margens da transcrição.
Características das capas	A capa do Pasquim surpreendia seus leitores, através de fotos que causavam efeitos de impacto, acompanhadas dos conhecidos lemas, que mudavam a cada edição do periódico, trazendo “dizeres” novos e diferentes. Isso também marca uma das principais inovações do Pasquim , até então não comum nos jornais.
Censura	Foram 03 fases temporais de censura. A primeira quando lançaram uma bomba no jornal. A segunda quando os jornalistas e chargistas foram presos, e a terceira quando a censura passou a ser comandada de Brasília.
Fala pasquiniana	Possuía três características essenciais conjugadas: coloquialidade, humor e política.
Humor	Não era um humor diversionista, era um humor fortemente centrado na denúncia da coerção e da violação dos direitos humanos.
Linguagem	Modificou a linguagem jornalística: reproduzia na linguagem escrita a linguagem oral, utilizava palavões disfarçados de neologismos. Expressões tipo: pô, putsgrila, paca, sifu, topo-top
Principais características quanto a organização	Não tinha sucursais, nem reportagens, não se viam como jornalistas-padrão nem como uma empresa, mas como um grupo de amigos, “a patota”. As edições eram discutidas de forma espontânea e também não obedeciam hierarquia.

Fonte: Elaboração nossa.

Esta tabela traz a data da fundação do jornal, os principais participantes, as características dos principais artigos, e a maneira que o jornal se comunicava com os leitores. Diante das condições de produção do jornal **O Pasquim** veremos as criações artísticas de Henfil ocupando a posição de destaque como cartunista e chargista no jornal e seus principais personagens.

2.3 O Pasquim com Henfil

Nesta parte, descrevemos a historicidade do chargista e cartunista Henrique de Souza Filho, o Henfil. Primeiramente destacamos alguns fatos importantes que marcaram a sua infância e adolescência. Acompanhamos o percurso de Henfil por jornais e periódicos da imprensa brasileira, dentre eles: **Resmungo, Alterosa, Diário da Tarde, Última Hora**, dentre outros. Tornou-se um dos principais cartunistas brasileiros no jornal **O Pasquim**, trazendo personagens, como o Cabôco Mamadô e os Fradins, que tiveram grande repercussão e aceitação do público leitor do jornal.

Conforme Pires (2006), Henfil foi jornalista, escritor e um dos principais cartunistas brasileiros. Nasceu em Ribeirão das Neves e cresceu na capital mineira Belo Horizonte, no bairro de Santa Efigênia, na região periférica da cidade. Sendo de origem familiar pobre, desenvolveu suas experiências e formações individuais e sociais nessa comunidade. Isso marcou sua identidade enquanto sujeito, fazendo com que ele se preocupasse com questões relacionadas à pobreza, à fome, bem como à política e a outros problemas sociais.

Conforme descreve Souza (1999), a experiência de Henfil no bairro de Santa Efigênia foi essencial também para destacar a sua produção humorística, visto que, através do humor, materializou críticas aos valores sociais e morais vigentes em uma sociedade desigual. Souza (1999, p. 212) ilustra um pouco desse contexto:

Uma pensão de tuberculosos, o maior sanatório brasileiro, um asilo de velhos, a agência funerária, a casa do pequeno jornalista, o campo do Américo Futebol Clube, a Santa Casa de Misericórdia, que era imensa, e por onde vinham todos os imigrantes. Vinham do Nordeste, passavam por Belo Horizonte, adoeciam na viagem, morriam ou não aguentavam continuar e ficavam ali na porta da Santa Casa esperando internamento. Tinha o Hospital São Locas, Hospital de lepra, Hospital do câncer, chagas. Faculdade de Medicina onde brincava, às vezes, vendo cadáveres sendo dissecados, aquelas coisas. O rio Arrudas que é o rio que descarga de Belo Horizonte, onde eu brincava. Duas favelas: a Dos Urubus e Pau-Comeu; um matadouro. Isso tudo colado, um do lado do outro. Foi o maior curso de Sociologia que fiz. Não estudei o subdesenvolvimento com o Celso Furtado na Universidade, eu o vi pessoalmente.

Diante de tais vivências na região periférica da cidade de Belo Horizonte, no estado de Minas Gerais, Henfil enfrentou a pobreza e a desigualdade social, que foi fundamental para a sua formação e para a caracterização de sua produção humorística, pois o fez conhecer a diversidade no interior da miséria.

Além dessas dificuldades vivenciadas por Henfil, de acordo com Pires (2006), devido à sua condição social, ainda tinha de conviver com a hemofilia. Diante das limitações impostas por essa doença, precisou conviver com o sarcasmo explícito nas brincadeiras infantis das quais participava. Ele teve uma formação religiosa de fé católica, oriunda de sua mãe, Dona Maria. Isso influenciou na composição de suas produções artísticas e dos seus personagens, como os Fradins.

De acordo com a **Enciclopédia Itaú Cultural** (2020), Henfil começou a se interessar pela atuação na militância política devido à influência que recebeu do irmão mais velho, Helbert de Souza, o Betinho. Nesse contexto, começou a participar dos

movimentos sociais, como por exemplo, a Juventude Estudantil Católica (JEC), e a União Municipal dos Estudantes Secundaristas (UMES). Também participou do diretório acadêmico da Faculdade de Ciências Econômicas onde começou a produzir caricaturas dos líderes estudantis, bem como confeccionava ilustrações para faixas, cartazes, folhetos e jornais nas campanhas eleitorais.

Ainda no jornal mimeografado da JEC, o **Resmungo**, publicou seus primeiros desenhos. Posteriormente, começou o curso de Sociologia, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o qual não concluiu, abandonando após dois meses. Em 1962, ele passou a ter a função de revisor de texto na revista **Alterosa**, tornando-se, em seguida, cartunista do jornal, a convite do editor da publicação Roberto Drummond, que foi mentor do apelido Henfil. Posteriormente, trabalhou em outros jornais como o **Diário da Tarde** e o **Última Hora**. Já em 1965, produziu caricaturas políticas para o **Diário de Minas** e depois trabalhou no **Jornal dos Sports**.

De acordo com Pires (2006) em 1967, mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro depois de aceitar o convite para trabalhar na filial do **Jornal dos Sports** onde começou a produzir charges esportivas para o jornal. Embora nesse momento tenha trabalhado em jornais de linha exclusivamente esportiva, ele não deixou de dar um humor político aos personagens que representavam os torcedores dos times de futebol. Nesse período, ele também trabalhou em importantes revistas conhecidas em âmbito nacional, tais como: **Visão, Realidade, Placar e Cruzeiro**.

Posteriormente, em 1969, começou a participar do jornal carioca, **O Pasquim**. Foi nesse jornal que ele marcou a sua história como um dos principais cartunistas brasileiros, manifestando posição combativa e irreverente contra a repressão militar, através do emprego do humor em suas materialidades. Além de também produzir textualidades que criticavam os costumes e o moralismo da classe média carioca.

De acordo com Pires (2006, p. 95):

No *Pasquim* Henfil encontrou espaço para conflagrar de forma mais aberta sua armadura tanto contra as práticas políticas e econômicas do regime, como jornalísticas e comportamentais vigentes, influenciando, de maneira *sui generis*, a organização dos diferentes atores sociais para a participação e organização das demandas democráticas na vida política brasileira. Foi no interior do jornal e das redes sociais ali existentes que o seu discurso denunciatório foi gerado, ganhando forma e sentido, constituindo um lugar formador de redes de sociabilidades, fundamental para a interpretação de ideias entre os colaboradores, seus críticos, interlocutores e leitores.

O trabalho realizado por Henfil, junto com a turma de **O Pasquim**, foi importante para a história da produção cultural brasileira, bem como para a imprensa alternativa da década de 70. De acordo com os estudos de Pires (2006), são dois os personagens de Henfil que se destacam em **O Pasquim**: Os Fradins e o Cabôco Mamadô. Os Fradins, no período de 1969, voltados para a crítica dos costumes da classe média carioca. Já o Cabôco Mamadô, realizados nos períodos de 1972 em diante, com o objetivo de depreciar a imagem de personalidades que eram favoráveis à ditadura.

Foi na revista **Alterosa** que surgiu a primeira publicação dos Fradins. Posteriormente, eles apareceram em curto espaço de tempo no **Diário de Minas** (entre 1966 a 1968) e no jornal **O Paiz**, no fim de 1968. No referido jornal, já começam a acontecer mudanças importantes no aspecto das ilustrações, que passam a ter traços próprios, que vão ser marcas identificatórias de **O Pasquim**. No referido jornal, a primeira aparição dos dois personagens dominicanos acontece na edição de número 02, em julho de 1969.

Eles são designados de Fradim Cumprido e de Fradim Baixim. O primeiro personagem, O Fradim Cumprido, caracteriza-se por ser mais respeitoso em relação às convenções sociais, já o segundo, Fradim Baixim, caracteriza-se como sendo desafiador, moleque e muito sádico. Desse modo, eles apresentavam personalidades completamente opostas.

Conforme Malta (2008, p. 4), “o frade Cumprido distingue-se por sua ingenuidade e extrema bondade; e o frade Baixinho por sua vez, destilava todo o seu sarcasmo e uma coleção de maldades”. Os personagens Fradins através de um tom anárquico e sádico confrontavam-se de forma direta com os dogmas, medos e repressões derivados dos princípios religiosos, morais e políticos das condições de produção da ditadura militar. Kucinski (2018) nos diz que os personagens Fradins inovaram a arte da tira humorística e da charge política no Brasil. Esses personagens esquizofrênicos, expressaram o conflito instalado na sociedade brasileira pelo Golpe de 1964 e do aniquilamento dos sentimentos de fraternidade.

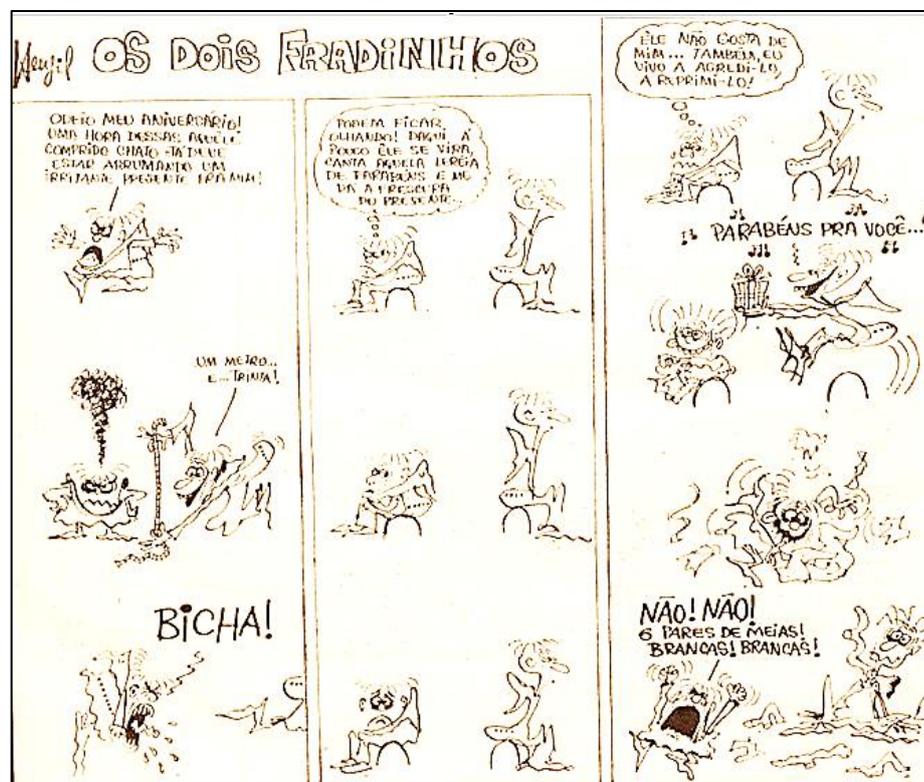
Esses dois personagens estão relacionados com a própria personalidade de seu mentor, autorretratando o próprio Henfil, entre dois universos opostos e complementares. O personagem Cumprido representava o lado carola, conservador nos costumes e até careta; já Baixim, o lado utópico, anarquista e revolucionário. O primeiro oriundo de sua formação na fé católica e dos princípios familiares, e o

segundo na pregação libertária dos dominicanos e em sua vivência numa sociedade desigual.

As charges e ilustrações a seguir não constituem o corpus de nossa pesquisa. Trazemos tais materialidades, para ilustrar os principais personagens criados por Henfil e alguns dos diversos temas abordados pelo cartunista e suas condições de produção.

A Figura 2 circulou na edição número 05, de julho de 1969.

Figura 2 - Os Dois Fradins



Fonte: Site da Biblioteca Nacional

Nesta charge, vemos o confronto de posições ideológicas entre os Fradins Baixim e Cumprido, e um exemplo de como o sentido de preconceito em relação aos homossexuais está significando na charge em **O Pasquim**, que foi produzida na edição de número 6, referente ao mês de agosto de 1969.

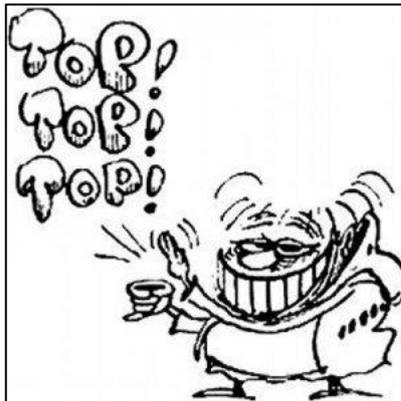
Conforme Malta (2008), os personagens Fradins tiveram bastante influência sobre o público leitor do jornal carioca, visto que logrou um espaço importante de repercussão dentro do jornal. Esses leitores buscavam formas alternativas dentro dos meios de comunicação, acenando positivamente para rupturas linguísticas, temáticas

e gráficas. Isso explica, em certa medida, como os Fradins, através das marcas da irreverência e da ousadia, produziram “historinhas” que cativaram esse público leitor.

No que toca à linguagem usada por Henfil para criar os Fradins, há o emprego recorrente das onomatopeias para driblar a falta de sons e movimentos, e para a reprodução de tudo aquilo referente ao real e que não pudesse definir-se de forma sucinta e precisa.

Isso passa a ser um dos aspectos que identifica o personagem Fradim a marca do gesto popular de bater com a mão direita espalmada sobre a mão esquerda fechada em círculo, junto da onomatopeia TOP! TOP! TOP! Tal gesto têm o efeito de manifestar o sadismo de Baixim, como também exalta as situações em que, através do exagero e do rebaixamento, põe-se em reflexão determinadas práticas e valores sociais. Tal gesto de malícia do Fradim Baixim tornou-se popular na expressão TOP! TOP! TOP! quando algum sujeito era vitimado, depreciado, levando a “pior”, em alguma situação, conforme a Figura a seguir:

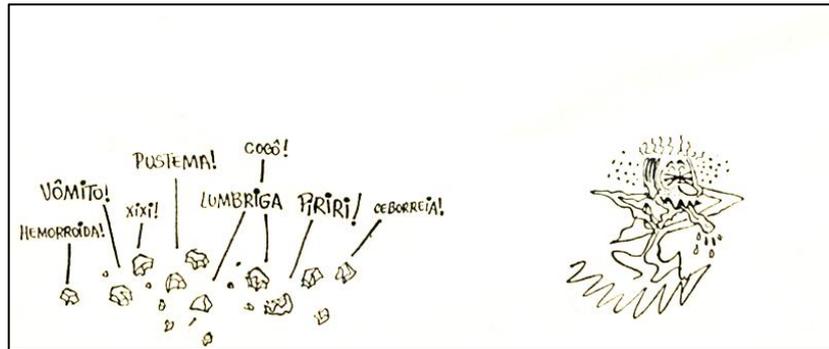
Figura 3 - Fradinho



Fonte: Disponível em Henfil e Fradim.

Outras práticas populares usadas por parte do personagem Baixim são as exhibições gestuais, como tirar a meleca do nariz ou a prática de ações obscenas, além da ruptura das convenções verbais, através do emprego de palavrões, palavreado ríspido, injúrias e até pragas. Vejamos a figura a seguir, da edição número 28 de primeiro de janeiro de 1970.

Figura 4 - Fradins



Fonte: site da Biblioteca Nacional

Pires (2006) afirma que a prática humorística que tocava em assuntos da moral e da constituição da família brasileira era interpretada como uma afronta às convenções sociais e aos valores conservadores no contexto sócio-histórico da década de 70 sob comando do regime militar. Ainda segundo o mesmo autor (2006, p. 109):

A abordagem destas especificidades temáticas, no cenário político dos anos 1970, fragmentou tanto os discursos tradicionais em favor da família, dos costumes, da religião, um dos pilares em que se ancorou o regime militar com o apoio dos estratos conservadores da sociedade brasileira, como práticas e hábitos ligados à contracultura.

A Figura abaixo circulou na edição 18, de 29 de outubro de 1969:

Figura 5 - Fradins no Divã



Fonte: Site da Biblioteca Nacional

A Figura 5 nos aponta como Henfil, no jornal **O Pasquim**, expressou, através de suas charges, uma postura combativa e irreverente contra o autoritarismo no âmbito dos costumes e do moralismo da classe média. Desse modo, os personagens Fradins assumiram uma conotação mais anárquica e sádica para defrontar-se de forma mais direta com os dogmas, medos e repressões derivados dos virtuosíssimos religiosos, morais e políticos.

Outro personagem de destaque, segundo Pires (2006), criado por Henfil, dentro do jornal carioca foi o Cabôco Mamadô. Ele aparece no jornal pela primeira vez no número 129, do final do ano de 1971, sendo considerado o personagem mais polêmico, que, através do riso e do deboche, depreciou adversários políticos e intelectuais. Também esse personagem era o protagonista do cemitério dos mortos-vivos, idealizado por Henfil no auge da repressão do governo do general Médici. Nele, o cartunista enterrava, com desprezo, personalidades que, de alguma forma, colaboravam ou demonstravam apoio ao regime militar. De acordo com o fragmento encontrado na página digital da Biblioteca Nacional (2020):

A relação das celebridades enterradas no Cemitério era extensa e eclética: os cantores Wilson Simonal e Don Ravel; o dramaturgo Nelson Rodrigues; o sociólogo Gilberto Freyre; os economistas Roberto Campos e Eugênio Gudi; o ensaísta Gustavo Corção; os escritores Rachel de Querioz e Josué Montello; os apresentadores de TV Flávio Cavalcanti, Hebe Camargo e J. Silvestre; o técnico de futebol Zagalo; os jornalistas David Nasser e Samuel Wainer; os compositores Sérgio Mendes e Carlos Imperial; o maestro Erlon Chaves; o humorista José de Vasconcelos; os bispos direitistas Dom Vicente Scherer e Dom Geraldo Sigaud; o presidente da confederação Brasileira de Deportos e depois da Fifa, João Havelange; parlamentares da Arena, o partido da ditadura; os atores Jece Valadão e Bibi Ferreira; o conjunto Os Incríveis; o fotógrafo Jean Manzon; o líder integralista Plínio Salgado; Plínio Corrêa de Oliveira, fundador da Tradição, Família e Propriedade (TFP); o astro do futebol Pelé; o empresário da comunicação Adolpho Bloch; "The Globe" (alusão à O Globo), entre outros

De acordo com Cordeiro (2015) o cemitério dos mortos-vivos criava uma dualidade social entre os que colaboravam e os que resistiam ao regime, entre essas posições opostas para Henfil e para **O Pasquim** havia um comportamento que incomodava tanto quanto à colaboração. Esse comportamento era a passividade, a falta de atitude, de ação daqueles que não sabiam se posicionar, ficavam "em cima do muro".

A figura a seguir ilustra o cemitério dos mortos-vivos criado pelo cartunista Henfil. A textualidade posta em prática do personagem Cabôco Mamadô traz efeitos

de sentido de uma trama que deprecia a moral de Plínio Salgado, o qual foi um escritor, jornalista, teólogo e político ligado ao conservadorismo brasileiro, de acordo com Martinho (2019). O referido autor constata que, Plínio Salgado além de fundador da Ação Integralista Brasileira de extrema-direita foi um grande apoiador do golpe de Estado de 1964 e participou como Deputado Federal no partido governista, a ARENA. A textualidade circulou na edição número 132 de 1972:

Figura 6 - Cabôco Mamadô



Fonte: Site da Biblioteca Nacional.

Pires (2006) destaca que os personagens Fradins e Cabôco Mamadô são as invenções jornalísticas do cartunista Henfil que tiveram grande destaque dentro do

jornal carioca, repercutindo na esfera nacional. Com isso, Henfil nunca se distanciou d' **O Pasquim**, sempre esteve presente mesmo nos momentos mais difíceis, quando a censura tentava reprimir as produções da imprensa em geral e também a alternativa.

Ainda em **O Pasquim**, Henfil divulgou mais produções, publicando, em capítulos semanais, os relatos dos dois anos em que viveu em Nova Iorque e dos tempos em que viajou à China. Ele criou outros personagens, além dos que já vimos. Em abril de 1976, lançou o personagem Ubaldo, conhecido como o Paranóico, que manifestava os temores coletivos nesse ambiente de perseguições e violências praticadas pelo governo do general Geisel, contra os movimentos sociais de esquerda, como o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e o Partido Comunista do Brasil (PC do B). Outros personagens criados por Henfil e que se destacaram em suas produções são: Graúna, Bode Orelana, Cangaceiro Zeferino, Preto que Ri, Orelhão e Xabu, o provocador.

Conforme consulta realizada no site da Biblioteca Nacional (2020), Henfil, já em 1978, tornou mais intensa as vendas de **O Pasquim** ao criar polêmicas com os baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil e Glauber Rocha, aos quais considerava-os como “alienados” por manifestarem posições de afinidade moral com a abertura lenta e gradual do processo democrático do governo do general Geisel. Também nas páginas d' **O Pasquim**, Henfil mostrou-se combativo envolvendo-se em memoráveis campanhas pela anistia ampla, geral e irrestrita, pelo restabelecimento das eleições diretas para governadores e pela convocação da Assembleia Nacional Constituinte. Também se envolveu na luta política partidária, através da criação e da fundação do Partido dos Trabalhadores (PT), ao lado de seu amigo Luiz Inácio Lula da Silva, e outros companheiros.

Com o princípio de abertura do processo democrático, **O Pasquim** começou a perder sua força no combate à ditadura militar, concomitantemente com a doença e a morte de Henfil. Ele era hemofílico e precisava seguidamente de transfusões de sangue e, em decorrência disso, contraiu o vírus HIV, o que o levou a óbito.

Trouxemos até aqui um pouco de Henfil, que desde a sua infância experimentou de perto a pobreza e as desigualdades sociais. Isso serviu de inspiração para continuar em frente, destacando-se como um dos principais cartunistas brasileiros. A sua carreira adquiriu grande impulso através da participação no jornal **O Pasquim**, onde se projetou nacionalmente, por meio da criação dos personagens,

como os Fradins e o Cabôco Mamadô. Foi em plena ditadura militar que ele vivenciou um dos momentos mais criativos da sua carreira. O seu humor caracterizou-se por ser de caráter irônico, debochado, cortante e feroz em sintonia com o espírito do jornal carioca que desafiava as forças da ditadura e dos censores, de acordo com o fragmento encontrado no site da Biblioteca Nacional (2020). Ele, “o rebelde do traço”, como ficou conhecido, fez grande sucesso e o seu espírito revolucionário incomodou as forças conservadoras da década de 70. A Tabela 3 traz a trajetória profissional de Henfil, seus principais personagens e os veículos de comunicação que ele trabalhou.

Tabela 3 - Descrição da biografia e trajetória profissional de Henfil

Nome Completo	Henrique de Souza Filho, o Henfil
Data de Nascimento	5 de fevereiro de 1944
Cidade do Nascimento/ Estado	Ribeirão das Neves/ Minas Gerais
Locais Onde Viveu	Ribeirão das Neves, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Nova Iorque
Jornais e revistas que trabalhou	<u>Resmungo</u>, <u>Alterosa</u>, <u>Diário da Tarde</u>, <u>Última Hora</u>, <u>Diário de Minas</u>, <u>Sports</u> e o <u>Pasquim</u>. As revistas são: <u>Visão</u>, <u>Placar</u>, <u>Cruzeiro</u> e <u>Isto É</u>
Função no Pasquim	Destacou-se como Chargista e Cartunista. Realizou crônicas
Principais personagens	Fradins e o Cabôco Mamadô
Identificações dos personagens	Eles são designados de Fradim Cumprido e de Fradim Baixim. O primeiro personagem, Cumprido, caracteriza-se por ser mais respeitoso em relação às convenções sociais, já o segundo, Baixim, caracterizava-se como sendo desafiador, moleque e muito sádico. Desse modo, eles apresentavam personalidades completamente opostas, Conforme Malta (2008, p. 4), “o frade Cumprido distingue-se por sua ingenuidade e extrema bondade; e o frade Baixinho por sua vez, destilava todo o seu sarcasmo e uma coleção de maldades”. Já o Cabôco Mamadô sendo considerado o personagem mais polêmico, que através do riso e do deboche depreciou adversários políticos e intelectuais. Também esse personagem era o protagonista do cemitério dos mortos-vivos, idealizado por Henfil no auge da repressão do governo do general Médici. Nele, o cartunista enterrava com desprezo, personalidades que, de alguma forma, colaboravam ou demonstrassem apoio ao regime militar.
Principais identificações do traçado	Rebelde, rápido, lúdico, irreverente, impetuoso, simples, sem cor e usando preto e branco e ausência de paisagem
Características do Humor	Humor debochado, cortante, feroz e ácido.
Principais publicações	Revista Fradim (1972); Hiroshima, meu humor (1966); Diário de um cucaracha (1976); Henfil na China (1980); Dez em humor (coletânea de 1984); Diretas Já (1984); Fradim de Libertação (1984) e Como se faz humor político (1984).
Outras Atividades	Cinema, teatro, televisão (trabalhou na rede Globo, como redator do extinto programa TV Mulher) e literatura.
Morte	4 de janeiro de 1988.

Fonte: Elaboração nossa

Esta Tabela traz a trajetória de vida e a historicidade de Henfil, desde o seu nascimento, suas principais produções e passagens por jornais e revistas que trabalhou, até sua morte.

CAPÍTULO 3

3.1 Um percurso teórico-metodológico para análise das charges de Henfil

*“É porque a língua é sujeita ao equívoco
e a ideologia é um ritual com falhas
que o sujeito, ao significar, se significa”
(Orlandi, 2005, p. 35)*

Como já apontamos anteriormente, nosso trabalho de pesquisa busca elaborar gestos de interpretação sobre as charges de Henfil na ditadura militar, sob a vigência do Ato Institucional Número Cinco (AI-5), tendo como materialidade o jornal **O Pasquim**. Para tanto, procuramos um embasamento teórico- metodológico da Análise de Discurso de matriz Francesa, de acordo com os preceitos de Michel Pêcheux e Eni Orlandi.

É preciso entender as relações de poder em questão, entre governo ditatorial e as forças de resistência para chegarmos ao discurso como um objeto teórico, como esse lugar de “efeito de sentido entre interlocutores” (PÊCHEUX, [1975] 1997, p. 82). O discurso, em sua materialidade simbólica, é o lugar em que se pode observar a relação entre língua, história e ideologia. Isto quer dizer que o discurso é uma prática social que põe em funcionamento sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história.

Como sabemos, na Análise de Discurso, vamos relacionar o linguístico a exterioridade (sujeito e o contexto), pondo a linguagem no funcionamento com os modos de produção social. Nosso campo teórico trabalha com a língua relacionada à história e a produção de sentidos, não tendo como separar o sujeito das condições de produção em que se produz o dizer. Refletindo sobre as charges de Henfil, que circularam no jornal **O Pasquim**, elas foram produzidas em um contexto sócio-histórico, em plena ditadura militar, sob a vigência do AI-5, onde a censura prévia controlava o que poderia e o que não poderia ser dito. Para isso a imprensa alternativa vai encontrar outras formas de dizer, utilizando-se do humor, silenciamentos, mudanças lexicográficas e metáforas.

O discurso, de acordo com Gadet e Pêcheux (2004), tomado na sua própria ordem, realizando-se na língua, na ordem do enunciável, movimenta as fronteiras, os espaços discursivos. Considerando que o estudo da língua é ideológico e uma

questão do funcionamento do político (divisão social dos sentidos), **O Pasquim** ocupa um lugar de resistência transgredindo os sentidos impostos pelo Estado.

De acordo com Orlandi (2005), a Análise de Discurso busca compreender sobre o modo como a linguagem está materializada na ideologia e como a ideologia se manifesta na língua. A materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua, trabalhamos, portanto, a relação língua, discurso e ideologia. Por outro lado, Pêcheux (1997) afirma que não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia. O discurso é o lugar que se produz sentidos por/para os sujeitos.

Apoiado nos dois autores acima citados, entendemos que discurso estabelece ligações com outros discursos, não existindo de forma isolada. Ele se dá no interior de regiões de saberes, as formações discursivas (FDs). De acordo com Foucault (1972), uma FD constitui-se em um conjunto de enunciados a partir de determinadas regularidades que definem as condições de funcionamento, de existência, desaparecimento e transformação de certos enunciados discursivos. Já Pêcheux (1997, p. 160) toma essa noção de FD e relaciona a um outro aspecto: o da ideologia, definindo dessa forma a FD como: “aquilo que numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, delimitada pelo estado de luta de classes, determina o que pode e deve ser dito”.

As FDs podem ser compreendidas como regionalizações do interdiscurso, configurações específicas dos discursos em suas relações. O interdiscurso remete ao já-lá, ao já-dito, constituindo uma FD em relação a outra.

As FDs não se fecham nas suas regiões de saber. Elas são constituídas por saberes advindos de outros lugares, podendo serem vistas como um espaço aberto, poroso e lacunar. Nelas, os sentidos estão em constantes movimento, fluindo de um determinado espaço discursivo para outro, indicando que as FDs são constituídas pela heterogeneidade. Pêcheux (1997) afirma que o próprio de toda FD é dissimular, através da transparência do sentido que nela se materializa, a objetividade material do sentido. Observando as charges de Henfil, enquanto textualidades, elas materializam as relações de poder entre a ideologia dominante (Estado) e a ideologia dominada (as charges de Henfil produzidas n’**O Pasquim**). Elas se inscrevem em uma FD que rompe com as regras do jornalismo tradicional, do sistema estabelecido, fazendo vir à tona a subversão, fazendo emergir o que é proibido, silenciado,

utilizando-se do humor e da ironia. Henfil com seu traço irreverente de desenhar e escrever vem fundar novos sentidos, novas regras (do discurso), no jogo da língua na atividade escrita do jornal.

Segundo Pêcheux (1997), a FD está vinculada ao ideológico, no que se refere ao efeito de obviedade na produção de sentidos. É pelo efeito do ideológico que os sentidos são tomados como naturalizados e já dados. Segundo Pêcheux (1997, p. 160):

É a ideologia que fornece as evidências pelas “quais todo mundo sabe” o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve, etc. ... evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem” e que mascaram, assim, sob a “transparência da linguagem”, aquilo que chamaremos o caráter material dos sentidos, das palavras e dos enunciados.

Para nós, as FDs representam as formações ideológicas (FI), isso significa que, de acordo com Pêcheux (1997) define-se como um conjunto complexo de atitudes e representações que não são individuais, mas também não são universais. As FDs estão diretamente ligadas às posições de classe em conflito. Tal conflito se dá, conforme o pensamento de Pêcheux, nos aparelhos ideológicos de Estado, postulados por Althusser (1985), onde a ideologia da classe dominante reproduz a sua lógica desigual, através das instituições, tais como: a família, a escola e a igreja. Althusser (1985) ainda afirma que os Aparelhos Repressivos do Estado, são os que ditam o que podemos ou não fazer, amparados pelo Estado para a prática da violência, por exemplo, para a manutenção da “ordem”. Os Aparelhos Repressivos do Estado são representados pela polícia, presídio e o jurídico (leis). Ambos os Aparelhos funcionam tanto através da ideologia, quanto da violência. Para Althusser (1985, p.46-47):

Da mesma maneira, mas inversamente, devemos dizer que, em si mesmos, os Aparelhos Ideológicos de Estado funcionam de um modo massivamente prevalente pela ideologia, embora funcionando secundariamente pela repressão, mesmo que no limite, mas apenas no limite essa seja bastante atenuada, dissimulada ou até simbólica.

Durante a ditadura militar brasileira, contexto sócio-histórico em que foram produzidas as charges de Henfil, o governo AIE que reproduz a ideologia de um determinado grupo social (nesse caso dos militares) utilizava a violência, a tortura, e a prisão para reprimir os sujeitos que discordassem de sua ideologia. A prisão, a

tortura também agem como um aparelho repressor, silenciando os sujeitos através da violência física (tortura), mas também da violência simbólica, como foi o ocorrido com muitos sujeitos que foram presos no período da ditadura.

Pêcheux (1997, p. 145) afirma ainda que: “é pela instalação dos aparelhos ideológicos de Estado, nos quais essa ideologia [a ideologia da classe dominante] é realizada e se realiza, que ela se torna dominante...”. A cena da luta ideológica de classes se dá pelas relações de desigualdade/ subordinação no interior dos aparelhos ideológicos do Estado. Os AIE da informação dentre eles, a imprensa, reproduzem as relações de produção dominante na luta de classes. Entretanto, **O Pasquim** como imprensa alternativa não reproduziu as relações de produção dominante na luta de classes, mas pôde transformá-las e também resistir ao discurso dominante, através de deslizamentos, rupturas com a formação discursiva do Estado.

Nesse sentido, para Althusser (1985, p. 89): “uma ideologia existe sempre em um aparelho em sua prática ou práticas. Esta existência é material”; o autor afirma que a ideologia é de existência material e se realiza nas práticas sociais dos AIE. Ele, inclusive, vai conceber a ideologia na sociedade, possibilitando que ela ganhe forma material, fazendo com que o sujeito se relacione consigo mesmo e com o mundo exterior. Althusser afirma que: 1. não existe prática senão através de e sob uma ideologia; 2. Não existe ideologia salvo de um sujeito e para o sujeito. Althusser (1996, p. 128) desenvolveu dois primados importantes: 1. A ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência; 2. A ideologia tem uma existência material.

No entanto, Orlandi (2007), embasando-se em um ponto de vista marxista, sugere um deslocamento no que toca o ponto da dissimulação ideológica, remetendo à ilusão de que os sentidos e a linguagem se constituem no efeito de transparência. De acordo com Orlandi (2007, p. 31):

Pela ideologia, se naturaliza o que é produzido pela história: há transposição de certas formas materiais em outras, isto é, há simulação (e não ocultação de “conteúdos”) em que são construídas transparências (como se a linguagem não tivesse sua materialidade, sua opacidade) para serem interpretadas por determinações históricas que aparecem como evidências empíricas.

A ideologia dá-se pela interpretação dos sentidos determinada pela relação da língua com a história em seus mecanismos imaginários. O imaginário cria um efeito

ilusório entre o mundo e a linguagem, mas, na verdade, o que existe é uma construção, uma convenção. Essa ilusão faz com que o sentido pareça transparente (ORLANDI, 2007).

A ideologia está presente na ordenação dos sentidos, e esses estão constituídos no discurso, que é lacunar, aberto e disperso, sendo inscrito a todo o momento em um jogo paradoxal, de um lado a estrutura, a regra, a estabilização e o acontecimento, e do outro, o movimento, os sentidos e os sujeitos que irão constituir a prática do discurso instaurando a repetição e o deslocamento (ORLANDI, 2001).

Compreendemos que, na teoria pêcheuxtiana (1997), a produção dos sentidos se vincula a uma determinada FD. O sentido não existe de forma abstrata, não está desvinculado da prática discursiva. Ressaltamos, portanto, que não há sentido sem interpretação. Orlandi (2005), ao pensar o lugar da interpretação, problematiza a linguagem afirmando que ela não é transparente e sim opaca, e os sentidos funcionam pela repetição e ao mesmo tempo pela quebra e ruptura, produzindo múltiplos efeitos nos gestos de interpretação. O lugar da interpretação acontece naquilo que Pêcheux ([1983] 1990), em **O Discurso: estrutura ou acontecimento**, compreende como pontos de deriva de sentidos. De acordo com o autor:

(...) todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro (...). Todo enunciado, toda sequência de enunciados é pois, linguisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar a interpretação (PÊCHEUX, [1983] 1990, p. 53)

Conforme Orlandi (2007), o gesto de interpretação do sujeito diante de qualquer objeto simbólico é o de submeter-se aos movimentos da interpretação, através do jogo do simbólico no político. Entretanto, a autora considera que nesta prática interpretativa há um movimento inverso, que é o da própria negação da interpretação. Essa negação no processo discursivo é constitutiva do sujeito e do sentido e se dá de forma inconsciente. No acontecimento da interpretação, o sentido se mostra como óbvio, como se estivesse cristalizado sempre lá, pelo já-dito. Na perspectiva discursiva, não há como o sujeito escapar dos gestos de interpretação. Essa interpretação acontece em processos discursivos em múltiplos gestos. Orlandi (2007, p. 30), afirma que:

Há uma injunção à interpretação. Diante de qualquer objeto simbólico “x” somos instados a interpretar o que “x” quer dizer? Nesse movimento da

interpretação, aprece-nos como o conteúdo já-lá, como evidência, o sentido desse “x”. Ao se dizer, se interpreta e a interpretação tem sua espessura, sua materialidade, mas nega-se, no entanto, a interpretação e suas condições no momento mesmo em que ela se dá e se tem a impressão do sentido que se “reconhece”, já-lá. A significância é, no entanto, um movimento contínuo, determinado pela materialidade da língua e da história.

No processo discursivo, a ideologia, conforme Pêcheux (1997, p. 148) “interpela os indivíduos em sujeito”. Isso se realiza no momento em que o sujeito se inscreve na FD com a qual se identifica, produzindo o efeito da origem de unidade do sujeito. No entanto, o sujeito se constitui pela dispersão, sendo afetado por uma multiplicidade de significações. Isso caracteriza o funcionamento do ideológico em sua relação com o processo de identificação do sujeito. Pêcheux (1997, p. 163) afirma que:

Podemos agora precisar que a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (isto é, na qual ele se constitui como sujeito): essa identificação, fundadora da unidade (imaginária) do sujeito, apoia-se no fato de que os elementos do interdiscurso (sob uma dupla forma, descrita mais acima, como “pré-construído” e “processo de sustentação”) que constituem, no discurso do sujeito, os traços daquilo que o determina, são reinscritos no discurso do próprio sujeito.

Pensar na ligação do sujeito com a ideologia implica remeter à sua forma-sujeito, essa forma é historicamente determinada pelas condições sócio-históricas de uma época. Na teoria pêcheuxtiana, entende-se que o sujeito é desde já um sujeito histórico. O sujeito da modernidade corresponde a forma – sujeito capitalista, pois ele resulta de um processo social de individualização pelo aparato do Estado, que lhe exige coerência e controle em sua vida social. Na FI capitalista a “interpelação dos indivíduos em sujeito”, Pêcheux (1997, p. 155) se dá através do Aparelho Ideológico do Estado Jurídico, baseado nas relações dos homens com a Lei, nas relações jurídicas.

De nosso lugar teórico, a ideologia é um traço constitutivo de tudo o que é dito, bem como da constituição do sujeito e do sentido. Por isso, compreendemos que, na AD, a ideologia está relacionada ao excesso e não a falta, ou seja, não há neutralidade nem mesmo nas conversas do cotidiano. Orlandi (2005) afirma que a ideologia constitui a significação, se liga à interpretação enquanto fato fundamental fazendo a relação da história com a língua na produção dos sentidos. A imbricação língua e história só pode se dar pelo funcionamento da ideologia. E tal relação é visível no

objeto do discurso em que se pode interpretar o modo como a língua se materializa na ideologia e como esta manifesta seus efeitos na própria língua. O imaginário se estabelece na ligação do sujeito com a linguagem, instaurando um novo lugar à ideologia, auxiliando na produção dos sentidos que se constituem na língua e pela história.

Portanto, o sujeito é afetado pelo real da história que vai se realizar na/pela ideologia. Tal apontamento teórico, é decisivo para pensar como as charges de Henfil, em sua constituição sócio-histórica de formulação e circulação, produzem sentidos e dão voz aos interditos da ditadura. Se de um lado tínhamos as relações de poder e do outro as forças de resistência, estas atuavam na construção de um imaginário, fazendo emergir novos sentidos à língua. Estudar um imaginário que toca o (im)possível da língua, constituído nos discursos jornalísticos da imprensa alternativa, não só rompem com uma memória de fatos vivenciados no país, mas rompem também com os padrões utilizados pela grande imprensa, fazendo uso de uma língua não concebida pelo Estado. Desse modo, utilizava-se de limites e espaços abertos ao processo de significação e suas contradições, fazendo produzir sentidos e historicizando dizeres de uma língua que transgredia e que falhava, pondo em dúvida a todo o momento o sistema e o que era permitido pelos censores. Isso porque colocava em funcionamento o simbólico, que tocava, por sua vez, os limites do real da língua e da história.

Para nós, outro conceito importante é o de esquecimento (PÊCHEUX, [1975] 1997): O sujeito, ao produzir o seu dizer, imagina que aquilo que é dito e o sentido do que está dizendo origina-se nele, ou seja, ele acredita que é o primeiro a dizer e a formular aquilo que é enunciado. Entretanto, o sujeito esquece que é ele que entra no jogo do processo discursivo e que as palavras já são impregnadas de sentidos e constituídas pela ideologia. Na verdade, o sujeito, ao dizer, entra no jogo dos dizeres já ditos e esquecidos pela discursividade, visto que nada no discurso é novo, tudo está na ordem da repetição. Daí poderíamos relacionar com o conceito de interpelação ideológica.

O que está funcionando para o sujeito acreditar ser o primeiro a dizer é o efeito da ilusão produzido pelo esquecimento. Essa ilusão acontece em duas ordens e se relaciona com a esfera do inconsciente: a evidência do sujeito e do sentido. Orlandi (2005, p. 36) explica que:

As ilusões não são “defeitos”, são uma necessidade para que a linguagem funcione nos sujeitos e na produção dos sentidos. Os sujeitos “esquecem” que já foi dito – e este não é um esquecimento voluntário – para ao se identificarem com o que dizem, se constituírem em sujeitos. É assim que as palavras adquirem sentido, é assim que eles se significam retomando palavras já existentes como se elas se originassem neles e é assim que sentidos e sujeitos estão sempre em movimento, significando sempre de muitas e variadas maneiras. Sempre as mesmas, mas ao mesmo tempo, sempre outras.

O primeiro esquecimento é designado de esquecimento número 1, ele é da ordem do inconsciente e da ideologia. O sujeito tem a “ilusão” (PÊCHEUX, [1975] 1997) de ter o controle dos sentidos, e a possibilidade de controlá-los como se pertencessem a ele. Porém, a FD é quem determina os sentidos, ou seja, já foi dito antes em outro lugar e independentemente.

Já o esquecimento número 2, de acordo com (PÊCHEUX, [1975] 1997) é da ordem da “enunciação”: o sujeito ao dizer pode fazê-lo de várias maneiras, formando rede parafrásticas, apontando que, aquilo que é dito/enunciado pode ser substituído por outro dizer, há múltiplas formas de dizer, o sujeito ao enunciar faz suas escolhas, dentro das possibilidades da língua. Orlandi (2005, p. 35), sustenta que:

Este esquecimento produz em nós a impressão da realidade do pensamento. Essa impressão, que é denominada ilusão referencial, nos faz acreditar que há uma relação direta entre o pensamento, a linguagem e o mundo, de tal modo que pensamos que o que dizemos só pode ser dito com aquelas palavras e não outras, que só pode ser assim.

O sujeito, ao dizer, “esquece” que a linguagem e o sentido são constituídos pelo caráter material. Ele acredita que o sentido produz apenas um direcionamento de interpretação e está sob seu controle. Ao ser interrogado sobre o sentido que o seu dizer tentou produzir, a língua permite ao sujeito reformular o dizer. Na AD, trabalha-se com a concepção de um sujeito duplamente afetado: pela ideologia “enquanto efeito ideológico elementar” (PÊCHEUX, 1997, p. 30) e afetado pelo inconsciente “estruturado como uma linguagem” (PÊCHEUX, 1997, p. 34).

Compreende-se dessa filiação teórica pêcheuxtiana que sentidos e sujeitos não estão prontos e acabados, sendo atravessados desde já pelo lacunar e pela incompletude. Eles estão em movimento, fluindo nas práticas discursivas e esse movimento não se estabelece de forma desordenada e caótica, são determinados pela história e pela ideologia, que estão também nesse jogo do processo discursivo.

Segundo Orlandi (2005, p. 37), “é porque a língua é sujeita ao equívoco e a ideologia é um ritual com falhas que o sujeito ao significar, se significa”.

O sujeito, ao dizer/enunciar, se encontra na confluência de dois eixos: o do interdiscurso e do intradiscurso. Segundo Orlandi (2005), a memória é compreendida como interdiscurso quando a relacionamos ao discurso. É a memória discursiva que torna possível o dizer. O sujeito não é a origem do dizer, visto que há sempre um já-dito, um já-lá, do pré-construído que irá sustentar o dizer do sujeito. Orlandi (2005, p. 30) define o interdiscurso como: “aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente”.

Desse modo, neste estudo, os sentidos sobre a ditadura militar e o AI-5 estão funcionando nas charges de Henfil como o saber discursivo que foi se constituindo ao longo da história e foi produzindo dizeres. Segundo Orlandi (2005), há dois eixos que se encontram no discurso: o já-dito, ou seja, o interdiscurso e a formulação, o que está se dizendo em determinadas condições de produção. A construção de uma possível memória cruza-se no eixo da constituição do sentido, do já-lá, do já-dito e quando retomados nas discursividades das charges, se instaura uma atualização, temos o já dito, porém, dito de outro modo. Os sentidos sempre podem vir a ser outros, deslizarem nesse encontro entre memória e atualidade.

No encontro entre memória e atualidade, constituinte de todo o dizer teremos outros sentidos que irão ressoar, pois todo discurso é sempre possível de deslocamento de sentidos, de equívocos e novos processos de significação. Através da memória o interdiscurso funciona como o já-lá e o já-dito sobre a ditadura e o AI-5 que: produzem sentidos de repressão, censura, tortura, perseguições, dentre outros. Quando este se encontra com o intradiscurso, ou seja, a formulação das charges de Henfil, pode acontecer a produção de novos sentidos, equívocos, falhas, rupturas e deslizos.

Outro modo de a memória discursiva funcionar está ligado à noção de paráfrase e polissemia. Todo o dizer se assegura na tensão entre o processo parafrástico (mesmo) e o processo polissêmico (diferente) (ORLANDI, 2005). A paráfrase compreende aquilo que se repete em todo o dizer, remetendo aos mesmos espaços do dizível, isto é, a memória. A paráfrase trabalha ao lado da estabilização do sentido. Já na polissemia, o que funciona é o deslocamento, a quebra do processo de significação, jogando com os efeitos do equívoco na língua. É nessa disputa entre

paráfrase (mesmo) e polissemia (diferente) que os sujeitos e os sentidos se constituem em movimento, fazendo seus percursos, se significando.

A paráfrase e a polissemia são constitutivas em nosso trabalho de pesquisa, nas materialidades das charges de Henfil. A paráfrase se dá pela repetição de dizeres e sentidos que constituem a ditadura militar e o Ato Institucional Número Cinco, (AI-5) presente nas mesmas, retornando os sentidos de censura, perseguição, tortura. E a polissemia se materializa quando a ruptura acontece na/pela língua fazendo emergir o equívoco, os múltiplos sentidos através do humor, da ironia e da transgressão da língua (como no uso de figuras de linguagem, ambiguidades e inferências).

Inclusive, Indursky (2011) nos ensina que a noção de memória sempre esteve no centro de reflexão na teoria discursiva. Nos primeiros textos da teoria do discurso, desenvolvia-se a noção de memória, sob outras formas de designação, como por exemplo, *repetição, pré-construído, discurso transverso e interdiscurso*. Todas essas noções aparecem contempladas na obra **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio** e de alguma forma apontam para a noção de memória, configurando diferentes modos de funcionamento discursivo.

Orlandi (2006) vem nos esclarecer que a memória também funciona discursivamente pela noção de pré-construído, que se articula pela relação entre a repetição, a memória e os sentidos.

Todo o aspecto discursivo que é dito antes, em outro lugar e independentemente, é compreendido como um pré-construído, ou seja, ele organiza toda uma região de saberes que sustenta todo o dizer já-dito e que retorna na formulação discursiva do enunciado. De acordo com Pêcheux (1997, p. 164), “o pré-construído é o sempre já-lá da interpelação ideológica que fornece/impõe a ‘realidade de sentido’ sob a forma da universalidade”.

Para Indursky (2011) existem duas modalidades através das quais o pré-construído pode funcionar discursivamente. A primeira acontece por uma operação de encaixe sintático, que ocorre dentro do discurso produzido pelo sujeito. Nesse procedimento, o pré-construído coloca em funcionamento uma operação sintática que aponta os limites entre o dizer que fala antes e em outro lugar, e o dizer que foi produzido pelo sujeito na sua formulação. Esse modo de encaixe sintático faz com que o sujeito tenha a “ilusão” de ser o primeiro a produzir aquilo que já foi dito. A segunda modalidade de pré-construído pode ocorrer sob a forma do discurso

transverso. Nele, aquilo que é dito não está na ordem da linearidade, mas no exterior, e os saberes retornam para o discurso do sujeito em um outro domínio de saber discursivo.

Desse modo, o discurso transverso funciona retomando um pré-construído que foi produzido em outro lugar e o sujeito ao produzir seu discurso se apodera desse saber deslocando-o para outro domínio de prática discursiva. Por isso Pêcheux (1997, p. 39) explica que o discurso transverso funciona como “exterior ao discurso considerado e o implícito que ele constitui é explícito alhures”. O discurso transverso comparece nas charges de Henfil que selecionamos para análise deste trabalho. Na materialidade quatro, enquanto acontece uma manifestação que pedia o retorno da normalidade democrática, **Xabu o provocador** ao enunciar o nome de “Golbery” imediatamente ocorre a dispersão dos manifestantes. “Golbery” pelo funcionamento do discurso transverso, faz retornar à memória de um dos generais mais atuantes e mentor dos aparelhos ideológicos do Estado (DOI-CODI, DOPS, dentre outros).

Como sabemos, os saberes que são mobilizados na FD dos sujeitos já pré-existem em outros lugares e independentemente. Entretanto, as regionalizações dos saberes retornam na prática discursiva do sujeito através da repetição do dizer, que no jogo da língua com a história pode regularizar ou deslizar, os sentidos para outras filiações de saberes, vão produzindo outras significações. Como nos ensina Indursky (2011, p. 71):

Assim, chegamos às primeiras reflexões em torno de memória: se há repetição é porque há retomada/ regularização de sentidos que vão constituir uma memória que é social, mesmo que esta se apresente ao sujeito do discurso da ordem do não-sabido. São os discursos em circulação, urdidos em linguagem e tramados pelo tecido sócio-histórico, que são retomados, repetidos, regularizados.

Portanto, para nós, a memória funciona como lugar de repetição de discursos que foram produzidos anteriormente e em outro lugar, mas ela não pode ser reduzida somente a esse funcionamento. A memória também é, ao nosso ver, um aspecto discursivo que sustenta as fronteiras de um embate de forças ideológicas e antagônicas restabelecendo discursivamente os implícitos, os pré-construídos, elementos citados e discursos transversos, dentre outros funcionamentos discursivos. Desse modo, a memória é o espaço da repetição do dizer e ao mesmo tempo pode

vir a se tornar o lugar do deslize, da desregularização e da desestabilização dos sentidos.

Já Indursky (2011) compreende que a repetição do dizer pode desencadear uma ressignificação e um rompimento na regularização dos sentidos produzidos pelo sujeito. Conforme Pêcheux (1995), isso acontece porque o sujeito, ao produzir seu discurso, tem a liberdade de contra-identificar-se com determinado sentido regularizado/estabilizado ou desidentificar-se com determinado saber e identificar-se com outro migrando para outras regiões dos saberes e tomando outras posições-sujeito.

Em relação à memória veremos outros diferentes funcionamentos discursivos nas quais ela se materializa: o interdiscurso e a memória discursiva. De acordo com Indursky (2011), o interdiscurso remete à memória do dizer, isso significa que tudo o que já foi dito inscreve-se no interdiscurso, constituindo-se de um complexo de formações discursivas. Todos os sentidos produzidos aí se fazem presentes não apenas os que são autorizados pela forma-sujeito. Portanto, nada do que já foi dito pode dele estar ausente. Esta é a natureza do interdiscurso: reunir todos os sentidos produzidos por vozes anônimas, já esquecidas. É por comportar todos os sentidos que ele se distingue da memória discursiva.

A memória discursiva é formulada por Courtine (1981, p. 53) como: “a existência histórica do enunciado no seio de práticas discursivas reguladas pelos aparelhos ideológicos”. Desse modo, a memória discursiva se inscreve dentro de uma determinada FD “autorizando” o funcionamento de certos dizeres e refutando outros. E, igualmente, a memória discursiva tem outro funcionamento, de que certos sentidos “esquecidos”, não podem ser produzidos dentro de uma determinada FD, devido às mudanças conjunturais, não podendo ser atualizados, nem lembrados. O contrário também acontece determinados sentidos que não podiam ser ditos passam a ser permitidos em função da conjuntura sócio-histórica. Indursky (2011, p. 87) constata que:

uma FD é regulada por uma memória discursiva que faz aí ressoar os ecos de uma memória coletiva, social. Por outro lado, a memória discursiva que se depreende de uma FD não é plena, não é saturada, pois nem todos os sentidos estão autorizados ideologicamente a ressoar em uma FD.

A memória discursiva é da ordem do ideológico, pela sua natureza lacunar e porosa.

3.2 Um olhar sobre a imagem: do ponto de vista discursivo

Na obra **Papel da memória**, resultante do Colóquio organizado por Michel Vovelle, em 1983, na École Normale Supérieure de Paris, encontramos reflexões de Davallon, Achard e Pêcheux sobre memória e também sobre imagem. Pêcheux reflete sobre aspectos levantados por Davallon e Achard, sobre o que é memória, o que constitui a ordem do linguístico em relação ao funcionamento do discursivo e do icônico.

Davallon (1999, p. 28) afirma que as pessoas que observam uma imagem desenvolvem uma atividade de produção de significação, que não está pronta, nem acabada, resultando em uma liberdade de interpretação, que pode variar conforme as leituras que cada sujeito faz. Entretanto, o autor diz que a imagem, comporta um programa de leitura, porque demarca um certo lugar ao espectador. De acordo com Davallon (1999, p. 28): “(...) certa imagem concreta é uma produção cultural quer dizer, a levar em consideração sua eficácia simbólica”.

Para o teórico, a imagem enquanto operador de simbolização, apresenta-se como a única origem dela mesma, assim como a de sua significação, introduzindo um salto qualitativo entre seus componentes e ela mesma considerada em sua totalidade. E o apagamento que se efetiva da passagem dos componentes à sua totalidade, por consequência, busca interditar o reencontro da memória como efeito estético e o significante são produzidos. “A gênese se apaga, a (re)construção de uma origem mítica é reaberta, com mais um efeito de força viva. Então começa a deriva indefinida (e não finita) que caracteriza a interpretação da imagem” (DAVALLON, 1999, p. 31). No entanto, se nos voltarmos para o como essa deveria ser, observamos que a reprodução da significação do dispositivo se dá consoante ao próprio programa trazido pelo dispositivo.

Acerca disso, Pêcheux (1999, p. 51) diz que a negociação entre o choque de um acontecimento singular e o dispositivo complexo de uma memória poderia colocar em jogo uma passagem do visível ao nomeado, em que a imagem seria um operador da memória social, comportando, no interior dela mesma, um programa de leitura. Embora a imagem compreenda um programa de leitura, como qualquer outra materialidade significativa, ela não se apresenta como transparente. Para Pêcheux (1999, p. 51):

A questão da imagem encontra assim a análise de discurso por um outro viés: não mais imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória “perdeu” o trajeto de leitura (ela perdeu assim um trajeto que jamais deteve em suas inscrições).

Compreendemos que Pêcheux chama a atenção para a opacidade constitutiva da imagem. Isso nos coloca diante de uma reflexão sobre o que pode e deve ser visto. Para a AD, a imagem não é tomada em si mesma. Ela é atravessada pela discursividade e constituída pela memória, ou seja, o interdiscurso. Desse modo, a imagem é objeto simbólico que produz sentido, e suas discursividades, são afetadas pelo trabalho da memória que é retomada, em parte (pelo sujeito, por sua vez afetado pelo inconsciente e interpelado pela ideologia). A imagem e suas discursividades estão em um campo de repetições, disjunções, divisões, regularizações, retomadas e deslocamentos, espaço engendrado pelo trabalho da memória.

Achard (1999, p. 1) versa sobre a memória como aspecto da ordem discursiva. Ele destaca que no funcionamento do discurso se constitui a materialidade de uma memória social, ou seja, coletiva, de modo que, através do papel que a memória desempenha, podemos compreender os implícitos que estão em jogo no processo discursivo. Entretanto, segundo esse mesmo autor, “jamais podemos provar ou supor que esse implícito (re)construído tenha existido em algum lugar como discurso autônomo” (ACHARD, 1999, p. 13). Entretanto o que acontece é a colocação em série de repetições que variam entre o histórico e o linguístico. Repetições da ordem do discurso que o teórico designa de paráfrases e retomadas.

Achard também afirma que o implícito trabalha sobre a base de um imaginário que o representa como memorizado, enquanto cada discurso, ao pressupô-lo, vai fazer apelo à sua (re)construção, “sob a restrição no ‘vazio’ de que eles respeitam as formas que permitem sua inserção por paráfrase” (ACHARD, 1999, p. 13). O autor acrescenta que, se reestabelecemos os aspectos da enunciação comportados por esses implícitos, compreenderíamos que os operadores languageiros só funcionam com relação à imersão em uma situação, ressaltando que na posição de analista de discurso deve considerar que “a memória suposta pelo discurso é sempre reconstituída na enunciação” (ACHARD, 1999, p. 17). Portanto, o discurso é objeto de retomada, sendo o ato de enunciação o que regula essa retomada e sua circulação.

Pêcheux (1999, p. 52), embasado nas considerações de Achard, afirma que a memória seria aquilo que, face a um texto, surge como acontecimento a ler. Nesse

sentido, viria a restabelecer os implícitos, os pré-construídos, elementos citados e relatados, dentre outros, de que sua leitura necessita: condição do legível em relação ao próprio legível. Pêcheux ressalta ainda as considerações de Achard a respeito dos implícitos, de que não o encontraremos jamais, em nenhuma parte, explicitamente, sob uma forma estável e sedimentada, mas o faremos através da repetição e da formação de um efeito em série de regularização, que poderá ruir sob o peso de um acontecimento discursivo novo, que venha a perturbar a memória. Tal perturbação desloca e desregula os implícitos associados ao sistema de regularização anterior; havendo, assim, sempre um jogo de força na memória, sob o choque de um acontecimento. Compreendemos os implícitos como regiões recobertas pela memória, que ecoam na imagem pela sua presença/ausência.

Essa memória discursiva faz parte de um processo histórico, de um embate de interpretações. A memória discursiva, como já ressaltamos na presente dissertação, é lugar onde irrompem as transformações vindas do processo discursivo de interpretação, de modo que, como resultado desse processo, ocorre a predominância de tais interpretações e um, às vezes, esquecimento das demais. Ou seja, há uma memória que emerge a partir dos processos discursivos, a qual corresponde também a um determinado processo histórico.

Em uma perspectiva de leitura da imagem, Courtine (2005) diz que, para a AD, a imagem não é tomada em si mesma, mas em relação a, na cadeia significativa, no processo, no curso dos sentidos, do discurso. Desse modo, não podemos somente nos posicionar frente a uma imagem, observar como seus elementos compositivos relacionam-se entre si, mas, como são possíveis os efeitos de sentido provocados por esses elementos. É necessário ir além da ordem da intertextualidade, é preciso pensar na constituição do interdiscurso, a memória. Desse modo, efeitos de sentido e memória estão integrados na trama discursiva. É necessário observar que a imagem se inscreve em uma discursividade que a atravessa e a constitui. Com isso, estamos compreendendo as condições de produção do discurso¹⁰, e não da imagem, como texto isoladamente.

¹⁰ A noção de condições de produção (2014) é oriunda dos estudos de Courtine (2014), em seu livro intitulado: *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. O referido autor explica que a noção de condições de produção (CP) é um conceito heterogêneo, visto que se origina de três campos disciplinares: primeiramente, na análise de conteúdo, posteriormente na sociolinguística e um terceiro momento na análise do discurso (AD), no texto de Z. Harris (1952) designado de *Discourse Analysis*, que desempenhou papel fundamental para que a noção de condições de produção pudesse ser desenvolvida na análise de discurso de matriz francesa.

Nesta perspectiva, objetivamos refletir sobre os sentidos que se constituem nas charges de Henfil que circularam no jornal **O Pasquim**, sendo constituídas não só pelo enunciado, mas também pelo imagético, como ideologicamente estruturante no processo de produção de sentidos. Observamos nas charges¹¹ de Henfil o funcionamento da paráfrase, no limiar da história e da ideologia, que nos permitem a compreensão de sentidos do/sobre o AI-5 enquanto memórias interdiscursivas.

A imagem com o discurso atualiza a memória discursiva, que é constituída por esquecimentos. Pensando em memória quanto ao aspecto discursivo, constituída por esquecimentos podemos dizer que ela é igualmente feita de silêncios e de silenciamentos. Portanto, em uma imagem estamos trabalhando o silêncio. De acordo com Venturini (2008, p. 113), o silêncio funcionando na imagem significa que o “não mostrar relaciona-se à história e à ideologia”. Há silêncios nas imagens, há um não-mostrar que constitui seu processo discursivo. Ainda segundo Venturini (2009), a imagem funciona como espaços interdiscursivos, porque significa pela memória, pela ideologia e pelo silêncio.

Na posição construída por Orlandi (2007), através da reflexão sobre o silêncio, em sua obra **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**, abre perspectiva para uma nova forma de conceber a questão discursiva, dando novo viés à linguagem e ao sentido. Compreendendo no silêncio uma dimensão maior, reconhecendo sua posição significativa em relação à linguagem e ao sentido. De acordo com Orlandi (2007, p. 102), “o silêncio não fala, ele significa. É, pois, inútil traduzir o silêncio em palavras; é possível, no entanto, compreender o sentido do silêncio por métodos de observação discursivos”.

O silêncio, na concepção discursiva, pode se apresentar sob duas formas: o silêncio fundador e a política do silêncio. O silêncio fundador, deve ser compreendido como o necessário aos sentidos, ou seja, é o indício de uma totalidade significativa, é silêncio significante enquanto constitutivo da significação. Isso equivale a dizer, que sem silêncio não há sentido, o que o torna a própria condição da produção de sentidos, permitindo à linguagem significar.

¹¹ Os recortes discursivos serão designados como charges, levando em conta que como gênero a charge se relaciona com as notícias do momento em que são produzidas, sem esse referencial perde-se o sentido, pois depende muito das condições de produção. Consideremos que nossos recortes discursivos são charges, pois foram produzidos na ditadura militar brasileira, sob a vigência do AI-5, no jornal alternativo **O Pasquim**. De acordo com Romualdo (2000, p. 21) a charge é compreendida como o “texto visual humorístico que critica uma personagem, fato ou acontecimento específico. Por focalizar uma realidade específica, ela se prende mais ao momento, tendo, portanto, uma limitação temporal”.

O silêncio fundante não é o vazio, o nada, o sem-sentido em relação à linguagem. Ao contrário, compreendê-lo como condição do sentido significa conferir-lhe um valor positivo, e, dessa forma, considerá-lo o centro da significação. O silêncio fundador, portanto, é: “aquele que torna toda significação possível” (ORLANDI, 2007, p. 102).

Além do silêncio fundador, que aponta que o sentido pode ser outro e o não-dizer significa por si mesmo, existem outras formas de silêncio que atravessam as palavras, que falam por elas, que as calam. Essas formas constituem o silenciamento ou a política do silêncio, determinada pelo fato de que “ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada” (ORLANDI, 2007, p. 73).

Antes de se abordarem as manifestações do silenciamento, é necessário observar que o silêncio fundador e a política do silêncio são distintos, considerando-se a relação dito/não-dito, contextualizada sócio-historicamente em relação a um poder-dizer atestado pelo interdiscurso.

Nesse sentido, a política do silêncio caracteriza-se pela produção de um recorte entre o que se diz e o que não se diz, o que não ocorre em relação ao silêncio fundador. Este não estabelece nenhuma divisão: ele significa em (por) si mesmo.

A política do silêncio, por sua vez, também se constitui de duas formas de existência ligadas: o silêncio constitutivo e o silêncio local ou a censura. O silêncio constitutivo determinado pelo caráter fundador do silêncio, enquanto pertence à própria ordem de produção do sentido, preside qualquer produção de linguagem. Essa forma de silêncio indica que “para dizer é preciso não dizer, em outras palavras, todo dizer apaga necessariamente outras palavras produzindo um silêncio sobre os outros sentidos” (ORLANDI, 2001, p. 128).

Nessa direção, afirma ainda a autora que o silêncio constitutivo representa:

a política do silêncio como um efeito do discurso que instala o anti-implícito: se diz “x” para não deixar dizer “y”, este sendo o sentido a se descartar do dito. É o não-dito necessariamente excluído. Por aí se apagam os sentidos que se quer evitar, sentidos que podem instalar o trabalho significativo de uma “outra” região do sentido. (ORLANDI, 2005, p. 73)

Como parte da política do silêncio, deve-se destacar, também, o silêncio local ou a censura, como aquilo que é proibido de dizer em uma certa conjuntura. Essa forma do silêncio, portanto, remete à interdição do dizer, ou seja, ao apagamento de

sentidos possíveis, mas proibidos em uma conjuntura dada, constituindo-se assim, na manifestação mais visível da política do silêncio.

Tomando-se por base a afirmação de que “as relações de poder em uma sociedade como a nossa produzem sempre a censura, de tal modo que há sempre silêncio acompanhando as palavras” (ORLANDI, 2005, p. 82), sabemos que o silêncio não é transparente, assim como as palavras, ele é ambíguo e se produz em condições específicas que irá constituir seu modo de significar.

Trata-se da censura em sua materialidade linguística e histórica, ou seja, discursiva, que observada no domínio político pode, de acordo com Orlandi (2005, p. 131),

alargar-se para a compreensão dos procedimentos de interdição que atravessam, de múltiplas formas e em permanência, o cotidiano do sujeito na sua relação com os diferentes percursos de sentido, nas distintas situações significantes de sua vida.

A censura age junto da opressão, ao mesmo tempo em que se proíbem de circular certos dizeres, interdita-se a produção de determinados sentidos. Sendo assim, ela proíbe ao sujeito de ocupar certos “lugares” e também de ocuparem certas “posições”. A censura impede a inscrição do sujeito em determinadas formações discursivas, faz com que o sujeito se inscreva em uma e não em outra formação discursiva para que suas palavras tenham sentido. De acordo com Orlandi (2007, p. 77), “a censura estabelece um jogo de relações de força pelo qual ela configura, de forma localizada, o que, do dizível, não deve (não pode) ser dito quando o sujeito fala”.

A censura controla o poder-dizer, impondo um certo silêncio. Sabemos que o silêncio significa em si, se temos, de um lado, a retórica da opressão, fazendo silenciar certos sentidos, do outro lado, temos a retórica da resistência, onde esse silêncio significará de outros modos.

Pensando na materialidade discursiva de nosso trabalho, o jornal **O Pasquim**, que circulou durante a ditadura militar onde a censura atuava fortemente, interditando dizeres e a produção de sentidos, o referido jornal resistia desautorizando os sentidos cristalizados ou engessados (exigência do Estado). **O Pasquim** buscou resistir à interpelação da ideologia dominante, buscando inscrever-se em outras FDs, pondo em circulação outros sentidos, constituindo-se como espaço de resistência à censura.

O silêncio é aspecto fundamental que constitui a relação do sujeito com as FDs. É através do silêncio que a constituição da história do sujeito não apenas reproduz, mas como também transforma os sentidos. Os limites entre diferentes FDs ocorrem na relação do sujeito (discursivo) com sua própria história, que é silenciosa, porque ela sempre ocorre nos limites de outras significações.

Os sentidos se mobilizam, se deslocam, instaura o equívoco e mudanças são produzidas, ao que Orlandi (2007, p. 92) conclui que: “há um trabalho silencioso na relação do homem com a realidade que lhe propicia a sua dimensão histórica, já que mesmo o silêncio é sentido”.

Retomando as condições de produção de nosso trabalho, o brasileiro, durante a ditadura militar, tinha a censura explícita na sua história social e política, é através da memória, que mesmo os que não viveram esse momento sócio-histórico, passados 30 anos, incorporam seus efeitos. Mesmo diante da censura, os processos de significação, de acordo com Orlandi (2007), não permaneceram estanques, os sentidos proibidos continuam presentes, o que foi censurado não desaparece. Se de um lado a censura estabelece o que pode e o que não pode ser dito, a resistência, através dos processos de linguagem irá trabalhar o que do dizível não se pode dizer, no momento em que a censura se instaura ali já está presente a resistência.

A censura tenta impedir que os sentidos, excluídos e silenciados, possam significar, de tal modo que eles não foram trabalhados socialmente para que pudessemos nos identificar em nossas posições (ORLANDI, 2007). Porém, história, sujeito e sentido, na prática discursiva, estão sempre em movimento, aí é que a resistência aparece, pois há a censura.

De acordo com os estudos de Orlandi (2007), o que foi silenciado diz respeito à historicidade que irá funcionar nos discursos e em seus processos de significação, portanto, na interdição de sentidos, outros sentidos estão sendo elaborados, uma vez que estes escapam. O discurso tem seu caráter linguístico, histórico e ideológico, sendo assim, é o lugar onde pode ocorrer a resistência e a transformação.

3.3 O humor: um processo de desconstrução e reconstrução dos sentidos

Neste espaço entenderemos o efeito humorístico que produz o discurso das charges de Henfil, sobre a temática do AI-5. O governo militar havia constituído uma

extensa estrutura de controle social e repressão a todos os que lhe faziam oposição. A censura tornou-se absoluta e os agentes da repressão invadiam as redações de jornais e revistas que não se identificavam com as posições ideológicas do Estado. Além disso, o aparato repressor invadia os teatros e prendiam os atores em meio ao espetáculo. A produção cultural em nosso país foi sufocada ou enquadrada, circulando somente o que os militares queriam e gostavam de ouvir.

As charges de Henfil são permeadas por um discurso humorístico que desestabiliza os sentidos impostos pelo regime militar, sendo constituídas por uma linguagem verbal e não verbal, uma linguagem com abertura à polissemia, a inúmeras interpretações e ao equívoco mesmo em silêncio. Embaraçados à ideia de que a “língua serve para comunicar e não comunicar” (PÊCHEUX, 1999, p. 21), tem-se desse modo, uma linguagem materializada através do dito, mas também através do não-dito, possibilitando entender outros efeitos de sentido por trás de outros ditos.

Assim, os discursos não são neutros, na relação discursiva as charges colocam em evidência os problemas econômicos, políticos e as tensões sociais vivenciadas pelos brasileiros no regime vigente. E nesse sentido, é importante pensar o homem na sua história, considerar os processos e as condições de produção da linguagem, de acordo com Orlandi (2005, p. 14) “pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que falam e as situações em que se produz o dizer”. Dessa maneira, no discurso humorístico, assim como em todo o processo discursivo, depreendem-se efeitos de sentido no processo de interação afetado pelas condições de produção, ou seja, pelos acontecimentos e pelo contexto sócio-histórico.

Para definir as condições de produção, Pêcheux (1997) elabora uma representação de acordo com a teoria materialista da discursividade, cuja via propicia entender as condições históricas de produção e movimentação de um discurso considerando que é no instante em que a língua concebe o equívoco que os gestos ideológicos de produção de sentidos manifestam-se. A equivocidade discursiva, em seu efeito humorístico, segundo Pêcheux ([1983] 1997), está relacionada à ironia, tão presente em charges, expõe a dispersão dos sentidos diferentemente de sua pretensa completude. A dispersão marca a relação entre o mesmo e o diferente e uma ruptura de significação (ORLANDI, 2005).

O processo irônico observado nas charges de Henfil desencadeia a relação entre o fixado e o possível, o mesmo e o diferente, também traz consigo outra

característica como a instauração da dúvida, conforme Orlandi (2012), através da suspensão do dizer, podendo estabelecer com isso a incerteza, a simulação, a ruptura de significação. Através da ironia, entendida como desconstrução dos sentidos, é instaurada uma relação com outros discursos. Essa possibilidade de deslocamento do sedimentado, levando o enunciado para além da transmissão de informações, instaura outro tipo de discurso, o irônico, cuja presença nas charges, ao provocar o deslocamento dos sentidos, vai de encontro com a necessidade do sujeito pragmático, de um mundo lógico, conforme observam Gadet e Pêcheux (2004).

O jogo irônico é marcado pela ruptura com aquilo que se pressupõe sólido e incongruente, no discurso legitimado (ORLANDI, 2012). É através desse jogo com o estabelecido que o processo polissêmico pode ser desencadeado e a ruptura pode se manifestar. Pela ironia, questiona-se a natureza da linguagem, questiona-se a inserção no senso comum, questiona-se o funcionamento da ideologia e a própria constituição do que significa. E ao questionar, põe-se em funcionamento mecanismos que impedem que a linguagem pare de significar. Através desses aspectos, é que analisaremos as charges de Henfil, focalizando o equívoco e a não transparência dos sujeitos/sentidos.

Uma das características dos textos humorísticos, como nas charges de Henfil, é a equivocidade discursiva. Essa noção foi trabalhada por Ferreira (2003), que ao reler Pêcheux ([1983] 1997), deslocou a noção de ambiguidade para equivocidade, ou seja, as possíveis leituras e os possíveis sentidos no discurso, o deslizamento dos sentidos que ele produz. Essa noção se faz produtiva para entender que a linguagem falha e contrasta ideias e sentidos.

No discurso humorístico das charges, podemos dizer que há mais que a subversão dos sentidos, relacionando a questão do humor. Esse gênero discursivo apresenta o *jogo do equívoco* que explicita o caráter heterogêneo da língua, o real da língua (MILNER, 1987), considerando a linguagem sempre aberta no discurso e que aceita apenas um fechamento provisório dos sentidos e que também põe em evidência a falha e as múltiplas interpretações que a linguagem possibilita. Nesse espaço de igualdades e diferenças, é que se instaura o gesto (que sempre pode ser outro) como prática significativa, “que traz em si tanto a corporeidade dos sentidos quanto a dos sujeitos, enquanto posições simbólicas historicamente constituídas, ou seja, posições discursivas (linguístico-histórica)” (ORLANDI, 2007, p. 24). Os sentidos

deslizam para outros, sujeitos relacionam-se a outros simultaneamente. Nestas relações, também se considera a questão da leitura, da determinação do leitor imaginário, no caso o leitor d'**O Pasquim** e das charges de Henfil (o público jovem da geração de 70, inicialmente o público de Ipanema, expandindo-se para todo o Brasil).

O discurso humorístico possui seus propósitos ligado a seus elementos: locutor, interlocutor e contexto, produzindo “efeitos de sentido entre interlocutores” (PÊCHEUX, [1975] 1997, p. 82). Esse processo de interlocução é afetado pelos acontecimentos, pelas circunstâncias sócio-históricas, isto é, pelas condições de produção. O discurso humorístico das charges de Henfil, é decorrente de outros discursos que socialmente estão estabilizados, institucionalizados. Nesse sistema se situam protagonistas, não individualmente, mas na representação de lugares que atribuem a si e ao outro, a reprodução do seu lugar e do lugar do outro, em certa formação social, em condições históricas na produção de um discurso (PÊCHEUX, 1997). Esses lugares sociais não seriam dados *a priori*, mas construídos e representados no processo discursivo que aciona um imaginário social.

As charges de Henfil ao produzirem o discurso de humor sendo constituídas por um “jogo de linguagem” materializam as relações de embate entre: poder (Estado) e as forças de resistência, que produzem na/pela língua um espaço de subversão dos sentidos. Desse modo, as charges, nas condições de produção da ditadura militar brasileira, através dos efeitos do humor, produzem um imaginário sobre violência, perseguição, controle social, tortura e até assassinatos.

Observamos assim, que através do funcionamento humor presente no discurso humorístico das charges é possível observarmos os diversos sentidos e as relações entre a história, o sujeito e a ideologia. Pode-se também afirmar que o discurso humorístico não é estático, ao contrário, ele é aberto a inúmeras interpretações e a muitos usos. Isso se deve não somente à condição representativa dos personagens, mas ao próprio humor, já que as violações e as transgressões acontecem discursivamente.

Durante o período ditatorial, o discurso humorístico das charges de Henfil atuou como um escape para a opressão submetida em um período de tensão social, política e econômica do país. Desse modo, compreendemos que o discurso político e social atribui sentidos para o seu texto, ironizando a situação da política brasileira e, por sua

vez, constatando que tal gênero discursivo se forma a partir do diálogo entre diferentes discursos para produzir os efeitos de sentidos do humor.

Uma perspectiva discursiva sobre humor é encontrada no estudo de Gadet e Pêcheux (2004). Segundo os autores, a existência do humor, implica um real da língua permeado por fissuras que podem se manifestar através do absurdo, do *Witz*, que desestabilizam esse real, entretanto, não o apaga. Entende-se que esse real não se encontra preso aos limites de uma lógica, e o de comprometimento com a ordem lógica da língua é que proporciona o inusitado. Gadet e Pêcheux ([1981] 2004) identificam a presença do humor através da tensão frequente no interior da língua, no limiar do paradoxo e do absurdo. Os autores trabalham no espaço do *Joke* (humor anglo-saxão) e do *Witz* (humor judaico) espaços da contraposição e de diferentes reações ao equívoco, aqui compreendido como

aquilo que faz com que em toda língua um segmento possa ao mesmo tempo ser ele mesmo e um outro, através da metáfora, do deslizamento, do lapso e do jogo de palavras e do duplo sentido dos efeitos discursivos (GADET; PÊCHEUX, [1981] 2004, p. 90).

Nesse sentido, evidenciamos que a metáfora constitui um deslize nos modos de significação da língua. Portanto, para Gadet e Pêcheux ([1981] 2004), o humor, em seu mecanismo de funcionamento, atua frequentemente na base de violação de um saber, de uma crença ou de certos preceitos. Assim, é possível compreender o riso como resultado da ação do repúdio a algo, decorrente da transgressão de um saber linguístico determinado por seu aspecto incomum e incoerente.

O humor é fruto da relação da língua com a história, e o funcionamento do discurso de humor possibilita adotá-lo como um campo ou ponto de deriva que permite diferentes deslocamentos do sujeito no que se reporta à língua e à história, pelo discurso. Um é o movimento do retorno do já-dito como efeito de literalidade de um sentido tomado como mais notório e de um outro sentido provável, mas que passa pelo deslocamento através do deslize ou do equívoco. Já o outro movimento é o de ruptura na estabilização do sujeito e do sentido, movimento este contatado pelo ingresso de outros saberes.

Entendemos que em AD, o humor, assim como o sentido, é um processo, um movimento de construção e desconstrução, o qual produz efeitos de sentido, assegurando, portanto, o equívoco, a falha constitutiva da língua (PÊCHEUX, [1983]

1997). O humor, desse modo, não é um produto construído através da linguagem. É por meio da equívocidade constitutiva que se pode compreender como acontecem os jogos das diferenças, das contradições, do paradoxo e do absurdo, conforme explica Pêcheux ([1981] 2004), os quais são indicadores do caráter oscilante da língua. Nesse sentido, mesmo em sua condição de assujeitado, existe para o sujeito um meio de jogar com a língua, (que permite ela própria o jogo), e é justamente aí que entra o humor, reafirmando-se o que foi dito anteriormente, o equívoco é constitutivo e não uma produção da língua.

Portanto, o humor surge da contradição entre diversos sentidos possíveis, um sentido surgirá para (des)construir ou (des)estabilizar um discurso, como foi concebido como natural. Numa perspectiva discursiva, o humor coloca em cena, a partir do equívoco, a heterogeneidade do sentido e do sujeito.

Outra perspectiva sobre o estudo do humor é encontrada em Breton (1997). Se o humor é caracterizado pelo que faz rir, também, pode ser compreendido como aquilo que explora assuntos sérios. Geralmente, ligado a temas que, na história e socialmente, ligam-se a tabus, o riso, tem o propósito de dizer a verdade, podendo assim (re)velar coisas que poderiam estar encobertas por discursos tidos como sérios.

Como explicar a origem e a constituição de um riso, quando ele trata do humor que envolve a desfiguração, a tortura, a perseguição, o racismo, a intolerância, entre outros temas que exploram o sofrimento e a morte? Estaríamos rindo do que não tem graça, do sinistro, do funesto, do horror.

A natureza desse riso diferente, que se movimenta entre a graça e o escárnio e/ou a zombaria com aparência de humor, é o humor negro. De acordo com os estudos de Breton (1997, p.19), escritor, poeta, teórico e psiquiatra francês, o humor negro é

inimigo mortal do sentimentalismo, que parece estar perpetuamente à espreita - sentimentalismo que sempre surge no cenário de sombras, e de um capricho efêmero, quase sempre passa por poesia, e em vão insiste em infligir à mente seus velhos artifícios.

O teórico francês do surrealismo, embasado na concepção freudiana de “vingança do princípio do prazer”, entende o humor negro como uma “revolta superior da mente”. Para ele, esse tipo de humor, associa-se com um desvio do comum,

quebrando limites ou imposições, dando liberdade para dizer certos absurdos que não são naturais em determinados contextos.

Esse humor “transgressor” ganha contornos nocivos, e pode, ser considerado irrisível. O humor negro, é marcado pela provocação do riso, partindo da exploração de deficiências ou debilidades de pessoas ou de grupos estigmatizados, ou ainda do trágico e do funesto, faz rir, tendo um caráter mais forte do que o humor “regular”. É possível que esse riso seja seguido de um sentimento de culpa que pode desorientar ou incomodar, trata-se de um riso constrangido, que assusta, um riso de aflição, mas que não se anula com o questionamento sobre sua natureza. Essa combinação absurda e ilógica de elementos, torna mais difícil a identificação pelos quais se ri, daquilo que não tem graça.

O humor se efetiva a partir da aceitação da violação, ocorrendo uma ruptura entre aquilo que aparentemente tem caráter de normalidade, porém foge do esperado, violando preceitos morais, religiosos, éticos ou sociais, sem necessariamente ferir aqueles a quem essa transgressão é direcionada.

Portanto, o discurso de humor nas charges de Henfil sobre o AI-5 pode ser interpretado como um “jogo de linguagem”, que coloca em funcionamento as evidências ideológicas produtoras de certas identidades para os sujeitos e os sentidos, e fazem trabalhar o imaginário político e seus pontos de tensão discursiva. Desse modo, as charges materializam as relações de embate entre: poder (Estado) e as forças de resistência, que produzem na/pela língua um espaço de subversão dos sentidos.

CAPÍTULO 4

4.1 Método e objeto: um percurso de sentidos pela materialidade das charges de Henfil em sua especificidade de produção discursiva

*“[...] os cartunistas são nossos posseiros
Tomaram terra proibida de editorial,
de comentário político,
e nela plantaram com ar ingênuo,
pincel na mão, como se fosse uma enxada [...]”.*
(CALLADO, Prefácio, 1980)

No presente trabalho, filiamo-nos à perspectiva teórico-metodológico da Análise de Discurso (AD) de matriz francesa. Para tanto, mobilizaremos e retomaremos os conceitos da teoria, que sustentarão nosso procedimento analítico: memória discursiva, formação discursiva e paráfrase, que serão desenvolvidas no percurso de nossa pesquisa. Para a AD a metodologia não está pronta: ao mobilizarmos os elementos teóricos que sustentam a análise, é que constituiremos, concomitantemente, o dispositivo metodológico. Segundo Orlandi (2005, p.62):

[...] não há análise de discurso sem mediação teórica permanente, em todos os passos da análise, trabalhando a intermitência entre descrição e interpretação que consistem ambas, no processo de compreensão do analista.

Partindo de nosso objeto de pesquisa, o jornal alternativo **O Pasquim**, buscamos direcionar nosso olhar às questões que tocam à memória discursiva da ditadura militar brasileira. Como mencionamos anteriormente, o referido jornal alternativo surgiu em 1969, em plena ditadura, sob a vigência do AI-5.

O Pasquim foi um jornal que modificou a linguagem jornalística, reproduzindo na linguagem escrita a linguagem oral, Schons (2011) afirma que utilizando-se de palavras que surgem disfarçados de neologismos, criando novas condições de escrita com novos termos que podiam ser usados jornalisticamente podendo (re)velar o que deveria ser silenciado.

Desse modo, o referido jornal torna-se fundante de uma nova linha discursiva a ser empregada pelo jornalismo (SCHONS, 2011). Daí em diante, essa linguagem d'**O Pasquim** passa a ser representante dessa linha ideológica transgressiva, na qual o jornalista, aderido ao sistema da língua, podia se manifestar contra a qual não

concordava, mas que era, até então, obrigado a aceitar. Para entender melhor o que queremos colocar, trazemos Pêcheux (1990, p. 9) que nos assegura que:

(...) no espaço revolucionário tem-se a questão da passagem de um mundo a outro, a relação com o invisível é aí inevitavelmente colocada, do mesmo modo como nas formas históricas da contra-revolução: o conjunto constitui um só processo, contraditório, no qual se tramam as relações entre língua e história.

Essa questão da “passagem de um mundo a outro” a que se refere Pêcheux (1990), é o funcionamento de uma língua que busca desautorizar os sentidos cristalizados, estes por exigência do governo militar, enquanto promotor da política de censura, de tortura e violência. **O Pasquim**, enquanto jornal de resistência, precisou trapacear, driblar a língua imposta pelo Estado, para produzir outros sentidos, de acordo com Schons (2011).

O humor muito utilizado no jornal, torna-se exemplo de que a língua pode (des)construir, transgredir¹² e subverter a produção dos sentidos. Empregando uma escrita peculiar, foi possível desestabilizar certos sentidos, o princípio da univocidade da língua, conforme constata Gadet e Pêcheux ([1981] 2004). Quando a língua se encontra com a história, há a possibilidade da produção de sentidos de resistências, de equívocos e de subjetividades.

Retomando a noção de equívoco, como construtivo do processo discursivo, Pêcheux (1994) admite que opera com o conceito de língua voltada ao equívoco. Sendo assim, o equívoco irrompe como lugar de resistência, que é inerente à língua e a sua constituição e compatível com a natureza instável, heterogênea e contraditória de um sistema não fechado. O equívoco também está relacionado com questões relativas ao silêncio local, a censura, com a proibição de determinados dizeres, o que não deixa de ser um instrumento de violência. Na censura, imposta pela ditadura militar brasileira, que tentava proibir a produção de certos sentidos, o jornal **O Pasquim** resistia, fazendo com que os sentidos proibidos, transpirassem através de metáforas, implícitos, mudanças lexicográficas, dentre outros recursos linguísticos. Para elucidar melhor o que queremos dizer, trouxemos Orlandi (2007, p. 71) que nos afirma: “Quanto mais se diz, mais o silêncio se instala, mais os sentidos se tornam possíveis e mais se tem a dizer”.

¹² Os recursos linguísticos utilizados para transgredir são: metáforas, figuras de linguagem, ambiguidades e inferências, por exemplo.

Esses silenciamentos e transgressões, conforme explica Schons (2011), presentes n' **O Pasquim**, vêm sustentadas pelo humor e ironia, revelando que podemos “brincar”, “trapacear” com a língua. O silêncio local, a censura, as restrições impostas podem levar a descobrir outras variações nos modos de dizer, visto que toda língua tem suas variantes, de acordo com a situação social que passa cada sujeito.

Inúmeras figuras de destaque da imprensa brasileira fizeram sua trajetória n' **O Pasquim**, dentre elas destacamos Henfil. Ele esteve presente desde a inauguração d' **O Pasquim**. Na segunda edição, que circulou em julho de 1969, participou com a publicação da charge dos Fradins, que se tornariam seus personagens mais marcantes, conforme descrevemos nas páginas 50 e 51.

Através de suas produções Henfil inovou a arte da tira humorística e da charge política no Brasil, segundo Kucinski (2018) de todos os jovens humoristas estimulados por Ziraldo, Henfil foi a maior revelação. Suas criações contemplaram inúmeros personagens: Graúna, Bode Orelana, Cangaceiro Zeferino, Preto que Ri, Orelhão e Xabu, o provocador, conforme vimos na página 58.

Desse modo, são as textualidades de Henfil que foram publicadas n' **O Pasquim** que nos chamaram atenção, pelas posições ideológicas que contestavam o social e o sistema político vigente. Chegamos agora, ao movimento de delimitação do *corpus*, ou seja, das materialidades de nossa análise: as charges de Henfil, que circularam no jornal **O Pasquim**, que nos remetem ao AI-5.

Em referência ao *corpus*, Orlandi (2005, p. 63) afirma que “a construção do corpus e a análise estão intimamente ligadas: decidir o que faz parte do corpus já é decidir acerca de propriedades discursivas”. Além disso, continua a autora, “a análise é um processo que inicia pelo estabelecimento do corpus e que se organiza face à natureza do material e à pergunta (ponto de vista) que o organiza” (ORLANDI, 2005, p. 64).

Selecionamos as charges de Henfil, que foram produzidas durante o AI-5, para compor o *corpus* de nosso trabalho, por seu potencial mobilizador e de resistência, impulsionada pelo humor como elemento constitutivo. Tais materialidades foram criteriosamente selecionadas: dentre dez, escolhemos para análise cinco charges. Nossa escolha não focou em seus personagens, nem nos mais famosos, como os Fradins e o Cabôco Mamadô, que levaram Henfil à projeção nacional. Nosso gesto de interpretação voltou-se para a temática da ditadura militar brasileira, mais

especificamente os acontecimentos que ocorreram e marcaram a vida dos brasileiros durante o AI-5, nas charges de Henfil.

Para nortear nosso trabalho, nos embasamos no seguinte questionamento: Como as charges de Henfil produzem efeitos de sentido e mobilizam a memória discursiva do/sobre o AI-5?

De acordo com Schwarcz (2018, p. 455):

O AI-5 era uma ferramenta de intimidação pelo medo, não tinha prazo de vigência e seria empregado pela ditadura contra a oposição e a discordância. Apesar disso, não foi o único instrumento de exceção criado pelas Forças Armadas nem significou um “golpe dentro do golpe” aplicado por facções intramilitares radicais para garantir a expansão do arbítrio e da repressão política. O AI-5 fez parte de um conjunto de instrumentos e normas discricionárias, mas dotadas de valor legal, adaptas ou autoconferidas pelos militares.

Em dezembro de 1968, foi promulgado o AI-5, que foi considerado o mais repressivo e violento de todos os Atos Institucionais. O AI-5, conforme constata Araújo *et al* (2013), conferiu ao presidente da República amplos poderes para perseguir e reprimir as oposições, fechou o Congresso Nacional por tempo indeterminado, cassou mandatos de deputados, senadores, prefeitos e governadores, decretou o estado de sítio, suspendeu o *habeas corpus* para crimes políticos, cassou direitos políticos dos opositores do regime; proibiu a realização de qualquer tipo de reunião.

Para (re)lembrarmos momentos tão difíceis de nossa história, em que a violência da ditadura militar havia se instalado no cotidiano do povo brasileiro, variadas formas de comunicação e de resistência surgiram para se opor ao sistema vigente. De acordo com Orlandi (2007, p. 114):

Eram os dias em que a tortura e a morte ameaçavam qualquer signo que deixasse supor uma discordância com o regime militar. Por medo, já havíamos introjetado a censura, isto é, cada um experimentava, na sua própria intimidade, os limites do dizer.

As cinco charges de Henfil foram escolhidas, levando em consideração o momento repressivo vivido em nosso país, o quanto o cotidiano nos envolve e atinge, fazendo-nos pensar que é impossível separar o sujeito do seu dizer, do seu contexto sócio-histórico, em que a liberdade lhe é tolhida. Portanto, vivendo em momentos em que a tensão constitui o sujeito, a contrariedade, a falta de liberdade, como os vividos

em plena ditadura militar, onde havia intensa perseguição aos grupos que pensassem diferente.

Mobilizaremos noções da análise de discurso, tais como: formação discursiva, memória discursiva, paráfrase, polissemia e imagem, dentre outras noções enquanto norteadores do processo de construção metodológica e analítica do nosso corpus de estudo.

Considerando as relações de poder do Estado e as forças de resistência, onde encontramos as produções de Henfil, as charges, temos duas FDs distintas. A FD do Estado entendida como toda voz atrelada aos mecanismos de controle, às ações de punição dos representantes do Estado, aos censores e à imprensa oficial. A FD da resistência, através de suas textualidades produziam outros sentidos, que denunciavam as práticas de abuso do regime militar, tentando promover a conscientização política e social, a violação dos direitos humanos, transgredindo aos sentidos impostos pelo regime militar. Para elucidar melhor o que queremos dizer, trazemos Pêcheux (1990, p. 17) que explicita:

As resistências não entender ou entender errado, “não” escutar as ordens, não repetir as litâneas ou entender de modo errôneo, falar quando se exige silêncio, falar sua língua como uma língua estrangeira que se domina mal; mudar, desviar, alterar o sentido das palavras e das frases, tomar os enunciados ao pé da letra, deslocar as regras na sintaxe e desestruturar o léxico jogando com as palavras.

E assim começar a se despedir do sentido que reproduz o discurso da dominação, de modo que o irrealizado advenha formando sentido do interior do sem-sentido.

E através destas quebras de rituais, destas transgressões de fronteiras: o frágil questionamento de uma ordem, a partir da qual o lapso pode tornar-se discurso de rebelião, o ato falho de motim e de insurreição; o momento imprevisível em que uma série heterogênea de efeitos individuais entra em ressonância e produz um acontecimento histórico, rompendo o círculo da repetição.

As resistências se materializam nas charges de Henfil, quando se diz o que não pode ser dito, utilizando-se de recursos da língua (metáforas, especialmente), por exemplo, para driblar a censura, bem como os sentidos cristalizados do Estado. As charges buscam romper com o discurso da dominação, fruto da ação do Estado, ecoando efeitos de sentidos que atualizam dizeres sobre a resistência (SCHONS, 2011).

O sentido de uma textualidade não existe em si, sendo, pois, definido pelas posições ideológicas dispostas no processo sócio-histórico no qual as palavras são

produzidas. Seguindo o mesmo raciocínio teórico, Orlandi (2005) constata que em todo o texto devemos considerar o que é dito naquele momento (intradiscurso), o que já foi dito e esquecido (interdiscurso) e aquilo que não foi dito, mas faz sentido.

Nessa perspectiva, Orlandi (2005) enfoca os momentos que contemplam os processos de produção do discurso: a constituição, que corresponde ao interdiscurso e é representado como um eixo vertical, composto por todos os dizeres já ditos e esquecidos. A constituição determina a formulação, visto que só é possível formular se nos projetarmos na perspectiva do dizível. Assim, “todo dizer se encontra na confluência de dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação), e é desse jogo que tiram seus sentidos” (ORLANDI, 2005, p. 31).

Já a formulação corresponde à vida da linguagem, de acordo com Orlandi (2005, p. 9), “formular é dar corpo aos sentidos”, na medida em que um homem, um ser simbólico, constitui-se em sujeito pela e na linguagem inscrito na história para significar.

A constituição dos sentidos (interdiscurso), o já-lá e o já-dito sobre a ditadura militar brasileira e sobre o AI-5 é que irão determinar a formulação dos dizeres das charges de Henfil (intradiscurso), fazendo retornar e significar todos os sentidos já ditos e esquecidos sobre a tortura, perseguição, repressão, violência e até assassinatos.

Trazemos outra noção de memória, onde Orlandi (2005) desenvolve uma reflexão sobre paráfrase e polissemia. Todo o dizer se assegura na tensão entre o processo parafrástico (mesmo) e o processo polissêmico (diferente).

O processo parafrástico compreende aquilo que se repete em todo o dizer, a paráfrase trabalha as retomadas ao mesmo sentido marcadas em uma regularidade estabilizada, e constitui o retorno aos mesmos espaços do dizer (ORLANDI, 2005).

Na polissemia, o que funciona, é o deslocamento, a quebra do processo de significação, jogando com os equívocos da língua. Nas charges de Henfil, através da ironia entendida como desconstrução dos sentidos, é instaurada uma relação com outros discursos. Essa possibilidade de deslocamento do sólido, levando o enunciado para além da transmissão de informações, instaura outro tipo de discurso, o irônico, cuja presença nas charges, vão provocar o deslocamento dos sentidos.

O jogo irônico, segundo Orlandi (2012), é marcado pela ruptura com aquilo que se pressupõe sólido no discurso legitimado. É através desse jogo com o estabelecido que o processo polissêmico pode ser desencadeado e a ruptura pode se manifestar.

Em nosso trabalho, o processo parafrástico e o processo polissêmico ocorrem nas charges de Henfil. A paráfrase se dá pela repetição de dizeres e sentidos que nos remetem a ditadura militar e o AI-5, retornando os sentidos da violência, da violação dos direitos humanos, da perseguição, da tortura, da prisão, dentre outros.

A polissemia ocorre quando a ruptura acontece na/pela língua fazendo emergir o equívoco, os múltiplos sentidos através do humor, da ironia e da transgressão da língua.

O nosso *corpus* de estudo, as charges de Henfil, são constituídas pela imagem e suas discursividades, que são afetadas pela memória discursiva, essa que se constitui pelo esquecimento, recai sobre a formulação (intradiscurso), ressaltando que quando nos referimos à formulação, estamos considerando tanto a formulação da própria imagem, quanto a formulação do dizer sobre ela. E, ainda, o fato, de a memória poder ser atualizada justamente pelas discursividades da imagem visto a possibilidade de a imagem funcionar como um operador de memória, como assinala Pêcheux ([1983] 1999) ao retomar Davallon ([1983] 1999). Para isso retomamos duas considerações teóricas importantes. A primeira que se refere, de acordo com Pêcheux (1999, p. 48), à compreensão da memória:

como estruturação de materialidade discursiva complexa, estendida em uma dialética da repetição e regularização: a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos- transversos, etc.) de que sua leitura necessita.

A segunda diz respeito à passagem do visível ao dito face ao sujeito que se diz sobre o visível e assim o significa num movimento de interpretação, que põe em jogo os sentidos da imagem na relação com a memória, pois de acordo com (ORLANDI, 2013, p. 51) “ao dizer o sujeito se filia a redes de memória, diz com sentidos já existentes”, efeitos do já-dito e esquecido em nós, num ir-e-vir que se atualiza a cada gesto de interpretação.

Considerando que as charges não mantêm com o suporte do jornal as mesmas relações que o discurso lógico-verbal, o que nos permite observar que sua condição de imagem consente modos de significar sentidos do/sobre o AI-5 a partir de outras

materialidades e formulação (via metáfora, por exemplo), diversas daquela adotada pela palavra jornalística. Alinhadas, as condições de ficcionalidade e iconicidade dão conta ainda de demarcar os sentidos atribuídos ao humor gráfico, no jornalismo impresso.

No ato de representar fatos relacionados ao regime militar, as charges desobedecem a certas regras de produção discursiva relativa à memória da ditadura militar (da qual participam a história e o arquivo, assim como o jornalismo nosso campo discursivo de observação). O humor gráfico produzido durante a vigência do regime militar não apenas fala, como também fala sobre o que não pode falar, e o faz em circunstâncias específicas adversas (censura, perseguição, prisão, e em alguns casos assassinatos). Na contramão dos discursos que encenam a memória do golpe militar, o discurso das charges escapa ao ressentimento e produz outras formas de interpretação do sistema ditatorial, enfatizando o que nele é possível de produtivo, insurgente e ativo.

Nesse percurso, descrevemos e problematizamos teoricamente o nosso *corpus* com sua especificidade de produção discursiva. Partimos da escolha de nosso objeto, o jornal **O Pasquim**, delimitamos o *corpus* de nossa pesquisa: as charges de Henfil que foram produzidas durante a ditadura militar, mais especificamente sob a vigência do AI-5, nosso gesto de interpretação. Embasados nessas inquietações, nos questionamos: Como as charges de Henfil produzem efeitos de sentido e mobilizam a memória discursiva do/sobre o AI-5?

Nessa direção, nossa análise procederá a partir de cinco recortes discursivos, tendo por critérios: a temática e o período sócio-histórico em que tais materialidades discursivas foram produzidas. Tomamos como recorte a definição de Orlandi (1981, p.14): “O recorte é uma unidade discursiva. Por unidade discursiva entendemos fragmentos correlacionados de linguagem e situação. Assim, um recorte é um fragmento da situação discursiva”.

As temáticas foram escolhidas e selecionadas criteriosamente, abrangendo múltiplos acontecimentos que buscam elucidar o momento sócio-histórico (ditadura militar brasileira e o AI5), vivenciados pelo povo brasileiro.

Relacionamos, a seguir, as temáticas às edições em que foram publicadas no jornal **O Pasquim**, bem como o período em que foram produzidas:

RD1: traz como temática - o “milagre econômico”: fazendo alusão à inflação e o alto custo de vida. Foi publicado no jornal na edição de número 360 no ano de 1976;

RD2: refere-se à temática - a perseguição e a prisão de artistas e intelectuais. Foi publicada no jornal na edição de número 368 no ano de 1976;

RD3: refere-se à temática - as práticas de tortura. Teve sua publicação no jornal na edição de número 478, no ano de 1978;

RD4: traz como temática - as manifestações sociais que clamam a redemocratização do país. Teve sua publicação no jornal na edição de número 482 no ano de 1978;

RD5: refere-se à temática- o uso da violência e a repressão empregada pelo Estado. Sua publicação no jornal foi na edição de número 489 no ano de 1978.

Nossos recortes discursivos, as charges de Henfil, embasadas em um discurso humorístico, assim como todo processo discursivo, pressupõe efeitos de sentido num processo interlocutivo. Assegura-se então, que o sentido não está preso ao significante, que todo texto, do mesmo modo, as charges de Henfil podem ter inúmeros sentidos e este é uma construção. Sendo o sentido uma questão aberta, não se tem acesso ao sentido literal, o sentido não se fecha, tem-se apenas efeitos, embora haja uma ideia contrária e ilusória do seu fechamento. Nossos recortes discursivos estão atrelados à deriva dos sentidos, que segundo Pêcheux (1997, p. 53), “todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar um outro”. Os recortes discursivos funcionam como um composto de já-ditos, uma mistura composta de acordo com conexões históricas, sociais e ideológicas que requerem novos significados.

4.2 Um gesto analítico sobre as charges de Henfil

Até aqui, construímos um aparato teórico-metodológico com base nos pressupostos da Análise de Discurso. A seguir, mobilizaremos algumas noções discursivas para sustentar nosso gesto interpretativo e compreender a constituição dos sentidos. Estabelecemos a seguinte metodologia para desenvolver nossa análise:

- 1) Em um primeiro momento, descreveremos cada um dos recortes (quantos quadrinhos, o que tem e quem são os personagens);
- 2) Em um segundo momento, traremos as condições de produção em que o recorte discursivo foi publicado (data, edição e qual o momento sócio-histórico);
- 3) Em um terceiro momento, mobilizaremos as noções da Análise de Discurso para procedermos na análise.

- Recorte Discursivo 1 (RD 1): edição 360, “Quanto é isto?”

O RD 1 é constituído por um quadrinho. A cena acontece em um mercado, onde há dois personagens: o operário Orelhão e o vendedor (Figura 7).

Figura 7 - Tudo que eu toco vira ouro



Fonte: site da Biblioteca Nacional

No primeiro momento, o operário Orelhão, trajando um macacão e um capacete ao ver um saco de café sobre o balcão, aponta para o produto e pergunta ao vendedor: “Quanto é isto?”, o vendedor sorridente responde: “\$ 50!”.

Em um segundo momento, o operário Orelhão, aponta com o dedo indicador para um saco de feijão que estava no chão, e pergunta novamente: “E quanto é isto?”, o vendedor com a expressão mais séria responde “\$ 150”.

No terceiro momento, o operário Orelhão ao ver um “pernil” dependurado em um “suporte” ao alto, apontando novamente com o dedo, pergunta: “E isto?” ao que o vendedor responde, “\$1.500”.

No quarto momento, o operário Orelhão retira-se do mercado sem levar nenhum produto, com os braços abertos, irritado e indignado com o alto custo dos produtos da cesta básica, exclama: “Não é possível! Tudo que toco vira ouro!”. Ao exclamar tal enunciado, o operário comparou produtos essenciais da cesta básica, com o ouro, um metal precioso de alto valor. O vendedor que no primeiro momento portava um sorriso aberto, foi mudando suas expressões, dando a entender certa preocupação.

Esse recorte discursivo foi produzido por Henfil no jornal **O Pasquim** na edição 360, na cidade do Rio de Janeiro. Nesse momento sócio-histórico, correspondente a data de 21 a 27 de maio de 1976, o Brasil estava sendo governado pelo general Ernesto Geisel, de acordo com Schwarcz (2018). O referido general que estava no poder, deu início ao processo de abertura “lenta, gradual e segura” do processo de redemocratização do país. No período de 1968 a 1973, ocorreu o chamado “milagre econômico”, um crescimento da economia acima do normal, que gerou uma riqueza apenas aparente, porque não se estendeu a toda a população brasileira, somente a classe alta e média foram beneficiadas. De acordo com Schwarcz (2018) o “milagre econômico” acentuou a concentração de renda e a desigualdade social em nosso país. Esse fato teve reflexos na vida dos brasileiros por um longo período, inclusive em 1976, quando foi produzido o recorte discursivo número 1.

O recorte discursivo número um, é constituído pela imagem e suas discursividades, que são afetadas pela memória discursiva, essa que se constitui pelo esquecimento, recai sobre a formulação (intradiscurso), ressaltando que quando nos referimos à formulação, estamos considerando tanto a formulação da própria imagem, quanto a formulação do dizer sobre ela. E, ainda, o fato, de a memória poder ser

atualizada justamente pelas discursividades da imagem visto a possibilidade de a imagem funcionar como um operador de memória, como assinala Pêcheux ([1983] 1999) ao retomar Davallon ([1983] 1999).

Nos três primeiros momentos do recorte discursivo, observamos o operário Orelhão fazendo a mesma pergunta ao vendedor, questionando o valor dos produtos que compõe a cesta básica, destacamos aí o processo parafrástico, ou seja, “o retorno aos mesmos espaços do dizer” (ORLANDI, 2005, p.34), fazendo retornar sentidos da inflação: alta dos preços da cesta básica e da perda do poder aquisitivo da classe trabalhadora, reflexos do “milagre econômico”, vivenciados na época da ditadura militar.

Embasamo-nos nos estudos de Althusser(1985), para entender que, nesse recorte está em jogo as condições de produção da sociedade capitalista, onde o personagem operário Orelhão representa a exploração do trabalho (ideologia dominada), lutando para comprar produtos da cesta básica e, a sociedade capitalista (ideologia dominante), representando a exploração do capital.

Já no quarto momento do recorte discursivo, pelo imagético e enunciado, vemos o operário Orelhão retirando-se do mercado sem os gêneros alimentícios e com os braços abertos, exclamando: “Não é possível! Tudo que eu toco vira ouro!” há um efeito de sentido de indignação e inconformidade por parte do operário Orelhão.

No que se refere à construção de sentidos de humor quando Orelhão diz: “Não é possível! Tudo que eu toco vira ouro!” há um jogo interdiscursivo que extrapola a literalidade de sentidos, uma vez que, se tudo virasse, de fato, ouro ao ser tocado por ele, Orelhão ficaria/estaria rico. O jogo se mostra discursivamente na relação do valor do gêneros alimentícios: café, feijão e carne que valem a peso de ouro, e que se manifesta no gesto de interpretação que textualiza o sujeito saindo de mãos vazias do comércio.

O efeito de humor, também ocorre no quarto momento do recorte discursivo um, quando o operário Orelhão diz: “Não é possível! Tudo que eu toco vira ouro!” estabelecendo-se aí uma relação de interdiscursividade com a textualidade do mito do Rei Midas.

Para compreendermos melhor, recorremos aos estudos de Pêcheux (1997, p.35), sobre a noção de discurso transverso: “o discurso transverso funciona como exterior do discurso considerado e o implícito que ele constitui é explícito alhures”.

O rei Midas é um personagem da mitologia grega. Segundo o mito, Midas acolheu em seu palácio Sileno, um senhor bêbado e que se encontrava perdido nas redondezas. Midas reconheceu Sileno que era pai de criação de Baco, o Deus da vinha e do vinho, cuidou de Sileno e o levou a Baco. Como forma de recompensa, o Deus Baco, concedeu um pedido a Midas, que muito ganancioso, pediu o dom de transformar em ouro tudo o que ele tocasse. O dom lhe foi concedido, Midas voltou para seu palácio feliz, e, no caminho, transformou várias coisas em ouro: pedras, frutos, folhagens. Ao chegar em seu palácio pediu aos criados que lhe servisse um banquete. Ao tocar no pão, este foi transformado em ouro, ao tentar tomar o vinho, a bebida transformou-se em ouro líquido. Midas ficou desesperado ao compreender que jamais poderia se alimentar novamente. Midas então orou a Baco, pedindo que esse o livrasse daquilo, que era uma maldição. Baco consentiu, e disse a Midas, que deveria banhar-se na fonte de um rio para que pudesse se livrar do castigo. Ao se banhar, Midas passou às águas do rio o poder de tudo transformar em ouro. Arrependido de sua ganância, Midas voltou aos campos, passando a ter uma vida simples.

Retomando nosso recorte discursivo número um, no quarto momento, o efeito de humor, está na relação interdiscursiva que se estabelece entre o recorte discursivo número um e a textualidade do rei Midas. O léxico “ouro” produz um efeito metafórico, pois constituiu um desliz nos modos de significação da língua. De acordo com Orlandi (2005), é por meio da transferência de sentidos de uma palavra que compreendemos a não-evidência, a não-literalidade desses sentidos, pois, palavras iguais podem significar diferentemente porque se inscrevem em posições ideológicas diferentes.

Pelo interdiscursivo, “onde teríamos todos os dizeres já ditos- e esquecidos que representam o dizível” (ORLANDI, 2005, p. 32), essa memória faz ressoar sentidos de que o Rei Midas não podia comer, porque tudo que ele tocava virava ouro. Enquanto, o operário Orelhão também não podia comer, porque não podia pagar os gêneros alimentícios, uma vez que os produtos tinham preço de ouro.

Através dos estudos de Gadet e Pêcheux (2004), os autores compreendem a presença do humor, através da tensão frequente no interior da língua, no limiar do paradoxo e do absurdo. Em nosso recorte discursivo número um, o léxico “ouro” é que irá produzir o efeito humorístico.

Os autores trabalham no espaço do *joke* (humor anglo-saxão) e do *Witz* (humor-judaico) espaços da contraposição e de diferentes reações ao equívoco, aqui compreendido como “aquilo que faz com que em toda a língua um segmento possa ser ao mesmo tempo ele e um outro, através da metáfora, do deslizamento, do lapso e do jogo de palavras e do duplo sentido dos efeitos discursivos” (GADET e PÊCHEUX, 2004, p. 90).

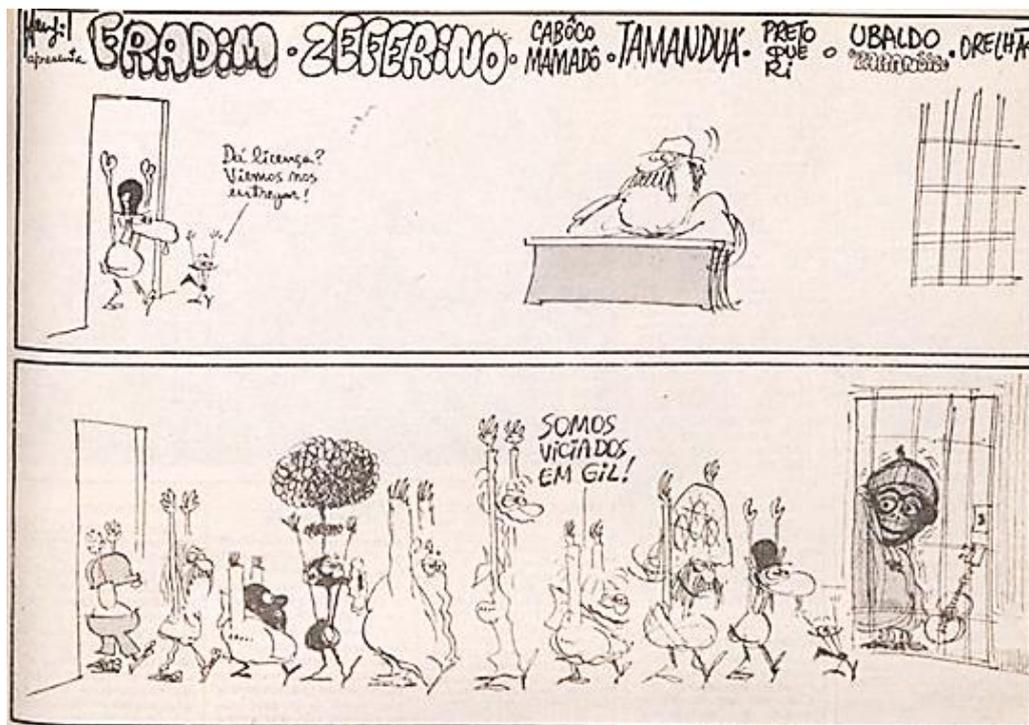
Retomando o enunciado do quarto momento de nosso recorte discursivo: “Não é possível! Tudo o que eu toco vira ouro!”, observamos em sua constituição, um processo de deslizamento de sentido (efeito metafórico) produzido pela substituição da palavra “ouro” por “caro” ou “alto custo”, ocorrendo assim o silenciamento de outro dizer já realizado “Tudo que eu toco torna-se caro!”, todo esse processo remete à política do silêncio, silêncio constitutivo, indicando que para dizer é preciso não dizer. Ou seja, uma palavra apaga, silencia necessariamente outra palavra.

No quarto momento, pelo imagético, observamos que o vendedor perdeu o sorriso, posicionou-se atrás do balcão, observando o operário Orelhão retirar-se do mercado. O vendedor nada diz, silencia, pois não conseguiu vender os produtos devido ao alto custo, e essa situação não é favorável nem para o operário Orelhão e nem para ele, como vendedor. Tais circunstâncias remetem ao silêncio fundador “aquela que torna toda significação possível” (ORLANDI, 2007, p. 102), e que sem silêncio não há sentido.

- Recorte Discursivo 2 (RD 2) - edição 368, “Somos viciados em Gil”

O RD 2 é constituído por dois quadrinhos dispostos verticalmente, que pode ser visualizado na Figura 8.

Figura 8 - Somos viciados em Gil



Fonte: Site da Biblioteca Nacional¹³

No primeiro quadrinho, temos à direita uma cela de prisão, caracterizada pelas grades que aparecem ao fundo. No centro do quadrinho, encontra-se o carcereiro sentado atrás de uma mesa, parecendo ser o encarregado de vigiar o ambiente, olhando em direção aos personagens que adentram na delegacia de polícia. Adentrando à sala, à esquerda, os personagens: Graúna e Bode Orelana, ambos com as mãos para o alto, em condição de rendição. Graúna, dirigindo-se ao carcereiro diz: “Dá licença? Viemos nos entregar!”.

No segundo quadrinho, os principais personagens criados por Henfil adentram o espaço da prisão, enfileirados e com as mãos para cima, em condição de rendição. Um desses personagens, o Fradim Baixim, diz: “Somos viciados em Gil!”. Nesse segundo quadrinho, já visualizamos o cantor Gilberto Gil e seu violão atrás das grades.

¹³ Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/o-pasquim/>. Acesso em: 22 de dezembro de 2020.

O cantor e compositor percebendo a presença dos personagens manifesta expressão de surpresa e de contentamento.

Os personagens enfileirados da direita para a esquerda sucessivamente são: Graúna, Bode Orelana, Cangaceiro Zeferino, Fradim Baixim, Fradim Cumprido, Cabôco Mamadô, Preto que Ri, Ubaldo, o paranoico e Orelhão.

O personagem Graúna era analfabeta, porém muito esperta. Por isso o cartunista Henfil a usava para criticar os problemas estruturais do Brasil: a desigualdade social, a indústria da seca, o coronelismo, o desmatamento e até mesmo o milagre econômico propagandeado pelo regime militar.

O personagem Bode Orelana, representava a figura do “intelectual de gabinete”, com o qual Henfil adorava fazer piada, foi inspirado em um intelectual baiano. Sua personalidade é marcada por características como ambiguidade e contradição.

O personagem Cangaceiro Zeferino era a figura de um coronel nordestino. O cangaceiro era um estereótipo de um valentão nordestino, machista e chegado em uma pinga.

Os personagens Fradins, são: o Fradim Cumprido e o Fradim Baixim. O primeiro caracteriza-se por ser mais respeitoso em relação às convenções sociais, já o segundo caracteriza-se por ser mais moleque, desafiador e sádico. Esses personagens assumem um tom mais anárquico e sádico fundamental para defrontar-se de forma direta com os dogmas, medos e repressões derivados dos virtuosíssimos religiosos, morais e políticos. Os personagens Fradins naquelas condições de produção do regime militar retratavam tanto o moralismo exagerado da classe média como o autoritarismo praticado pelo regime militar.

O personagem Cabôco Mamadô é o protagonista do cemitério dos mortos-vivos em que eram enterrados os sujeitos que eram passivos com o regime militar.

O personagem Preto Que Ri de caráter sarcástico que busca emprego e não consegue devido à sua condição racial.

O personagem Ubaldo, o paranoico que se caracteriza por ter cabelos grandes e bigode que representa o estereótipo da juventude “engajada” daquele contexto sócio-histórico. No entanto, esse sentimento revolucionário e ativo era motivado pelo medo do recrudescimento do regime militar.

O personagem Orelhão, era um operário que representava o movimento sindical e a luta por dignidade social e melhores condições de emprego.

E por último, temos na cela o compositor, músico, multi-instrumentista e produtor musical Gilberto Passos Gil Moreira, mas conhecido como Gilberto Gil. Gil participou do movimento cultural da Tropicália, que surgiu sob a influência das correntes artísticas das vanguardas e da cultura pop nacional, como a MPB, o samba, bailão e iê-iê-iê, bem como da cultura internacional como o rock'n roll. O movimento tropicalista trouxe várias inovações para o cenário cultural brasileiro do final da década de 60, tentando romper com os comportamentos tradicionais vigentes naquele contexto sócio-histórico. A Tropicália destacou-se principalmente na música onde Gilberto Gil compôs canções de cunho reflexivo ao lado de Torquato Neto, Caetano Veloso, Gal Costa, da banda Os Mutantes e Tom Zé.

O cantor e compositor, antes de ingressar no movimento da Tropicália, participou de diversos festivais de música onde começou a consagrar a sua carreira artística em um momento marcado pela repressão à arte e a cultura. Ele e Caetano Veloso produziram canções reflexivas e que contestavam o regime militar vigente o que desencadeou a prisão deles no dia 27 de dezembro de 1968. Em plena vigência do AI-5, esses compositores tiveram um percurso por três quartéis do exército brasileiro sendo tratados como “subversivos” pelo regime militar.

O recorte discursivo número dois, foi produzido pelo cartunista Henfil no jornal **O Pasquim** na edição de número 368, correspondente a data de 16 a 22 de julho de 1976, no estado do Rio de Janeiro.

Nesse momento sócio-histórico, o país estava sendo governado pelo general Ernesto Geisel, sob a vigência do AI-5. Durante o período em que o regime militar governou o Brasil, de acordo com Schwarcz (2018) as artes sempre incomodaram, os artistas e intelectuais sofreram perseguições, muitos foram presos, torturados e até obrigados a sair do país. Os agentes da repressão invadiam os teatros e prendiam os atores no meio do espetáculo. A produção cultural foi sufocada ou enquadrada, o que significava que os artistas produziam somente o que os militares queriam. De acordo com Schwarcz (2018, p. 464): “Artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Geraldo Vandré, Odair José e Chico Buarque foram obrigados a se exilar”.

Embasados nesse contexto sócio-histórico em que o campo da produção artística e cultural era perseguido, mobilizaremos a teoria do discurso para

compreendermos a constituição de gestos de interpretação que significam uma imagem e suas discursividades.

Partimos do pressuposto de Pêcheux (1999) de que a imagem é um operador da memória social, em nosso recorte discursivo há um relacionamento inerente entre a imagem e a memória, ou seja, há uma relação de sentido, através da memória social presente no interdiscurso.

No primeiro quadrinho, pela formulação imagética, o cenário nos remete a uma prisão. Adentrando a este cenário, vemos Graúna e Bode Orelana com as mãos para o alto em um sinal de rendição; no meio da sala encontra-se o carcereiro. Pela interdiscursividade, os gestos dos personagens Graúna e Bode Orelana, produzem sentidos de resistência ao opressor (Estado), representado pelo sujeito que está na posição de carcereiro.

Através do enunciado, quando Graúna diz: “Dá licença? Viemos nos entregar!” produz sentidos de que os personagens, num gesto de resistência e empatia estão se colocando no lugar do cantor e compositor Gilberto Gil. Pelo interdiscurso, há o retorno, de tudo o que já foi dito sobre perseguição e prisão de artistas e intelectuais que discordassem das posições ideológicas do regime vigente. De acordo com Orlandi (2005, p. 31), “o interdiscurso é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos”.

A formulação discursiva: “Dá licença? Viemos nos entregar!”, poderia ser parafraseada por: “Dá licença! Viemos nos render!”, segundo os estudos de Orlandi (2005, p. 34), “a paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer”.

No segundo quadrinho, pelo imagético, se materializa todos os personagens criados por Henfil, adentrando na cadeia, onde encontra-se Gilberto Gil acompanhado de seu violão em uma cela. A formulação imagética, faz retornar, pela ordem do interdiscursivo, sentidos de que todos os personagens ao adentrarem na sala, com as mãos para o alto já rendidos, se comovem com a prisão do ídolo e para ouvi-lo resolvem se entregar, como gesto de resistência. Tais comportamentos ressoam sentidos de que se Gil foi preso por provocações ao regime militar nas suas composições, os personagens também deveriam, já que se utilizavam das mesmas provocações. Nesta perspectiva, entende-se que os sentidos podem ser lidos num texto mesmo não estando ali, sendo de suma importância que se considere tanto o que o texto diz quanto o que ele não diz, ou seja, o que está implícito, que não é dito,

mas significado. Pensar o imaginário linguístico é, então, “tirar as consequências do fato de que o não dito precede e domina o dizer” (PÊCHEUX, 1997, p. 291). Pelo imagético, compreendemos que Gilberto Gil, preso, percebendo a presença dos personagens manifesta pelos traços faciais expressões de surpresa e de contentamento. Na cela, juntamente com Gil encontra-se seu instrumento de trabalho, o violão, ambos ocupando o mesmo espaço o que, a memória discursiva faz ressoar sentidos de repressão ao campo artístico e cultural.

Através do enunciado(verbal), “Somos viciados em Gil” a memória discursiva, faz ressoar, através da noção do discurso transverso, quem é o compositor e cantor Gilberto Gil? Suas composições musicais, suas lutas: pela liberdade de expressão e de redemocratização do país, enfim, sua historicidade. Pêcheux (1997, p. 35) explica que: “o discurso transverso funciona como exterior do discurso considerado e o implícito que ele constitui é explícito alhures”.

Retomando o enunciado: “Somos viciados em Gil”, o mesmo poderia ser parafraseado “Somos dependentes das produções de Gil” ou “Somos todos Gil”, produzindo sentidos de que os personagens se colocavam no lugar do cantor e compositor. Embasados em Orlandi (2005, p. 34) que diz: “Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória”.

Considerando nosso recorte discursivo dois, constituído pelo imagético e pelo enunciado, temos duas formações discursivas distintas. De acordo com Pêcheux (1997, p. 160), “Chamaremos, então, formação discursiva aquilo que, numa formação ideológica dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado de luta classes determina o que pode e deve ser dito”.

Na FD do Estado, temos a presença dos mecanismos de controle, as ações de punição dos representantes do Estado, como a perseguição e a prisão de artistas e intelectuais que desafiavam o regime militar, no caso de nosso recorte discursivo, materializa-se no contexto do cárcere e do carcereiro, enquanto promotores da política de violência.

Na FD da resistência, temos o cantor e compositor Gilberto Gil, que foi preso por provocações ao regime militar nas suas composições musicais. Sua prisão compreende de 27 de dezembro de 1968 a 19 de fevereiro de 1969. Além de Gilberto Gil, todos os personagens de Henfil ao adentrarem no ambiente prisional, com as

mãos para o alto estão em gestos de resistência, em um lugar de confronto, de embate e deslizes de sentidos. Resistir é não ser dominado, é assumir uma posição outra. Para compreender melhor, o que queremos elucidar, trazemos Pêcheux (1990, p.17):

As resistências: [...] E assim começar a se despedir do sentido que reproduz o discurso da dominação, de modo que o irrealizado advenha formando sentido do interior do sem sentido.

E através dessas quebras de rituais, destas transgressões de fronteiras: o frágil questionamento de uma ordem, a partir do qual o lapso pode tornar-se discurso de rebelião, o ato falho de motim e insurreição; o momento imprevisível em que uma série heterogênea de efeitos individuais entra em ressonância e produz um acontecimento histórico, o rompendo o círculo da repetição.

O cantor e compositor Gilberto Gil, resistia compondo suas canções, fazendo significar os sentidos censurados através do deslocamento dos sentidos. Suas composições musicais atentavam para a materialidade discursiva, compreendendo marcas ideológicas contidas nos textos que discursivizavam um cenário de representação e memória de resistência no Brasil.

Os personagens também apontam gestos de resistência, ao compreenderem que Gilberto Gil foi preso por suas composições musicais, eles também derivam estar lá, já que concordavam com suas posições.

O humor e a ironia, em nosso recorte discursivo número dois, ocorre no primeiro quadrinho, quando Graúna diz para o carcereiro: “Dá licença? Viemos nos entregar!” Tal atitude é inesperada, por ser um ato de coragem e ao mesmo tempo de resistência à interpelação da ideologia dominante, o uso do humor e da ironia, tornam-se exemplos vivos de que a língua está sujeita a inúmeras (des)construções, transgressões e subversões. Por meio de uma escrita peculiar, foi possível pôr em movimento determinados sentidos, possibilitando pensar a língua como espaço de resistência, de equívocos e de subjetividades.

Com relação ao silêncio, no primeiro quadrinho, observamos o carcereiro, sentado atrás de uma mesa. Graúna e Bode Orelana adentram na delegacia com as mãos ao alto e dizem: “Dá licença? Viemos nos entregar!”, pelo imagético, vemos que o guarda direciona o olhar aos personagens, continua sentado atrás da mesa e nada fala. Sua condição de carcereiro seria de “guardar”, vigiar e controlar o ambiente prisional. Naquele período sócio-histórico, os artistas e intelectuais eram perseguidos e presos por não concordarem com as posições ideológicas do regime militar

brasileiro, porém o carcereiro permaneceu no mesmo lugar, acompanhando os personagens apenas com o olhar. Todas essas considerações direcionam para o funcionamento do silêncio fundante, que segundo Orlandi (2001, p. 128) “é o silêncio que existe nas palavras, que as atravessa, que significa o não-dito e que dá um espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar”.

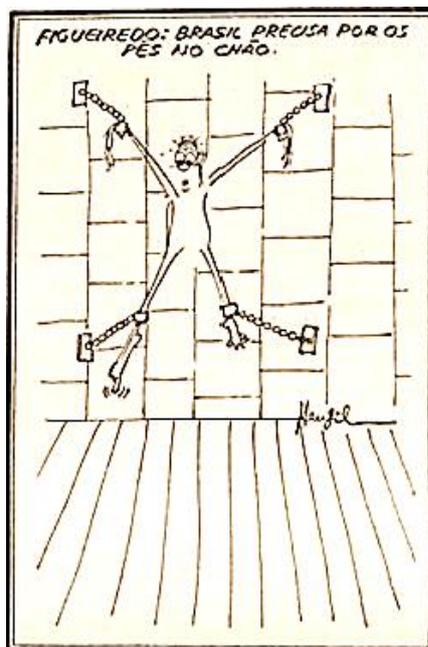
No segundo quadrinho, observamos os principais personagens de Henfil adentrando na delegacia de polícia no ambiente onde o cantor e compositor Gilberto Gil e seu violão estão presos, e Fradim Baixim diz: “Somos viciados em Gil!”. Pela imagem, todos os personagens estão com as mãos para o alto, em sinal de resistência, de empatia e comoção com a prisão do ídolo e juntos resolvem se entregar. O silêncio sinalizado pelos gestos dos personagens, com as mãos para o alto, é um silêncio fundante, de acordo com Orlandi (2001, p. 129) “Em princípio o silêncio não fala, ele significa (...) enquanto forma significante, ele tem sua materialidade, sua forma material específica (...) a materialidade da forma discursiva implica o funcionamento ideológico da palavra”.

Cabe destacar ainda, que no segundo quadrinho vemos o cantor e compositor Gilberto Gil e seu violão, “companheiro” de suas produções artísticas em uma cela, presos. Pelo imagético, tais circunstâncias nos remetem ao silêncio local, a censura, o autoritarismo.

- Recorte Discursivo 3 (RD 3): edição 478, “Tortura”;

O RD 3 é composto pelo enunciado e pelo imagético, conforme pode ser visualizada na Figura 9.

Figura 9 - Figueiredo: Brasil precisa pôr os pés no chão



Fonte: Site da Biblioteca Nacional¹⁴

Pela imagem, observamos um sujeito sendo torturado. Ele está em uma cela, tendo seus braços e pernas “amarrados” com correntes, tentando esticar o dedo do pé direito para alcançar o chão. Seu olhar disseminava pavor e aflição, e o silêncio do torturado também significava. A cela tem as paredes revestidas por cerâmicas quadradas, e o chão, é listrado, o ambiente parece ser um lugar hostil e frio. Esse recorte materializa um enunciado que diz: “Figueiredo: Brasil precisa pôr os pés no chão”.

O recorte discursivo número três, foi produzido pelo cartunista Henfil, no jornal **O Pasquim**, na edição de número 478, correspondente a data de 21 a 25 de agosto de 1978, no estado do Rio de Janeiro.

Em 1978, nosso país, era governado pelo General Ernesto Geisel que simpatizava com os órgãos da repressão. Durante esse período, de acordo com Reis

¹⁴ Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/o-pasquim/>. Acesso em: 22 de dezembro de 2020.

(2014) ainda recaia sobre a imagem do Presidente general Ernesto Geisel o massacre ocorrido no comitê central do PCB (Partido Comunista Brasileiro), entre 1974 e 1975, havendo então a prisão, seguida de tortura e desaparecimento, de dez dirigentes do PCB. O mesmo aconteceria com o PCdoB (Partido Comunista do Brasil), em dezembro de 1976, quando remanescentes de seu comitê central, podendo ser presos, foram assassinados no bairro da Lapa, em São Paulo, episódio que ficou conhecido como “massacre da Lapa”. Já em outubro de 1975, outro assassinato, do jornalista Vladimir Herzog, no âmbito do II Exército, em São Paulo, causou grande comoção.

Este recorte discursivo foi produzido quando o general Ernesto Geisel estava no poder, porém faz menção ao general João Batista Figueiredo, chefe do SNI, do então governo. Henfil menciona o nome do general João Batista Figueiredo, no enunciado de nosso recorte discursivo, porque o Brasil já sabia que o general João Batista Figueiredo havia sido indicado oficialmente pelo general Ernesto Geisel, em 31 de dezembro de 1977, como seu sucessor, o que de fato ocorreu. De acordo com os estudos de Spengler (2015) o general João Batista Figueiredo foi eleito presidente da República pelo Colégio Eleitoral em 15 de outubro de 1978, como candidato da ARENA, partido do governo, pelo score de 355 votos, contra 260 dados ao general Euler Bentes Monteiro, do MDB, partido de oposição ao governo.

O cartunista Henfil produziu esta textualidade quando o general João Batista Figueiredo ainda não estava no poder, sinalizando a violência que era empregada pelo regime militar contra os opositores.

Em nosso recorte discursivo número três, temos o enunciado e o imagético. Considerando o enunciado, ele nos remete à expressão popular “colocar os pés no chão” para significar metaforicamente “encarar a realidade”, pois o personagem está com os pés e mãos amarrados e, portanto, impedido literalmente de pôr os pés no chão.

No caso do enunciado, a expressão é usada no sentido metafórico, explora-se a ambiguidade da expressão “pôr os pés no chão”, de modo que, há um deslize de sentidos da expressão, sendo direcionada para uma crítica à prática da tortura que era amplamente aplicada durante o regime dos militares.

Desse modo, tem-se vários efeitos de sentido a partir do enunciado:

1) Figueiredo: Brasil precisa pôr os pés no chão.

- a) o Brasil não pode pôr os pés no chão, pois a tortura o impede.
- b) Para pôr os pés no chão, o Brasil precisa reconhecer que a tortura era amplamente praticada pelos militares, mas nunca foi considerada uma prática legal.
- c) A imagem que faz alusão à tortura é um convite para que o presidente Figueiredo encare a realidade, reconhecendo que a prática da tortura pelos militares viola os direitos humanos.

Nesse recorte discursivo, a imagem do sujeito sendo torturado faz retornar os sentidos, das práticas de perseguição e tortura vivenciadas nos momentos mais cruéis do regime militar, durante o AI-5. Ao trabalharmos a imagem da perspectiva discursiva, trazemos Pêcheux (1999, p. 51) que afirma:

A questão da imagem encontra assim a análise de discurso por um outro viés: não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória “perdeu” o trajeto de leitura (ela perdeu assim um trajeto que jamais deteve em suas inscrições).

Nessa perspectiva de pensar a imagem, é que também podemos associá-la ao interdiscurso, enfatizando a relação entre imagem e memória social. A interdiscursividade faz ressoar os sentidos de que a prática de tortura foi indiscriminadamente aplicada no Brasil, no período da ditadura militar brasileira. De acordo com Arns (1987), o Estado enquanto promotor da tortura não considerava idade, sexo ou situação moral, física e psicológica em que se encontravam as pessoas que eram suspeitas de atividades subversivas. Não se tratava apenas de produzir uma dor física na vítima, mas uma dor que a fizesse entrar em conflito com sua própria existência e pronunciar o discurso que, ao favorecer o desempenho do sistema repressivo, também significasse sua condenação. Para obter informações das vítimas, a tortura utilizava-se das relações de parentesco, onde os limites emocionais eram testados: “crianças foram sacrificadas diante de seus pais, mulheres grávidas tiveram seus filhos abortados, esposas sofreram para incriminar seus maridos” (ARNS, 1987, p. 43).

Pela formulação imagética compreendemos que os sentidos produzidos pelas práticas brutais da tortura, que se repetiam nos “porões” da ditadura, violam a dignidade e os direitos humanos, e eram utilizados como meio de obtenção de provas através da confissão ou como forma de castigo a prisioneiros, considerados opositores do regime.

Ao retomarmos o enunciado que diz “precisa pôr os pés no chão” e ao observarmos a imagem do torturado, que tenta esticar o dedo do pé direito para alcançar o chão, mas é impedido pelas correntes que o prendem, nos remetem ao processo parafrástico, ou seja, “o retorno ao mesmo espaço do dizer” (ORLANDI, 2005, p. 34).

Em nosso recorte discursivo, número três, ao compreendermos o discurso que o constitui, não é tarefa fácil falar de humor, pois envolve temas que exploram o sofrimento e a lugubridade. O que motiva o ser humano a rir do funesto, ou do sinistro? É o humor negro. A partir do olhar de Breton (1997, p. 19) esse humor é

[...] inimigo mortal do sentimentalismo que surge sempre num cenário de sombras- e de um capricho efêmero, quase sempre passa por poesia, e em vão insiste em infligir à mente seus velhos artifícios.

O humor está presente em nosso recorte discursivo nos sentidos compreendidos entre o enunciado e o imagético, o dizer: “pôr os pés no chão”, e no imagético, ao observarmos que o torturado está sem chão, esticando o dedo do pé direito, a procura de uma base de apoio, possibilita-se a coexistência de diferentes sentidos. O que inicialmente era humor, no enunciado “Figueiredo: Brasil precisa pôr os pés no chão”, ao estabelecer relações com a imagem do torturado, ganha ares de nocividade, provocando consternação e reprovação, a esse tipo de humor irrisível, dá-se o nome de humor negro.

Nesse recorte discursivo, quanto ao enunciado e o imagético temos um processo metafórico. No enunciado: “Figueiredo: Brasil precisa pôr os pés no chão” relacionando com a imagem do torturado, onde o mesmo tenta “pôr os pés no chão” esticando o dedo do pé direito para tocar no chão e não conseguindo por estar acorrentado ocorre o silenciamento de outro dizer, havendo um deslizamento de sentido, produzido pela substituição das palavras “pôr os pés no chão” por “parar com as torturas”. Esse processo remete à política do silêncio, o silêncio constitutivo, indicando que para dizer é preciso não dizer e que de acordo com Orlandi (2007, p.102) “todo dizer cala algum sentido necessariamente”. Ainda nesse recorte, vemos pelo imagético, o torturado, que pelas expressões faciais e corporais está amedrontado, assustado e apavorado. A imagem “fala” por si, um ato de barbárie cometido pelos regimes ditatoriais empregados a quem se opunha a suas posições ideológicas. Tais práticas nos remetem à política do silêncio local, a censura. Ela

“estabelece um jogo de relações de força pelo qual ela configura, de forma localizada, o que, do dizível, não deve (não pode) ser dito quando o sujeito fala” (ORLANDI, 2007, p. 77).

- Recorte Discursivo 4 (RD4): edição 482, “Deu xabu o provocador!”

O RD 4 é constituído por um quadrinho, conforme pode ser visualizada na Figura 10.

Figura 10 - Deu Xabu!



Fonte: Site da Biblioteca Nacional¹⁵

¹⁵ Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/o-pasquim/>. Acesso em: 22 de dezembro de 2020.

Nele observamos que está acontecendo uma manifestação social, de maneira ordeira, onde os participantes carregam cartazes com palavras de ordem: “Anistia! Eleições Diretas! Direito de greve! Constituinte Já! Anistia! Eleições Diretas! Direito de greve! Fim do Arrocho salarial! e Constituinte Já!

Próximo aos manifestantes encontra-se o personagem Xabu o provocador acompanhado de seu cão, preso pela coleira. Xabu o provocador é um rapaz alto, magro, portador de um sorriso largo e irônico, olhos atentos ao que está acontecendo, e as linhas pontilhadas em torno de seu rosto indicam movimento, tanto de seu olhar quanto de seu rosto, e está fumando um cachimbo. Como o próprio nome do personagem já indica, Xabu o provocador gostava de criar conflitos.

Xabu o provocador observando a manifestação diz: “Tem agente do Golbery aí...” a manifestação que até então estava organizada e pacífica, ao ouvir o que Xabu o provocador diz, desfaz-se e se instaura uma confusão, um conflito. Pelo imagético, compreende-se que alguns manifestantes trocam insultos, outros agridem-se e os cartazes com as palavras de ordem foram parar no chão.

Esse recorte discursivo foi produzido pelo cartunista Henfil no jornal **O Pasquim** na edição 482, correspondente a data de 22 a 28 de setembro de 1978, no estado do Rio de Janeiro.

Nesse momento sócio-histórico, o Brasil estava sob o comando do general Ernesto Geisel. De acordo com Schwarcz (2018), o MDB era o único partido de oposição e vinha crescendo significativamente, temendo o rápido avanço da oposição, Geisel recuou no processo de abertura política. O governo decretou uma série de normas autoritárias que, entre outras, determinavam que um terço dos senadores seriam escolhidos diretamente pelo Presidente da República. Criava, assim, os senadores “biônicos”, isto é, que não eram eleitos pelo voto do povo e que sempre votavam a favor do governo no Congresso Nacional.

Quanto à economia, o governo do general Ernesto Geisel elaborou o II Plano Nacional de Desenvolvimento (PND) que previa a expansão das indústrias de bens de produção (máquinas, equipamentos pesados, aço, cobre, energia elétrica, dentre outros). Para que isso ocorresse, era necessário adquirir recursos externos, porém a conjuntura econômica mundial não era favorável. Havia o impacto da elevação dos preços do petróleo, que naquela época era importado, e quase metade das receitas das exportações era utilizada para pagar a conta do petróleo. Com isso, o governo

ficava sem recursos para custear seus investimentos e precisava fazer novos empréstimos, que aumentavam mais a dívida externa.

Diante dessas condições de produção, voltemos nosso olhar ao recorte discursivo número quatro, onde explicitaremos os processos de significação de tal recorte. Embasados nos estudos de Pêcheux (1999, p. 51) compreendemos que a imagem é discurso, ou seja, “a imagem encontra a análise de discurso por um outro viés: não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui” e portanto, seu processo de significação é também efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significante, na história, ou seja, a imagem é uma materialidade como outro discurso, e, portanto, seu modo significante também formula sentido.

Considerando nosso recorte discursivo, a formulação imagética em sua relação com o enunciado produz sentidos de que está acontecendo uma manifestação social em que sujeitos portavam cartazes com dizeres de ordem: “Anistia!”, “Eleições Diretas!”, “Direito a greve!”, “Constituinte Já!”. Essas palavras condensam nelas mesmas muitos sentidos, funcionando como palavras-discurso, definida por Orlandi (2013) como aquelas que constituindo determinado imaginário produz realidade, aquela carregada de memória. Segundo Orlandi (2013, p. 22):

a palavra discurso tem o funcionamento da alusão, mas alusão no sentido forte da palavra, isto é, no da sua força objetivante, que a ideologia faz funcionar: vira coisa, palavra com corpo. Corpo a corpo da palavra, sentido, sujeito. Mundo. O real da história. Resistindo em sua materialidade. Historicidade: interdiscurso.

No nosso recorte discursivo número quatro, os manifestantes carregavam cartazes com as palavras: “Anistia!” “Eleições Diretas”, “Direito à Greve!”, “Constituinte Já!”, “Anistia”, “Eleições Direta!” “Direito de Greve!”, “Fim do Arrocho Salarial!” e “Constituinte Já!”. Essas formulações são constituídas por uma memória, como aquilo que já foi dito, “em outro lugar, antes e independentemente” (PÊCHEUX, 1997, p. 147) trabalho do interdiscurso que torna possível todo dizer, e que retorna na base do dizível (ORLANDI, 2005).

Na formulação discursiva que diz: “Anistia!” a memória discursiva faz retornar todos os dizeres já ditos sobre a Anistia. No final da década de 1970, surgiu a campanha pela anistia (perdão) aos condenados políticos. O movimento pretendia a aprovação de uma lei que garantisse o retorno ao Brasil das pessoas condenadas

pela militância política e, também, das que tiveram os direitos políticos cassados. Sem o respaldo da lei da anistia, essas pessoas seriam presas assim que pisassem o solo nacional.

Schwarcz (2018) diz que, o general Figueiredo, em 1979, aprovou a Lei da Anistia, no momento em que o país tinha em torno de 7 mil exilados, oitocentos presos políticos. Ainda o país precisaria de mais algum período para investigar quantos brasileiros foram mortos ou continuaram desaparecidos por ação autoritária do Estado entre 1964 e 1985. No Rio de Janeiro, foi fundado o primeiro Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA), se apresentando numa afirmativa de direitos, a “face imprescindível das liberdades democráticas”, destacou a Carta de Princípios do CBA paulista.

A Campanha dos CBAS, de acordo com Schwarcz (2018), tornou-se bastante popular, mobilizando trabalhadores e organizações civis, que realizavam atos públicos por todo país. Desse modo, os CBAS abriram para o movimento da Campanha pela anistia ampla, geral e irrestrita, que unificou as forças da oposição, ganhou a opinião pública, e transbordou para a rua em passeatas, comícios e atos públicos.

Na formulação discursiva, “Eleições Diretas!” a memória discursiva faz ressoar sentidos, de um amplo e articulado movimento político suprapartidário, que surgiu durante o final do governo do general João Baptista Figueiredo.

Desse modo, pela historicidade desse dizer, retorna à memória da reforma partidária, que extinguiu o bipartidarismo e levou à formação de novos partidos políticos no cenário brasileiro. Em 1980, o governo reestabeleceu as eleições diretas para os governadores de estado, mas manteve via indireta para a presidência da república.

Em 1983, o então deputado federal Dante de Oliveira apresentou uma emenda constitucional que previa o restabelecimento da via direta para a presidência da república nas eleições de 1985. O PMDB organizou uma campanha nacional para pressionar o Congresso a aprovar a lei Dante de Oliveira. A campanha foi chamada de **Diretas Já**.

O PT e o PDT aderiram ao movimento, que acabou mobilizando sindicatos, organizações estudantis, a Central única dos Trabalhadores (CUT) e outras organizações. Diversas manifestações pelas **Diretas Já** aconteceram nas cidades brasileiras, principalmente nas capitais. Na capital paulistana, São Paulo, o movimento aconteceu na Praça da Sé, e contou com grande mobilização popular. O povo, ao lado

das diversas correntes partidárias democráticas reivindicou o restabelecimento da normalidade democrática e a rejeição ao governo dos militares.

Na formulação discursiva “Direito à Greve!”, tal dizer faz retornar pela memória discursiva que, desde o início dos governos militares, durante o governo do general Costa e Silva foi utilizada uma dura política de arrocho econômico e salarial, que prejudicou os trabalhadores. Eles, em contrapartida, conforme explica Schwarcz (2018), organizaram greves e mobilizações sindicais, o que não agradou aos militares que, mandaram fechar sindicatos e prenderam sindicalistas, além de proibirem greves em todo o país.

A mobilização dos operários passou a ocorrer dentro das fábricas, através de comissões semiclandestinas, que reuniam de cinco a dez participantes, que atuavam em rede, para não chamar atenção e ao mesmo tempo manterem-se mobilizados.

Na formulação discursiva “Constituinte Já!”, era uma reivindicação que os manifestantes estavam almejando e que foi concretizada somente em 5 de outubro de 1988. Esse novo texto da Constituição Brasileira, de acordo com Araujo *et al.* (2013), tinha por interesse, terminar com a ditadura, buscando sustentar às bases para o retorno do processo democrático no país. Também essa nova constituição apresentava uma dupla preocupação: a fundação de instituições democráticas sólidas para aguentar crises políticas e estabelecer garantias para o reconhecimento e o exercício dos direitos e das liberdades dos brasileiros, não por acaso foi designada de “Constituição Cidadã”. É a mais extensa Constituição Brasileira, contendo 250 artigos principais, mais 98 artigos das disposições transitórias e está em vigor até hoje.

Na formulação discursiva: “Fim do Arrocho Salarial” a memória discursiva faz retornar sentidos, de acordo com Reis (2014), que durante o governo do general Geisel, o Brasil tornou-se o campeão do endividamento, o pior é que parecia uma dívida impagável, com os juros se amontoando de modo descontrolado. O custo de vida (dados da cidade de São Paulo), depois de ter alcançado 20% em 1974, oscilava nesse patamar, para mais ou para menos, até o fim de 1978. A maioria dos trabalhadores começava a sentir no bolso o peso daquela sangria. Os demais índices relativos às condições dos trabalhadores, como a do salário mínimo, continuavam muitos baixos, longe de se igualarem às taxas da inflação e ao aumento do custo de vida. Referida a uma base = 100, o salário mínimo chegará a alcançar 130, antes do golpe, para cair entre 78 e 82 nos anos governados pelo general Ernesto

Geisel. Esse quadro gerava insatisfações de toda ordem, que acabaram desaguando nos movimentos sociais de 1978.

Essas palavras-discurso: “Anistia!”, “Eleições Diretas!”, “Direito à Greve!”, “Constituinte Já!”, “Fim do Arrocho Salarial!” e “Constituinte Já!” carregam significações que fazem parte da vida e do cotidiano dos sujeitos, trazendo consigo seus anseios, suas aflições em um momento em que a liberdade era tão tênue e escorregadia.

Em nosso recorte discursivo, observamos os manifestantes carregando cartazes com palavras-discurso repetidas: “Anistia!”, “Eleições Diretas!”, “Direito de Greve!”, “Constituinte Já!”, ocorrendo aí a paráfrase. Orlandi (2005, p. 34) afirma que: “Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória”. Ao portarem cartazes com palavras-discurso repetidas, os manifestantes retomam sentidos de que estavam lutando por direitos que lhes foram tolhidos pelo regime militar e que suas reivindicações era um desejo coletivo.

É necessário refletir sobre os sentidos que estão em funcionamento em relação à “manifestação”, pois nesse contexto sócio-histórico qualquer ato de resistência incomodava o governo ditatorial. Em uma ditadura, o Estado enquanto representante da ideologia dominante buscava apagar o confronto e o funcionamento do político (divisão dos sentidos), uma vez que em um regime ditatorial não se admitia a resistência. Mas os sujeitos resistem e desafiam à ordem vigente, e portam palavras de ordem as quais o governo militar não gostaria de ver, nem ouvir.

A manifestação acontece, rompe com o sistema, produz o novo para depois se estabilizar no discurso, passando a integrar o interdiscurso. Na manifestação de nosso recorte discursivo, os participantes ao protestarem estão em movimento de resistência, em uma possibilidade de resistir à dominação, lutando pelo que consideram justo e de direito, fazendo suas vozes ecoarem nas ruas através das textualidades que estão carregando, movimentando sentidos, inscritos na história; e que o sujeito e o sentido se constituem mutuamente no discurso, afetados pelo inconsciente e interpelados pela ideologia.

Retomando nosso recorte discursivo, enquanto a manifestação ocorria pacífica e ordeira, surge Xabu o provocador, com um sorriso irônico e zombeteiro que diz: “Tem agente do Golbery aí”.

Para compreender melhor o que queremos elucidar, recorreremos aos estudos de Pêcheux (1997, p.35), sobre a noção de discurso transverso: “o discurso transverso funciona como exterior do discurso considerado e o implícito que ele constituiu é explícito alhures”.

Nessa formulação discursiva, “Tem Agente do Golbery aí...” a memória do dizer faz ressoar, através da noção do discurso transverso de quem foi o general Golbery do Couto e Silva, qual a sua relação com o Estado brasileiro. Schwarcz (2018) diz que, Golbery do Couto e Silva foi um general e geopolítico brasileiro, que trabalhou na sede dos Ipes. Nesse Instituto, teve acesso a dados compilados do setor sigiloso que comandava o Ipes, sobre 400 mil brasileiros. Os documentos e arquivos do Ipes foram fundamentais para o general Golbery do Couto e Silva fundar o Serviço Nacional de Informações (SNI), um aparelho de coleta de informações e de inteligência.

O general Golbery do Couto e Silva era um personagem feito para o mundo da trama e conspiração política. Ele caracterizava-se por ser extremamente reservado, não discursava em público, não concedia entrevistas, articulava-se nos bastidores, e se destacaria na ditadura. Era conhecido, pelas costas, de “o satânico Dr. Go”, numa alusão ao vilão do filme de James Bond, “o satânico Dr. No”, que fazia sucesso nessas condições de produção. O general Golbery do Couto e Silva não conquistou fama ou desafetos ao acaso. O SNI, dez anos após sua fundação, era o centro de um sistema reticulado que abrigava o vasto dispositivo de coleta e análise de informações e execução da repressão construído pelos militares.

Em nosso recorte discursivo, quando o personagem Xabu o provocador diz: “Tem agente do Golbery aí...”, ao insinuar que poderia estar infiltrado no grupo algum agente de Golbery na manifestação, ocorre a dispersão do grupo. Através do imagético observamos que os manifestantes jogam seus cartazes ao chão e passam a agredir-se verbal e fisicamente, visto que o nome de “Golbery”, pelo interdiscurso, faz retornar sentidos da prática da violência que o regime militar brasileiro se utilizava para dispersar as manifestações sociais, como: perseguição, prisão, tortura e até assassinatos. Portanto, ocorrendo aí o processo polissêmico. Segundo Orlandi (2005, p. 34), “na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco”.

Xabu utiliza-se do humor e da ironia para desestabilizar um possível discurso contestador e aparentemente radical. De acordo Orlandi (2012), a ironia expõe a

incompletude e a indeterminação da linguagem, porque, afirma o diferente (a polissemia) jogando sobre o mesmo, (a paráfrase) e vice-versa. A autora também afirma que a ironia não pode ser vista como um desvio ou um sentido a mais, mas um sentido diferente. Não se refere a um movimento de oposição, em que se tem que usar as palavras para entender o sentido contrário do que parecem dizer, nem mesmo um sentido figurado se sobrepondo a um sentido literal. A ironia, na qualidade de discurso, estabelece o movimento da linguagem que indicia para o equívoco e assegura a não-transparência do sujeito e do sentido.

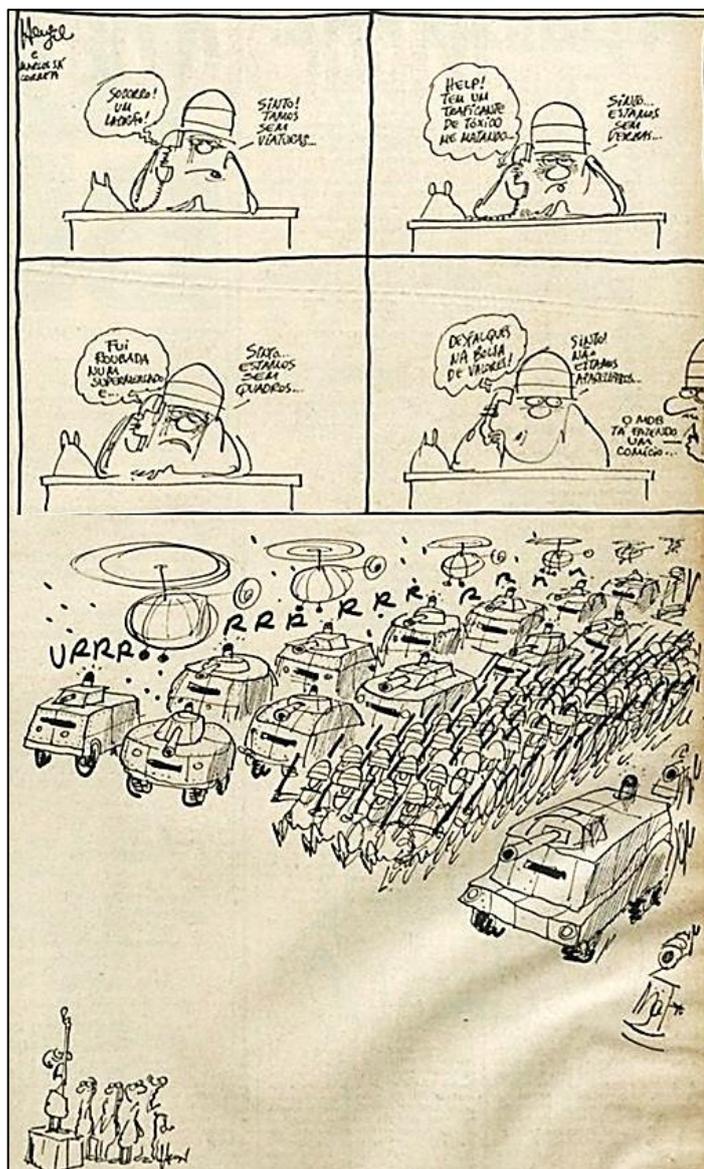
Em nosso recorte discursivo, a ironia acontece na relação entre o dizer do personagem Xabu o provocador e o imagético. Ao dizer “Tem agente do Golbery aí...” acontece uma desconstrução com os sentidos de uma manifestação sólida e unificada havendo uma ruptura de significações, produzindo um outro discurso que materializa sentidos de tensão, de desordem e de confronto. A ironia é um fator que contribui para a produção do humor presente em nosso recorte discursivo, onde a ruptura se revela.

Ainda em nosso recorte discursivo, o personagem Xabu, o provocador ao dizer: “Tem agente do Golbery aí...” nos remete a figura do general Golbery do Couto e Silva, mentor dos aparelhos repressivos do Estado. Tal dizer fez com que a manifestação social fosse dispersada, causando tumulto entre os manifestantes, fazendo com que os mesmos desconfiassem que pessoas do governo poderiam estar infiltradas na manifestação. Todo esse processo remete ao silêncio fundador, que de acordo com Orlandi (2007, p. 102), “o fundador é aquele que torna toda significação possível”.

- Recorte Discursivo 5 (RD 5) - edição 489, “Os aparelhos do Estado”

O RD 5 é constituído por cinco quadrinhos, que pode ser visualizado na Figura 11.

Figura 11 - Os Aparelhos do Estado



Fonte: Site da Biblioteca Nacional¹⁶

Nos quatro primeiros quadrinhos o cenário onde acontecem os fatos, é uma delegacia de polícia. No primeiro quadrinho, temos a imagem de um policial, uma vez que veste um capacete e uniforme militar. Ele está sentado atrás de uma mesa,

¹⁶ Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/o-pasquim/>. Acesso em: 22 de dezembro de 2020.

falando ao telefone. Do outro lado da linha alguém diz: “Socorro! Um ladrão!”. O policial responde: “Sinto! Estamos sem viaturas...”

No segundo quadrinho, o policial sentado atrás da mesa atende a outro telefonema, no qual outro denunciante diz: “Help! Tem um traficante de tóxico me matando...” ao que o policial responde: “Sinto... Estamos sem verbas...”.

No terceiro quadrinho, o policial continuava em seu expediente na delegacia de polícia e recebe mais um telefonema. No outro lado da linha, alguém diz: “Fui roubada num supermercado e...” e o policial parecendo estar desinteressado com o caso do furto e ao mesmo tempo enjoado com tantos telefonemas já recebidos, responde: “Sinto estamos sem quadro...”

No quarto quadrinho o policial, ainda sentado atrás da mesa recebe mais uma ligação de alguém que fala: “Desfalques na Bolsa de Valores”. Ao que o policial responde: “Sinto! Não estamos aparelhados...” Nesse ínterim, outro policial aparece na sala e diz ao colega: “O MDB tá fazendo um comício...”. A imagem aponta que a fisionomia do policial mudou, principalmente o olhar, antes de impassibilidade, para preocupação, ao saber que o partido de oposição ao regime militar, na época, o MDB iria realizar um comício.

No quinto quadrinho, o cenário é uma rua onde acontece uma pequena manifestação do MDB, composta por cinco manifestantes, sendo que um deles está no palanque ocupando um lugar de destaque, gesticulando, com uma das mãos para o alto enquanto fala ao pequeno grupo. Os outros quatro participantes assistem passivamente o pronunciamento do militante. Nesse momento, na mesma rua faz-se a presença maciça dos aparelhos repressivos do Estado, tais como: militares fortemente armados, urutus, tanques de guerra e helicópteros. Tal ação do Estado era desproporcional, uma vez que o governo dos militares utilizou um forte aparato repressor para conter a pequena manifestação do MDB.

Esse recorte discursivo, foi produzido por Henfil, no jornal **O Pasquim** na edição 489, correspondente a data de 10 a 16 de novembro de 1978, durante a ditadura militar brasileira, sob a vigência do AI-5, na cidade do Rio de Janeiro.

Schwarcz (2018) constata que, nesse momento sócio-histórico, o país vivia o ano de 1978, sob o comando do general Ernesto Geisel. O país caminhava para um processo lento e gradual da redemocratização. As manifestações populares não eram bem vistas pelo governo dos militares, que utilizavam da repressão e do uso da

violência para amedrontar e dispersar os manifestantes. O governo militar armou uma extensa estrutura de controle social e repressão a todos os que lhe faziam oposição, criou a Lei de Segurança Nacional, onde os militares respaldados por essa lei, os órgãos de repressão, podiam cometer todo o tipo de abuso, sempre em nome da segurança da nação. Através do Serviço Nacional de Informações (SNI) que era um organismo de investigação do alto comando das forças armadas, investigava a vida de todas as pessoas suspeitas de pertencer a organizações de esquerda. Schwarcz (2018) diz que, a máquina da repressão funcionava por meio da integração dos órgãos de segurança: Exército, Marinha, Aeronáutica, Delegacias Estaduais de Ordem Política e Social (DOPS), Departamento de Polícia Federal, Força Pública e Guarda Civil. Também a Operação Bandeirante (OBAN), o Centro de Operações de Defesa Interna (CODI) e o Destacamento de Operações de Informações (DOI). Todos eles agindo para reprimir os “opositores” do Estado.

Nos quatro primeiros quadrinhos vimos um policial em uma delegacia de polícia recebendo ligações da população que pediam auxílio por estarem passando por momentos de insegurança e de perigo. As mesmas diziam ao policial: “Socorro! Um ladrão!”, “Help! Tem um traficante de tóxico me matando...”, “Fui roubada num supermercado e...” e “Desfalque na bolsa de valores! Tais formulações discursivas (intradiscurso) da população nos remetem a sentidos de práticas de violência sofridas pela mesma no seu dia a dia. Acontecendo aí, o encontro da formulação(intradiscurso) com o eixo do interdiscurso (já-lá, já-dito) que aponta sentidos, sobre os problemas estruturais do país, sobre a violência e o perigo que cercam a população. Tais dizeres já-ditos em outro lugar, sobre a violência social e urbana estão sendo convocados a significar nessas formulações. Nesse sentido Orlandi (2005, p. 31) afirma que:

A constituição determina a formulação, pois só podemos dizer se nos colocarmos na perspectiva do dizível (interdiscurso, memória). Todo dizer, na realidade, se encontra na confluência de dois eixos: o da memória(constituição) e o da atualidade(formulação). E é desse jogo que tiram seus sentidos.

Frente a tais situações vivenciadas pela população, o policial responde: “Sinto! Estamos sem viaturas.”, “Sinto... Estamos sem verbas”, “Sinto estamos sem quadros”, “Sinto não estamos aparelhados...”. Essas formulações discursivas (intradiscurso) e pelo imagético, observamos pelos traços faciais do policial que está atendendo a

população, expressões de descaso e de aborrecimento frente a tais denúncias, tratando a violência urbana como algo banal.

Ao olharmos os quatro quadrinhos, compreendemos que há uma regularidade de sentidos, ou seja, um retorno aos mesmos espaços do dizer, o pedido de auxílio da população aos órgãos competentes do Estado, obtendo como resposta o descaso e a negligência do Estado para com a população. Isso é o que designamos de processo parafrástico, pois há uma repetição de efeitos de sentidos que apontam para a banalização da violência urbana.

No quarto quadrinho, há uma ruptura de significação, ou seja, acontece o processo polissêmico, quando surge outro policial que diz ao seu colega: “O MDB tá fazendo um comício”. Desse modo, se instaura aí a quebra com os sentidos estabilizados, apontando os sentidos para outra direção, visto que durante a vigência do AI-5 não eram permitidas manifestações sociais e políticas, as quais eram reprimidas e suspensas através do uso da violência. Sendo o MDB, partido político opositor ao regime militar, nesse período, era “mirado” como inimigo do governo. Orlandi (2005, p. 34) explica que: “é nesse jogo entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente, entre o já-dito e ao se dizer que os sujeitos e os sentidos se movimentam”.

No quinto quadrinho, o que temos pelo imagético, é uma pequena manifestação da militância do MDB, partido opositor à ditadura militar, a qual repercutiu numa forte mobilização dos aparelhos repressivos do Estado, que antes não dispunham da presença dos mesmos para atender os anseios da população. O MDB busca resistir à interpelação da ideologia dominante, (Pêcheux 1990), buscando inscrever-se em outra formação discursiva, buscando mostrar como as ideologias dominadas funcionam e resistem ao poder abusivo do Estado.

Ainda no quinto quadrinho podemos depreender duas formações discursivas (FDs), em funcionamento: a FD da ditadura militar (Estado) e a FD da resistência (MDB), portanto em posições- sujeito diferentes, produzindo diferentes sentidos sobre manifestações sociais, políticas e também sobre a ditadura militar. A FD da ditadura configura-se como dominante, é através dela, que o aparelho repressor irá conter as manifestações que lhe fazem oposição, bem como tolher o direito de liberdade dos sujeitos. A FD da militância, por sua vez, produz através da resistência um lugar de confronto, de embate e deslize de sentidos, mesmo com medo e sob pressão,

desestabilizavam e desorganizavam a ilusória ordem que a FD dominante tentava impor.

Ainda no quinto quadrinho, vemos todo o aparelho repressor do Estado indo conter a pequena manifestação do único partido opositor ao regime vigente. Nesse momento se instaura a ironia, pois há uma desestabilização do sentido, que destrói e reconstrói o próprio dizer, que cristaliza o institucionalizado, marca uma ruptura com aquilo que se presume efetivo e uniforme no discurso autêntico. De acordo com Orlandi(2012), é por meio da ruptura que a autodestruição do sentido se instaura, e depreende-se um processo de significação que coloca em funcionamento o discurso sobre o discurso e o discurso que inscreve um outro, como a ironia.

Retomando o quarto quadrinho do recorte discursivo, quando o policial diz: “O MDB tá fazendo um comício...”, e no quinto quadrinho observamos o abuso do poder Estatal para intimidar, reprimir e proibir as manifestações. Tais procedimentos remetem ao silêncio local, a censura. De acordo com Orlandi (2007, p.104): “A censura é a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas, isto é, proíbem-se certos sentidos porque se impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegarmos no final de nosso trabalho de pesquisa, constatamos que não é uma tarefa fácil, precisamos mergulhar na ilusão que o mesmo esteja pronto ou finalizado. A conclusão, sob o olhar da AD, significa a produção de um efeito de fechamento, "é só por ilusão que se pensa poder dar a palavra final" (ORLANDI, 2007, p.11).

Fundamentamo-nos na AD, nos preceitos de Pêcheux (1997), para desenvolvermos este trabalho, que tem como tema: a constituição de efeitos de sentidos e o funcionamento da memória discursiva nas charges de Henfil, produzidas durante o AI-5. Procurando verificar o funcionamento do discurso em uma combinação de elementos verbais e não-verbais na produção das charges de Henfil, as quais revelam sentidos advindos de outros lugares, de outras inscrições na/da memória pelo viés interdiscursivo.

Para que gestos teóricos-analíticos fossem concebidos, primeiramente estudamos nosso objeto de estudo: o jornal **O Pasquim**, um jornal alternativo que surgiu em plena ditadura militar, no auge do AI-5, em julho de 1969. De acordo com Kucinski (2018), **O Pasquim** nasceu como um grupo de humoristas debochados. Primeiramente, o grupo não se via como uma empresa, nem como jornalistas-padrão, eles se consideravam uma patota: companheiros que transformavam suas relações, ideias em matéria de jornal. Era um movimento antiburocrático, uma relação espontânea, que a cada edição e reunião de pauta, buscava um tom homogeneizador. Kucinski (2018) nos diz que a patota era uma negação da ditadura, uma atividade lúdica motivada pelo prazer, que negava a lógica da eficiência e produção. O referido jornal surge no momento em que a repressão da ditadura militar brasileira era mais intensa na esfera social e a censura já havia se instalado no cotidiano do brasileiro, fazendo com que formas muito diversas de comunicação e de resistência se estabelecessem no cenário nacional.

O referido jornal foi projetado por Jaguar como um jornal do bairro de Ipanema, Rio de Janeiro, de acordo com Kucinski (2018), extraíndo daquele microcosmo uma visão crítica composta por jovens e artistas do resto do país. **O Pasquim** propagou daquela compacta zona intelectual-boêmia do Rio de Janeiro, uma contracultura alternativa tanto à cultura da ordem estabelecida como à cultura oficial de esquerda.

Seus alvos principais eram a ditadura militar, contra a qual se opunha de maneira intensa, a classe média moralista e a grande imprensa (aliada as posições ideológicas do Estado).

O Pasquim modificou a linguagem jornalística, criou novas condições de escrita, com novos termos, que puderam ser usados jornalisticamente, podendo (re)velar o que deveria ser silenciado. Partimos das textualidades do jornal **O Pasquim** para escolhermos o *corpus* de nossa pesquisa, constituído pelas charges de Henfil que remetem à temática do AI-5, compreendemos que, nas charges há um relacionamento inerente entre a imagem e a memória, ou seja, há uma relação de sentido, através da memória social presente no interdiscurso.

Nesse sentido, observamos que as charges de Henfil que circularam n'**O Pasquim**, não apenas falavam, como também falavam sobre o que não poderia falar, e o faziam em circunstâncias adversas, fazendo retornar pelo trabalho da memória discursiva, sentidos de perseguição, inflação, tortura, prisão e até assassinatos.

O estudo do discurso da charge de Henfil revela não só a riqueza de uma materialidade significativa, no caso, imagética, mas também, durante o processo de análise, compreendemos que a incompletude é constitutiva da linguagem, e que todo discurso atualiza sentidos de uma memória que o constitui. Desse modo, a memória faz ressoar sentidos de como o humor produzido nas charges de Henfil que falam do/sobre o AI-5 resistem à censura e à dominação produzindo outros sentidos que transgrediam e desobedeciam ao regime vigente. As materialidades das charges produziram um discurso de resistência no período em que era preciso driblar, “trapacear” a língua para desautorizar os sentidos engessados (exigência do Estado).

Atravessada pela historicidade constitutiva do discurso, as charges de Henfil produzidas durante o AI-5 produzem efeitos de sentido que não decorrem exclusivamente daquilo que se vê, ouve ou lê, mas que derivam de dizeres outros, deslocados e ressignificados no fio interdiscursivo, presentificando fatos e discursos que aconteceram naquele momento sócio-histórico e que produziram sentidos que vão além da literalidade do dizer.

Mais do que alcançar o objetivo geral do projeto de pesquisa, o trabalho dissertativo foi capaz de alavancar compreensões político-ideológicas importantíssimas no escopo dos estudos de uma imprensa questionadora e posicionar

o humor gráfico como um fator que potencializa transgressão de entendimento nos leitores e resistência simbólica.

Fica sempre nítida de como a charge revela seu potencial mobilizador e de resistência, vinculada à publicação e seu contexto histórico, impulsionada pelo humor como elemento constitutivo. Diante disso, compreendemos que o humor produzido nas charges de Henfil sob a vigência do AI-5, não é um humor que faz rir, mas sim um humor transgressivo, reflexivo e não diversionista. Era um humor fortemente centrado na denúncia da coerção e da violação dos direitos humanos, agredia o aparelho dominador com ironia como uma forma de materializar um discurso da resistência em confronto com um discurso da violência.

As charges, enquanto modalidade imagética, se torna, dessa forma, um importante, e de grande impacto, instrumento de luta política. As possibilidades de transgressão apresentadas pelo humor gráfico se constituem como outra potencial ferramenta para o desenvolvimento de mensagens que buscam opinar e criticar status quo. O recurso do gatilho cômico, ao potencializar a ruptura da regra permite, em uma leitura com duas camadas, a inquietação e a transformação da compreensão do leitor em relação ao cenário/ fato retratado. Importante lembrar ainda que também se apresenta a possibilidade de amortização a partir da leitura da charge, ainda que, pelo contexto e posicionamento do jornal, as análises tendam sempre à possibilidade de humor de transgressão.

Henfil conseguia produzir a crítica social e política aliada ao humor no período da ditadura militar brasileira, e com esse humor e ironia presentes em suas charges, driblava constantemente a censura, dando voz a seus personagens que na/pela língua diziam o que não poderiam ou não deveriam falar.

Portanto, o humor e a ironia, podem produzir efeitos de sentidos que nos remetem à discussão de várias questões de ordem contestatória, sinalizando um certo espaço de liberdade, de manobra para abordar temas delicados e que feriam e ferem a sociedade brasileira. Entendemos, finalmente, por tudo o que discutimos ao longo desta dissertação de mestrado, que “fazer análise do discurso é aprender a deslinearizar o texto para restituir sob a superfície lisa das palavras a profundidade complexa dos índices de um passado” (COURTINE, 2006, p. 92).

Enfim, sabemos que, como sujeitos falantes, estamos todos aprisionados em uma linguagem porosa, inevitavelmente integrados por múltiplas vozes. Queremos

ênfatizar que a análise realizada aqui não a esgota a possibilidade de outras interpretações, pois, como vimos, “a interpretação também é constitutiva do sujeito e do sentido, ou seja, a interpretação os constitui: a interpretação faz sujeito faz sentido” (ORLANDI, 2007, p. 83).

Cientes da incompletude que permeia a produção dos sentidos e dos discursos, acreditamos que analisar os efeitos de sentidos produzidos nas charges de Henfil pelas vias do discurso leva, portanto, a entender a opacidade que atravessa a sua constituição e a heterogeneidade dos já-ditos, formas por onde as interpretações devem se sustentar.

REFERÊNCIAS

ACHARD, P. **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

ALMEIDA, A. A. **O Pasquim e o Pasquim 21**: práticas discursivas jornalísticas de resistência. 2006. 135f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270370>. Acesso em: 15 ago. 2020.

ALTHUSSER, L. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. 2. ed. Tradução Valter José Evangelista e Maria Laura Viveiro de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. "Ideologia E Aparelhos Ideológicos De Estado". In: Zizek, S. (Org.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

ARAUJO; DA SILVA; DOS SANTOS. **Ditadura militar e democracia no Brasil**: história, imagem e testemunho/ organização Maria Paula Araujo, Izabel Pimenta da Silva, Desiree dos Reis Santos. – 1 ed.- Rio de Janeiro: Ponteio, 2013.

ARNS, D. P.E. **Brasil**: nunca mais. Petrópolis: Vozes, 1987.

BRAGA, J. L. **O Pasquim e os anos 70**: mais prá epa que pra oba. Brasília: Universidade Federal de Brasília, 1991.

BRETON, A. **Anthology of Black Humor**. Tradução para o inglês Marx Polizzohi. San Francisco: City Lights Books, 1997.

BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2020. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/o-pasquim/>. Acesso em: 04 ago. 2020.

BUZALAF, M. N. **A Censura No Pasquim (1969- 1975)**: As vozes não silenciadas de uma geração. 2009. 220f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual Paulista, 2009.

_____. Historiografia e jornalismo na compreensão da ditadura civil-militar: as três fases de censura no jornal O Pasquim. In: I ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA LINGUAGEM, 2013, Londrina/PR. **Anais de evento**. Universidade Estadual de Londrina, 2013, p. 1-22.

CALLADO, A. Prefácio in: Fortuna **Aberto para balanço**, Editora Codecri, Rio de Janeiro, 1980.

COURTINE, J. J. **Análise do discurso político**: o discurso comunista endereçado +aos cristãos/ Jean Jacques Courtine. - São Carlos: Edufscar, 2014.

_____. **Metamorfoses do discurso político**: derivas da fala pública. Org., sel. E trad. De Carlos Piovezani Filho e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2006.

COURTINE, J. J; MARANDIN, J. M. Quel objet pour l'analyse du discours? In: CONSEIN, Bernard *et al.* **Materialités discursives**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981.

_____. "Análise do discurso político". Linguagem, número 62, junho, 1981.

CORDEIRO, J. M. Um morto vivo que se esconde no anonimato: ditadura e cotidiano nas páginas de O Pasquim. Revista: **Acesso Livre**, n. 4, p. 54- 63, 2015.

DA COSTA, G. C. **Uma imagem e suas discursividades**: memória, sujeito e interpretação. Revista **Línguas e Instrumentos Linguísticos**- n. 34- jul-dez, 2014.

DAGNEZE, C. S. **Tá rindo do que?** O funcionamento enunciativo do humor: polissemia e coexistência de sentidos n' O Pasquim. 2018. 178 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS, 2018. Disponível em: <http://tede.upf.br/jspui/handle/tede/1638>. Acesso em: 26 ago. 2018.

DAVALLON, J. Papel da memória. In: Achard, P. et al. (orgs.). **Papel da Memória**. Tradução e introdução José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

FAVARI, O. A. L. **FHC e LULA**: a construção do político ideal através das crônicas de Fausto Wolff no jornal O Pasquim 21. 2014. 141 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/268879>. Acesso em: 26 ago. 2018.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Petrópolis, Vozes, 1972.

FRANCISCO, L. V. **Zirardo**: análise de sua produção gráfica n' O Pasquim e no Jornal do Brasil (1969-1977). 2010. 153f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-30042010-193910/publico/5737092.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2002.

GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do Discurso: uma introdução a obra de Michel Pêcheux**. 3 ed. Tradução de Bethania Mariani, Eni P. Orlandi, Jonas de A. Romualdo, Lourenço Chacon Jurado Filho, Manoel Gonçalves, Maria Augusta B. de Matos, Péricles Cunha, Silvana Serrani, Syzy Lagazzi. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

GADET, F. E PÊCHEUX, M. (1981). **A língua inatingível**: o discurso na história da linguística. Trad. Bethânia Mariani e Maria Elizabete Chaves de Mello. Campinas: Pontes, 2004.

HENFIL. In: Enciclopédia Itau Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itau cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5430/henfil>. Acesso em: 04 ago. 2020.

HQ memória: **Henfil e Fradim**: o passaporte para transgressão. Disponível em: <http://hqmemoria.com/?p=356#.XzLbGihKjIV>. Acesso em: 15 ago. 2002.

HENRY, P. A história não é existe? Trad. Por José Horta Nunes. In: ORLANDI, E.(org.) **Gestos de Leitura**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994, p. 29-54.

INDURSKY, F. Estudos da Linguagem: Língua e Ensino. **Organon**, Revista do Instituto de Letras da UFRGS, v. 24, n. 48, p. 1-15, 2010.

_____. “A memória na cena do discurso”. IN: Freda Indursky, Solange Miltmann, Maria Cristina Leandro Ferreira; (Organizadoras). **Memória e história na/ da análise do discurso**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2011.

JARDIM, T. S.; BRANDÃO I. B. dos S. Breve Histórico da Imprensa No Brasil: desde a colonização é tutelada e dependente do estado. **Hegemonia** - Revista Eletrônica de Relações Internacionais do Centro Universitário Unieuro, n.14, p. 131-171, 2014. Disponível em: [http://www.unieuro.edu.br/sitenovo/revistas/downloads/hegemonia14/Iolanda%20Brand%C3%A3o%20e%20Trajano%20Jardim%20\(6\).pdf](http://www.unieuro.edu.br/sitenovo/revistas/downloads/hegemonia14/Iolanda%20Brand%C3%A3o%20e%20Trajano%20Jardim%20(6).pdf). Acesso em: 15 ago. 2020.

KLEIN, E. J. C. Política e jornalismo na imprensa alternativa. **Revista Estudos em jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v.3, n.1, p.65-76, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/2243/1944>. Acesso em: 15 ago. 2020.

KUCINSKI, B. 1937-. **Jornalistas e Revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa/ Bernardo Kuncinski- 3. Ed. rev. E ampl. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; 2018.

LEANDRO, F., M, C. **Da ambiguidade ao equívoco**: a resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2003.

MALDIDIER, D. **A inquietação do discurso – (Re)ler Michel Pêcheux Hoje** tradução Eni P. Orlandi – Campinas, SP: Pontes, 2003.

MALTA, M. Henfil: uma educação por linhas tortas. **Revista Ensaios**, n.1, v.1, p. 1-8, 2008. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ensaios/article/view/37106/21582>. Acesso em: 15 ago. 2020.

MARIANI, B.S.C. **O Comunismo imaginário**: práticas discursivas da imprensa sobre o PCB (1922-1989). 1996. 259f. Tese (doutorado), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 1996. Disponível em:

http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270690/1/Mariani_BethaniaSampaioCorrea_D.pdf. Acesso em: 15 ago. 2020.

_____. Discurso e Instituição: a imprensa. **Revista Rua**, Campinas, v. 5, n.1, p. 47-61, 1999. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8640651/8196>. Acesso em: 15 ago. 2020.

MARQUES JÚNIOR, N. F. **Áulicos e a elite Intelectual na Corte Fluminense (1823-1831)**. Revista **Veredas da História**, v.8, n.2, p. 24-40, 2015. Disponível em: <http://www.seer.veredasdahistoria.com.br/ojs-2.4.8/index.php/veredasdahistoria/article/view/186/164>. Acesso em: 15 ago. 2020.

MARTINHO, F. C. P. **Plínio Salgado: um itinerário lusitano**. **Revista História** (São Paulo), n.179, p.1-5, 2019.

MARX, K; ENGELS, F. **A Ideologia Alemã** (Feuerbach). Tradução de José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira. 5 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1986.

MEDEIROS, A. L. G. **Pasquim, anos 70; entrevista, um jogo de poder e sedução**. 2003. 247f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/85008/194371.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 ago. 2020.

MILNER, J.C. **O amor da língua**. Tradução de Ângela Cristina Jesuíno. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

ORLANDI, E. P. **Discurso em análise: sujeito, sentido e ideologia/ Eni Puccinelli Orlandi- 3 edição** Campinas, SP: Pontes, Editores, 2017.

_____. **A palavra dança e o mundo roda: Polícia!** In: Guimarães, E.(org.). Cidade, Linguagem e Tecnologia. Campinas: Labeurb,2013.

_____. **Destruição e Construção do Sentido: um estudo da ironia**. Web Revista Discursividade, Campo Grande, n.9, [s.p.] jan/maio 2012.

_____. **Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007 a.

_____. **As formas do silêncio: movimento dos sentidos**. 6 ed. Campinas, SP: Pontes, 2007 b.

_____. Discurso e Textualidade. In: RODRIGUES, S. L.; ORLANDI, E. P. (Orgs.). **Introdução às ciências da linguagem: Discurso e textualidade**. Campinas, SP: Pontes, 2006. p. 13-31

_____. **Análise do Discurso – Princípios & Procedimentos**. 6. ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

_____. **Discurso e Texto: Formulação e Circulação dos Sentidos**. Campinas: Pontes, 2001.

_____. **A leitura e os leitores**. Campinas. Pontes: 1998.

_____. **Terra à vista!** O discurso do confronto: velho e novo mundo. São Paulo: Cortez e Campinas, Unicamp, 1990

_____. **“Segmentar ou recortar?” Linguística: questões e controvérsias**. Série Estudos 10. Curso de Letras do Centro de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas de Uberaba, 1981.

PÊCHEUX, M. Papel da Memória. In: ACHARD, P.et. al(orgs.) **Papel da memória**. Tradução e introdução José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

_____. Análise Automática do discurso(AAD-69). In GADET, Françoise; HAK, Tony. (Orgs.) **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução Bethânia S. Mariani et al. 3 ed. Campinas, SP: Unicamp, [1975] 1997 a.

_____. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni P. Orlandi, Lourenço Chacon Jurado Filho, Manoel Luiz Gonçalves Corrêa, Silvana Mabel Serrani. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997 b.

_____. Ler o arquivo hoje. Tradução de Maria das Graças Lopes Morin do Amaral. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Gestos de Leitura**: da história no discurso. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

_____. (1983) **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 2 ed. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 1990.

_____. Delimitações, inversões, deslocamentos. **Caderno de Estudos Linguísticos**. n.19, 1990, p.7-24.

_____. **“O mecanismo do desconhecimento ideológico”**. In: Zizek, S. Um mapa da ideologia. Rio de Janeiro: Contraponto, 1982.

PIERANTI, O.P.; MARTINS, P.E.M. **O Estado e a Imprensa no Brasil**: uma análise da obra de Nelson Werneck Sodré. **Revista Esboços**: histórias em contextos globais, v.13, n.15, p. 215-228, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/243/282>. Acesso em: 15 ago. 2020.

PIRES, M. **Cultura e Política nos Quadrinhos de Henfil**. **História**, São Paulo, n. 2, v. 25, p. 94-114, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/his/v25n2/04.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2020.

QUEIROZ, A. C. DE B. **O Pasquim**: “um produto do meio, também ninguém é perfeito”. **Revista Acesso livre**, n. 4, p. 54- 63, 2015.

REIS F, D. A. **Ditadura e democracia no Brasil**: do golpe de 1964 à Constituição de 1988/ Daniel Aarão Reis Filho.1ed.- Rio de Janeiro: Zahar,2014.

RIBEIRO, A. P. G. Nelson Werneck Sodré e a história da imprensa no Brasil. **Intercom-RBCC**, São Paulo, v. 38, n. 2, p. 278-288, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/interc/v38n2/1809-5844-interc-38-02-0275.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2020.

ROMUALDO, E. C. **Charge jornalística**: intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de S. Paulo. Maringá: Eduem, 2000.

SCHERER, Amanda Eloina. As inquietudes discursivas de um orientador. **Letras** (Santa Maria), PPG Letras UFSM, v.21, p. 11-20, 2002.

SCHONS, C.R.; DAGNEZE, C.S. **Trapaceando a língua no governo Médici**: um estudo sobre o imaginário de língua pelo jornal O Pasquim. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v.11, n. 1, p. 37-57, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ld/v11n1/a03v11n1.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2020.

SCHWARCZ, L. M. **Brasil**: uma biografia/ Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling- 2 ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SODRÉ, N. W. **História da imprensa no Brasil**. 4 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUZA, M. M. **Henfil e censura**: o papel dos jornalistas. Dissertação de Mestrado-ECA: USP. São Paulo, 1999.

SPENGLER, R.L. **Racionalidade política e econômica no governo Geisel** (1974-1979): um estudo sobre o II PND e o projeto de institucionalização do regime militar/ Rafael Luís Spenger.2015

VALLE, M. R. **A província da ousadia**: representações sociais sobre Ipanema. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

VENTURINI, M. C. **Rememoração/Comemoração**: Prática Discursiva de Constituição de um Imaginário Urbano. 2008. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2008.

_____. **Imaginário Urbano**: espaço de rememoração/comemoração. Passo Fundo, RS: Editora da UPF, 2009.

Documentário:

O PASQUIM: "A subversão do humor". Direção de Roberto Stefanelli. Produzido pela TV Câmara.