



DO DESBUNDE À RESISTÊNCIA: O HUMOR DESELEGANTE DO PASQUIM

Doi: 10.4025/8cih.pphuem.3477

Natália Martins Besagio, UEM

Resumo

Ao longo da História a resistência se apresentou em imagens de homens armados, empunhando paus, pedras e rifles contra timões tiranos. Mas eis que, silenciosa, cresceu uma oposição indisposta para o uso da violência, capaz de desestabilizar o opressor sem que, para tanto, precisasse levantar a mão. Assim o fez a imprensa alternativa durante o período da Ditadura no Brasil, desarticulando os ideais militares e colocando de ponta-cabeça a moral e os bons costumes apregoados pela sociedade da época. Destacou-se nessa empreitada *O Pasquim*, tabloide que, em seu próprio nome, carregava a marca do deboche. Abusando do humor e de uma linguagem nada coloquial, o impresso logo tomou conta das bancas, indo ao encontro do movimento contracultural que, nas décadas de 1960 e 1970, eclodiu em diversas regiões do mundo. Diante deste panorama, o presente artigo tem como objetivo demonstrar a resistência encampada pelo *Pasquim* que, por meio do riso, se contrapôs ao Regime Militar, apresentando-se como uma via alternativa de oposição que, em nada, perdia para a resistência armada. Para tanto, pretende analisar as características do tabloide (linha editorial, diagramação, linguagem) e o modo como confluíram para a contracultura e o movimento da resistência.

Palavras Chave:

Resistência; Ditadura; Contracultura; Imprensa Alternativa.

Introdução

“Nos 60, a gente tinha de correr da polícia, com os olhos e as vias respiratórias ardendo por causa do gás lacrimogêneo”, relembra Luiz Carlos Maciel¹ (1987, p. 8) ao abordar o contexto no qual se desenvolveu o movimento da contracultura. Segundo o autor, que analisa a realidade a partir de uma perspectiva existencialista², a rebelião canalizada para a área da política era apenas uma expressão externa da revolução que começava dentro do indivíduo. Indivíduo esse que, relutante em aceitar o papel de conformismo imposto pelos modelos capitalista e comunista³, buscava assumir a responsabilidade por sua própria existência, sem deixar-se conduzir pela “manada”, que o levaria a agir de modo

condicionado.

Contra o automatismo e a passividade do regime capitalista, o movimento contracultural emergiu nos Estados Unidos, onde angariou inúmeros adeptos ramificando-se em distintas manifestações, desde algumas vertentes do *rock'n roll* até as passeatas pelo fim da Guerra no Vietnã. A palavra de ordem era negação. Negar o poder que engendrara guerras, que estabelecia tiranias e que sustentava o racismo. A política estadunidense, taxada de genocida por intelectuais, ativistas e clérigos, era alvo das manifestações contraculturais que, influenciadas pelo *flower power*⁴ e associadas ao movimento *hippie*, exigiam o fim dos conflitos e do consumo exacerbado, como explicam Joy e Goffman (2007).

Roszak⁵ (1972) vai além. Para o

¹ Levando-se em consideração sua obra e também sua trajetória, Luiz Carlos Maciel tornou-se uma das referências ao movimento contracultural que eclodiu no Brasil em meados da década de 1960, passando a ser denominado como o “guru” da contracultura. Nascido em 1938, destacou-se não somente pela participação em uma arte engajada, através do teatro, mas pela escrita da coluna *Underground* no tabloide *O Pasquim*, por meio da qual trazia a tona questões de caráter contraculturalista, como o rock e os movimentos da Nova Esquerda, constituindo o grupo do que convencionou chamar-se “desbundados”.

² Perspectiva encampada por Jean Paul Sartre. Segundo o filósofo, “por existencialismo entendemos uma doutrina que torna a vida humana possível e que, por outro lado, declara que toda verdade e toda a ação implicam um meio e uma subjetividade humana” (SARTRE, 2014, p. 16).

³ O movimento da Contracultura se insere no contexto na Guerra Fria, no qual vigorou uma bipolaridade política e ideológica entre o capitalismo, representado pelos Estados Unidos, e o socialismo, encabeçado pela União Soviética. A esse respeito Munhoz e Rollo (2014) esclarecem que, para além do conceito de bipolaridade, comumente associado ao período, a Guerra Fria permitiu um período de distensão já que, ambas as partes, temiam se “reencontrar à beira do abismo”. “Entre aproximadamente 1947 e 1989-1991, EUA e URSS competiram pela construção e consolidação de esferas de influência, lastreados

em diferentes projetos políticos. Foi o período da Guerra Fria, época que é vista, predominantemente, sob a perspectiva de um mundo dividido por um conflito bipolar a envolver dois blocos organizados e dinamizados pelas duas únicas superpotências globais. Essa imagem, bastante verossímil, merece ser matizada de forma adequada. Se, de um lado, a Guerra Fria significou a intensificação de conflitos em escala planetária, de outro, ela produziu, após a fase inicial, certa estabilidade, além de padrões toleráveis e previsíveis de confronto. Os dois Estados confrontaram-se de forma indireta por intermédio dos países que compunham as suas respectivas esferas de influência, mas, ao mesmo tempo, impediram que conflitos regionais escapassem ao controle e se transformassem em guerras de dimensões mundiais. Assim, produziram certa estabilidade mundial mesmo que sob o risco e a ameaça de um permanente confronto nuclear. A busca de estabilidade, a definição de padrões toleráveis de conflito e, ao mesmo tempo, a criação de canais para a negociação, deram origem a uma fase do conflito que foi denominada *détente*, *distensão* ou, ainda, *desanuviamento*” (MUNHOZ; ROLLO, 2014, p. 139)

⁴ *Flower Power* (Força das Flores) foi um dos *slogans* utilizados pelo movimento *hippie*, na década de 1960, e que fazia apologia à não-violência.

⁵ Theodore Roszak (1933-2011), historiador do tempo presente, pesquisou a influência da cultura sobre o comportamento humano, tendo sido responsável pela conceituação do termo

autor, a quem se credita o conceito de contracultura, a sociedade industrial e capitalista impôs um sistema tecnocrata que, acima do consumo, estabelecia regras e parâmetros para todos os aspectos da vida, como comportamento sexual, saúde mental e educação dos filhos. “Na tecnocracia tudo aspira a tornar-se puramente técnico [...] Entre suas instituições mais basilares encontramos os centros de prospectiva, uma indústria de muitos bilhões de dólares que procura prever e integrar [...] absolutamente tudo” (ROSZAK, 1972, p. 20). Segundo Roszak, a juventude estadunidense logo iria perceber que, contra esse modelo, não funcionavam as convencionais táticas de resistência política e acrescentava ainda que, “para além dessas questões imediatas, entretanto, jaz a tarefa maior de alterar todo o contexto cultural em que tem lugar a política cotidiana” (ROSZAK, 1972, p. 19).

No Brasil, a denominada “geração Coca-Cola”⁶, com todas as suas frivolidades consumistas e seu controle burocrático, passou a ser alvo das críticas elaboradas por movimentos de caráter contracultural, que buscavam a ruptura com o modelo que até então lhes fora imposto, apresentando-se sob diferentes roupagens e despertando desafetos. Nesse

sentido, Maciel (1987, p. 14) afirma que para os contraculturalistas “o conformismo – definido pelo marxismo como alienação e denunciado pelo existencialismo como existência inautêntica – é a essência do que se passou a chamar caretice”, principalmente após a revolução contracultural, deflagrada na década de 1960.

Em terras tupiniquins, o movimento chegou e logo se abasileirou. Diferente dos roqueiros norte-americanos, presos pelo uso de drogas ilícitas, o sexo com menores de idade e a exibição de partes pudendas, os tropicalistas foram detidos e exilados por sua arte engajada⁷. Inspirados pela revolução cultural que eclodiu em todo o mundo, Chico Buarque⁸, Caetano Veloso e companhia, fizeram música de protesto, enxovalharam o regime e ridicularizaram os “bons costumes” apregoados pelos militares. Segundo Risério (2005, p. 28), “a contracultura preservou e nutriu o espírito contestador, obstruindo o rolo compressor da ditadura militar em sua marcha para uniformizar a asfixiar a juventude brasileira”.

Seguindo uma tendência internacional, o movimento contracultural brasileiro não tinha um caráter partidário ou ideológico, nem tampouco se

contracultura, associado às mudanças engendradas pela juventude nas décadas de 1960 e 1970. O professor, que viveu a agitação cultural do período, afirmava que o conhecimento técnico e científico se tornou repressivo e irracional, sendo a cultura uma via de expressão e libertação do sujeito.

⁶ Expressão mencionada em uma das letras escritas por Renato Russo e que faz referência à sociedade do consumo, sociedade essa que absorve a cultura estrangeira sem questionamentos. Sociedade do consumo que, devido à popularidade e alcance do produto, é representado pelo refrigerante coca-cola.

⁷ Na presente pesquisa, o termo “arte engajada” refere-se ao conceito proposto por Jean Paul Sartre para definir a arte que é produzida não apenas por sua finalidade estética, mas pela capacidade de construir um pensamento crítico junto à sociedade. Nas palavras de Marcos

Napolitano (2011, p. 28), “o conceito sartriano de engajamento, cuja definição tão estrita deve ser problematizada, parte da ideia de colocar a palavra a serviço de uma causa. Para além de um engajamento da pessoa, o que importa para Sartre é como um intelectual bem intencionado coloca sua atividade a serviço de uma causa pública”.

⁸ A partir de 1971, com os shows do chamado “Circuito Universitário”, Chico Buarque de Hollanda passa a ser o inimigo número 1 do regime militar. Além dele, também foram perseguidos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Gonzaguinha e Ivan Lins. Segundo Marcos Napolitano (2004, p. 108), Chico “passa a ser destacado como o centro aglutinador da oposição musical de esquerda, sendo frequente nas fichas e prontuários aparecer ‘pessoa ligada a Chico Buarque de Hollanda’, como se essa relação, por si, aumentasse o grau de suspeição”.

identificava com as manifestações da esquerda ortodoxa. A esse movimento não interessava o conhecimento tradicional, o pensamento acadêmico ou o modo de vida burguês. Conhecidos como “debundados” (RISÉRIO, 2005, p. 25), os contraculturalistas não estavam preocupados em alterar o regime político, mas a conduta interior. Influenciados por manifestações orientais como a ioga, além do uso de túnicas e incensos, buscavam uma nova moral. “Estavam à margem do universo da cultura canonizada, oficial, e dos comportamentos socialmente sancionados. Eram enfim, desvios da norma”, como explica Risério (2005, p. 29).

E se a palavra de ordem do movimento contracultural era negar, a imprensa alternativa o fizera de maneira bastante contundente. Sua criação remonta à década de 1970 e à atuação do jornalista Alberto Dines⁹. A esse respeito, Chinem (1995, p. 30) afirma que, aproveitando uma ideia norte-americana, Dines escreveu, pela primeira vez, a referida expressão. “Para ele, a função dessa imprensa era realmente tentar fazer uma alternativa. Alternativa não apenas de noticiário, mas de mercado, de postura, de organização acionária”, pontua o autor.

Para Kucinski (2001, p. 5), o termo “imprensa alternativa” refere-se ainda à produção jornalística não alinhada à política governamental, sendo uma opção entre duas coisas reciprocamente excludentes ou então a única saída para uma situação difícil. Em sua concepção, a imprensa alternativa emergiu do desejo que os jovens da década de 1960 e 1970 tinham de protagonizar uma mudança de caráter radical. “Em contraste com a complacência da grande imprensa para

com a ditadura militar, os jornais alternativos cobravam com veemência a restauração da democracia e do respeito aos direitos humanos e faziam a crítica do modelo econômico” (KUCINSKI, 2001, p. 5)¹⁰.

Os jornais com um perfil alternativo, como *O Pasquim*, aproximaram-se da contracultura, oferecendo-nos uma vertente cultural para análise das ações categorizadas como subversivas e que, de alguma maneira, contestaram os padrões impostos pela ditadura. A imprensa alternativa teria se constituído como um veículo de ruptura com o modelo vigente, desobedecendo não somente às austeras e violentas imposições militares, mas aos próprios padrões de escrita e veiculação da informação. Não se enquadravam na direita, nem tampouco na tradicional esquerda. Não utilizavam regras de publicação, pauta, ou mesmo editorial, como acontecera na redação do *Pasquim*.

A “patota” era uma forma específica e original de organização de pauta, não burocrática e extremamente criativa. Reuniam-se em bares e relacionavam-se com indivíduos iguais, discutindo cada edição de forma espontânea [...] Cada um já era muito bem informado e relacionado, o que levava a uma troca muito quente de ideias. Por isso O PASQUIM, sem ter reportagem nem sucursais, era um jornal sempre de grande atualidade. Na “patota”, dava-se um processo de realimentação de ideias e de informações que não era mera soma de idiosincrasias, e também não precisava de hierarquia (KUCINSKI, 2001, p. 107).

Com o lançamento do tabloide,

⁹ Alberto Dines foi editor do *Jornal do Brasil* e diretor da sucursal *Folha de S. Paulo*, no Rio de Janeiro. Segundo o Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro, o jornalista recebeu o título de notório saber em história e jornalismo pela USP, Universidade do Estado de São Paulo.

¹⁰ Nesse ponto vale ressaltar que o termo “imprensa alternativa” foi posto em circulação na década de 1970, depois da criação e veiculação de diferentes jornais alternativos, como *O Pasquim*, criado em 1969. A prática precedeu a criação do termo, cunhado a partir das publicações que já circulavam na época.

ganhava “corpo” a imprensa alternativa. “O Pasquim surgiu nessa época, aproveitando uma brecha, o momento em que os jornais, entre janeiro e junho daquele ano, ainda não tinham se recuperado do susto do AI-5”, reitera Chinem (1995, p. 40) ao abordar o ano de 1969 e a emergência de um veículo que faria do humor a base de suas publicações. Assim nascera o *Pasquim* que, inspirado na revista *Pif-Paf*¹¹, tornou-se um espaço por meio do qual a palavra, juntamente com o traço, passou a construir “as metáforas capazes de ludibriarem a repressão, transmitindo a mensagem e evitando o confronto direto com os órgãos de censura” (VARGENS, 1999, p. 19).

A abordagem irônica seria “peça chave” na fundação tabloide por Tarso de Castro o qual, inicialmente, recebera um convite de Murilo Reis para trabalhar no *Carapuça*¹²; seu objetivo era reestruturar o veículo após a morte de Sérgio Porto, também conhecido por Stanislaw Ponte Preta. Passados alguns dias, juntamente com Jaguar e Sérgio Cabral, decidiram por uma nova publicação, batizada de *O Pasquim* (PIMENTEL, 2004). A esse respeito, Brasil (2012, p. 160) afirma que, no exato dia do falecimento de Sérgio Porto, “em setembro de 1968, o *Pasquim* foi concebido por seus fundadores, que recusaram uma proposta de dar continuidade à direção d’*A Carapuça*”.

Produzido por um grupo de amigos boêmios que, não raro, se reuniam na mesa do bar, o jornal promovera uma “estética de botequim”, expressando o

estilo de vida adotado por seus colaboradores. A linguagem coloquial, associada às gírias cariocas, rompera com os padrões estéticos e linguísticos adotados pela grande imprensa, mostrando que, aos seus integrantes, pouco interessava a difusão de uma ideologia, o estabelecimento de um padrão, ou mesmo a revolução armada. De tão simples, seu objetivo era risível. A ‘patota’ desejava bagunçar a ordem vigente, discordar das ideias impostas pelo regime, romper com os tabus sexuais e morais que vigoravam até então. “A informalidade característica do jornal, que nem por isso deixava de carregar um teor crítico e politizado, era resultado da profunda amizade entre seus colaboradores”, explica Brasil (2012, p. 161).

A *esquerda festiva*¹³ surgiu como contraponto à austeridade do regime ditatorial. Enquanto a estrutura governamental, criada para oprimir e censurar, se utilizava do medo, a ‘patota’ esbanjava bom humor e, o riso, era sua via de comunicação. A esse respeito, Maciel (1987, p. 87-88) afirma que

[...] o Pasquim surgiu em 1969. Parece que foi ontem, há um instante atrás. Vínhamos da desastrada rebeldia do ano anterior. Era comum estar-se no exílio, simplesmente em cana ou morto. Não era mole. A situação exigia soluções de natureza artística, a cada passo [...] Em 1969 estávamos mais ou menos ao Deus-dará. O sonho

¹¹ A revista *Pif-Paf*, idealizada e criada em 1969 pela “veia geniosa” de Millôr Fernandes, tinha o formato de um jornal tabloide, produção quinzenal além da colaboração de humoristas bem quistos na história do Brasil e que, posteriormente, trabalhariam no *Pasquim*, como Ziraldo, Fortuna e Jaguar. “Nos quatro meses de existência, a revista [...] publicou os melhores da época. O primeiro foi para as bancas no dia 21 de maio, com um jato de nanquim esparramado no meio da capa, um carimbo que anunciava ‘EU SOU O 1º NÚMERO DO PIF-PAF’ e uma frase símbolo espetacular: ‘Cada número é exemplar.

Cada exemplar é um número” (PIMENTEL, 2004, p. 35).

¹² Criado em agosto de 1968 por Sérgio Porto, o semanário *A Carapuça* tinha uma escrita bem-humorada, que representava a personalidade de seu idealizador. Nas páginas do tabloide era possível visualizar a imagem de um Rio de Janeiro gozador, imagem esta que seria adaptada para as publicações do *Pasquim*.

¹³ Expressão criada pelo jornalista Carlos Leonam, com o objetivo de sintetizar as duas “faces” do *Pasquim*, a boemia e o engajamento de esquerda (BRASIL, 2012).

tinha acabado, não se tinha o que fazer ou para onde ir, formava-se o vazio histórico e existencial onde medraram a luta clandestina e o desbunde.

Além da oralização do texto jornalístico, até então sisudo e demasiadamente formal, o *Pasquim* adotou o traço como via de expressão humorística e fuga das imposições estabelecidas pela censura que, nem sempre, compreendia a crítica estampada nos traços. “O mundo simbólico se manifestava, sobretudo, como desenho de humor [...] as imagens no *Pasquim* acabavam por melhor despistar a censura e a crítica. Através da linguagem metafórica, evitava o confronto direto, contudo, não menos eficaz”, explica Queiroz (2008, p. 245). Humoristas de renome, como Millôr e Ziraldo, foram convidados a colaborar com o tabloide, dando o tom de piada que iria pautar as publicações do *Pasquim*.

Isso porque, para as ciências humanas, o riso apresenta um caráter transgressor, de rompimento com as imposições sociais e culturais. Por esse motivo, o humor se constituiu como resistência a uma determinada ordem vigente, funcionando como um caminho alternativo para a compreensão histórica, já que atua às margens daquilo que é racionalmente constituído. “No universo das ciências sociais [...] observa-se a recorrência do caráter transgressor do riso. Trata-se, na maioria dos casos, de uma transgressão socialmente consentida: ao riso e ao risível seria reservado o direito de transgredir a ordem social e cultural” (ALBERTI, 1999, p. 30). A autora afirma ainda que “o posicionamento do riso ao lado da desordem confere-lhe um valor de liberdade, de purgação quase, em relação às coerções sociais” (ALBERTI, 1999, p. 31).

Liberdade e purgação que levou os jornais alternativos a “morrerem de rir”, já que o humor perpetrado por suas publicações, em período de fechamento político, desencadeou na perseguição de

seus atores, levando-os à tortura, ao exílio e, em alguns casos, até à morte. O desenho humorístico, tão frequente em publicações como *O Pasquim*, serviu para desmistificar a ideologia dominante, emancipando a sociedade das restrições impostas pelo regime militar, destacando-se seu caráter libertário e sua capacidade de trazer o novo.

Exatamente o que acontecera durante o governo Médici. O humor, até então relegado à margem das publicações jornalísticas, angariava agora um amplo espaço de atuação, uma vez que se convertera em moeda de troca com os militares já que, através de uma linguagem lúdica e simbólica, ousava dizer o que teria sido proibido pelos censores. Em contraposição ao medo, amplamente difundido pelo aparato repressor e articulado pelo Estado, seria empregado o humor, que se constituiu como um meio de amenizar as brutalidades empreendidas por um regime de caráter autoritário. O *Pasquim*, com seu jeito moleque, tornou-se o porta-voz da oposição que não pretendia ser levada a sério.

Referências

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

BRASIL, Bruno. A breve história e a caracterização d’*O Pasquim*. **Revista do arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro**, n.6, p. 159-176, 2012.

CHINEM, Rivaldo. **Imprensa alternativa: jornalismo de oposição e inovação**. São Paulo: Ática, 1995.

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

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo: Edusp, 2001.

MACIEL, Luiz Carlos. **Anos 60**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MUNHOZ, Sidnei J.; ROLLO, José Henrique. Détente e détentos na época da Guerra Fria (Décadas de 1960 e 1970). **Revista Esboços**, v.

21, n. 32, 2014, p. 138-158. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2014v21n32p138/30318>>. Acesso em: 10 out. 2016.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História** [online] v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004.

_____. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.).

Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2011, p. 235-290.

PIMENTEL, Luís. **Entre sem Bater!**: o humor na imprensa brasileira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. O Pasquim: Embates Entre a Cultura Política Autoritária e a Contracultura. **Cadernos de História** [online], p. 218-235, 2008.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: COELHO, Claudio Novaes Pinto. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1972.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução de João Batista Kreuch. Petrópolis: Vozes, 2014.

VARGENS, João Baptista M. **Nos bastidores d'O Pasquim**. Rio de Janeiro: GMS, 1999.