

Universidade Federal do Pará
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia

Walter Pinto de Oliveira

**Correndo o risco: Belém do Pará na charge de Biratan Porto no ocaso
da ditadura (1978-1985)**

Belém

2024

Walter Pinto de Oliveira

**Correndo o risco: Belém do Pará na charge de Biratan Porto no ocaso
da ditadura (1978-1985)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
História Social da Amazônia, do Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas, da Universidade Federal do Pará,
como exigência parcial para a obtenção do título de
Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo

Belém

2024

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará**

Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

O48c Oliveira, Walter Pinto de.
 Correndo o risco: Belém do Pará na charge de Biratan Porto no
 ocaso da ditadura (1978-1985) / Walter Pinto de Oliveira. —
 2024.
 CCLXXXI, 281 f. : il.

 Orientador(a): Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo
 Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
 Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
 História, Belém, 2024.

 1. Biratan Porto. 2. Caricaturas. 3. Representação. 4.
 Belém. 5. Ditadura. I. Título.

CDD 741.5

Walter Pinto de Oliveira

Correndo o risco: Belém do Pará na charge de Biratan Porto no ocaso da ditadura (1978-1985)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em História. Orientação: Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo (Orientador/FAHIS/UFPA).

Prof^a. Dr^a. Regina de Fátima Mendonça Alves (Membro/FACOM/UFPA).

Prof^a. Dr^a. Maria de Nazaré Sarges (Membro/FAHIS/UFPA).

Prof. Dr. Raimundo Nonato Castro (Membro/IFPA).

Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa (Membro/FAHIS/UFPA).

Prof. Dr. Silvio Ferreira Rodrigues (Suplente/EA/UFPA).

Ao Biratan, parceiro de muitas histórias no humor gráfico paraense, que me inspirou a fazer este estudo.

Agradecimentos

Ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Pará, pela oportunidade em desenvolver este estudo.

Ao amigo e professor Aldrin Moura de Figueiredo, que, na qualidade de orientador, me estimulou a desenvolver este estudo em meio às adversidades da pandemia e por fornecer subsídios teóricos e aporte metodológico para que pudesse desenvolver esta tese.

Aos professores do PPHIST que dividiram comigo os seus saberes em aulas, debates e seminários, indispensáveis para pensar a história social da Amazônia, em especial à professora Edilza Joana Fontes, pelo incentivo, principalmente na fase de apresentação do pré-projeto ao PPHIST.

Aos colegas do PPHIST, pelas discussões e contribuições acerca do tema desta pesquisa. A caricatura da turma é o retrato que guardarei no coração.

Aos colegas jornalistas Regina Alves, Guilherme Augusto Pereira, Antônio José Soares, Guilherme Barra, Olavo Dutra, Ronaldo Brasiliense, Orly Bezerra, pelas informações valiosas sobre o ambiente jornalístico em Belém. A Luiz Fernando de Carvalho, Graça Ohana, J. Bosco, José Carneiro, Chico Carneiro, pelas contribuições igualmente valiosas.

Aos funcionários do Arquivo de Jornais da Biblioteca Pública Arthur Vianna, em especial ao Sr. Ranulfo, pela eficiência no atendimento às minhas solicitações quando da realização da pesquisa.

Minha gratidão à Nilza Melo e Silva, pela revisão do original, e à Lena Vilma Soares Affonso, por contribuir no trabalho de digitalização das imagens no Centur.

Aos colegas da Coordenadoria de Comunicação Social da UFPA, em especial a Luiz César, Suzana Lopes, Rosyane Rodrigues e Thaís Braga, meu muito obrigado pela compreensão, ajuda e incentivo.

Aos meus familiares, em especial à Regina e à Paula, por estarem sempre comigo em todos os momentos da produção deste estudo.

Resumo

Em quais condições a ditadura civil-militar entregou Belém do Pará ao período de redemocratização? Como a sociedade civil reagiu à violência e à exclusão das políticas ditatoriais? Estas duas indagações perpassam este estudo que tem por objetivo depreender a situação da então principal capital da Amazônia nos sete últimos anos do governo militar, período chamado de abertura, mas que, apesar de sugerir abrandamento político, carregou consigo sinais do autoritarismo que caracterizou os 21 anos de duração do regime. A partir das charges do cartunista Biratan Porto este estudo se propõe responder àquelas questões, conforme as ferramentas metodológicas da História Social da Arte. Passados quarenta anos dos acontecimentos, o humor crítico do artista oferece uma leitura alternativa ao noticiário da imprensa, então comprometida com a ditadura. Na leitura analítica que faz daquele período, a charge de Biratan projeta uma perspectiva singular sobre resistência popular e sugere a substituição de um clientelismo autoritário por um outro, democrático, mas ainda assim, clientelismo.

Palavras-chaves: Biratan; charge; Belém; ditadura; *A Província do Pará*; crise.

Summary

Under what conditions did the civil-military dictatorship hand Belém do Pará over to the period of redemocratization? How did the civil society react to the violence and exclusion of dictatorial policies? These two questions permeate this study, which aims to decipher the situation of the main capital of the Amazon at the time, in the last seven years of the military government, a so-called period of openness, but which, despite suggesting a political softening, carried on with the signs of authoritarianism that characterized the 21 years of the regime. Based on Biratan Porto's cartoons, this study aims to answer those questions, using the methodological tools of the Social History of Art. Forty years after the events, the artist's critical humor offers an alternative reading to the press, which at the time was committed to the dictatorship. In its analytical framework of that period, Biratan's cartoon projects a unique perspective on popular resistance and suggests replacing an authoritarian clientelism with another, democratic, but still clientelism.

Keywords: Biratan; cartoons; Belém; dictatorship; *A Província do Pará*; crisis.

Lista de figuras

Figura 1. <i>A Província do Pará</i> , 29.06.1980	26
Figura 2. Vicente Salles, <i>Exposição de Caricaturas</i> . 01.2007.	27
Figura 3. Intimação. <i>A Província do Pará</i> . 09.03.1978	49
Figura 4. Elevação do Trânsito. <i>Jornal do Dia</i> , 23. 08.63.	51
Figura 5. Lato. <i>Bandeira 3</i> , 1975.	59
Figura 6. Joel. <i>A Província do Pará</i> , 1974.	60
Figura 7. Índio. <i>A Província do Pará</i> , 13.02.1971.	61
Figura 8. <i>A Província do Pará</i> , 190.04.1975	62
Figura 9. <i>Bandeira 3</i> , nº 7, 02.09.1975.	63
Figura 10. <i>Diário do Pará</i> , 27.10.1982.	66
Figura 11. <i>Resistência</i> , agosto de 1978.	68
Figura 12. <i>A Província do Pará</i> , 01.11.1980.	69
Figura 13. <i>Um traço crítico no tempo</i> , 2020.	73
Figura 14. <i>Caricaturas de letras</i> , 2011.	74
Figura 15. <i>Um traço crítico no tempo</i> , 2020.	76
Figura 16. <i>Um traço crítico no tempo</i> , 2020.	77
Figura 17. <i>Revista Xibé</i> , nº 2, abril 1981.	78
Figura 18. <i>Fio Maravilha. O Liberal</i> . 23.10.1975.	84
Figura 19. <i>O Pasquim</i> , nº 351, 1976.	85
Figura 20. <i>A Província do Pará</i> , 05.10.1977.	86
Figura 21. <i>A Província do Pará</i> , 24.11.1992.	90
Figura 22. <i>A Província do Pará</i> , 07.05.1978.	92
Figura 23. <i>A Província do Pará</i> , 14.04.1980.	95
Figura 24. <i>A Província do Pará</i> , 20.04.1982.	96
Figura 25. <i>Um traço crítico no tempo</i> , 2020.	100
Figura 26. <i>A Província do Pará</i> , 20.05.1977.	109
Figura 27. <i>A Província do Pará</i> , 10.06.1983.	110
Figura 28. <i>A Província do Pará</i> , 16.06.1980.	111
Figura 29. <i>A Província do Pará</i> , 27.01.1980.	112
Figura 30. <i>A Província do Pará</i> , 07.01.1983.	114
Figura 31. <i>A Província do Pará</i> , 13.12.1979.	115
Figura 32. <i>A Província do Pará</i> , 06.08.1978.	116
Figura 33. <i>A Província do Pará</i> , 14.09.1978.	118
Figura 34. <i>A Província do Pará</i> , 06.03.1979.	119
Figura 35. <i>A Província do Pará</i> , 10.05.1980	121
Figura 36. <i>A Província do Pará</i> , 15.03.1980.	123
Figura 37. <i>A Província do Pará</i> , 06.02.1980.	125
Figura 38. <i>A Província do Pará</i> , 17.04.1980.	126
Figura 39. <i>A Província do Pará</i> , 08.11.1980.	127
Figura 40. <i>A Província do Pará</i> , 13.05.1980.	128
Figura 41. <i>A Província do Pará</i> , 20.01.1983.	129
Figura 42. <i>A Província do Pará</i> . 16.04.1978.	132
Figura 43. <i>A Província do Pará</i> . 17.05.1978.	133
Figura 44. <i>A Província do Pará</i> . 15.05.1978.	134
Figura 45. <i>A Província do Pará</i> . 04.12.1978.	135
Figura 46. <i>A Província do Pará</i> . 14.12.1980.	136
Figura 47. <i>A Província do Pará</i> . 19.05.1980.	137

Figura 48. <i>A Província do Pará</i> , 05.11.1980.	139
Figura 49. <i>A Província do Pará</i> , 05.11.1980.	140
Figura 50. <i>A Província do Pará</i> , 06.05.1980.	141
Figura 51. <i>A Província do Pará</i> , 13.05.1980.	142
Figura 52. <i>A Província do Pará</i> , 07.01.1981.	144
Figura 53. <i>A Província do Pará</i> . 01.12.1980.	145
Figura 54. <i>A Província do Pará</i> . 04.12.1980.	146
Figura 55. <i>A Província do Pará</i> . 14.02.1981.	147
Figura 56. <i>A Província do Pará</i> . 15.03.1981.	148
Figura 57. <i>A Província do Pará</i> . 12.04.1981.	149
Figura 58. <i>A Província do Pará</i> . 19.01.1981.	150
Figura 59. <i>A Província do Pará</i> . 15.08.1981.	151
Figura 60. <i>A Província do Pará</i> . 09.11.1982.	152
Figura 61. <i>A Província do Pará</i> . 21.11.1982.	153
Figura 62. <i>A Província do Pará</i> . 15.12.1982.	154
Figura 63. <i>A Província do Pará</i> . 30.04.1980.	159
Figura 64. <i>A Província do Pará</i> . 16.05.1980.	160
Figura 65. <i>A Província do Pará</i> . 15.05.1980.	162
Figura 66. <i>A Província do Pará</i> . 12.08.1980.	165
Figura 67. <i>A Província do Pará</i> . 11.03.1980.	167
Figura 68. <i>A Província do Pará</i> . 11.09.1980.	168
Figura 69. <i>A Província do Pará</i> . 01.12.1978.	169
Figura 70. <i>A Província do Pará</i> . 13.03.1982.	171
Figura 71. <i>A Província do Pará</i> . 20.07.1978.	172
Figura 72. <i>A Província do Pará</i> . 28.06.1978.	173
Figura 73. <i>A Província do Pará</i> . 17.08.1983.	174
Figura 74. <i>A Província do Pará</i> . 17.05.1981.	176
Figura 75. <i>A Província do Pará</i> . 06.08.1979.	177
Figura 76. <i>A Província do Pará</i> . 31.01.1985.	178
Figura 77. <i>A Província do Pará</i> . 18.01.1980.	179
Figura 78. <i>A Província do Pará</i> . 17.01.1980.	180
Figura 79. <i>A Província do Pará</i> . 20.03.1980.	181
Figura 80. <i>A Província do Pará</i> . 14.04.1983.	182
Figura 81. <i>A Província do Pará</i> , 27.02.1980.	183
Figura 82. <i>A Província do Pará</i> , 10.03.1982.	184
Figura 83. <i>A Província do Pará</i> , 11.03.1982.	185
Figura 84. <i>A Província do Pará</i> , 03.03.1982.	187
Figura 85. <i>A Província do Pará</i> , 15.05.1981.	188
Figura 86. <i>A Província do Pará</i> , 29.03.1980.	189
Figura 87. <i>A Província do Pará</i> , 26.05.1978.	191
Figura 88. <i>A Província do Pará</i> , 21.06.1980.	192
Figura 89. <i>A Província do Pará</i> , 25.02.1981.	193
Figura 90. <i>A Província do Pará</i> , 06.05.1981.	194
Figura 91. <i>A Província do Pará</i> , 24.04.1982.	195
Figura 92. <i>A Província do Pará</i> , 10.11.1984.	196
Figura 93. <i>A Província do Pará</i> , 11.11.1984.	197
Figura 94. <i>A Província do Pará</i> , 04.01.1983.	198
Figura 95. <i>A Província do Pará</i> , 28.01.1983.	199
Figura 96. <i>A Província do Pará</i> , 06.02.1981.	200
Figura 97. <i>A Província do Pará</i> , 22.09.1980.	201

Figura 98. <i>A Província do Pará</i> , 05. 08.1980.	202
Figura 99. <i>A Província do Pará</i> , 14. 08.1980.	203
Figura 100. <i>A Província do Pará</i> , 14.09.1980.	204
Figura 101. <i>A Província do Pará</i> , 03.09.1980.	205
Figura 102. <i>A Província do Pará</i> , 02.10.1979.	206
Figura 103. <i>A Província do Pará</i> , 05.07.1978.	207
Figura 104. <i>A Província do Pará</i> , 07.11.1980.	208
Figura 105. <i>A Província do Pará</i> , 12.12.1982.	209
Figura 106. <i>A Província do Pará</i> , 07.03.1985.	210
Figura 107. <i>A Província do Pará</i> , 10.09.1981.	213
Figura 108. <i>A Província do Pará</i> , 12.09.1981.	214
Figura 109. <i>A Província do Pará</i> , 18.09.1981.	215
Figura 110. <i>A Província do Pará</i> , 19.06.1979.	218
Figura 111. <i>A Província do Pará</i> , 21.05.1979.	220
Figura 112. <i>A Província do Pará</i> , 28.05.1979.	221
Figura 113. <i>A Província do Pará</i> , 24.08.1979.	221
Figura 114. <i>A Província do Pará</i> , 29.05.1979.	222
Figura 115. <i>A Província do Pará</i> , 02.07.1979.	223
Figura 116. <i>A Província do Pará</i> , 02.07.1979.	224
Figura 117. <i>A Província do Pará</i> , 15.09.1979.	226
Figura 118. <i>A Província do Pará</i> , 15.09.1979.	227
Figura 119. <i>A Província do Pará</i> , 23.08.1979.	228
Figura 120. <i>A Província do Pará</i> , 20.11.1980.	229
Figura 121. <i>A Província do Pará</i> , 13.05.1982.	231
Figura 122. <i>A Província do Pará</i> , 21.05.1981.	233
Figura 123. <i>A Província do Pará</i> , 28.08.1980.	234
Figura 124. <i>A Província do Pará</i> , 12.09.1980.	235
Figura 125. <i>A Província do Pará</i> , 02.11.1980.	237
Figura 126. <i>A Província do Pará</i> , 10.11.1980.	239
Figura 127. <i>A Província do Pará</i> , 31.03.1984.	241
Figura 128. <i>A Província do Pará</i> , 04.04.1984.	243
Figura 129. <i>A Província do Pará</i> , 01.08.1979.	248
Figura 130. <i>A Província do Pará</i> , 03.02.1979.	250
Figura 131. <i>A Província do Pará</i> , 18.10.1980.	251
Figura 132. <i>A Província do Pará</i> , 21.09.1984.	253
Figura 133. <i>A Província do Pará</i> , 16.01.1985.	254
Figura 134. <i>A Província do Pará</i> , 30.04.1985.	255
Figura 135. <i>A Província do Pará</i> , 01.01.1981.	258
Figura 136. <i>A Província do Pará</i> , 14.01.1981.	261
Figura 137. <i>A Província do Pará</i> , 25.05.1980.	262
Figura 138. <i>A Província do Pará</i> , 03.10.1980.	263
Figura 139. <i>A Província do Pará</i> , 24.11.1979.	265

Sumário

Introdução	12
Capítulo 1. A charge na ditadura militar	22
1.1. Muito mais que ilustração	22
1.2. A invisibilidade da charge na historiografia da ditadura	33
1.3. A história social na charge de Biratan Porto	44
Capítulo 2. O grupo de cartunistas da década de 1970 em Belém do Pará	48
2.1. A charge paraense e o debate cultural	48
2.2. O(s) grupo(s) de cartunistas no Pará	57
2.3. Biratan, um polímata na charge paraense	72
2.4. De Castanhal para o mundo	81
2.5. O chargista em seu ofício	101
Capítulo 3. A briga dos coronéis na charge de Biratan	106
3.1. Da crise mundial do petróleo à “abertura” política	106
3.2. A crise dos coronéis: Jarbas x Alacid	120
3.3. Cisão no partido governista	124
3.4. Alacid vence a corrida ao governo em 1978	130
3.5. Dissidências e intervenção federal	142
Capítulo 4. A charge da crise urbana	157
4.1. “Não há saúde na pobreza”	163
4.2. O paradoxo das águas: excesso e escassez	175
4.3. O “drama do lotação”	186
4.4. Bombas e outras formas de violência	201
Capítulo 5. A charge da transição democrática	212
5.1. Representações da anistia na charge de Biratan	217
5.2. O quadro negro da educação	229
5.3. A campanha da meia passagem em quatro charges	236
5.4. O direito de morar pelo olhar do artista	246
Considerações finais	257
Referências documentais	267
Referências bibliográficas	273

Introdução

“Cartuns e charges do velho Biratan têm sido publicados, com maior sucesso, em revistas e jornais não só do Brasil, como dos Estados Unidos e países da Europa. Ele tem um desenho de grande qualidade, altamente expressivo, perfeito para levar por aí sua mensagem de crítico do mundo.”

Ziraldo. Apresentação. *Caricaturas de Letras*, 2011.

Este estudo se propõe extrair das representações imagéticas humorísticas produzidas pelo cartunista Biratan Porto (1950-2022) as condições de infraestrutura e a dinâmica social na cidade de Belém do Pará durante os últimos sete anos de vigência da ditadura civil-militar que chegou ao poder em 31 de março de 1964. Pretende-se apreender, a partir do enfoque da História Social da Arte, o legado transmitido pela ditadura ao período de redemocratização que se seguiu ao fim daquele período autoritário, na busca por explicação às reivindicações de intervenção militar, feitas em 2022, por uma considerável parcela de brasileiros, vestida de verde e amarelo, acampada na frente de quartéis do Exército em todo o Brasil.

A escolha da charge como fonte deste estudo deve-se à contribuição do humor gráfico ao debate político, desmitificando o poder e incentivando o envolvimento de pessoas comuns nos assuntos de Estado. Segundo observou Burke (2004, p. 98), caricaturas e desenhos realizam tais tarefas apresentando assuntos controversos de uma maneira simples, concreta, notável e os principais atores no palco político como mortais não heroicos, passíveis de erros. Neste sentido, Freud já havia observado, em estudo sobre o chiste, que o humorista, ao tornar a autoridade alvo do riso, o reduz ao nível do cidadão comum e detona uma rebelião contra a sua autoridade.¹ Ele desnuda sua “vítima”, amplia as imperfeições e expõe os interesses escusos por traz das ações que o caricaturado preferia silenciar. Por isso, os cartunistas estão sempre **correndo o risco**, expressão empregada no título desta tese. Ela não se limita ao ato de correr o lápis sobre

¹ Em seu estudo sobre o chiste, Sigmund Freud o aproxima da caricatura, ao afirmar que o chiste possibilita a crítica contra pessoas hierarquicamente superiores, representando uma libertação da pressão por ela exercida. “Nesse aspecto reside também o atrativo das caricaturas, de que rimos, mesmo quando vemos como mérito a rebelião contra a autoridade”. FREUD, Sigmund. *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905). In *Obras completas*, vol. 7. São Paulo: Companhia das Letras, ebook, posição 1906.

o papel, mas refere-se principalmente aos riscos inerentes ao exercício da crítica, principalmente durante as ditaduras.

Ziraldo Alves Pinto, um dos fundadores d' *O Pasquim*, na apresentação do livro *Caricaturas de Letras*, destacou em Biratan Porto a qualidade de, por meio do desenho de humor, realizar um trabalho de **crítico do mundo**. É deste traço crítico do tempo no crepúsculo da ditadura que este estudo se ocupa. A tese que defendo é a da propriedade da charge de Biratan para a compreensão da história política e social de Belém durante a chamada transição democrática, os últimos sete anos do regime civil-militar.² Parto da constatação segundo a qual a historiografia da ditadura não destaca a charge como fonte para leitura e compreensão do período, tratando-a apenas como ilustração, como se verá no primeiro capítulo desta tese.

Como gênero da arte plástica, a charge não reproduz o real, nem atua como reflexo da sociedade. Ela oferece uma interpretação dos acontecimentos políticos e sociais do tempo ao qual se reporta, filtrados pela experiência do artista que vivenciou aqueles momentos e pelos limites impostos pela linha editorial do jornal. Mesmo que a charge tenha pretensão à exatidão, a atuação do chargista deve ser entendida como um processo de mediação e de adaptação do que vê dentro do limite de suas habilidades como artista (GOMBRICH, 1986). O testemunho e a interpretação dos acontecimentos que Biratan representou nas charges carregam os traços da sua personalidade, da sua formação cultural e do seu modo de ver o mundo. Há, portanto, um pouco de autobiográfico em seus desenhos, dado por meio da marca impressa da sua assinatura, do estilo único do traço e do modo de apreender e recriar os acontecimentos pelo viés do humor. Para quem acompanhou a carreira do artista, é impossível não identificar Biratan por trás da charge, mesmo que não esteja assinada, tanto pelo estilo do traço, quanto pela forma de construção humorística.³

Discutir a produção de Biratan nos primeiros sete anos de sua carreira é pensar sobre os vários problemas políticos e sociais enfrentados pela sociedade na Amazônia, especificamente a população de Belém, submetida às políticas autoritárias do governo militar, potencializadas pela dissensão política ocorrida no seio do partido governista no Pará. São charges que falam de um Estado cindido pela disputa em torno da hegemonia política entre dois coronéis da Arena, o partido governista, uma longa e exaustiva

² A ditadura civil-militar será chamada doravante de ditadura ou regime militar para efeito de fluidez do texto.

³ Para uma leitura sobre arte e autobiografia, ver CALABRESE, Omar. *L'Artese l'autoportrait: histoire et théorie d'un genre pictural*. Paris: Citadelles & Maenod, 2006.

querela de quase 21 anos de duração. Ao oferecer a sua interpretação dos acontecimentos, o artista forneceu elementos para pôr em xeque a versão construída pela imprensa, assim como contribuiu para a formação da opinião pública e à mudança ocorrida em 1982, quando a oposição impôs a primeira grande derrota à ditadura no Pará.⁴

Como observou Burckhardt, a imagem artística é “testemunha de etapas passadas do desenvolvimento do espírito humano”, um gênero “através da qual é possível ler as estruturas de pensamento e representação de uma determinada época”⁵. Biratan Porto atuou como testemunha e intérprete da história social da Amazônia ao realizar a crítica humorística dos acontecimentos que vivenciou na região ao final da ditadura. O conjunto formado por 139 charges tomado por esta pesquisa possibilitou a realização de uma análise sobre o contexto cultural e político daquele período. Elas expõem os graves problemas da população, sobretudo das camadas de menor poder aquisitivo, em áreas como saúde, saneamento, trânsito, moradia e segurança pública, que seriam herdadas pela redemocratização que se seguiu ao período da ditadura.⁶ Fonte ainda negligenciada por parte da historiografia do regime militar, a charge desnuda realidades muitas vezes escamoteadas pela imprensa. Ela atua, senão como evidência do acontecimento, pelo menos como fonte para compreender como ele foi imaginado na época (GAWRYSZEWSKI, 2011, pp. 46-47).

A impossibilidade de o historiador negligenciar a arte como fonte de reconstrução da história foi uma das conclusões a que chegou Carlos Ginzburg em estudo sobre iconografia política. Ele observou que muitas imagens amalgamam a arte à política e à religião, caso, por exemplo, da tela “Marat em seu último suspiro”, de David, que contribuiu à construção do culto à santificação política do revolucionário

⁴ Opinião pública aqui entendida como expressão da participação popular na criação, controle, execução e crítica das diretrizes de uma sociedade. Robert Darnton problematiza o conceito, sem, no entanto, apresentar uma definição. Segundo Jürgen Habermas, a opinião pública deve ser entendida sociologicamente, atrás do processo de comunicação. Já para Michel Foucault, como questão de epistemologia e poder. In *Poesia e Polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. São Paulo: Editora Schwartz, 2014.

⁵ Apud BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e imagem*. Bauru, SP: Edusc, 2004, p.13.

⁶ Tomamos aqui o conceito de ditadura formulado por Franz Neumann como o governo de uma ou grupo de pessoas, que se arroga o direito de exercer o poder, monopolizando-o e exercendo-o sem restrições. O ditador exerce seu poder baseado nos meios tradicionais de coerção da sociedade pelo Estado, que são a política, a burocracia, o exército e o judiciário. In SILVA, Kalina Vanderlei, SILVA, Maciel Henrique Silva. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2005.

francês.⁷ A iconografia política dos panfletos, ressaltou Ginzburg, não diz respeito apenas à ciência política; ela é uma forma de arte e está presente também na crítica humorística, sendo, portanto, de interesse da história e do historiador. Entendemos, porém, que a charge, por meio da ironia e do poder crítico que lhe são inerentes, é mais apropriada ao serviço da implosão de mitos, embora possa também atuar em sentido contrário. Voltaremos à questão no desenvolvimento deste estudo.

Como intelectual e artista, Biratan Porto não fez concessões políticas apesar da atuação em cenário de supressão de direitos individuais ter sido dificultada por fatores conjunturais. Se a estreia como chargista profissional ocorreu durante a chamada **transição democrática**, um período de pretenso abrandamento do regime, há que considerar a permanência de várias características autoritárias, como a violência contra opositores perpetrada por grupos identificados com a linha dura das Forças Armadas. Sobre esta estranha situação, Daniel Aarão Reis criou interessante observação: se já não havia ditadura, é certo que também ainda não existia uma democracia de fato (2014, p.125). Neste contexto de incertezas, que optamos por chamar “ocaso da ditadura”, Biratan assumiu o espaço da charge em um jornal liberal-conservador pertencente à base de sustentação do regime no Norte, em 1978, ao final do governo do general Ernesto Geisel (1974-1979). *A Província do Pará*, desde antes do golpe de 1964, estava alinhada à campanha contra o governo constitucional de João Goulart, tendo franqueado suas páginas a editoriais escritos pelo coronel que liderou a ditadura na Amazônia, Jarbas Gonçalves Passarinho, depois governador, senador e ministro de Estado. O jornal permaneceria fiel à ditadura até o seu fim, em 1985.⁸

A complexidade do campo minado onde o artista atuou transparece também por meio da ligação entre Passarinho e o diretor-geral do jornal, Milton Blanco de Abrunhosa Trindade, amigos desde os tempos de secundaristas no Colégio Paes de Carvalho. Passarinho, costumeiramente lembrado por mandar “às favas todos os escrúpulos de consciência” ao dar aval ao Ato Institucional nº 5, o mais repressivo dos atos institucionais da ditadura⁹, fez de Milton seu vice no Senado. Questões financeiras também ligaram o jornal à ditadura: *A Província* enfrentava uma crise que a fazia dependente de verbas publicitárias oficiais, de empréstimos em bancos estatais e dos

⁷ GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror. Quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

⁸ Passarinho assumiu a autoria dos editoriais publicados em *A Província* na autobiografia *Um híbrido fértil*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1996, pp. 158-159.

⁹ Jarbas Passarinho foi um dos quinze ministros do governo de Costa e Silva signatários do AI-5.

incentivos da política de modernização da imprensa.¹⁰ A situação era mais complexa para o artista porque, apesar do fim da censura prévia, havia assuntos interditados pela ditadura, encaminhados à redação por listas ou repassados por telefone pelos órgãos do governo. Era este o quadro ainda vigente em *A Província* no início da carreira do cartunista.

O contexto nacional, carregado de conflitos e manifestações, era de tensão entre militares e grandes frações da sociedade civil excluídas das políticas públicas. O final da década de 1970 assinalou em todo o país um momento de reorganização da luta pela democracia e por direitos à cidadania, expresso em manifestações que exigiram, entre outras reivindicações, o fim do regime militar; a anistia ampla, geral e irrestrita para presos e exilados políticos; a realização de eleições diretas em todos os níveis. Nas fábricas do ABC paulista, metalúrgicos realizaram as primeiras grandes greves por reajustes salariais e melhores condições de trabalho, logo incendiando os demais trabalhadores, com greves pipocando de Norte a Sul (REIS, 2014). No meio urbano, mais exatamente na periferia das grandes cidades, movimentos sociais organizados intensificaram a luta por cidadania, dentro da qual o direito de morar expressou a gravidade da crise habitacional e a insatisfação das camadas de menor poder aquisitivo com o programa habitacional excludente criado pela ditadura (CARDOSO, 2008).

É este o caldeirão de tensões quando Biratan Porto, juntamente com um grupo de cartunistas, fundou o humor gráfico **contemporâneo** profissional na Amazônia. A charge, por seu poder de síntese, pela natureza crítica do humor, por dialogar com os acontecimentos do momento, pela facilidade de apreensão da sua mensagem e por gozar de uma certa autonomia em relação ao texto jornalístico, tornou-se uma ferramenta efetiva de intervenção do artista no debate político do seu tempo, experiência que os cartunistas de *O Pasquim* já realizavam, no Rio de Janeiro, desde a fundação do semanário, em junho de 1969.

Parto da constatação segundo a qual a historiografia da ditadura não legitima a charge como uma fonte de estudo do período; na maioria das vezes trata-a apenas como ilustração. Ela não reconhece a charge como uma fonte dotada de historicidade, capaz

¹⁰ Como jornalista que trabalhou por dez anos em *A Província*, de 1975 a 1985, acompanhei de perto aquela crise. Como medidas de contenção de custos, o jornal deixou de circular nas segundas-feiras e reduziu a quantidade de páginas dos cadernos. Houve momento em que o jornal só conseguiu circular porque *O Liberal* emprestou papel de impressão. Sobre compra de equipamento e insumos ver ABREU, Alzira Alves de. *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 10.

de oferecer uma interpretação alternativa ao noticiário da imprensa na qual está inserida. Saliba (2002, p. 31) atribui essa restrição à parte da historiografia que “costuma sentir necessidade de se amparar em narrativas sólidas e contínuas para forjar representações de realidade”. Mesmo quando os estudos fazem da Imprensa objeto de pesquisa, ainda é frequente os historiadores ignorarem o universo imagético, constituído de fotografias, caricaturas, charges e tiras ou indicam essa iconografia apenas de modo secundário. Ou, por outra via, recorrem a imagens quando se deparam com uma “carência documental”, caso da abordagem de sociedades cujas fontes escritas são de difíceis ou impossível acesso (SILVA, 1992, p.117-118).

Minha ligação à charge vem desde o início da carreira como jornalista, em 1975, quando publiquei meu primeiro desenho de humor no alternativo *Bandeira 3*. Pertencço ao grupo de artista da segunda metade da década de 1970 que trouxe a charge de volta aos jornais paraenses de forma profissional, contínua, diária, sem interrupção. Exerço, em várias passagens deste estudo, como se verá, um lugar de fala, dada minha imersão na imprensa e na charge. Mas, atento ao esvanecimento da memória, busco calçar, no entanto, as observações com o testemunho de jornalistas contemporâneos aos fatos.

Entre 1978 e 1985, Biratan Porto publicou em torno de 2.500 charges sobre questões locais, nacionais e internacionais. Este estudo selecionou 139 charges das 500 dedicadas à política paraense e a questões urbanas, sociais, econômicas e sanitárias da cidade de Belém. Dois critérios balizaram a seleção: a permanência dos temas no noticiário e a quantidade de charges publicadas sobre cada tema. A presença mais constante de temas e charges indica a importância dada ao artista às questões. O conjunto compõe uma reflexão sobre o contexto político e social da época e expõem crises políticas, urbanas, econômicas e sociais na cidade de Belém, vistas pelo quadrante do humor, não um humor do riso pelo riso, mas um humor crítico, que estimula o leitor à reflexão, quase sempre produzido a partir de um olhar de baixo para cima, como na história vista de baixo. A estrutura desta tese compreende cinco capítulos. O primeiro, *A charge na ditadura militar*, desenvolve a hipótese da invisibilidade do humor gráfico nos estudos historiográficos sobre a ditadura. A charge como um vestígio da história ainda ignorada pela historiografia da ditadura militar, mesmo pelo viés da História Cultural. Quando muito, se limita a citá-la como ilustração interessante, mas não ao ponto de extrair a historicidade contida nela. Na busca de resposta à “invisibilidade” da charge, empreendo uma leitura sobre o riso, o humor e a charge ao longo do tempo, chegando a algumas conclusões que se ligam à noção de

“ausência de seriedade” da charge em um meio que se pretende “sério”, a imprensa. Apesar desta constatação válida exclusivamente à **historiografia da ditadura**, observo que as imagens constituem um campo amplo de pesquisas em universidades e institutos de pesquisa para diferentes áreas do conhecimento.

O segundo capítulo trata do grupo de cartunistas paraenses em atividades na ditadura, começando pela charge nos anos que antecedem ao golpe militar de 1964, um período de quase ausência de cartunistas em Belém. Na década de 1970, porém, o humor gráfico paraense floriou. A partir da noção de grupo cultural de Raymond Williams, busco entender a emergência do grupo de artistas em período de repressão e supressão de liberdades e as formas de humor que produziram. Importa-nos analisar as conexões econômicas, sociais, culturais e políticas do grupo e da sua expressão artística, a charge. Pequeno em número, o grupo por ser dividido em dois blocos conforme a saída de cena de seus integrantes. Percebem-se características diferentes, de formação e experiências de vida, entre os blocos. Lançando o olhar sobre a arte que produziram, é possível concluir que aquelas características influenciaram no humor gráfico que publicaram na imprensa. O primeiro bloco de artistas saiu logo de cena para enveredar por outros caminhos artísticos, enquanto os do segundo bloco mantiveram-se no humor gráfico, ampliaram o campo por meio de salões de humor, tornaram o desenho de humor uma atividade permanente na imprensa de Belém e, principalmente, conquistaram a profissionalização do cartum no Pará. Como explicar que, durante um período autoritário, vicejou a charge, a forma mais crítica do humor gráfico? A resposta está no contexto da arte em nível nacional, o grande *boom* da charge operada por meio da imprensa alternativa, de oposição ao regime militar, na qual os cartunistas, principalmente os do sul do país, encontraram espaço para exercer a crítica e falar de pautas sem espaço na grande imprensa. No Pará não foi diferente, a imprensa alternativa também se abriu aos artistas, mas os próprios veículos eram poucos. Mas, então, a charge já se tornara um fenômeno nacional, que *O Pasquim* ajudou a consolidar.

Ubiratan Nazareno Borges Porto foi um dos artistas daquele momento. Seu protagonismo neste estudo dá-se por ter acompanhado diariamente, a partir de 1978, o cotidiano da cidade em plena ditadura. De certa forma, este estudo tem uma pegada biográfica no sentido de identificar nas charges a forma como o artista viu o mundo.¹¹

¹¹ A expressão pegada é geralmente usada pelos cartunistas ao se referirem a alguém que está iniciando no meio. Por exemplo: “fulano tem pegada de cartunista para identificar alguém com traço e humor de cartunista.

Evidentemente o situio desde a adolescência, em Castanhal, cidade a 70 km da capital paraense, onde desenvolveu o gosto pelo chiste e por anedotas, rabiscou os primeiros desenhos escolares e se fez cartunista autodidata inspirado na leitura de gibis e, na fase adulta, do semanário *O Pasquim*. Acompanho sua mudança para Belém, a busca por trabalho, a vida cultural do seu tempo, os primeiros cartuns publicados na Imprensa, sua tenacidade em quebrar a resistência dos diretores de *A Província do Pará* ao não aceitar atuar como diagramador, assim como busco flagrá-lo na redação e o capital simbólico que construiu ao longo dos anos junto aos colegas, diretores e leitores do jornal.

O capítulo analisa os filtros no qual a charge estava submetida dentro de uma empresa jornalística que apoiava a ditadura, assim como os problemas de receptividade de algumas charges, principalmente em relação a políticos e amigos da direção do jornal. Paralelamente, o artista seguia sua carreira de cartunista de salão, com premiações nacionais e internacionais. Recupero parte da sua história como polímata, um multiartista com atuação em áreas como pintura, música, literatura, cinema e escultura e registro sua atuação de liderança no meio como incentivador de novos talentos, preocupação expressa desde o início da carreira, quando coordenou o primeiro salão paraense de desenho de humor, até o final da sua trajetória, quando idealizou e coordenou dez edições do Festival Internacional de Humor da Amazônia, de 2008 a 2018, chamando a atenção do mundo para a crise ambiental na Amazônia, ao fazer da ecologia o tema permanente daqueles salões.

Se os dois primeiros capítulos são principalmente textuais, os três seguintes são majoritariamente imagéticos, pois neles é que está o cerne da pesquisa: a charge de Biratan centrada em Belém do Pará nos anos finais da ditadura, as representações crítico-humorísticas da vida sob o impacto das políticas autoritárias, o ambiente político-partidário, as crises urbanas, a sociedade se organizando para lutar por qualidade de vida e cidadania. A questão política ganha relevo no terceiro capítulo cujo título, *A briga dos coronéis na charge de Biratan*, joga luz sobre a dissensão entre as duas principais lideranças militares da ditadura na Amazônia, os coronéis Jarbas Passarinho e Alacid Nunes, ambos do partido governista, cada um controlando uma esfera do poder no Estado, o primeiro, a esfera federal, o segundo, a estadual.¹² A cisão, como expresso nas leituras das charges, evidencia o jogo político pelo controle da

¹² Considerando serem personalidades públicas amplamente conhecidas na política paraense, este estudo se referirá a ambos por nomes e sobrenomes conforme eram citados na imprensa, reservando-se citar apenas nomes ou sobrenomes quando for da conveniência do texto.

máquina administrativa e a relação clientelista de ambos os lados. Os impasses dessa longa cisão foram historicizados pela crítica humorística do cartunista, que capta o surgimento de uma nova liderança política nas eleições de 1982, já então percebida como um novo coronelismo pelo artista.

No quarto capítulo, *A charge da crise urbana*, as representações humorísticas tratam de problemas quase descosidos de humor por sua gravidade: uma capital alagada por enchentes, irradiação de doenças, abundância de lixo, proliferação de ratos, ruas esburacadas, transporte precário, violência em várias frentes, enfim, representações do caos urbano e do cotidiano da população numa cidade com maioria de seus terrenos em zonas alagadas. Se enchentes transformaram a vida de muitos moradores obrigados a improvisar embarcações em seus deslocamentos, em outras ruas a falta de água começa pelas torneiras. O paradoxo das águas é permanente nos sete anos registrados pelo artista. Enquanto nas ruas os buracos dificultam a trafegabilidade dos veículos, o preço da passagem de ônibus em sucessivos reajustes arruína a economia dos usuários, ao ponto de transformar o caótico transporte coletivo, segundo o tom jocoso de uma charge, em símbolo de status. Há que se rir também das nossas próprias mazelas. A cidade febril, alagada e tomada de buracos ainda convive com um problema urbano próprio do período ditatorial ainda relutante: as bombas que explodiram bancas de revista, fazendo vítimas e aterrorizando a população, já de si aterrorizada com a violência no trânsito e nos demais setores da vida social. Um caos que a ditadura, mesmo com a oposição amordaçada, não resolveu em 21 anos de poder.

O quinto capítulo, *A charge da transição democrática*, inicia pelo clima de terror dirigido contra a Igreja progressista no Pará, com a prisão dos padres franceses Aristides Camio e François Gouriou, mais um episódio do conflito que caracterizou a questão fundiária na Amazônia na ditadura. O episódio de repercussão internacional demarcou o autoritarismo do fim do governo por meio do aparato repressivo. Apesar da anunciada abertura política, a forma como o governo tratou o caso demonstrou que a transição democrática ainda tinha um longo caminho a percorrer no norte do país. O artista registrou também a estratégia do governo em postergar a assinatura do decreto de anistia, uma conquista ansiosamente aguardada pela sociedade civil. Tratada em várias charges que concentraram peso na demora e nas restrições da lei, conquanto anunciada como ampla, geral e irrestrita.

As charges de Biratan registraram as manifestações nas ruas de Belém, a luta em defesa da cidadania, pelo direito de morar, a campanha pela conquista da meia

passagem nos ônibus aos estudantes, principalmente os universitários, os protestos dos movimentos sociais e das associações de bairro por saúde, saneamento, emprego, melhores condições de vida. São momentos de reação da sociedade contra a ditadura. Nas universidades tem início a série de greves que exigiram desde a manutenção do ensino público e gratuito à participação da comunidade no processo de escolha dos reitores. 1979 foi um ano de grandes mobilizações grevistas no Brasil e na capital paraense. Como testemunha ocular da história, Biratan registrou em suas charges muito do que viu nas ruas e no debate político de então. Nem sempre ele tomava a notícia impressa nas folhas do jornal como ponto de partido; há charges originadas da observação direta dos fatos. Todas, no entanto, são fruto de reflexão e da sensibilidade do artista que viu o mundo pela lente do humor crítico.

Charges podem oferecer com mais agilidade do que documentos escritos, principalmente textos jornalísticos, possibilidades de leituras sobre o tempo vivido. A capacidade da caricatura em jogar luz sobre temas da história foi ressaltada pelo sociólogo Betinho, irmão do cartunista Henfil, o criador da Graúna e dos Fradinhos. Para ele, “os cartunistas estão sempre na frente. Eles apontam a verdade dos fatos ou dos personagens, sem véus e sem máscaras, são os que dizem: *o rei está nu!* Se você tem dúvida sobre um personagem, ou sobre um fato, olhe os cartuns e ficará iluminado”.¹³ Sobre os métodos empregados na leitura das imagens, questão que trato no primeiro capítulo deste estudo, optei por me apropriar das contribuições da história social da arte, assim como em alguns pressupostos da iconologia, da linguística e da semiótica. Concordo com Rodrigo Patto Sá Motta quando diz que os cartunistas, para serem compreendidos pelos leitores de jornais, optam por fugir de abstrações complexas, como ocorre com grande parte dos artistas plásticos. Eles costumam empregar estratégias simples, com destaque para as figuras de linguagem.

As charges que compõem este estudo foram fotografadas diretamente da coleção de *A Província do Pará* pertencente ao Setor de Jornais da Biblioteca Pública Arthur Vianna, e tratadas digitalmente pelo autor com objetivo de apresentar melhor qualidade possível de reprodução. No entanto, algumas delas apresentaram falhas na impressão, que devem ser creditadas à má qualidade de alguns exemplares do jornal e à imperícia deste autor.

¹³ BETINHO (SOUZA, H. de). *Rio da Violência: armado de humor*. Rio de Janeiro: AC/Primyl, 1995, p.1. apud RIANI, Camilo. *Linguagem & Cartum... Tá rindo do quê – um mergulho nos salões de humor de Piracicaba*. Piracicaba: Editora Unimep, 2002, pp. 19-20.

Capítulo 1. **A charge na ditadura militar**

1.1. **Muito mais que ilustração**

Em um amplo estudo sobre a charge política na Ásia¹⁴, o historiador John A. Lent reafirmou a relevância do desenho de humor para a compreensão da história política do continente por servir a vários propósitos, dentre os quais denunciar o mau uso da máquina pública pelos ocupantes do poder; expor de maneira rápida e crítica o jogo político do momento; contribuir à formação da opinião pública de modo a estimular na sociedade a consciência por mudanças. Lent compara a atuação do chargista com a de um “cão de guarda” da sociedade, cujo olhar vigilante está sempre voltado aos poderes constituídos. A matéria prima do chargista é, portanto, a atualidade, o tempo em que vive e sobre o qual se reporta na sua obra. Não por acaso a questão da temporalidade é ressaltada como a característica de identificação da charge, entendida como um comentário ilustrado, de conteúdo crítico e humorístico, sobre **fato recente** que tenha se tornado notícia na imprensa (SANTOS, 2012, p.80). Quando nos distanciamos dela no tempo, o significado perde força. A charge, então, precisa ser contextualizada para que se perceba o seu potencial político e o tempo que ela informa. É o que faremos neste estudo para compreender a intervenção do cartunista Biratan Porto no debate político dos últimos sete anos da ditadura militar em Belém do Pará. A escolha do cartunista deveu-se à publicação diária de charges a partir de 1978, que lhe possibilitou acompanhar o cotidiano da cidade e a reação da sociedade durante a ditadura.

O humor gráfico, em especial a charge, figura entre as formas artísticas que possibilitam ao artista intervir de maneira mais efetiva nas questões do seu tempo, produzindo informações que contribuem decisivamente à formação da opinião pública. Esta constatação deve-se, principalmente, à amplitude da inserção pública da linguagem gráfica humorística, capaz de provocar o riso, facilitar a compreensão dos fatos ao representá-los de forma sintetizada e à capacidade crítica de subverter a ordem autoritária ao escancarar “verdades” escondidas (RIANI, 2002, p.52). Ao emitir opiniões e julgamentos sobre a atualidade por meio de desenhos satíricos, a charge se constitui em **gênero jornalístico opinativo** tão importante quanto o editorial que

¹⁴ LENT, John A. *Asian Political Cartoons*. Jackson: University Press of Mississippi, 2023. O termo “amplo” deve-se à amplitude do espaço geográfico pesquisado por Lent, que abrange China, Hong Kong, Japão, Coreia do Norte e do Sul, Mongólia, Taiwan, Brunei, Camboja, Indonésia, Malásia, Mianmar, Filipinas, Singapura, Tailândia, Vietnã, Bangladesh, Índia, Nepal, Paquistão e Sri Lanka.

difunde a opinião do periódico, mas com certo nível de autonomia por expressar a opinião do artista, nem sempre em sintonia com a do jornal (MELO, 1985, pp. 162-174).

Neste estudo optamos pela charge como fonte para o estudo da ditadura militar (1964-1985)¹⁵ por seu conteúdo crítico e mobilizador, que a faz sobressair em relação à caricatura, ao cartum e às histórias em quadrinhos, os demais gêneros do humor gráfico. Deve-se entender a caricatura como um desenho exagerado que privilegia aspectos anatômicos e psicológicos, com destaque ao rosto do caricaturado; o cartum como uma anedota atemporal sobre temas mais gerais e universais; a história em quadrinho, também conhecida por tira, como uma narrativa não necessariamente humorística desenvolvida por meio de quadros em série. Etimologicamente, o nome charge tem origem na palavra francesa *charger*, cujo significado – “fazer carga” – traduz uma de suas características mais marcantes. Este sentido vai ao encontro dos estudos que apontam a tendência oposicionista da charge. Os chargistas atuavam como se fossem a consciência crítica da sociedade e as charges fazem o resgate do cotidiano daquele “espírito do contra” que não é senão o conjunto das contradições inerentes às sociedades contemporâneas, cujas instituições políticas sufocam os cidadãos (LETHEVE, 1961).

Após o golpe de 1964, a charge política sofreu restrições na chamada “grande imprensa”¹⁶ pela contundência de sua mensagem e em função da pouca tolerância dos ocupantes do poder em verem-se alvo da crítica humorística.¹⁷ Sem lugar para publicar

¹⁵ Há uma discussão historiográfica sobre o termo “civil-militar” apostado à ditadura que tomou o poder em 1964. Visa lembrar que o golpe não foi uma ação exclusiva das Forças Armadas, mas apoiada por parcelas da sociedade civil, que também atuaram ativamente no processo político desenvolvido até 1985. Um dos primeiros historiadores a fazer a revisão do termo foi Daniel Aarão Reis, com uma autocrítica de seus próprios textos e de autores que se referiam ao golpe e à ditadura como exclusivamente *militares*. Ver REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zaahar, 2014; e MELO, Demian Bezerra de. *Ditadura civil-militar: controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós-1964 e os desafios do tempo presente*. Revista *Espaço plural*, ano XVIII, nº 27, 2º semestre de 2012.

¹⁶ Por “grande imprensa” deve ser entendido o “conjunto dos principais órgãos de imprensa, editados por corporações jornalísticas, solidamente estabelecidas no contexto empresarial. Possuem tiragens elevadas, vasta penetração e exercem significativa influência política, econômica e social junto à comunidade”. RABAÇA, Carlos A., BARBOSA, Gustavo G. *Dicionário da comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2001, pp. 352-353.

¹⁷ Um registro da crise da charge na ditadura está na edição da revista de cultura *Vozes*, Ano 64, nº 3, Petrópolis, abril de 1970. Se os ocupantes do poder não gostavam de se ver nas charges, havia quem as colecionasse desde que falassem de si: o ministro Delfim Netto, que comandou as finanças na ditadura, por exemplo. Em oito anos de trabalho, Biratan publicou 65 charges tendo o ministro como protagonista.

charges mais incisivas sobre o momento político nacional, os cartunistas abriram seus próprios espaços, fundando publicações ou se inserindo na imprensa alternativa, que vicejou no país, principalmente no eixo Sul-Sudeste. Também chamada de “imprensa nanica” em oposição aos grandes jornais liberais e conservadores, foi dentro dela que muitos jornalistas, intelectuais e militantes encontraram lugar de trabalho e construíram um espaço de resistência à ditadura. Essas publicações quase sempre sobreviveram com dificuldades, acossadas pela censura oficial e pela falta de anunciantes poucos dispostos a associar seus nomes e marcas àquela imprensa barulhenta, crítica e ideologicamente contrária aos governos ditatoriais.¹⁸

Mas a imprensa alternativa não era tão ampla assim, e muitos cartunistas, principalmente fora do eixo Sul-Sudeste, tiveram que cavar pacientemente espaços na “grande imprensa”, que levaria algum tempo para perceber a charge como parte da estratégia de modernização em marcha no país, estimulada pela inovação tecnológica representada pela moderníssima impressão em *offset*. O sistema a frio não só aposentou as velhas tipografias e melhorou a qualidade gráfica dos jornais; ele desempregou um número enorme de trabalhadores gráficos não adaptados à nova tecnologia. A modernização dos meios de comunicação, financiada pelos governos militares, foi uma estratégia da ideologia de segurança nacional, que considerou essencial renovar o sistema formal de informação para integrar o país e melhor irradiar a política oficial da ditadura (ABREU, 2002, p. 103). Nos jornais regionais, mais dependentes de verba publicitária governamental, os cartunistas enfrentaram obstáculos diários tão difíceis quanto a censura oficial: os filtros impostos pelos proprietários, ditados pelos interesses locais econômicos, políticos e partidários. Com criatividade, contornaram os obstáculos e deixaram nos arquivos farta documentação sobre como viram e representaram o cotidiano da ditadura. Rer as charges do período nos ajuda a compreender como os contemporâneos viram, sentiram e vivenciaram a crise do regime militar e como os cartunistas contribuíram decisivamente à formação de uma opinião pública oposicionista ao regime dos generais.

No entanto, grande parte dos estudiosos das mais diferentes áreas ainda reluta entender a imagens como evidência histórica. “Preferem lidar com textos e fatos políticos ou econômicos e não com os níveis mais profundos de experiências que as

¹⁸ Para uma contextualização da charge no período posterior ao golpe de 64, ver GOODWIN, Ricky. *A monovisão dos estereótipos no desenho de humor contemporâneo*, in *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*/Isabel Lustosa (org.). Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011, pp 535-555.

imagens sondam.”¹⁹ Quando utilizam imagens, esses historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros sem comentários (BURKE, p. 12, 2004). Neste capítulo buscaremos entender por que esta situação ainda perdura. Não resta dúvida que a pesquisa com charges, caricaturas e cartuns como evidência da história é extremamente trabalhosa, forçando o pesquisador a mergulhar em jornais, pasquins e revistas de época, em função da dispersão das imagens em um verdadeiro oceano de publicações, diferentemente dos documentos, leis e alvarás que, geralmente, acham-se organizados em códices em arquivos e bibliotecas. No caso dos chargistas, alvo principal deste estudo, dificilmente encontrar-se-á uma fortuna crítica à mão para consulta. Ainda há poucos estudos que tratam da arte da caricatura na produção literária e historiográfica brasileira, embora nas universidades, aos poucos, essa situação tenda a mudar com o tempo.

Os quatro tomos da *História da Caricatura no Brasil*, de Herman Lima, publicados em 1963, com apoio do governo da Guanabara, leia-se Carlos Lacerda²⁰, ainda continuam sendo uma referência sobre a caricatura brasileira. É uma obra construída por meio de verbetes, cada um referindo-se a um artista, cobrindo mais de um século de arte, do surgimento da charge no Brasil ao início da década de 1960. Na Amazônia, coube ao antropólogo e folclorista Vicente Juarimbu Salles (1931-2013) produzir o estudo mais sistemático sobre a arte da caricatura, expressão que vale para designar a charge, o cartum, a caricatura propriamente dita e a tira sequencial, concentrando seu foco sobre os artistas que publicaram na imprensa paraense desde o aparecimento do primeiro desenho – a esfinge de Karl Marx – por Karl Wiengandt (1841-1908), até meados da década de 1950, quando o humor gráfico sofreu mais uma de suas interrupções. Atuando fora da academia, Salles coletou originais, analisou, escreveu e publicou 54 artigos, nos anos de 1992 e 1993, e uma série de pequenos livros sobre caricaturistas que denominou MicroEdições do Autor por seu caráter artesanal.

¹⁹ FYFE, Gorden; LAW, John. *On the Invisibility of the visual*. Apud BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e imagem*. Bauru, SP: Edusc, 2004, p. 12.

²⁰ Lacerda foi mimoseado por Herman Lima com duas charges na obra, mas a charge que marcou sua carreira, a que o caricaturiza como um corvo, foi deixada de fora. Lan assim o retratou pelo ar circunspecto, todo de preto, no velório do repórter Nestor Moreira, morto em decorrência de espancamento por policiais em reação às críticas à polícia pela morosidade na apuração do atentado sofrido por Lacerda, em 1954, que desaguaria no suicídio de Getúlio Vargas naquele mesmo ano.

As pesquisas de Salles não abrangem a produção dos cartunistas ao tempo da ditadura militar, mas inegavelmente elas contribuíram à formação dos cartunistas que iniciaram carreira na década de 1970, estudados nesta tese. Foi por meio de seus artigos que eles se informaram sobre a arte, o estilo e os problemas enfrentados pelos primeiros caricaturistas no Grão-Pará. Todos os artigos foram publicados em *A Província do Pará*, não por acaso o jornal que abriu as portas para o humor gráfico contemporâneo produzido no Pará nos anos da ditadura. Nos artigos, Salles nos apresentou um grupo de artistas que desconhecíamos formado por Wiengadt, Widhopff, Ângelus, Cotta, Theodoro Braga, Nicéfaro Moreira, Crispim do Amaral, Manuel Amaral, Archibald Campbell, Farias, Pedro Campofiorito, J. Arthur, Érges, Quirino Campofiorito e Maria Hirsch, a única mulher deste fechado clube, que Salles especula ser autora da caricatura de Theodoro Braga, seu marido, publicada na *Revista Paraense*. Também nos mostrou os periódicos nos quais atuaram, com destaque para *A Semana Ilustrada*, *A Vida Paraense*, *Revista Paraense*, *Caraboo*, *O Puraquê*, *O Estafeta*, *O Piparote*, *O Carapanam*, *A Bomba*, *O Cacete* e *A Matraca*, títulos que afirmam a natureza humorística do jornalismo praticado. Salles não só pesquisava a caricatura paraense como era um colecionador de originais dos artistas. Este aspecto do pesquisador incansável em busca de vestígios da história foi captado por Biratan em duas charges:



Figura 1. Biratan. *A Província do Pará*, 29.06.1980, p.1, 2º cad.



Figura 2. Biratan. *Vicente Salles. Exposição de Caricaturas*, jan. 2007.

Separadas por quase vinte e sete anos, as duas charges trazem a mesma abordagem humorística: o Vicente Salles colecionador infatigável de fragmentos e vestígios da história, o pesquisador apaixonado pela cultura amazônica. Percebe-se na **figura 1**, entre o material coletado, uma pauta musical, evidência de outra paixão do pesquisador, a música. Vê-se também uma brochura e folhas soltas que tanto podem sugerir livros, jornais, revistas, panfletos, enfim, tudo que se insere na área de interesse daquele pesquisador nascido na Vila de Caripi, município de Igarapé-Açu, nordeste do Pará. A charge foi desenhada na redação de *A Província*, em preto e branco. A charge da **figura 2**, produzida para uma exposição de caricaturas realizada no Espaço Cultural Sol Informática, foi desenhada já no tempo da mesa digitalizadora, com a arte colorida e as mudanças operadas no estilo do artista ao longo do tempo, em que destacam o encurtamento das pernas e a acentuada desproporcionalidade da cabeça em relação ao corpo.

Salles gostava de caricatura e tinha apreço pelos artistas do traço e da troça. Em agradecimento ao seu trabalho, os cartunistas, organizamos, em 2009, uma ação de doação de cerca de 2.800 originais de charges, caricaturas, cartuns e tira, com o objetivo de atualizar o acervo de humor gráfico já então sob guarda do Museu da UFPA. A partir de então, o acervo Vicente Salles de humor gráfico passou a abranger desde o

surgimento da caricatura no Pará até a humor contemporâneo ainda produzido em papel. Depois do advento das mesas digitalizadoras, nos anos iniciais da primeira década de 2000, os originais em papel deixaram de existir, restringindo-se a arquivos digitais. O Museu da UFPA era então dirigido pelo historiador Geraldo Mártires Coelho, que organizou uma cerimônia de cessão das charges, a qual compareceram os cartunistas Biratan, Luiz Pinto, Walter Pinto, Atorres, Júnior Lopes, Paulo Emmanuel, Waldez, Carlinhos, J. Bosco e Márcio Pinho. Vicente Salles era um dos mais entusiasmados na ocasião. Os desenhistas caricaturaram uns aos outros, passando esses trabalhos a compor o acervo do Museu.²¹

Mesmo ocupando-se dos antigos cartunistas em seus artigos, Salles estava atento ao movimento do grupo de artistas da década de 1970. Em 02 de agosto de 1992, ele publicou um texto em que conecta os antigos aos novos cartunistas. O pesquisador conta que começou a coletar caricaturas ainda na época do convívio com Mestre Angelus, quando a arte estava hibernando no Pará, em meados da década de 1950. “Havia alguns remanescentes, todos desviados para outras ocupações: Andreilino Cotta, João Pinto, La Rocque, Benedito Melo, o próprio Angelus”. Um indício de renascimento do humor gráfico começou a aparecer no final da década de 1960, mas a ditadura logo silenciou os poucos artistas da época. Foi então que “o fenômeno *Pasquim* chegou ao Pará e estimulou nossos desenhistas de humor”. Na década de 1970, o *Jornaleco* diário e o *Jornaleco Esportivo* semanal, colunas publicadas por Raimundo Mário Sobral, em *A Província*, “abriram espaço para os riscadores de bonecos satíricos, caricaturas, charges e cartuns, o que já constitui alguma coisa séria e importante na história da risota paraense.”. Salles ressalta que o jornal *O Liberal* publicava o suplemento infantil dominical *Liberalzinho*, “onde surgiram algumas tentativas de humor”. No ressurgido *O Estado do Pará*, de breve circulação, a charge política abriu espaço para o talento de Félix, que faria carreira em seguida no *Diário do Pará*. *O Liberal* foi o último jornal de Belém a aderir por completo ao desenho de humor, primeiro com Luiz Pinto, depois com J. Bosco. O artigo reconhece o pioneirismo de *A Província*, jornal pertencente à cadeia dos Diários Associados, na recepção aos cartunistas: “mas aqui, na velha *A Província do Pará*, o espaço foi sempre, mais

²¹ Também fazem parte do acervo de humor gráfico, charges e cartuns do I Salão de Humor Ri Guamá (1989) e da I Semana de Humor Paraense (1990), eventos realizados no campus da UFPA, coordenados por mim e pelo cartunista Paulo Emmanuel.

generoso e onde verdadeiramente se instalou a nova época da caricatura no Pará. Este foi, precisamente, o primeiro jornal a adotar o cartum diário, mérito do Biratan Porto”.²²

A admiração de Vicente Salles pela arte de Biratan foi expressa, em 2010, em um livro de crônicas de extenso título: “*Estórias do Eldorado nos tempos calamitosos da devastação contadas pelo cidadão-de-arco-e-flecha e escritas pelo folclorista e historiador Vicente Salles*”. Misto de ficção e realidade, Salles chamou de *Fantasia desconcertante*. A ilustração da capa foi feita por Biratan, com quem o autor simula um diálogo na crônica de abertura *Carta pra Biratan Porto*. Na última capa, o autor publicou outra charge do cartunista, que sintetiza o tema da obra: a progressiva devastação ambiental da Amazônia.

Além das pesquisas de Vicente Salles sobre a arte da caricatura no Grão-Pará, o leitor interessado em conhecer mais sobre o assunto tem à disposição os estudos realizados na Universidade Federal do Pará, principalmente na linha de pesquisa *Arte, cultura, religião e linguagens*, do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, no qual esta pesquisa se insere. A tese de Raimundo Nonato Castro, *O lápis endiabrado: Andreilino Cotta e a caricatura em Belém do Pará nos anos 20*, é um desses estudos. Publicado em livro, o autor estuda a atuação do chargista cametaense desnudando problemas reais de Belém do Pará da segunda década do século XX, em contraposição à idealização promovida por revistas e jornais da época, que preferiam não tratar dos pontos negativos da urbe.²³

Sílvio Ferreira Rodrigues é outro autor que se destaca no estudo da arte de pintores e caricaturistas no Grão Pará. É dele, por exemplo, o estudo sobre a presença de Crispim do Amaral no meio artístico amazônico. Em *O pincel de Ébano*, Sílvio Rodrigues fala do caricaturista nascido em Pernambuco, que era também ator, pintor, desenhista, músico, decorador e jornalista. Artista negro, ele enfrentou o preconceito do seu tempo, e da própria historiografia a respeito da atuação de artistas negros. O estudo se insere na revisão crítica da invisibilidade do negro nas artes, um problema não restrito apenas à historiografia brasileira, como observa o autor.²⁴ Também de Sílvio

²² “Notas sobre caricatura e caricaturistas no Grão-Pará”, *A Província do Pará*, 02 de agosto de 1992, p. 12, 2º cad.

²³ CASTRO, Raimundo Nonato de. *O lápis endiabrado: Andreilino Cotta e a caricatura em Belém do Pará nos anos 20*. Belém: IFPA, 2021.

²⁴ RODRIGUES, Sílvio Ferreira. *O Pincel de ébano: Crispim do Amaral e uma cenografia afro-amazônica no apogeu da ópera em Belém do Pará*. In: Aldrin Moura de Figueiredo; Maria de Nazaré Sarges; Daniel Souza Barroso (org.). *Águas Negras: estudos afro-amazônicos*. Belém: Cátedra João Lúcio de Azevedo/UFPA, 2021, pp. 193-219.

Rodrigues, o ensaio *Enquanto De Angelis não vem*, publicado em livro, analisa o universo das artes visuais na Província do Pará entre 1846 e 1886. Nele, o leitor encontra mais dados sobre o percurso de Crispim do Amaral e de Karl Wiegandt, no Grão-Pará²⁵

As pesquisas de Aldrin Moura de Figueiredo, também da UFPA, sobre imagem na Amazônia, informam sobre as transformações ocorridas na vida cultural e política no alvorecer do século XX no Pará. Uma dessas pesquisas trata da atuação de três grandes pintores, também caricaturista, Antônio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga. Figueiredo observa que, nos primeiros anos do século passado, durante o apogeu da economia da borracha, Belém do Pará adquiriu a fama nacional de vitrine para os artistas nacionais. Os três turunas do pincel e do lápis realizaram, no Theatro da Paz, uma grande exposição, que se inseriu no projeto intelectual e político das elites em definir uma nova identidade nacional, na qual a Amazônia passava necessariamente a ser uma espécie de epicentro intelectual do país.²⁶

Inserido dentro daquele projeto de afirmação de uma identidade nacional da Amazônia, o pintor e comendador João Affonso do Nascimento (1855-1924) realizou uma exposição sobre três séculos de moda no Pará, em 1917, no salão nobre da Associação de Imprensa do Pará. As 56 aquarelas do artista possibilitaram a Aldrin Figueiredo analisar aquele projeto de identidade nacional também constituído pela evolução do vestuário na Amazônia. João Affonso, que era também cartunista, assinando-se Joafnas, estabeleceu as diferenças entre o tempo ancestral dos “homens d’armas” que fundaram Belém “com suas rudes botas conquistadoras” e a modernidade da “aurora do século XX” com a “mais risonha e auspiciosa” das épocas, conforme destaca o historiador no artigo “Vestir a História: pintura, moda e identidade nacional da Amazônia (1616-1923)”. O artigo confirma a abrangência de temas e as amplas possibilidades do estudo da história social por meio da leitura de imagens, de que são exemplos os trabalhos de Aldrin Figueiredo, entre os quais, “As cores de Belém por Georges Wambarch”; “Quimera Amazônia: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910”; “Pretérito imperfeito: arte, mecenato, imprensa e censura em Belém do Pará, 1898-1908”, “Eternos modernos: uma história social da arte e da

²⁵ Idem. *Enquanto De Angelis não vem: o universo das artes visuais na Província do Pará (1846 - 1886)*. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2019.

²⁶ FIGUEIREDO. Aldrin Moura de. *O vernissage da história: Antônio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903-1908*. Rio de Janeiro: Concinnitas, v. 4, n. 5, p. 116-125, 2003.

literatura na Amazônia, 1908-1929”, além de estudos sobre o pintor e cartunista Theodoro Braga.

O estudo de imagens nas universidades brasileiras é um campo consolidado em várias áreas do conhecimento científico. Na UFMG, por exemplo, o historiador Rodrigo Patto Sá Motta estuda a relação entre imprensa e charge, entre outros temas. Em 2006, ele publicou *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*, no qual recriou a tensão política do período imediatamente anterior à ditadura, a partir da leitura do trabalho dos cartunistas, a maioria atuando em grandes jornais de oposição ao governo de João Goulart, deposto pelo golpe militar de 31 de março de 1964. O estudo mostra como Jango, auxiliares e aliados, foram representados pelos cartunistas e joga luz sobre como os contemporâneos viram e imaginaram a tensão golpista. A leitura das charges permitiu a Motta recompor as forças que se opuseram ao governo Jango, com destaque ao papel da grande imprensa, dentro da qual os chargistas ajudaram a difundir o discurso golpista do “perigo vermelho” caso o governo se mantivesse no poder. Saindo do limiar e adentrando efetivamente na ditadura, Motta está interessado em perceber melhor as “ambiguidades da imprensa que, cindida entre o amor à liberdade e a devoção à ordem, adotou atitudes tanto de apoio quanto de crítica ao Estado autoritário”. É o que propõe em “A ditadura nas representações verbais e visuais da grande imprensa: 1964-1969”.²⁷

Na Universidade de São Paulo, o professor Marcos Antonio da Silva publicou em 2018, o livro *Rir das ditaduras: os dentes de Henfil (Fradim – 1971/1980)*, sobre o trabalho de um dos maiores ícones da charge brasileira, o cartunista Henrique Filho, o Henfil, criador dos Fradinhos, da Graúna, do Bode Francisco Orellana, entre outras personagens que desafiaram a ditadura. Henfil é o inspirador de muitos cartunistas por causa do “humor negro”, da agressividade, da crítica ao regime²⁸ e do traço caligráfico, como estivesse sempre com pressa em concluir o desenho.²⁹ Para Silva, em se tratando

²⁷ *Revista Topoi*, v. 14, n. 26, jan/jul. 2013, p. 62-85.

²⁸ Rabaça e Barbosa definem o humor negro como o que utiliza situações mórbidas, cruéis ou macabras em situações cômicas. Os autores chamam a atenção para que não se confunda humor negro e humor agressivo, o primeiro, “decadente, característico de circunstâncias sociais marcadas pelo niilismo, como na Europa de pós-guerra”; o segundo, ao contrário, expressando “mensagens de contestação, é polêmico, incômodo, enérgico, mobilizador”. Op. cit., 2001, p. 373. Penso que o termo “humor negro” deve ser repensado e evitado para não reforçar aspectos étnicos pejorativos.

²⁹ Marcos Antônio da Silva é também autor do livro *Prazer e poder do Amigo da Onça*, sobre a personagem criada pelo cartunista Péricles Maranhão, publicada na revista *O Cruzeiro*, durante o Estado Novo, quando a charge política cedeu lugar à charge de costumes por pressão do ditador Getúlio Vargas. Péricles manteve a publicação de *O Amigo da Onça* até seu suicídio, em 1961.

de um artista que tratou tão diretamente do temário político e social de seu tempo, intervindo mesmo em debates e campanhas, como as da Anistia e das Diretas Já, “discutir sua produção é pensar sobre esses e outros problemas da sociedade brasileira” (2018, p. 28). Uma das contribuições de Marco Antonio da Silva foi trazer para o debate o caráter social e a relação de poder da produção artística, em especial do humor gráfico. Sobre a validade da charge para reconstituição do passado, ele retoma fala de Octávio Sgarbi:

As artes exercem uma função social. Espelho de uma época, refletindo o que esta tem de bom ou de mau, elogiando ou criticando, elas são para o historiador um dos melhores documentos de que ele pode lançar mão para a reconstituição do passado. E de todas as artes é a Caricatura a que melhor reflete o seu tempo (...) Arma de combate e meio de reconstrução, ela tanto serve para destruir como para reformar (...), mas, ao mesmo tempo que condena, ela supre reformas, estabelece diretrizes; e toma um sentido educativo e construtor.³⁰

Silva chama a atenção de parte da historiografia que não considera o humor visual como documento histórico. Para ele documento histórico é qualquer vestígio de prática humana. A charge, mesmo a operada com auxílio de mesas digitalizadoras, aliás, inexistentes no recorte temporal desta tese, é sempre fruto do trabalho do cartunista, sendo um vestígio humano e, como tal, com direito ao *status* de fonte para o estudo da história. Nunca é demais lembrar a frase lapidar do historiador francês: “o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está sua caça” (BLOCH, 2002, pp. 55-56).

Se a história da caricatura ainda mantém os quatros volumes de Herman Lima como sua mais completa formulação, mesmo tendo decorridos seis décadas de sua publicação, o estudo da história por meio da caricatura vem se adensando. Tânia Regina de Luca dá como prova desse adensamento o trabalho com a iconografia de D. Pedro II realizado por Lilia Schwarcz, o estudo de Marcos Silva sobre o personagem *O Amigo da Onça* e as análises de Elias Thomé Saliba sobre as práticas humorísticas da *Belle Époque* na Era do Rádio. No entanto, quando nos referimos sobre o uso da charge como fonte para **estudo da ditadura**, percebe-se um vazio, como se um assunto extremamente doloroso para grande parte da sociedade não pudesse ser reconstruído pelo viés da charge, uma das ferramentas mais contundentes de denúncia do

³⁰ SGARBI, Octávio. *Introdução à história da caricatura brasileira. Anuário da Imprensa brasileira*. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa e Propaganda, 1942, p. 77. Apud SILVA, Marcos A. da. *Prazer e poder do Amigo da Onça*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, pp. 27-28.

poder. Na seção que se segue partiremos em busca de explicações sobre este vazio, a partir de observações feitas por diferentes autores sobre a charge e componentes que lhe são intrínsecos, o humor e a agressividade.

1.2. A invisibilidade da charge na historiografia da ditadura

Apesar do crescimento dos estudos sobre leitura de imagem, cabe observar a quase ausência da imagem humorística na **historiografia da ditadura**, mesmo quando se adensa a produção de estudos acadêmicos sobre o tema, principalmente quando o golpe completa ciclos fechados, tipo 40, 50, 60 anos. Os historiadores parecem ignorar o alcance do humor gráfico, sobretudo da charge, no processo de constituição da memória, mesmo quando trabalham a partir de pressupostos da História Cultural. Na escolha de seus objetos de estudos, eles costumam destacar gêneros artísticos que, de fato, tiveram relevância na vanguarda cultural de oposição à ditadura (literatura, música, teatro, cinema e artes visuais), mas silenciam sobre a charge, como se ela não fosse parte das artes visuais ou dela se mantivesse apartada³¹. Tomemos uma referência historiográfica do período, o livro “1964: História do Regime Militar Brasileiro”, de Marcos Napolitano, que analisa a história da ditadura brasileira, sob os enfoques políticos, culturais, sociais e econômicos. O autor destaca o papel combativo de compositores, cantores, diretores de cinema, escritores, diretores de teatro e artistas plásticos, mas silencia sobre o trabalho dos cartunistas. Não ressalta, por exemplo, o papel desempenhado pelo mais influente jornal alternativo da época, o semanário carioca *O Pasquim*, um reduto da linha de frente de intelectuais jornalistas, cronistas, fotógrafos e cartunistas brasileiros, um tabloide que atingiu a tiragem recorde de 200 mil exemplares já na edição nº 27. No livro de Napolitano, toda a trajetória do combativo tabloide está sintetizada em não mais que oito linhas:

O Pasquim foi o grande sucesso de público da imprensa alternativa. Os temas comportamentais, a visualidade ousada, a sátira política e o humor de costumes angariavam um público jovem bem mais amplo do que os densos textos de análise de conjuntura dos jornais mais politizados. Além da crítica política e comportamental, *O Pasquim* abrigou, sobretudo até 1972, um

³¹ Um exemplo de estudo que discute o regime militar por meio das artes plásticas, *Arte e ditadura militar: criação em tempos sombrios – o corpo sob tortura: a questão da representação da violência militar nas artes plásticas (Brasil décadas de 1960-1970)*, de Jardel Dias Cavalcanti (Rio de Janeiro: Galilei edições, 2016), não inclui nenhum chargista entre os dez artistas plásticos estudados.

núcleo importante do jornalismo contracultural, que trouxe temas como sexualidade, drogas, cultura pop, movimento hippie, em matérias assinadas por Luís Carlos Maciel e Caetano Veloso.³²

O episódio da prisão dos cartunistas Jaguar e Ziraldo, os dois principais editores do *Pasquim*, por vinte dias, pelo Exército, em 1º de novembro de 1970, juntamente com outros jornalistas da equipe de redação, não é citado no livro. A gota d'água para a prisão teria sido uma charge de Jaguar parodiando o quadro “O grito do Ipiranga”, de Pedro Américo, causa de grande indignação nos generais, ofendidos com o que consideraram ofensa ao símbolo da pátria.³³ Em contraposição à “invisibilidade” dos cartunistas, o autor destaca, com merecimento, as músicas de protesto de aguerridos festivais; as montagens vanguardistas “que abalaram as bases estéticas e políticas do teatro brasileiro”, os filmes do Cinema Novo, com a proposta de “desconstrução radical dos sonhos e utopia da cultura brasileira moderna”, e livros “altamente críticos ao regime”, como *Quarup*, *Corpo de baile*, entre outros.

A mesma invisibilidade do humor gráfico encontrada em *Cultura brasileira – utopia e massificação (1950-1980)*, livro de 2004, no qual Napolitano propõe mapear os caminhos trilhados pela vida cultural nacional, sobretudo quando discute o posicionamento da sociedade civil de enfrentamento e resistência ao regime militar, notadamente por parte dos produtores da cultura, os artistas, no período de 1964 a 1985. Nenhuma charge, tira, caricatura ou ilustração serve de fonte ao historiador para a sua bem urdida história cultural. Também não se deve pensar a questão da “invisibilidade” dos humoristas gráficos como algo específico em Napolitano. Pelo contrário, é uma constatação válida para os outros estudiosos do regime pelo viés da arte ou da história política, de Thomas Skidmore e seu clássico *Brasil: de Castelo a Tancredo*, de 1988, aos estudos mais recentes, como os de Carlos Fico, Marcelo Ridenti, Daniel Aarão Reis e Elio Gaspari, dentre outros, cujas obras de inegável valor, se tornaram referências à compreensão do período.

No curso desta investigação acerca de estudos acadêmicos que buscam analisar os sentidos das artes durante a ditadura, encontramos uma significativa produção que realça os gêneros artísticos de maneira individualizada, conforme os autores elegeram como objetos de seus estudos. Evidentemente, não se pode esperar que

³² NAPOLITANO, Marcos. 1964. *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 226.

³³ Para uma leitura pormenorizada sobre a trajetória de *O Pasquim*, ver BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que para oba...* Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1991.

os ampliassem para outras manifestações para além daquelas em que focam atenção. Entre os autores que discutem a arte no regime militar na Amazônia, por exemplo, podemos citar Cleodir Moraes que pesquisou a música paraense engajada em *Canção popular crítica em Belém na década de 1970*; José Denis de Oliveira Bezerra, em *Teatro paraense na década de 1970: poéticas e militâncias por uma identidade amazônica*, e Adriana Valério Maia e Mariese Ribas Stankiewicz, autoras de *A música popular brasileira e a ditadura militar: vozes de coragem como manifestações de enfrentamento aos instrumentos de repressão*. No entanto, quando o estudo tem objetivos culturais aparentemente mais abrangentes, o que se espera é uma reflexão ampla sobre as manifestações artísticas, o que inclui mais que música, teatro e cinema. No entanto, essa abrangência não acontece. É o caso, por exemplo, de Gabriela da Silva Cunha, cujo título – *A arte e o regime: criação e atuação dos artistas paraenses durante a ditadura civil-militar* – promete uma discussão ampla, mas limita os artistas aos músicos, as “camadas jovens e intelectualizadas da classe média das grandes cidades que encontraram o meio de se expressar politicamente, pois isto lhes era vetado pela ditadura”, embora reconheça que “outras artes, como teatro e cinema, também estão inseridas neste contexto de repressão e falta de liberdades políticas” (2014, p. 13).

Aqui faço uma breve digressão sobre o prestígio conferido à música e à literatura “nos limites confortáveis do mundinho acadêmico”, no dizer de Afonso Medeiros, professor de Estética e História da Arte, da Universidade Federal do Pará. Segundo ele, costuma-se classificar as artes por “línguagens”, grosso modo artes cênicas, artes visuais, literatura e música. As duas últimas, livres de categorizações mais amplas, “gozam, há muito, de um prestígio que as transformaram em artes quase à parte das outras artes”. Este prestígio teria fontes, que remontam, inclusive, a temporalidades diferentes e ao grau de liberdade dos homens que delas se ocupavam. A primeira, bimilenar, originada nas categorizações feitas sobretudo por filósofos, conferiu à poesia e à música a *pole position* entre as expressões artísticas; a segunda, quase milenar, datada do surgimento das universidades no Ocidente, “quando literatura e música foram admitidas no âmbito das artes liberais como atividades do homem livre e as demais, caracterizadas como artes mecânicas, como atividades do homem servil”. O teatro e a dança enfrentariam alguns séculos de preconceito por serem “artes do corpo” (MEDEIROS, 2012, p. 75).

Ao constatar a quase ausência da charge nos estudos da ditadura e a resiliência de muitos historiadores em reconhecer o valor historiográfico do humor gráfico, busco

entender de onde vem esta postura? Roberto Elísio dos Santos, que lidera o grupo de pesquisa “Gêneros ficcionais e cultura midiática”, na Escola de Comunicação e Artes, da USP, oferece uma explicação possível no artigo “Reflexões teóricas sobre o humor e o riso na arte e nas mídias massivas (2012, pp. 17-60)”. Teria origem antes mesmo do surgimento da caricatura na oficina dos irmãos Carracci, na Renascença, e estaria associada ao conceito negativo do efeito cômico na comédia grega formulado por Aristóteles (384 a.c.-322 a.c.). O filósofo via a comédia como arte de imitação da ação de homens inferiores e a comicidade, que lhe era intrínseca, “um defeito, uma feiura sem dor nem destruições”. Por seu turno, a tragédia era superior por ser a arte de imitação da ação dos homens superiores, que envolve dor e violência.

O conceito depreciativo do humor perdurou através dos tempos. No Absolutismo do século XVII, o riso foi tido como sinal de desprezo e falta de autoestima por parte de quem ri de falha alheia, causa, inclusive, de ódios e conflitos, como pensava Thomas Hobbes. No romantismo do século XIX, Charles Baudelaire, autor de um dos primeiros ensaios sobre charge e chargistas, de 1855, considerou o riso como algo satânico (1988, p. 28). Peter Gay, no terceiro livro da obra em que discute o cultivo do ódio na experiência burguesa da era Vitoriana, a partir do que escreveram vários pensadores, produziu quase uma antinomia ao reconhecer o humor como uma agressão verbal capaz de causar prazer a uns e dor a outros, manifestação mobilizadora de amor e ódio (1991, p. 372). Bergson, autor do *O Riso*, um muito citado ensaio sobre o significado do cômico, ressaltou a agressividade e o caráter vingativo do riso, “uma impertinência (...) nada benevolente. Quase sempre respondendo o mal com o mal”. O riso seria um corretivo feito para humilhar, resultado da sua função intimidadora. (BERGSON, 2018, pp. 121-123).

Essas e outras teorias contribuíram de alguma forma à construção de um conceito negativo do humor e dos humoristas, tidos por homens inferiores ou temidos pelo caráter agressivo dos chistes e das caricaturas que criam. Diferentemente do bobo da corte a quem era dada a licença para mostrar verdades desagradáveis aos reis em forma de bufonaria, os humoristas vêm sofrendo sanções por parte dos detentores do poder atingidos pelo humor, gráfico ou verbal, ao longo da história. Um dos primeiros artistas punidos foi Honoré Daumier, em 1831, pela charge *Gargantua*, que retrata um rotundo rei Luís Filipe devorando as economias dos miseráveis trabalhadores franceses, levadas à bocarra por meio de uma rampa. Daumier tinha apenas 23 anos quando foi processado e punido com seis meses de prisão (GAY, 1988, p. 398-403). No Brasil do

Estado Novo, Getúlio Vargas, sem paciência com as críticas dos cartunistas que apontavam o autoritarismo de seu governo, criou o Departamento de Imprensa e Propaganda, em 1937, para, entre outros objetivos, silenciar as caricaturas políticas, proibidas de serem publicadas na imprensa. No lugar das críticas ao modo de governar do ditador, os chargistas, buscaram abrigo na charge de costumes, de humor mais universal e menos comprometido politicamente, conforme relata Herman Lima, em livro que analisa as representações dos caricaturistas sobre Rui Barbosa. Notabilizado por sua reconhecida cultura na Primeira República, o jurista baiano odiava, no entanto, as imagens humorísticas dele publicadas na imprensa pelos pintamonos, como os caricaturistas eram chamados, que lhe exploravam o detalhe gritante da grande cabeça sustentada sobre o pequeno e frágil corpo. Rui detestava ver-se assim desenhado, temendo, talvez, ser reconhecido como uma caricatura por seus contemporâneos. Essa relação de identidade entre retrato e retratado teria sido observada pelo filósofo Friedrich Nietzsche: “admitamos que num retrato um grande pintor tenha descoberto e traduzido a expressão mais completa de que um homem seja capaz, o que se possa chamar o instante-tipo desse homem. Se mais tarde o pintor encontrar seu modelo, quase sempre pensará ver uma caricatura”.³⁴

Outra explicação possível à invisibilidade do humor gráfico na história das artes de vanguarda na ditadura pode ter se originado a partir de um entendimento que relaciona o traço da charge aos rabiscos infantis, alguma coisa remanescente do domínio da criança. Ernest Kris, historiador da arte e autor de livro que trata do humor gráfico pelo viés da psicanálise, observou que

recentemente surgiu a oportunidade de relacionar essas formas maldosas (e algumas inofensivas) com o domínio da criança. Podemos assim considerar o aspecto social do cômico como uma ressurreição, ou antes, como uma herança de uma atitude infantil que Dorothy Burlingham (1943) denomina “a necessidade infantil de se comunicar”. O aspecto social do cômico não deve, porém, ser considerado revelador de uma fixação em uma fase dada do comportamento infantil; ele nos surpreende antes como um fantástico trabalho de elaboração, em virtude do qual um impulso ativo da criança mostra-se capaz de adaptação à realidade adulta.³⁵

Essa ponte entre traço infantil e caricatura está alicerçada na simplificação do traço do artista, muitas vezes definido por poucas linhas, como os rabiscos infantis, mas a travessia de um lado para o outro para por aí. Krist ressalta que não há nada de casual

³⁴ LIMA, Herman. *Rui e a caricatura*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1950, p. IV.

³⁵ KRIST, Ernest. *Psicanálise da arte*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1962.

na simplificação dos traços da caricatura, antes pelo contrário: é o resultado de um longo processo evolutivo, arduamente exercitado, que tendo começado por cenários carregados, cheios de detalhes e efeitos de esfuminho, evoluiu ao longo do tempo à simplificação das formas, chamada por Ernest Gombrich de “feitiçaria sublime” (1986, p. 291). Ele invoca “a destilação final de expressão” por meia dúzia de rabiscos e pingos, que quase fazem a figura falar, dando como exemplo o traço do cartunista francês Jean de Brunhoff (1899-1937), criador do personagem Babar, um elefante que protagoniza uma série de livros infantis. Gombrich observa que essa mesma destilação está presente também na obra de um gigante da pintura, o holandês Rembrandt (1606-1669), o qual, depois de gastar muita tinta, chegou à forma perfeita com poucas pinceladas, suficientes para conjurar o galão de ouro do retrato de Jan Six, de 1654.³⁶ Ou seja, antes de serem erroneamente tomadas como esboço casual, próprio do traço infantil, as linhas do humor gráfico contemporâneo são fruto da maturação de um longo exercício de evolução estilística, cujo resultado foi a simplificação das formas, a limpeza da cena e o rompimento com os limites do realismo e da proporcionalidade da representação humana. No caso dos cartunistas, esta simplificação estilística caracteriza o *estilema*, o traço característico, pessoal e identificador do trabalho do artista.³⁷

Outro aspecto que pode ter contribuído para a invisibilidade aqui discutida reside na “ausência de seriedade” da charge dentro de um meio que se pretende sério e verdadeiro, o jornalismo, como se a linguagem textual garantisse aqueles atributos às publicações. Sobre a questão do sério em relação ao verdadeiro, recorro à Verena Alberti (1999, p. 196-197) que, a partir da teoria de Schopenhauer, mostra a mudança operada nas teorias clássicas, as quais apontavam o sério e a gravidade como indicativos da verdade, e o não-sério, entendido como o espaço do riso, do não-verdadeiro. Segundo ela, esse entendimento já não cabe nas teorias do riso:

na abordagem moderna, o sério e a gravidade não coincidem mais com a verdade; o riso continua a ser o não-sério, mas isso, agora, é positivo, porque significa que ele pode para além do sério atingir uma realidade “mais real” que a do pensado. O não-sério passa a ser mais “verdadeiro” que o sério, fazendo com que a significação do riso se torne “mais fundamental”. Dir-se-ia que uma teoria do riso que não incorpore essa mudança não é mais possível (...)³⁸

³⁶ GOMBRINCH, E.H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

³⁷ Para uma discussão sobre estilema, ver SILVA, Marcos A. Op. cit, 1989.

³⁸ TEIXEIRA, Luiz Guilherme. *Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005.

Teixeira (2005, p.13), reconhece a charge como um instrumento de intervenção política que encontrou nos jornais o ambiente ideal para expressar sua forma e significações. Para ele, a charge tem função de temperar a monotonia e a severidade objetiva do conteúdo jornalístico, gozando de uma permissividade que o discurso verbal não ousa expressar. Por saber que objetividade e imparcialidade da notícia são premissas básicas para a relação de credibilidade do jornal junto aos leitores, o autor considera surpreendente a valorização jornalística da charge, uma vez que “ela não produz outra notícia, mas a mesma, com subjetividade e parcialidade”.

Observando que o editorial é o lugar da opinião do jornal – logo sério, nobre, solene – que a empresa reserva para emissão do que considera a sua verdade, Teixeira afirma que a charge compartilha desse lugar que se pretende sério e verdadeiro, mas de uma forma disruptiva por produzir um “editorial às avessas”, ditado pela subjetividade do artista e contra a seriedade que marca a escrita normativa do jornal. Mas, se é assim, por que o jornal suporta essa transgressão infiltrada? Teixeira nos dá uma resposta possível: “a loucura” da charge tempera “a seriedade” do jornal, reforçando no leitor a ideia de um veículo plural, onde cabem diferentes posicionamentos, inclusive o não sério. É uma transgressão que reforça laços de mútua cumplicidade entre o jornal e o leitor, uma espécie de dose certa de subversão diária, uma travessura acima de controle e regras, para além do tédio, da mesmice e da chatice do noticiário do dia a dia (2005, p. 14). No sentido dado pelo autor de “*Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge*”, a charge é uma travessura que goza de certa liberdade para emitir a sua opinião por meio do humor, com o intuito de fazer rir e descontraír o leitor diante da sisudez do jornal. Se é assim, a charge carece de credibilidade, não deveria ser levada a sério no conjunto do noticiário publicado diariamente.

No entanto, não é assim que funciona. O próprio Teixeira explica: ao resumir situações políticas que a sociedade vive como problemas, recriados por meio de recursos gráficos que lhe são próprios, a charge se mostra como uma linguagem alternativa também capaz de significar à realidade, para além da razão jornalística e do texto redacional que se pensa instrumento privilegiado de linguagem verbal como instância única capaz de expressar o real (2005, p. 74). Desta forma, a presumida “ausência de seriedade” da charge é um falso dilema pois ela constrói uma leitura própria do acontecimento, oferecendo uma interpretação que pode ser mais real do que a

versão proposta pelo texto redacional, pretensamente sério do jornal. Esta é, aliás, justamente a chave de leitura da charge: ser séria na ausência de seriedade.

A questão é antiga e aparece no final do século XVIII, quando a charge política alcançou a Idade do Ouro na Inglaterra. Em “*Statesmen in Caricature: the great rivalry of Fox and Pitt Younger in the age of the political cartoon*” (“*Estadistas na caricatura: a grande rivalidade de Fox e Pitt, o jovem, na era do desenho político*”), Neil Howe afirma que a **marca da seriedade na ausência de seriedade** da caricatura foi fundamental para os leitores da imprensa política inglesa daquele tempo tomarem posições, abrindo espaço para a renovação política. Os quarenta anos entre 1780 e 1820 registraram uma acentuada transformação no estilo dos desenhos satíricos, com repercussão no aumento de sua eficácia como propaganda política. Dando continuidade a uma rivalidade iniciada por seus pais, William Pitt, o jovem, e Charles James Fox tornaram-se os principais políticos da época, valendo-se de caricaturas que contribuíram com a representação mais moderna de líderes. Neil Howe narra no livro como a maior rivalidade da época se desenrolou na caricatura contemporânea exatamente por seu conteúdo de seriedade do humor impresso.³⁹

A eficácia do emprego de imagens em telas e panfletos na construção de mitos políticos foi analisada por Carlo Ginzburg no livro “Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política”. No ensaio “*David, Marat: arte, política, religião*”, o historiador italiano analisa os elementos presentes no quadro em que o líder francês, conhecido por “o amigo do povo”, morre esfaqueado numa banheira, segurando uma carta, entregue pessoalmente por Charlotte Corday, a assassina, com um pedido que lhe teria sido feito por uma pobre viúva, mãe de cinco crianças. Toda a cena foi cuidadosamente montada por David para despertar no público a veneração a Marat. Por isso ele foi representado como se fosse um santo, um mártir, um Cristo descido da cruz. A estratégia alcançou seu objetivo e Marat foi tornado mártir da Revolução Francesa.⁴⁰

No mesmo livro, no ensaio “Seu país precisa de você”, Ginzburg parte de um cartaz que viria a inspirar outras peças publicitárias de mobilização popular mundo afora, originalmente usando a imagem do marechal inglês Lord Kitchener, à época, 1914, governador militar do Egito, figura então muito respeitada pela vitória alcançada na rebelião madista, em Ondurmã, que garantiu o controle britânico sobre o Sudão, mas

³⁹ Para uma leitura acerca da força da charge política, ver PRESS, Charles. *The political cartoon. Rutheford: Fairleigh Dickinson University Press*, 1981; TURNER, Martyn. *The noble art of politics: political cartoons (1994-1996)*. Belfast: Blackstaff Press, 1996.

⁴⁰ GINZBURG, Carlo. Op. cit, p. 57-90.

ao mesmo tempo tido por desumano, distante e duro. Nomeado para comandar operações militares no começo da Primeira Grande Guerra, ele emprestou seu rosto à propaganda em favor da convocação dos ingleses para se alistarem no Exército de sua majestade que calculava um acréscimo de 1 milhão de homens. O atendimento à mobilização superou a todas as expectativas, ultrapassando a 2,5 milhões. O cartaz trazia o marechal olhando fixamente para a frente, apontado o dedo indicador como se falasse diretamente com o observador: *Britânicos, precisamos de você. Faça parte do exército do seu país! Deus salve o rei*. Na Itália, três anos depois, o exército utilizou a mesma fórmula, por meio da figura de um soldado, para convocar italianos à guerra. Nos Estados Unidos, em 1917, a imagem de Kitchener deu lugar ao Tio Sam, o estereótipo do povo americano, que o convoca ao alistamento no exército. O exército alemão usaria aquele mesmo recurso em 1919 com a mesma finalidade. Também a Rússia convocaria o recrutamento, em 1920, seguindo a mesma fórmula gráfica. As principais potências militares do mundo aderiram à mesma ideia. O uso da imagem na propaganda política estava definitivamente consagrado.

Tanto o quadro de David como o processo de *Phatosformel* do cartaz britânico de convocação ao alistamento militar partem de imagens que se prestaram ao uso político de manipulação da opinião pública. No entanto, entre a invenção do jornal e a invenção da televisão, caricaturas e desenhos ofereceram uma contribuição fundamental ao debate político, desmitificando o poder e incentivando o envolvimento de pessoas comuns nos assuntos de Estado. O cartunista apresenta assuntos controversos de maneira simples, concreta, agressiva e bem-humorada, expondo os protagonistas no palco político não como heróis, mas como pessoas passíveis de erros. (BURKE, 2004, p. 98).

Para Teixeira, a agressividade é a fonte do humor do chargista. Por meio dela, o artista repercute atos, reações públicas, opções partidárias e determinações ideológicas, formando no leitor uma consciência crítica sobre o acontecimento inspirador da charge. Ou seja, a agressividade da charge agiria sobre o leitor de forma a despertar sua consciência, ao ponto levá-lo a reinterpretar a notícia segundo um viés mais crítico.

desse modo, essa agressividade da charge ocupa um lugar de permanente oposição, pois é nos termos desse espaço e dessa opção política que ele organiza a agressividade como fundamento estrutural de sua narrativa. É como oposição que ela torna intrinsecamente agressiva a sua linguagem, calibrando o tom e a métrica de seu discurso sobre o sujeito real. Por outro lado, essa agressividade da charge também funciona na relação com o leitor,

uma vez que desperta sua agressividade latente, normalmente difusa, e organiza suas emoções, transformando a notícia numa consciência e numa atitude crítica sobre ela.⁴¹

Por sua vez, Alain Deligne, pesquisador do humor gráfico na França, considera a agressividade um ponto negativo na recepção da charge por parte do público. Ele parte da tradição radical e provocadora do humor gráfico francês, desde seu início até os dias de hoje, com “as posições anticlericais bem evidentes, tendências anarquistas acentuadas, assim como um tratamento de questões sexuais sem nenhum complexo” (2011, pp. 35-37). Um exemplo mais recente desse radicalismo e anticlericalismo deu-nos o jornal satírico francês *Charlie Hebdo*, por meio de famosa charge sobre Maomé que atraiu a fúria de uma facção islamita, com resultados funestos aos cartunistas da publicação⁴². Deligne diz que, para “ser eficiente, a sátira não necessita apenas do talento do artista. Depende igualmente de um público que saiba apreciar as agressões maldosas e perceber as alusões”. Os historiadores da ditadura militar brasileira, ao que indica a análise do historiador francês estariam circunscritos a este grupo incomodado com a agressividade da charge.

Em *A História da Arte*, Gombrich também remete o *status* do humor gráfico à recepção por parte do público, mas o faz indiretamente, ao analisar como o público recebeu o Expressionismo. No capítulo sobre o triunfo do Modernismo, diz que o que incomodava na arte expressionista talvez não fosse tanto a distorção da natureza em si, como fizeram Van Gogh e Edvard Munch, atribuindo cores irreais a pessoas e objetos nas suas telas, mas ao fato de que o resultado se afastava do belo. Para o público, mudar a aparência da natureza e dos homens não era atribuição de **artistas sérios**, mas uma atribuição dos **caricaturistas**, que desprezavam a estética da beleza:

era natural que o caricaturista mostrasse a feiura dos homens; era essa a sua função. Mas era inadmissível que homens que se diziam artistas sérios esquecessem que, para mudar a aparência das coisas, deviam idealizá-las, não o contrário.⁴³

Gombrich lembra que o próprio Van Gogh comparou o método expressionista à arte do caricaturista que “brinca com a aparência de sua vítima, distorcendo-a para

⁴¹ TEIXEIRA, Luiz Guilherme. Op. cit.p.81.

⁴² Em 7 de janeiro de 2015, um ataque de dois irmãos mulçumanos contra a sede do *Charlie Hebdo*, em Paris, causou a morte de 12 pessoas e ferimentos graves em cinco outras. Entre os mortos, os cartunistas Charb, que era diretor do jornal, Cabu, Tignous e Wolinski.

⁴³ GOMBRICH, E.H. *A História da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013, p. 436.

expressar seus sentimentos acerca do outro”. Para o autor de *A história da arte*, a comparação é válida, no entanto, somente enquanto as distorções da natureza se mantêm no campo do humor, fácil de ser compreendidas, “porque a arte humorística é um campo em que tudo era permitido ou abordado sem os preconceitos reservados à Arte com ‘A’ **maiúsculo**”. Resumo da ópera: os caricaturistas são artistas não-sérios, desprezam o belo e produzem uma arte menor. É possível que o *status* de arte menor, de alguma forma, tenha contribuído para a pouca atenção despertada pelo humor gráfico junto aos historiadores da ditadura militar. Acostumados a trabalhar volumosos códices guardados em arquivos, grande parte da historiografia parece não acreditar na história desenhada ou, quem sabe, acredita mesmo que o humor não é referência séria, portanto, não serve para o estudo da história.

Um balanço das possíveis causas da quase ausência da charge na produção de conhecimento historiográfico sobre a ditadura aponta para os seguintes fatores: a) a comicidade é uma forma inferior da produção artística, ideia difundida por Aristóteles b) o riso representou, no Absolutismo, desprezo e falta de estima; c) no Romantismo, a charge era considerada algo satânico, segundo Baudelaire, que a admirava, no entanto; d) na Era Vitoriana, a charge era temida por mobilizar o ódio dada a sua agressividade; e) no Estado Novo, foi silenciada pelo temor do governo quanto a contundência de sua mensagem; f) para muitos, não passa de um passatempo, feito para rir e relaxar a tensão causada pela leitura do noticiário jornalístico; g) para outros, carece de seriedade em um meio pretensamente sério, o jornal; h) há os que a desconsideram por não atingir o *status* de obra-prima. As questões acima, umas mais que outras, podem ter contribuído, ao longo da história, para a formação de uma mentalidade depreciativa da charge, de tal forma a lhe deslegitimar sua colaboração como fonte para apreensão da história da ditadura militar, um período marcado pelo abuso do poder, pela violência contra os opositores e pela supressão das liberdades individuais. Esta objeção parece ainda perdurar, apesar daquela recomendação da Nova História aos historiadores para deterem o olhar sobre evidências reveladoras de práticas, saberes e representações do imaginário social, para além das fontes textuais clássicas (BURKE, 1992), nas quais o humor gráfico se insere como um gênero jornalístico opinativo, dotado de um “espírito do contra”, grande capacidade de comunicação e alto grau de resgate do cotidiano dos cidadãos sufocados pelas instituições políticas do seu tempo (MELO, 1985, 166). Como observou Fonseca, a importância da charge na imprensa vai muito além de um fenômeno estético, expressão artística ou simples forma de diversão e passatempo. Ele é

também um documento histórico e uma fonte de informação social e política (1999, p. 13).

1.3. A história social na charge de Biratan Porto

Para além de considerar os aspectos estéticos inerentes na charge de Biratan Porto, este estudo também pondera outras dimensões, como as questões econômicas, sociais, políticas e culturais não somente da obra em si, mas também em relação ao artista que a produziu. São instâncias que agem sobre o artista e se manifestam na forma da arte que produziu. A leitura da imagem realizada neste estudo, ancorada nos pressupostos da **História Social da Arte**, com apoio de disciplinas como Sociologia, Geografia, Linguística e Comunicação Social, objetiva extrair do fenômeno artístico as significações propostas pelo cartunista, a sua leitura sobre o momento político, buscando entender a ação da ditadura na vida de cidadãos e o estado material da cidade de Belém durante e ao fim daquele período. Ao referimo-nos, por exemplo à charge de Biratan sobre a visita a Belém do Dr. Albert Sabin, o cientista que desenvolveu a vacina para cura da poliomielite, a paralisia infantil, examinamos o contexto da sua estada na cidade, a questão política que travava então com o Ministério da Saúde, o circuito turístico limitado ao centro histórico de Belém proposto pelo cicerone e o pedido inusitado para visitar o Barreiro, um dos bairros mais carentes e negligenciados pelo poder público, naquela época uma grande baixada alagada da cidade, habitada por uma população economicamente vulnerável, a quem não era dada outra alternativa de moradia. Sabin caminhou sobre estivas de madeira que interligavam as palafitas fincadas na água suja, na qual crianças inocentemente, ruidosamente, brincavam de nadar. Para um cartunista desprovido de preocupação social, havia outros assuntos a tratar e até mais fáceis, como a inflação, o custo de vida, a alta de preços, temas que não saiam do noticiário, todos de fácil compreensão por parte dos leitores. Mas Biratan viu na visita do cientista uma oportunidade para denunciar as condições em que os pobres eram tratados na periferia de Belém pelas autoridades. O Sabin do cartunista caminha sobre as estivas, sendo saudado por vírus e bactérias em forma de monstros que tomam o lugar das crianças nas águas fétidas do Barreiro, como se cada criança ali fosse não mais que um registro de doença nas estatísticas do Ministério da Saúde. A visita do cientista estava nas páginas dos jornais, mas a charge não estava dada; precisava ser criada, desenhada e compartilhada com os leitores via publicação para ter sentido, mesmo que o jornal, de braços dados com o poder público, preferisse registrar a

passagem do eminente cientista apenas pelos pontos turísticos do antigo centro histórico de Belém.

Biratan trabalhava em um jornal de periferia, dependente de verbas publicitárias oficiais, pertencente à base de sustentação do governo militar, com laços ideológicos estreitos entre o diretor geral e a principal liderança da ditadura no Pará. Estas questões tiveram efeito sobre a linha editorial e sobre o tipo de jornal que chegava diariamente às mãos dos leitores. De que forma o artista respondeu aos obstáculos diários na execução de seu encargo? Que respostas deu à construção das charges diante das limitações do meio? Cabe-nos investigar as ideias criativas transformadas em traços que tanto precisavam fazer rir como criticar os desacertos do poder, exigências próprias da natureza da charge e do compromisso intelectual do artista que tem a responsabilidade de expor diariamente a sua opinião para milhares de leitores.⁴⁴

A leitura das charges também pressupõe a busca da inspiração do artista no sentido de identificação de modelos de emulação à produção de sua arte. Antigas ideias tornadas referência, formas consagradas inspirando ideias novas, como o *Pathosformel* de Aby Warburg (1866-1929), que se interessou pelas referências da arte clássica no Renascimento.⁴⁵ Também nos interessa a recorrência ao uso de estereótipos como elementos facilitadores da comunicação, recurso de síntese das características de um determinado tipo ou tema. Goodwin define estereótipos como ferramentas essenciais do humor por serem “parâmetros simplificados que transformam detalhes – calcados na observação da realidade ou tornados reais por insistências repetitivas – no todo”⁴⁶. Para ele, estereótipos são como conceitos preestabelecidos que atuam como blocos com que os humoristas constroem seus castelos de piadas. Investigaremos se Biratan fez uso desta ferramenta, muitas vezes entendida como um recurso de caráter pejorativo, sobretudo quando se trata de caracterizar um povo, uma etnia, por ressaltar aspectos considerados negativos.

Não há um método específico para a leitura de charges. Motta e Liebel, por exemplo, autores que realizaram estudos tendo o humor gráfico como fontes, se

⁴⁴ Em *Padrões de intenção*, Michael Baxandall chama a atenção à questão do encargo e da diretriz do artista na produção da sua arte, o primeiro relacionado ao meio no qual o artista se insere; o segundo, à marca da individualidade em dar respostas criativas e pessoais às situações. Ver BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁴⁵ Sobre *Pathosformel* ver GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁴⁶ GOODWIN, Ricky. *Op. cit*, p. 535.

socorreram de reflexões da iconologia e da iconografia, mesmo que estas metodologias privilegiem o estudo de imagem de outra natureza, mais exatamente a pintura e a fotografia. Motta também empregou contribuições da semiologia, para depreender a significação que emerge da charge, como um discurso imagético humorístico que pode ou não atuar como uma expressão sincrética, fundindo o visual ao sonoro, o verbal ao não verbal. Liebel destaca o método documental, criado pelo sociólogo alemão Ralf Bohnsack, como um condensador dos métodos iconográficos e iconológicos, ampliando os níveis imagéticos de compreensão da fonte. Ele ressalta também a importância da contextualização da produção, “passando da análise sobre a fonte para uma análise através da fonte” (2017, p.100).

A iconografia, ramo da história cultural da arte que destaca a mensagem em contraposição à forma da obra (PANOFISKY, 1955, p. 47), está estruturada em três níveis: pré-iconografia (as formas em seu estado natural), iconografia (descrição do tema ou mensagem, com destaque ao estilo e à técnica) e iconologia (interpretação dos significados propostos pelo artista). Não vou me furtar em usar desta disciplina, conquanto esteja atento às críticas ao método iconológico, por se concentrar mais especificamente em especulações e generalizações na busca pela intenção do artista; por pensar a obra como reflexo do pensamento da sociedade de um tempo, como se não houvesse dissensões na maneira de pensar de tão grande grupo e pela ausência de dimensão social ou indiferença social, como pontua Burke (2004, p. 50).

O que nos interessa são aspectos capazes de fazer compreender as mensagens subliminares contidas nas entrelinhas dos desenhos humorísticos, que entendemos, como Motta, imagens que contêm informações a serem decifradas e submetidas à crítica, como qualquer outro documento que serve de fonte ao estudo da história. Para tanto, há que se observar a mensagem em seus menores detalhes, capazes de conter a chave para decifração do conteúdo humorístico e crítica da charge. A Semiótica e a Linguística também fornecem elementos importantes para a depreensão de significações que emergem das imagens. Carregada de significados indiretos, escondidos por trás de cenas que parecem em outras direções, a charge muitas vezes denota algo que a conotação desmente. Entender o significado expresso pela conotação é, portanto, fundamental para este estudo. Conceito emprestado da semiologia, a conotação se refere aos sentidos, associações e ideias que vão além do sentido original da imagem. Empregando ferramentas da Linguística, Camilo Riani analisou a construção do humor gráfico em charges, caricaturas, cartuns, tiras e HQs selecionados no Salão Internacional

de Humor de Piracicaba, para chamar a atenção às proposições de Bakhtin sobre dialogismo e polifonia, a noção de que todo e qualquer discurso se dá sempre a partir de outros discursos e pode conter dentro de si diversos discursos. Em estudo de Linguística sobre o governo militar visto pelas charges do jornal *Folha de São Paulo*, Ana Cristina Bornhausen Cardoso destacou o que considera os aspectos constitutivos da charge – tema, exagero, humor, sátira, caráter burlesco, espacialização.⁴⁷ Charles Press, em *Political Cartoons*, chama atenção aos dispositivos mais utilizados pelos cartunistas na transmissão de mensagens: a) Símbolos - imagens que representam ideias ou grupos; b) Estereótipos - generalizações ou simplificações, por vezes ofensivas, para distinguir um grupo; c) Analogias - comparações entre situações; d) Justaposição - posicionamento de pessoas ao lado de símbolos, como um político ao lado de um \$ para denunciar seu apetite por dinheiro; e) Ironia - uso de um termo para designar um significado oposto.

Press considera que um cartum para ser eficaz deve ter os seguintes atributos: qualidade artística: a arte bem executada, embora a baixa qualidade não prejudique necessariamente a mensagem; sentimento genuíno: a criação da composição cartum/mensagem não pode parecer artificial; simplificação da imagem: a cena precisa evitar o excesso de detalhe; relevância temporal: o assunto selecionado pelo artista deve ser suficientemente importante para que possa ser compreendido por futuros leitores.

Sem empregar todo o programa metodológico dessas disciplinas, aqueles autores retiveram os aspectos que consideraram mais relevantes para servir aos objetivos de revelar significados e sentidos das charges tomadas como fontes. Partiremos também dessas experiências metodológicas, entendendo como balizas que podem nos revelar uma parte expressiva do cotidiano da cidade nos anos finais da ditadura. Far-se-á uma leitura centrada no documento imagético, buscando confrontá-lo com a versão do fato noticiado na imprensa. Da justaposição da charge à matéria jornalística, será feita a contextualização do tema e se observará o alcance da reinterpretação operada pelo artista. Na mesma medida, pretende-se cotejar a charge com a literatura acadêmica do período, não só para melhor contextualizá-la, como também para perceber caminhos convergentes e divergentes entre a fonte imagética primária, produzida no calor dos acontecimentos, e os estudos acadêmicos realizados *a posteriori*.

⁴⁷ CARDOSO, Ana Cristina Bornhausen. *Uma releitura da história por meio da análise das charges no governo militar*. São Paulo: Mackenzie, 2007

Capítulo 2. O grupo de cartunistas da década de 1970 em Belém do Pará

2.1. A charge paraense e o debate cultural nos anos 70

Um aforismo sobre charges e regimes autoritários diz que “o humor gráfico murcha durante as ditaduras e desenvolve-se em maior grau quando volta a florescer a democracia”⁴⁸. No entanto, em Belém do Pará, passados os primeiros anos do golpe de 1964, o humorismo gráfico não esperou a redemocratização para reaparecer em quantidade maior e de forma a superar a intermitência que marcou o gênero desde seu início, em 1870, quando o pintor, caricaturista e litógrafo alemão Hans-Karl Wiegandt (1841-1908) aportou em Belém e fundou a imprensa humorística ilustrada, tornando-se o “patrono da caricatura no Pará”.⁴⁹

Em estudo encomendado pela Fundação Nacional das Artes sobre as artes plásticas no Pará, provavelmente concluído em 1978, o artista plástico Paolo Ricci produziu minucioso levantamento cronológico, desde os primórdios da arte indígena até o final da década de 1970. Os caricaturistas surgem esparsamente ao longo do século XX. O autor cita Quirino Campofiorito, Manoel Pastana, Ângelus Nascimento e Andreilino Cotta, todos dividindo a caricatura com outros gêneros artísticos, geralmente a pintura. Destes, Cotta é o único paraense, nascido em Cametá, município da mesorregião do nordeste do Pará. No estudo, os humoristas gráficos aparecem em número expressivo apenas no ano de 1978, com a realização do *I Salão Paraense de Desenho de Humor*, que registrou a participação de 21 artistas. Além dos coordenadores Biratan Porto e Walter Pinto, Paolo Ricci lista os demais: Álvaro Martins (Alomar), Edson Pinto de Souza, Elídio Potiguara, Felix Cunha (Félix), Francisco Carneiro (Chico Mou), Francisco Brasil Moraes (Moco), Genildo Motta, George Abrahão, Helena Tocantins, Joaquim Amoras (Saroma), João Costa Nascimento (João Sé), Normando Lima (Nor), Janjo Proença, Lúcia de Farias Pinto, Leno Sampaio, Osmar Pinheiro Jr., Sérgio Bastos, Ronaldo Galvão e Walcy Rocha.⁵⁰

⁴⁸ MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985, p. 166.

⁴⁹ O título foi atribuído por Vicente Salles, na série de artigos sobre o humor gráfico paraense, publicados entre os anos de 1992 e 1993, em *A Província do Pará*. Ver SALLES, Vicente. *Traços & Troças: o desenho de crítica e de humor no Pará*. Belém: Ed. ufpa, 2023.

⁵⁰ RICCI, P. *As artes plásticas no Estado do Pará*. Obra inédita, disponível na Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Poucos desses artistas publicavam nos jornais de Belém, então a vitrine de exposição dos trabalhos dos cartunistas. A maioria foi atraída para o salão por alguma afinidade com o humorismo gráfico e/ou pela propaganda publicada na imprensa (**fig. 3**) Idealizado pelos artistas coordenadores, com apoio da Secretaria Estadual de Cultura, o I Salão surpreendeu pela quantidade de participantes, evidenciando um *boom* em Belém em momento de privação das liberdades democráticas próprias das ditaduras no poder. O salão de 1978 foi o primeiro de uma série de quatro, um deles realizado em cinco cidades – Belém, Capanema, Bragança, Abaetetuba e Cametá – sempre atraindo grande público.⁵¹



Fig. 3. Arte da “intimação” para o I Salão Paraense de Desenho de humor. *A Província do Pará*, 09.03.1978, p.10, 1º cad.

Com apoio da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, então chamada Cultude, cujo secretário, Olavo de Lyra Maia, era um entusiasta do cartum, os cartunistas reuniram-se naquele órgão, no dia 10 de março, para tratar do I Salão

⁵¹ Os salões paraenses de desenho de humor atraíram interesse não só do público como também de artistas. Em 1980, por exemplo, o III salão registrou a inscrição de 30 artistas, o recorde nas quatro edições.

Paraense de Desenho de Humor. A **figura 3** reproduz a arte da convocação à reunião publicada na imprensa. Coerente com o tempo autoritário da ditadura, o convite à participação, inteiramente produzido à mão, foi feito em forma de intimação aos interessados em participar da exposição. A ilustração da intimação reproduz a imagem de um gangster de metralhadora e expressão intimidadora. A metralhadora, porém, é um grande lápis que representa a arte dos cartunistas. O anúncio, seguindo o tom intimidatório, promete punir severamente os faltosos.

Ao número de cartunistas revelado nos salões deve-se somar os que já colaboravam na imprensa, como Emanuel Nassar, Luiz Pinto, Bechara Gaby, Sebastião Godinho, Hamilton Bandeira, Haroldo Melo. Fora dos salões, outros nomes realizaram a “experiência cartunística” naquela década, com destaque para Nilson Brazil, Pelágio Gondim, Sígria, Ribamar Fonseca, Teotônio Gomes, Jam, Jeferson e, no alvorecer da década de 1980, J. Bosco, então iniciando uma carreira de muito brilho no futuro. Mesmo com passagem meteórica da maioria deles no humor gráfico, o fato de dezenas de artistas terem sido atraídos para o gênero em plena ditadura é significativo da importância que a arte do desenho humorístico despertava e merece ser aqui investigado.

Como ponto de partida há que se retroceder ao período imediatamente anterior ao golpe civil-militar no meio jornalístico em Belém, que, por ser democrático, deveria registrar a presença de vários cartunistas em atividade, para fazer valer o aforismo de Marques de Melo. No entanto, havia não mais que...dois. O primeiro, Oilets, pseudônimo de Stélio de Souza (1927-1998), professor de desenho e colaborador do jornal *O Estado do Pará*, publicou, principalmente, ilustrações e caricaturas durante 1960 e 1961. O segundo, **Augusto Morbach** (1911-1981), teve atuação mais marcante durante os quatro primeiros anos da década de 1960 como chargista do *Jornal do Dia*, único periódico paraense a apoiar o governo de João Goulart. De propriedade do empresário Armando Carneiro, o jornal fechou em 1965 porque “os empresários receavam anunciar em um veículo que denunciava as arbitrariedades do regime militar. Morreu por inanição”, diria, quase seis décadas depois, o jornalista Francisco Sidou, então um jovem estagiário do *Jornal do Dia*.⁵²

O traço de Morbach se insere em uma fase de transformação da caricatura brasileira, na qual os artistas saíram da camisa de força do figurativo, mas ainda se

⁵² Depoimento de Francisco Sidou à pesquisa em 23 de fevereiro de 2023.

mantinham fiéis ao academicismo das formas, sem maiores rupturas estilísticas. Esta fase, segundo Lago, foi dominante nas duas primeiras décadas do século XX. O traço de Morbach estava, portanto, em desacordo com o estilo em vigor nos anos 1960⁵³.



Figura 4. Morbach. “Elevação do trânsito”. *Jornal do Dia*, 23. 08.63, p. 5, 1º cad.

A charge da **figura 4** nos permite conhecer um pouco do estilo desse artista nascido em Goiás e radicado no Pará. Trata de uma situação urbana no centro de Belém da década de 1960, representada pelos altos edifícios e pelo trânsito tumultuado. A cena reporta-se a um acidente automobilístico. O proprietário do carro acidentado, identificado por “popular”, irritado, discute com o advogado Evandro Rodrigues do Carmo, secretário estadual de Segurança Pública, de óculos e terno, que aparece apontando para o alto, em direção a um homem que paira sobre os veículos como estivesse voando. No diálogo abaixo do desenho, em forma de legenda, recurso utilizado nas antigas charges da primeira metade do século XX, o secretário tenta acalmar o “popular” prometendo que a situação irá melhorar tão logo o governador do Estado, Aurélio do Carmo (1922-2020), regressasse dos Estados Unidos, de onde traria

⁵³ LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturas brasileiras*. Rio de Janeiro: GMT Editores, 1999, pp. 14-15.

a invenção revolucionária, o *cinturão voador*, que permitirá desafogar o trânsito ao tornar possível o tráfego aéreo individual dos cidadãos.

A charge ironiza duas questões daquele momento. A parte visual aponta para o emperrado e caótico sistema viário do centro urbano de Belém, para o qual convergiam a totalidade das linhas de ônibus e o grosso dos veículos, numa época em que grande parte dos moradores e as principais atividades produtivas estavam ali concentradas em prédios residenciais e comerciais. A parte textual remete às frequentes viagens de Aurélio do Carmo, desta vez para uma feira nos Estados Unidos. As ausências do governador eram sempre um motivo constante de críticas no *Jornal do Dia*, por meio de reportagens, notas, editoriais e charges.

Ao apoiar o PTB de João Goulart, o jornal fazia oposição ao PSD no Pará, que se manteve no poder mesmo após a morte, em 1959, do então governador e líder partidário Joaquim de Magalhães Cardoso Barata (1888-1959), do qual Aurélio do Carmo tornou-se um dos herdeiros políticos. A experiência oposicionista do *Jornal do Dia* durou pouco. Ao apoiar o governo deposto pelo golpe civil-militar de 31 de março de 1964, o jornal resistiu apenas por alguns meses. Segundo Leal (2007, pp. 129-131), o *Jornal do Dia* destacou-se no meio jornalístico do Pará por ter uma redação à esquerda e uma formatação gráfica inovadora, espelhada no jornal carioca *Última Hora*, de Samuel Wainer, também apoiador de governo Jango.⁵⁴

Depois do fechamento do jornal, Morbach, que era pintor, trocou definitivamente o lápis pelos pincéis. Um vácuo se abriu no humor gráfico paraense. Passaram-se seis anos até surgirem os primeiros artistas da nova geração de cartunistas nas páginas dos jornais, especialmente na centenária *A Província do Pará*. À medida que a década de 1970 entrava em anos, outros chargistas ou candidatos a chargistas foram surgindo, todos com o estilema da época, guardadas as particularidades individuais. A nova geração inspirou-se nas descobertas estilísticas dos cartunistas americanos e europeus do pós-guerra, sobretudo Saul Steinberg e André François, introduzidas no Brasil por um grupo de desenhistas brasileiros liderado por Millôr Fernandes (LAGO, 1999, p. 15). O tabloide *O Pasquim* também inspiraria a entrada em cena dos novos artistas na década de 1970, como se verá adiante.

⁵⁴ A coleção do *Jornal do Dia* na hemeroteca da Biblioteca Pública Arthur Vianna, em Belém, é composta por poucos e descontínuos exemplares. Há uma síntese da história do *jornal do Dia* no livro *Um jornal de campanha*, de Expedito Leal, editado por Komedi, 2007. Ao tratar da fundação e dos primeiros anos de um outro jornal, o *Diário do Pará*, do qual foi fundador, Leal informa a experiência oposicionista do *Jornal do Dia*.

Em 1971, o general Emílio Garrastazu Médici (1905-1985), um legítimo representante da *linha dura* do Exército, era o presidente da República. Seu governo, de outubro de 1969 a março de 1974, entrou para a história como o mais violento do regime militar. Médici não economizou na repressão contra os adversários da ditadura, amparado nos poderes discricionários conferidos pelo Ato Institucional nº 5, o AI-5. O período de seu governo, “a um só tempo anárquico nos quartéis e violento nas prisões”, tornou-se conhecido por “anos de chumbo” (GASPARI, 2002, p. 14). Foi exatamente neste ambiente de repressão que o humor gráfico paraense ressurgiu com força em Belém do Pará.

Um olhar sobre o cenário cultural pode nos ajudar a compreender o porquê desse ressurgimento em pleno período autoritário, de forma a não mais sair do cenário nas próximas cinco décadas. Os principais cartunistas paraenses do ressurgimento tinham por volta de vinte anos quando a década de 1970 iniciou, eram jovens que percebiam o mundo em volta e não desconheciam a ebulição cultural processada no teatro, na literatura, na música, no cinema e nas artes plásticas, a partir do eixo Sul-Sudeste, que se irradiava para as demais regiões do país por meio de obras que buscavam denunciar as desigualdades sociais e as condições subumanas no campo e na cidade. Aquela renovação vinha das transformações operadas no final da década de 1960, que marcou o auge da “arte engajada” no teatro, no cinema, na música e na televisão, onde os festivais de música popular brasileira revelaram nomes e popularizaram uma música de grande penetração, principalmente na classe média nacional. Segundo Napolitano, àquela altura, a arte em ebulição dava a impressão de que o Brasil todo havia se convertido à esquerda (2004, p. 105-128).

Napolitano não cita a transformação ocorrida no humor gráfico brasileiro na década de 1970, mas ela ocorreu, principalmente na coloração ideológica da charge. Convém lançar o olhar para a produção anterior ao golpe. As charges publicadas nos grandes jornais de Rio e São Paulo até 31 de março de 1964 por cartunistas como Hilde, Augusto Rodrigues e Théo eram acentuadamente agressivas, politizadas e com viés que favoreceu a mobilização da sociedade contra o governo de João Goulart, notadamente em relação às reformas de base, que aproximaram o governo de grupos à esquerda, causando arrepios em parte da sociedade conservadora e em setores das Forças Armadas.⁵⁵ Depois do golpe, as charges políticas sofreram censura, o espaço foi

⁵⁵ Sobre o humor na primeira metade da década de 1960 ver MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ocupado pelas charges de costumes publicadas em *O Cruzeiro* e *Manchete*, as duas grandes revistas de variedades no estilo das europeias como *Paris Match*. Esta fase começou a ruir ainda no final de 1969, com a entrada em cena do grupo de cartunistas liderado por Millôr Fernandes e Ziraldo Alves Pinto. O humor que se seguiu na década de 1970 marcaria definitivamente a charge nacional pelo retorno da crítica política, viés à esquerda e tom oposicionista, apesar da ditadura. O golpe militar havia restringido o espaço dos cartuns e o campo de trabalho dos artistas. Foi este o momento do surgimento da publicação mais importante da história do humor brasileiro, o jornal *O Pasquim*, que a partir de então inspiraria os cartunistas de, pelo menos, duas décadas seguintes.

O humor dos anos 1970 atualizou a charge ao momento cultural do país, já situado no campo da esquerda. Os cartunistas paraenses que retomaram o humor gráfico naquela década acompanharam o debate dos tropicalistas por um novo projeto cultural que rompesse com a ideia da arte como “instrumento de domínio intelectual”, em crítica aberta aos intelectuais e ao centralismo do Partido Comunista. A nova arte proposta por artistas como Hélio Oiticica queria mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo, fazê-lo encontrar respostas no seu próprio comportamento, de forma a se assumir como agente da história.⁵⁶ No plano estritamente político, aquela ideia já reverberava na esquerda, rompida com o PCB por meio da ideia da luta armada como forma de derrotar a ditadura (NAPOLITANO, 2004, 71).

O pano de fundo onde se movia sociedade era de repressão e arbítrio, principalmente com a decretação do AI-5 o instrumento legal de que o governo precisava para calar as oposições, exilar intelectuais e artistas e impor a censura prévia à imprensa. Apesar da censura, artistas engajados, entre os quais os cartunistas, não pararam de produzir. No Pará, onde o humorismo gráfico ainda não conquistara o profissionalismo, os cartunistas uniram-se aos movimentos da fotografia, do teatro, da música, da literatura e da pintura, todos em busca de linguagens próprias, comprometidas com a identidade e o enfrentamento de problemas sociais e políticos daquele tempo. Não era uma ação articulada e unificada de um grupo amplo das artes, mas um anseio por ruptura aos limites impostos pela ditadura. Inseridos no debate cultural da época, o grupo de cartunistas paraenses da geração de 1970 trilhou seus

⁵⁶ O carioca Helio Oiticica (1937-1980) foi um pintor, escultor e artista plástico performático, cuja concepção de arte ia além do geometrismo das formas. Ligado aos neoconcretistas, foi um dos expoentes do movimento tropicalista.

caminhos na busca de formação e de legitimação enquanto artistas autodidatas, preocupados com a construção de estilos e de linguagens humorísticas próprias. No humor gráfico ninguém nasce pronto. Quando o leitor admira uma caricatura pelo brilhantismo da ideia e originalidade do traço, tende a achar que o artista sempre se expressou com aquela incrível facilidade. Ignora, no entanto, todo um processo de aprendizagem que começou lá atrás, quando o candidato a caricaturista “escolhe um desenhista que ache o melhor e dele retira tudo o que puder. Com o estilo em desenvolvimento, ele vai copiar menos até que esteja totalmente pronto”. Foi esta a trajetória de J. Carlos, considerado o maior caricaturista brasileiro da primeira metade do século XX no início de carreira, quando tomou Angelo Agostini, o pioneiro da caricatura no Império, como modelo (LOREDANO, 2002, p 10-11)

A grande escola do desenho de humor brasileiro na década de 1970 foi o semanário carioca *O Pasquim*. O humor gráfico dos seus artistas – Ziraldo, Jaguar, Claudius, Millôr, Fortuna, Henfil, entre outros – expressou a visão de cultura do país massacrado pelo Estado autoritário. “Personagens, charges, textos trabalhavam no sentido de combater as propostas e as ações desse Estado” (NERY, 2001, p.50). As características oposicionistas do humor do *Pasquim* e dos cartunistas que nele se inspiraram eram tão acentuadas que se pode considerar não existir humor a favor, mas ele existia.

Um estudo sobre imprensa nanica comparou os cartunistas do semanário carioca à charge dos cartunistas norte-americanos durante as guerras mundiais, quando alcançou o apogeu por meio da estratégia de depreciação do inimigo, ao mesmo tempo em que oferecia alívio às famílias dos soldados. Ao agredir o aparelho dominador com ironia funda, o humor de *O Pasquim* trouxe uma sensação de vingança ao campo oprimido. “Por isso, neste humor não havia campo para ironizar as oposições, sendo raros os que o faziam. As oposições eram a plateia do jogo coletivo e não seu objeto” (KUCINSKI, 2003, 220). Os cartunistas paraenses beberam na fonte d’*O Pasquim* e de outros tabloides barulhentos, oposicionistas e segmentados que compuseram uma nova e combativa parte do jornalismo brasileiro, surgida em plena vigência do AI-5:

eram jornais de formato tabloide ou minitabloide, muitas vezes de tiragem irregular, alguns vendidos em bancas, outros de circulação restrita, e sempre de oposição. Durante a ditadura, esses jornais questionaram o regime, denunciaram a violência e a arbitrariedade, expressando uma opinião e uma

posição de esquerda num país que praticamente havia suprimido quase todos os canais de organização e manifestação de oposição.⁵⁷

Dentro do rótulo imprensa alternativa cabiam diferentes tipos de jornais, periódicos de esquerda, vinculados a jornalistas de oposição e a partidos e organizações clandestinas; revistas de contracultura, que reuniam intelectuais e artistas tidos por “malditos”; publicações de movimentos sociais, englobando movimento estudantil, movimentos de bairros, movimentos feministas, grupos de homossexuais, entidades indígenas, movimento de defesa dos negros etc. Alguns destes jornais tinham grandes tiragens e circulação em todo o território nacional (ARAÚJO, 1970, p. 21). Mas, a grande inspiração para os cartunistas então iniciantes na ditadura militar, de Norte a Sul, foi mesmo *O Pasquim*, não só pela crítica ao poder dominante, mas também pelo alcance semanal da distribuição em bancas de revistas nas principais cidades brasileiras. A tiragem recorde de 200 mil exemplares para um jornal da imprensa alternativo evidencia a enorme penetração da charge entre os leitores da publicação. Miguel Paiva, um dos cartunistas do semanário, resumiu o que representou o jornal para o leitor:

Em plena época soturna da ditadura pós-AI-5 um jornal se arriscava toda semana nas bancas. Acabou sendo a voz que faltava para o público leitor ávido de comentários sobre a realidade. O humor, sábio como sempre, criou uma nova linguagem para transmitir essas notícias que a imprensa comum não conseguia.⁵⁸

O Pasquim foi criado em 1969 por um grupo de artistas, a esta altura sem espaço para o tipo de humor que realmente desejavam fazer, mais contundente e crítico (GOODWIN, 2011). Além dos fundadores Ziraldo, Jaguar, Claudius, Millôr e Fortuna, outros artistas entraram para a redação, entre os quais Henfil, Nani, Miguel Paiva, Guidacci e Caulos. No campo do texto, o jornal tinha uma equipe de redatores formado por nomes como Tarso de Castro, Paulo Francis, Flávio Rangel, Ivan Lessa, Sérgio Augusto, Sérgio Cabral (o pai), jornalistas e intelectuais respeitados na imprensa. Durante os 22 anos de publicação, o alternativo abriu suas páginas aos novos talentos, contribuindo para formação de muitos cartunistas, e se impôs como um modelo de jornalismo alternativo, crítico, irreverente e inovador, inspirador de outros jornais que surgiram por todo o país, com a mesma pegada. Cabe ressaltar também a relevância dos

⁵⁷ ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p.21.

⁵⁸ <https://www.brasil247.com/blog/pasquim-e-247-a-forca-da-imprensa-alternativa>. Acesso em 22/01/2021.

alternativos *Opinião* e *Movimento*, ambos de distribuição nacional, como renovadores do jornalismo impresso e da caricatura nacional, entendida como retrato carregado, por meio, principalmente, do traço distorcido de Luis Trimano e Cássio Loredano.

2.2. O(s) grupo(s) de cartunistas da geração 1970 no Pará

Os cartunistas paraenses da geração 70 constituíram um grupo segundo o conceito de Raymond Williams, para quem grupo cultural deve ser entendido como uma quantidade de pessoas ou artistas que tem em comum um corpo de práticas ou um *ethos* que as distinguem, ao invés de princípios ou objetivos definidos em manifesto. A importância do grupo, como fato social ou cultural, está naquilo que eles realizam e no que seus modos de realização podem nos dizer sobre as sociedades com as quais estabelecem relações.

Conquanto não fosse uma formação numerosa, os cartunistas dos anos 1970 no Pará constituíram um grupo cultural que atuou dentro de um contexto político e social específico, segundo práticas próprias.⁵⁹ Apesar de não existir, naquele momento específico, uma relação de afetividade mais estreita, eles partilharam posturas políticas, desenvolveram um “estilo novo”, contemporâneo, de produção da arte, e buscaram na leitura de jornais e revistas alternativas a formação que precisavam para modularem a leitura política daquele tempo. Um traço em comum a todos era serem autodidatas, sem formação específica na arte do cartum. A imprensa tornou-se a instituição almejada para a materialização da arte, apesar de a atividade não ser remunerada, fator que contribuiu para antecipar a desistência e a busca por outros meios de sobrevivência de vários deles. Buscaram nos salões de humor uma forma de promoção, visibilidade e valorização de si e da arte. Promoveram seus próprios salões como estratégia de atrair a atenção do público para a arte que praticavam e fortalecer a categoria com o surgimento de novos talentos. Ao final do regime militar, os mais atuantes deixaram nas páginas da imprensa uma leitura sobre a ditadura e sobre diversos aspectos da vida social na Amazônia, inclusive as formas de reação da sociedade àquele Leviatã imposto pelo golpe militar de 1964. Suas charges nos ajudam a compreender especificidades e confronto a partir de um olhar da periferia.⁶⁰

⁵⁹ WILLIAMS, Raymond. *A fração Bloomsbury*. Revista Plural. São Paulo: USP, pp. 139-168, 1º sem, 1999.

⁶⁰ Leviatã designa o Estado que usa o poder e a força para dobrar, via terror, a vontade da sociedade em nome de uma alegada paz interna. Para uma leitura sobre o conceito, ver

O grupo de cartunistas paraenses da geração 70 podem ser divididos em dois grupos, o primeiro com atuação de 1971 a 1975; o segundo, a partir de 1975. Ambos produziram formas específicas de humor, conforme é possível depreender da leitura das imagens nos jornais⁶¹. O grupo da primeira fase era formado pelos cartunistas Hamilton Bandeira (1945-2012), Osmar Pinheiro de Souza Jr. (1950-2006) e Emanuel Nassar (1949). Os três eram estudantes da Universidade Federal do Pará. Hamilton, acadêmico de sociologia, Emmanuel e Osmar, de arquitetura. Eram todos oriundos da média classe média. Publicavam charges e tiras de maneira esparsa e intermitente. Emanuel e Osmar abandonaram logo o cartum partindo para a pintura, onde ambos conquistaram reconhecimento nacional. Hamilton persistiu pouco mais na carreira, mas sobreviveu como professor no Rio de Janeiro, para onde se transferiu durante a graduação.

Eles vivenciaram o ambiente universitário de contestação à ditadura, o desbunde da contracultura, a reação contra a Guerra do Vietnã e a massificação da cultura imposta pela indústria do consumo principalmente nos anos 1970. Foi um momento de surgimento de revistas nacionais transgressoras, como as HQs *Grilo* e *Balão*, esta publicada por alunos dos cursos de Arquitetura e Comunicação da Universidade de São Paulo⁶². Elas representaram um sopro de renovação no quadrinho brasileiro, até então dominado pelos quadrinhos enlatados produzidos nos Estados Unidos. Lá, o humor gráfico também passava por transformações por meio do cartum de temática *underground*, do qual Robert Crumb foi um dos expoentes e inspiração para muitos cartunistas brasileiros. Os cartunistas em início de carreira no Pará podiam encontrar nas bancas de revista de Belém aquela vanguarda do humor gráfico, inclusive os artistas europeus onde pontuavam nomes como Wolinski e Pichard. Eles logo perceberam as inovações metalinguísticas das tiras, que faziam do próprio espaço temas das historietas. Não é, portanto, surpreendente que Hamilton, Osmar e Emanuel tenham produzido um humor mesclando preocupações filosóficas, abordagens ecológicas, temáticas intimistas, questões estéticas e, evidentemente, mas em quantidade mais

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

⁶¹ A coleção de *A Província do Pará* do período da ditadura pode ser consultada na hemeroteca da Biblioteca Pública Arthur Vianna, diretamente em edições impressas, nem sempre encadernadas e completas, algumas com rasuras devido ao manuseio.

⁶² Um panorama bem construído sobre revistas alternativas de quadrinhos da época dos anos 1970 nos dá SANTOS, Roberto Elísio dos e VERGUEIRO, Waldomiro. *Revistas alternativas de quadrinhos no Brasil na década de 1970: uma análise de O Bicho*. Observatório de Histórias em Quadrinhos da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

modesta, críticas políticas, afinal também respiravam o clima pesado da ditadura. O formato em que mais produziram foi o da tira, a historieta em três quadrinhos.

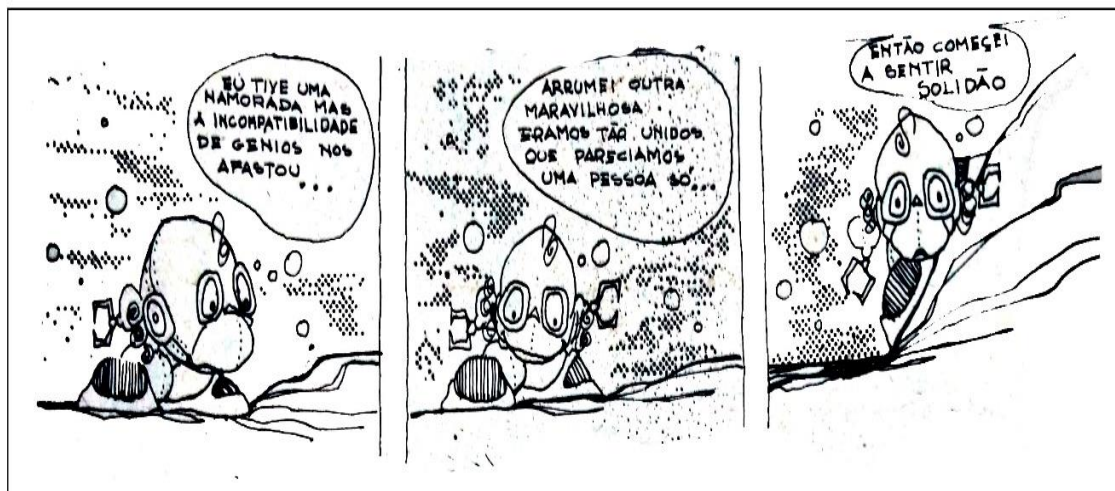


Figura 5. Osmar Pinheiro. “Lato, o alienígena”. *Bandeira 3*, 1975, p. 6.

Osmar, por exemplo, criou o personagem *Lato, o alienígena* (fig. 5), um pequeno e solitário viajante interplanetário, a vagar pelo espaço, fazendo descobertas que entravam em contradição com a sua própria forma de vida, algumas a partir de situações extraídas do cotidiano, mas sempre instigadoras. A tira, criada em cima da corrida espacial que culminou com a chegada do homem à lua, foi publicada nas páginas centrais do jornal *Bandeira 3*⁶³, na coluna *Balaio*, que reunia pequenas notas escritas por todos os redatores da publicação, seguindo o modelo da coluna *Dicas*, publicada em *O Pasquim*. *Bandeira 3* era um tabloide com as pegadas editoriais de *O Pasquim*, do *Opinião* e do *Movimento*, jornais alternativos com distribuição nacional. O conteúdo, porém, o distinguia pela linha editorial centrada em questões amazônicas, sobretudo ambientais, principalmente na segunda fase, quando editado apenas pelo jornalista Lúcio Flávio Pinto.

A forma de abordar os temas revela em Osmar Pinheiro de Souza Jr. um leitor atento do seu tempo e as preocupações expressas na sua tira, em certa medida, remetem aos problemas vivenciados pela personagem *Mafalda*, do cartunista argentino Quino. O artista teve curta passagem pelo humor gráfico. Foi também professor do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Pará, gravador e pintor, área em que alcançou prestígio nacional.

⁶³ *Bandeira 3* nasceu em 1971, encartado em *A Província do Pará*, tendo por editores Euclides Bandeira e Lúcio Flávio Pinto. Em 1975, passou a ser independente, com venda em banca de revista.



Figura 6. Emanuel Nassar. “Joel”. *Jornaleco, A Província do Pará*, 1974, p. 6.

Em 1974, o então universitário e publicitário Emanuel Nassar deu vida à tira *Joel*, um garoto um tanto quanto depressivo que dividia a cena com os amigos Xico, Tuíca e Cacá, causando uma superpopulação no espaço de três quadrinhos, mas suficiente para o artista exercitar a metalinguagem gráfica, oferecendo ao leitor um experimentalismo estético sobre os limites do espaço do HQ. A tira apareceu na coluna *Jornaleco*, editada por Raimundo Mário Sobral, em *A Província do Pará*.

Sempre publicada no rodapé da coluna, Joel era um personagem que pouco aparecia em cena, quase sempre dominada pelos amigos. Na **figura 6**, um exemplo do experimentalismo de Emanuel: os dois primeiros quadrinhos se tornam triângulos, com Joel comprimido, enquanto os amigos brincam na linha superior transformada em rampa. Ao mesmo tempo em que publicava seus cartuns no jornal associado, Nassar desenhava arte publicitária na agência Mercúrio Publicidade. Sua passagem pelo desenho gráfico foi curta, mas assinalou um momento de inovação no humor gráfico paraense em série.

A trajetória de Hamilton Bandeira no humor gráfico foi marcada pela intermitência, alternando momentos de intensa publicação com ausências prolongadas. Ele foi um cartunista bissexto que dividiu a carreira com as atividades de diagramador e professor do ensino médio no Rio de Janeiro, para onde se transferiu em 1969. Da capital carioca ele enviava charges e tiras para publicação em *A Província do Pará* e, principalmente, para o *Bandeira 3*. Em 1971, criou uma tira protagonizada por um índio amazônico às voltas com problemas decorrentes do contato com o homem branco

européu. O traço fino, original e até meio infantil de Bandeira foi bastante prejudicado pela má qualidade da impressão gráfica do jornal, ainda na fase anterior ao advento da impressão em *offset*.



Figura 7. Hamilton Bandeira. “Índio”. *Bandeira 3, A Província do Pará*, 13,02,1971, p.1.

Na **figura 7**, ele denuncia a prática de cooptação do indígena pelo homem branco via mecanismos calcados em idealizações próprias das produções cinematográficas americanas acerca da cultura dos povos primitivos das Américas, completamente descoladas da realidade da cultura indígena. Na década de 1980, ele voltou a publicar em *A Província do Pará*. Sua última criação foi a tira *Couro de gato*, sobre o cotidiano de uma escola de samba, às voltas com falta de dinheiro para o desfile de carnaval. Hamilton Bandeira foi o primeiro cartunista paraense a publicar no semanário *O Pasquim*, em 1971.

Na segunda metade da década de 1970, surgiu o outro grupo de cartunistas, que teria atuação mais prolongada no humor gráfico paraense, alguns deles ainda em plena atividade. Era composto por nomes como Biratan Porto, Luiz Pinto, Félix, Sérgio Bastos e Walter Pinto, mas outros nomes surgiram sem, no entanto, permanecer na ativa. Eles também vivenciaram aquele clima de contestação do início dos anos 1970, mas não estavam em universidades. Era todos autodidatas e buscaram no humor uma forma de sobrevivência, ou seja, fazer dele um meio de vida. Exceto por Luiz Pinto, cujo pai fora prefeito de Santarém, pertenciam à baixa classe média. Além de *O Pasquim*, tiveram acesso às revistas *Fradim*, do mineiro Henfil, e *O Bicho*, do cartunista Fortuna, que se tornaram sucessos editoriais à época. Havia também revistas adultas,

como *Playboy* e *Status*, que publicavam alguns cartunistas europeus, entre os quais o francês Sempé.



Figura 8. Biratan. *Jornaleco*, *A Província do Pará*, 10.04.1975, p. 10.

Sempé foi uma das inspirações para Biratan Porto no início de carreira. O cartum da **figura 8** é um dos primeiros que publicou em *A Província do Pará*, ainda ao tempo de colaborador da coluna *Jornaleco*, em 1975. A presença do cartunista francês é perceptível no traço inicial do cartunista paraense, ainda em busca de um estilo próprio, mas com um humor que já mostrava originalidade. No desenho, assinado apenas por Porto, Biratan dialoga com o trançado estilo *art nouveau* da grade da cabeceira da cama, transpondo-o para o arame farpado que separa o casal em crise conjugal, evidenciando uma situação inusitada e de puro *nonsense*. O cartum, entendido de modo simples como uma anedota desenhada atemporal, seria o gênero preferido do artista, mas em função do compromisso profissional no jornal, que iniciaria três anos depois, a charge política transformou-se no gênero de maior peso na sua produção. O cartum, juntamente com a caricatura, ficou para os salões e exposições. No decorrer deste estudo nos ocuparemos mais de Biratan e do seu trabalho de chargista em *A Província do Pará*.

O santareno Luiz Pinto (1954) pode ser incluído no primeiro grupo de cartunistas paraenses da década de 1970, mas o situei no segundo grupo pelo critério adotado de permanência em cena. Com uma produção diversificada ele transita com a mesma desenvoltura por gêneros como ilustração, caricatura, charge, cartum, tira e história em quadrinhos. Seu início como cartunista data de 1971, no *Bandeira 3*, na fase

de encarte de *A Província do Pará*, mas em 1975 sua produção se intensificou quando o encarte se tornou tabloide independente.

Embora autodidata, LuizPê, como assina suas charges, passou alguns meses estudando desenho na Escola Pan-americana de Arte, em São Paulo, quando, em 1975, foi forçado a se desligar do curso para prestar serviço militar por não ter se apresentado em Belém no tempo devido. Uma das poucas lembranças que guardou do tempo de caserna foi a publicação de uma série de revistinhas eróticas, nos moldes das histórias em quadrinhos de Carlos Zéfiro⁶⁴, vendidas clandestinamente nas bancas de revistas entre as décadas de 1950 e 1970. Tudo começou quando um sargento descobriu o talento do recruta paraense como desenhista e propôs uma parceria. O sargento escreveria o argumento e o soldado Pinto faria os desenhos. A impressão mimeografada resultava em uma revista de aspecto tosco, mas fez muito sucesso entre os recrutas, sendo vendida de maneira clandestina, rendendo algum dinheiro à dupla.



Figura 9. LuizPê. Bandeira 3, nº 7, 02.09.1975, p.1.

Detalhista e com apurado senso estético, o artista continua publicando nas redes sociais, principalmente caricatura, gênero de sua preferência, inspirado na obra de

⁶⁴ Carlos Zéfiro é pseudônimo de Alcides Aguiar Caminha (1921-1992). Suas histórias em quadrinhos ficaram conhecidas por “catecismos” e serviram como iniciação sexual a, pelo menos, três gerações de brasileiros.

Luís Trimano. Sua produção também pode ser acessada nas coleções do *Bandeira 3*, de *O Liberal*, da *Gazeta Mercantil* e, principalmente, do *Jornal Povo*, editado pelo irmão Lúcio Flávio Pinto. Da passagem como chargista de *O Liberal*, recorda da estratégia que empregou algumas vezes para fugir ao controle do diretor de redação, Claudio Sá Leal. Desenhava duas charges, uma que queria publicar, mas que tinha certeza seria vetada, e outra, mais amena, do agrado do diretor. No fechamento da edição, dava um jeito de trocar as charges. No outro dia, LuizPê era alvo da bronca do furioso diretor.

A **figura 9** nos dá ideia da força de síntese e qualidade do trabalho desse insubmisso artista. A charge é composta por três caricaturas superpostas em forma de totem canibalesco, representando personagens bastante conhecidas do jogo político paraense há cinco décadas, todos pertencentes ao partido da ditadura, a Aliança Renovadora Nacional, Arena. O tema da charge é a dissensão interna na base governista da ditadura no Pará. O totem canibalesco publicado na primeira página do *Bandeira 3* é composto, de cima para baixo, pelo coronel Jarbas Passarinho, ex-governador do Pará (1964 a 1966), ex-senador, ex-ministro e líder do golpe civil-militar de março de 1964 em Belém; por seu fiel escudeiro, o deputado Gerson Peres; e pelo tenente-coronel Alacid Nunes, ex-prefeito de Belém (1964 a 1966) e ex-governador (1966 a 1971), também destacado articulador do golpe militar.

A charge aborda mais um capítulo da longa crise que se instalou entre os dois caciques da ditadura pelo controle da política paraense. A posição que o coronel e o tenente-coronel ocupam no totem expressa a correlação das forças políticas daquele momento. Tendo ocupado cargos de relevo nos governos federais, Passarinho era incensado na imprensa como político de expressão nacional, enquanto Alacid era considerado uma liderança local, portanto, de menor dimensão. No entanto, contra os interesses políticos do cacique Passarinho, Alacid começou a se movimentar no sentido de conquistar apoio parlamentar ao seu projeto de retorno ao Governo do Estado. Mesmo que a eleição fosse por via indireta, o apoio parlamentar era estratégico à indicação do governador pelo presidente da República, no caso, o general Ernesto Geisel. Sentindo-se traído pela criatura que havia nomeado prefeito de Belém em 1964, Passarinho interpôs o presidente do diretório regional da Arena e seu fiel escudeiro, o deputado Gerson Peres, como vice-governador na chapa de Nunes à sucessão de Aloysio Chaves, com objetivo de manter sob estreita vigilância as ações do futuro governador do Pará. Até então não se sabia qual o desfecho da crise. O totem sintetiza a

dissensão do partido situacionista no Pará, denuncia o caciquismo dos mandatários, a correlação de forças e o uso da base de apoio no xadrez político paraense.

LuizPê define “o cartunista como um jornalista do traço, que precisa conhecer todos os lados dos fatos que vai abordar”. Para compor o seu totem político-canibalesco, ele se informou nas matérias publicadas na imprensa acerca da dissensão na política paraense, inclusive na própria edição do *Bandeira 3* cuja capa é ilustrada pela charge em questão. O tema de qualquer charge precisa estar em discussão no noticiário ou no âmbito da sociedade daquele momento, ser assunto de identificação imediata por parte do leitor. O artista se debruça sobre referências sociais e comuns. Nas palavras de Riani (2002, p. 56):

a força de uma charge, de uma caricatura, entre outras categorias, está intimamente ligada à identificação imediata por parte do eleitor sobre o tema e/ou o personagem retratado, obrigando o humorista gráfico a se debruçar, essencialmente, sobre referências sociais e comuns. Isso obriga o artista a estar em permanente sintonia com os discursos, com as realidades múltiplas, constituídas a partir de intensa relações dialógicas.

A questão da sintonia com o real remete à outra característica fundamental da charge, a temporalidade. Se, em 1975, a mensagem era facilmente percebida pelo leitor informado sobre os bastidores da política paraense, não funciona para quem lê a imagem passados cinquenta anos. O tempo esvanece a memória, faz o fato gerador cair no esquecimento ou o torna estranho aos que não o vivenciaram. Há que se contextualizar a charge para fazê-la reviver em sua plenitude, como aliás qualquer documento exige que se faça para dele o historiador depreender a história que suscita.

Outro representante do segundo grupo de cartunistas dos anos 1970, o cartunista Felix (1951) iniciou carreira na coluna *Jornaleco*, de *A Província do Pará*, tendo migrado para *O Estado do Pará* e depois, em 1982, para o *Diário do Pará*, deixando traços também em *O Liberal*, *Correio Braziliense* e nos alternativos *Resistência* e *PQP*. É chargista, cartunista, ilustrador e caricaturista. Em Felix, o chargista ancora-se no caricaturista, tal a profusão de charges políticas que produziu, gênero que exige a identificação dos personagens inseridos no debate público. Inspirado em artistas como Ziraldo, Quino e Henfil, Felix encontrou no cartunista francês Jean Molatier (1947) um modelo para distorção dos traços, desenvolvendo, no entanto, um estilo próprio que facilmente identifica a sua produção.

Na véspera da chegada de João Figueiredo ao Pará, Felix publicou a charge da **figura 10** em que o presidente da República e último general da ditadura aparece

estendendo a mão aos paraenses, não para saudá-los, mas para pedir votos ao candidato da ditadura ao governo do Pará, Oziel Carneiro, do PDS, antiga Arena, apoiado por Jarbas Passarinho. Apesar da majestade do cargo presidencial, o general Figueiredo cumpria a agenda de cabo eleitoral por todo o Brasil, tentando convencer os eleitores a votarem nos candidatos do partido naquela que foi a primeira eleição direta para governador do período ditatorial. No *Diário do Pará* o artista encontrou amplo espaço para produzir charges, ilustrações e caricaturas que, muito provavelmente, não seriam publicadas nos jornais concorrentes, que apoiavam a ditadura, *O Liberal* e, principalmente, *A Província do Pará*. É que o proprietário do jornal, deputado federal Jader Barbalho, era o candidato da oposição ao governo do Estado.



Figura 10. Felix, *Diário do Pará*, 27.10.1982, p. 2, 1º cad.

O Figueiredo de Felix é o presidente mal-humorado que disse um dia preferir o cheiro do cavalo ao do povo brasileiro. Surge, então de cara amarrada, olhos caídos causados pelo problema oftalmológico que o fez usar óculos escuros durante a maior parte do mandato, exibindo a mão estendida, em atitude mendicante. A chave da charge reside neste detalhe, por isso a mão, desproporcionalmente maior, ganha um relevo de primeiro plano. Contra a presença de Figueiredo, o jornal da família Barbalho, fundado

há poucos dias como um jornal de campanha,⁶⁵ assestou todas as suas baterias por meio do chargista, repórteres e colunistas entre os quais, Benedicto Monteiro, Hélio Gueiros, Donato Cardoso, Hamilton Bentes, Guimarães Junior e Neuton Miranda, que lembrou aos paraenses ter sido intensificada, no governo Figueiredo, a exploração das riquezas naturais do Estado, “a um nível sem precedente”, destacando o Projeto Carajás, sem que os paraenses tivessem recebido qualquer benefício, além de serem considerados cidadãos de segunda categoria, excluídos dos postos de trabalho, tratamento semelhante ao dispensado às empresas nativas.⁶⁶

As charges de Felix, principalmente na fase inicial de o *Diário do Pará*, ajustaram-se à linha editorial do jornal com perfeição. Surgiu como parte do discurso da campanha oposicionista de combate à ditadura, embora Jader Barbalho fosse apoiado pelo então governador situacionista Alacid Nunes, numa inversão política inusitada, cuja origem remonta à cisão entre os dois principais caciques do regime militar no Pará, a ser examinada no terceiro capítulo deste estudo. Naquele momento, Jader Barbalho representava efetiva possibilidade de mudança no cenário político local, uma alternativa viável aos governos autoritários que se sucediam desde o golpe em 31 de março de 1964, por isso mesmo aglutinando em torno de seu nome o apoio dos mais diferentes matizes, desde os conservadores insatisfeitos com os rumos da ditadura aos jovens universitários abrigados em tendências clandestinas dentro do então recém fundado Partido dos Trabalhadores.

Foi Felix o artista que mais sistematicamente publicou charges sobre as eleições de 1982. Seu trabalho oferece uma contribuição à história daquela eleição pelo ângulo da imagem produzida dentro do reduto pemedebista. Assim como possibilita a reconstituição daquela que foi a primeira derrota da ditadura no Pará, ela também acompanha a surgimento do mito político, a emergência de Jader Barbalho, que iniciaria a partir daí um domínio sobre a política paraense, ainda presente ao tempo desta tese, com a entrada em cena de uma extensa rede de parentesco em diferentes níveis do poder.

Outro nome de destaque do grupo de cartunistas da segunda metade dos anos 1970, o publicitário e diretor de arte em propaganda, Paulo Sérgio Bastos Silva, o Sérgio Bastos, militou por dez anos na charge paraense, de 1976 a 1986, com passagem

⁶⁵ A primeira edição do jornal circulou em 22 de agosto de 1982. Sobre a história do *Diário do Pará*, ver Expedito Leal in *Um jornal de campanha. Relembrações jornalísticas*. Campinas: Komedi, 2007.

⁶⁶ *A visita de Figueiredo*. Neuton Miranda. *Diário do Pará*, 27.10.1982, p.2 c.1,

pelos jornais *Estado do Pará*, *O Liberal* e, principalmente, pelo alternativo *Resistência*, editado pela Sociedade Paraense de Defesa dos Direitos Humanos, SDDH, fundado em 1978, no final do governo do general Ernesto Geisel, como veículo de resistência às arbitrariedades impetradas pela ditadura militar, marcada por repressão social e censura aos meios de comunicação.

Sérgio Bastos é autor de diversas charges e ilustrações, muitas delas estampadas em capas do *Resistência* (figura 11). A colaboração lhe rendeu o indiciamento em inquérito instaurado pela Polícia Federal, em 25 de agosto de 1978⁶⁷, sob acusação de infringir a Lei de Segurança Nacional como participante de “atividades subversivas” juntamente com integrantes da SDDH



Figura 11. Sérgio Bastos. *Resistência*, agosto de 1978. Capa edição nº 5.

O inquérito foi aberto após apreensão da edição nº 5 do jornal, por ordem do Ministro da Justiça, Armando Falcão, sob a alegação de publicação de notícia

⁶⁷ Inquérito policial nº 78/78-SR/PA. Departamento de Polícia Federal, Superintendência Regional do Pará. 25 de agosto de 1978.

“tendenciosa”, com objetivo de “indispor o povo contra autoridades constituídas e, sobretudo, contra o Exército”. Sob título “Fomos torturados no Ministério do Exército” e subtítulo “O período Médici foi o mais sanguinário”, a notícia em questão trouxe depoimentos de Paulo Fontelles, Hecilda Veiga, Humberto Cunha e Isa Cunha, sobre a tortura que sofreram em dependência do Exército. Sérgio Bastos foi indiciado por ser autor da ilustração estampada na capa acima. Em seu depoimento à PF, ele confirmou a autoria da ilustração, solicitada pelo editor Luiz Makloun de Carvalho, e negou qualquer responsabilidade sobre a linha política da publicação.

Na ilustração, o artista desenhou um homem, sem camisa, com a calça rasgada, as mãos amarradas por corda, os braços atados suspensos sob a cabeça que pende para baixo, de costas para uma parede de azulejos. Silhuetas negras projetam sombras de dois homens, um deles portando um cassete. O corpo do homem traz marcas de ferimentos pelo corpo, assim como na parede também há marcas de sangue. A cena não deixa dúvida trata-se de uma sessão de tortura. A ilustração está em sintonia com a matéria principal da edição. O inquérito instaurado pela Polícia Federal em Belém não intimidou Sérgio Bastos que, já na edição seguinte, retomou sua colaboração com o jornal *Resistência*.



Figura 12. Walter Pinto. *A Província do Pará*, 01. 11.1980, p. 16, 1º cad.

Falar de si é sempre uma tarefa difícil para qualquer historiador. Philippe Lejeune discorreu longamente sobre o problema em *O Pacto Autobiográfico*, analisando

as várias formas de abordar o *eu* na autobiografia, na poesia, na ficção, na carta, nos diários.⁶⁸ Minha tarefa aqui, no entanto, é facilitada pois o foco deste estudo não é minha produção durante o regime militar, mas a do cartunista Biratan Porto. No entanto, pertenço ao grupo de cartunistas da segunda metade da década de 1970 e minha produção naquele período está documentada nos jornais em que publiquei - *Bandeira 3*, *Revista Gol*, *A Província do Pará*, *Correio Braziliense (DF)*, *Diário da Noite (SP)* e nos alternativos *Xibé* e *Nanico* – entre 1975 e 1985. Considero-me essencialmente um chargista, que iniciou na profissão aos 18 anos. Em 1976, a convite de Roberto Jares Martins, diretor superintendente do jornal, entrei para a redação de *A Província do Pará*, para atuar como diagramador e chargista, mas premido pelo trabalho cotidiano de diagramador, acabei me tornando um cartunista bissexto, aquele que não mantém regularidade na produção.

Muitas charges que publiquei foram produzidas em meio à diagramação de várias páginas. A charge da **figura 12** é um exemplo do trabalho de afogadilho que realizei ao mesmo tempo que tinha seis páginas para diagramar. A charge dialoga com um fato político ocorrido em 1980, que indisponibilizou o governador paraense e o jornal *A Província*, causando um rompimento nas relações. Em sua construção empreguei uma forma elementar de humor, o duplo sentido. Na cena, ocorre um diálogo entre dois homens. O do primeiro plano, está de costas e escova os dentes no lavatório sugerindo estar iniciando o dia. O do segundo plano tem em mãos dois ternos, parecendo ser um camareiro. De modo serviçal, trata o outro por excelência, sugerindo tratar-se de uma autoridade. O diálogo parece confuso, com pergunta e resposta dissociadas de uma lógica, como se o homem no lavatório tivesse confundido a pergunta. É o que se pode deduzir da leitura dos elementos primários e naturais da imagem, passados quarenta e três anos da publicação. A personagem no lavatório representa o governador Alacid Nunes, identificado pelas partes visíveis do rosto e da cabeça. A charge busca relacioná-lo à contravenção, mais precisamente ao jogo do bicho, o que se deduz pela resposta ao camareiro, ao tomar o terno-vestimenta por uma trinca do jogo de bicho, um evidente *ato-falho*⁶⁹, que induz familiaridade com a contravenção. Foi produzida na noite de 31 de outubro, na redação de *A Província* para

⁶⁸ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

⁶⁹ Ato falho é um deslize operado quando o consciente é traído pelo inconsciente que dá significado diferente e até oposto à intenção que o sujeito desejaria expressar. O conceito foi desenvolvido por Sigmund Freud em *Psicologia da vida cotidiana*, em 1901.

a editoria de polícia, como ilustração da matéria “Santo forte na jogatina”. Segundo o texto, Belém se tornou um “antro da jogatina desenfreada, com a benevolência das autoridades policiais. A Secretaria de Segurança Pública resolveu fechar os olhos e deixar tudo correr tranquilamente para não prejudicar os interesses do Palácio do Governo”.

A Província do Pará, no período autoritário, não atacaria um governante do partido governista por dependência econômica da empresa e afinidade ideológica do diretor-geral, Milton Blanco de Abrunhosa Trindade, filiado à Arena. Mas havia uma justificativa especial para aquela excepcionalidade: o governador havia decidido cortar a verba publicitária oficial para o jornal, medida tomada em represália ao apoio do jornal a Jarbas Passarinho na luta travada entre os dois caciques situacionistas pelo poder no Pará, que será tratada no terceiro capítulo deste estudo.

Enfrentando dificuldades financeiras, o jornal sentiu o golpe. O diretor geral mobilizou a redação numa campanha contra o governador do Estado. Sob o título “Boicote de Alacid à livre imprensa”, um editorial na primeira página dizia que a “afronta atinge não somente a *A Província do Pará*, mas também, e principalmente, ao sagrado direito da livre imprensa, sem a qual a democracia é inviável”. Colocando a questão em nível financeiro, lembrou que, por força de lei, o governo tinha obrigação de fazer as publicações oficiais na imprensa.

O contencioso entre o jornal e o governador durou em torno de uma semana e acabou com a suspensão do boicote pelo governo do Estado. O Sindicato dos Jornalistas no Estado do Pará, em nota oficial, apoiou a decisão de Alacid Nunes, assim como a disposição manifestada pelo jornal de não mudar seu comportamento crítico-editorial em relação ao governo por causa da repactuação financeira. Na prática, no entanto, tratou de passar uma borracha em cima do episódio, como um cartunista apaga os rascunhos que não quer ver publicado.

W. J. T. Michell, em estudo sobre teoria da imagem, observou que, ao atuar como agente político e social, a imagem deve ser percebida não apenas como um reflexo de seu ambiente e de sua conjuntura, mas também como formadora desses mesmos ambiente e conjuntura.⁷⁰ Os artistas do grupo da segunda metade da década de 1970 não só mostraram como viram e sentiram àqueles momentos, mas também

⁷⁰ MITCHELL, William J. T. *Picture Theory*. Chicago: Chicago University Press, 1994, apud LIEBEL, Vinicius. *O historiador e o trato com as fontes pictóricas — a alternativa do método documentário*. Rio de Janeiro: Revista Topoi, v.17, nº 33, p. 394.

contribuíram à formação daqueles ambientes ao oferecerem leituras alternativas às narrativas da Imprensa, contribuindo ou não com a legitimação dos acontecimentos e de seus protagonistas. Todos eles podem fornecer temas para estudos acadêmicos a partir da leitura de imagem. As charges de Luiz Pinto, principalmente as publicadas no *Jornal Pessoal*⁷¹ não só trataram sobre crise ambiental e questões políticas na Amazônia, como também ajudaram a opinião pública a se posicionar diante daqueles temas. As de Felix contam a história da vitória oposicionista em 1982, que configurou a primeira derrota da ditadura no Pará e contribuem à construção do mito Jader Barbalho na política paraense, se analisadas pela interpretação de Ginzburg sobre David em relação à Marat.⁷² Em Sérgio Bastos, as charges trazem uma possibilidade de leitura sobre a situação de exploração do homem da Amazônia no campo e na cidade, seguindo o enfoque do noticiário do jornal *Resistência*, tendo contribuído ao fortalecimento dos movimentos sociais na região. Todas elas exerceram o papel de informar sobre os acontecimentos de seus tempos ao mesmo tempo que contribuíram à formação de uma mentalidade crítica sobre aqueles tempos, como observou José Murilo de Carvalho, sobre o uso de imagens na construção da República. Para ele, as imagens podem atingir não só a cabeça, mas, de modo especial, o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo.⁷³

2.3. Biratan, um polímata na charge paraense

Ubiratan Nazareno Borges Porto (1950-2022) destaca-se por ter sido o **primeiro cartunista contemporâneo** a atuar profissionalmente na imprensa do Pará. Sua estreia como artista contratado pelo jornal *A Província do Pará* realizou-se em plena ditadura militar, no último ano do governo do general Ernesto Geisel. Mesmo atuando em um jornal que apoiou a ditadura, suas charges teceram críticas às políticas autoritárias, expondo o efeito delas sobre o cotidiano da cidade, sob um olhar que, em grande medida, revela o ponto de vista dos debaixo, temperado pelo humor que o transformou em um dos maiores nomes do humor gráfico brasileiro.

⁷¹ Criado em 1987, o *Jornal Pessoal* é um periódico alternativo e independente, inteiramente voltado a questões amazônicas. Seu criador, repórter e editor é o jornalista Lúcio Flávio Pinto. O irmão, Luiz Pinto, é o ilustrador.

⁷² Sobre entrelaçamento arte e política, ver também SAHUT, Marie-Cathérine; MICHEL, Régis. *David. L'art et le politique*. Paris: Gallimard, 1988.

⁷³ Sobre a Construção do imaginário republicado, ver CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2006.

A escolha das charges de Biratan Porto como objeto desta pesquisa deveu-se ao acompanhamento empreendido diariamente pelo artista dos acontecimentos do período ditatorial, desde sua admissão em *A Província*, em maio de 1978, ao final do governo autoritário, em 1985, quando teve início a chamada *Nova República*. Atuando como uma espécie de testemunha ocular da história, ele produziu em torno de 2.500 charges sobre questões políticas, sociais, econômicas, urbanas e culturais, que contribuíram para informar e formar a opinião pública paraense sobre os últimos sete anos do regime militar. Sua charge dialoga com a imagem que a sociedade formou da ditadura a partir da leitura dos jornais, oferecendo ao leitor a sua interpretação crítica, alternativa e humorística dos fatos. Ele realizou uma leitura peculiar do noticiário diário, expondo significados muitas vezes escamoteados pelas matérias jornalísticas. Nenhum outro chargista paraense fez este acompanhamento de forma tão sistemática.

Biratan foi um **polímata**, um artista com trânsito por várias formas de arte, como caricatura, charge, cartum, ilustração, quadrinhos, retratos, máscaras, painéis, cartazes, pintura, escultura, literatura, música, cinema, sem esquecer sua contribuição como carnavalesco e a formação acadêmica como publicitário. Mas foi como chargista, cartunista e caricaturista que ele construiu um nome respeitado nacional e internacionalmente, situando-se na “linha de frente da seleção nacional do humor, ao lado de consagrados craques, da categoria de Millôr, Ziraldo, Jaguar e Fortuna”, como observou um intelectual paraense atento à cena artística nacional.⁷⁴ Na **figura 13**, três caricaturas do cartunista feita por amigos caricaturistas.



Fig. 13. A relação de admiração dos cartunistas com Biratan está expressa na grande quantidade de caricaturas com que o artista foi presenteado ao longo da vida. Acima, nos traços de três dos maiores caricaturistas brasileiros: Cassio Loredano, Baptistão e Cau Mendez. Fonte: *álbum Biratan: Um traço crítico no tempo*

⁷⁴ Depoimento do arquiteto e desenhista Jaime Bibas publicado no livro *Biratan: um traço crítico no tempo, 40 anos de humor e artes visuais*. Belém: GCOM Editora, 2020.

Atuando por quarenta anos como cartunista, ele conquistou premiações nacionais e internacionais, figurando entre os mais premiados cartunistas brasileiros. Foram 21 primeiros lugares em salões nacionais realizados em Recife, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Brasília, Alagoas, Terezina, Fortaleza, Goiânia, Vitória, Caratinga, Presidente Prudente e Ribeirão Preto, com destaque ao grande prêmio na categoria cartum no Salão Internacional de Humor de Piracicaba, um dos mais prestigiados salões do mundo, em 1989. Fora do Brasil, ele conquistou quatro prêmios internacionais em salões na Suíça (*Swiss Coalitionpment Organizations Cartoon Competition, 1995*) e na Bélgica (*Internacional CartoonFestival de Knoble-Heist, 2002*).

Na área editorial, Biratan publicou oito livros de charges e cartuns sobre temas políticos, eróticos e ecológicos, com destaque ao livro *Caricaturas de Letras*, publicado em 2011, com caricaturas elaboradas a partir das próprias iniciais dos caricaturados. Na obra, o artista exibe incrível economia de traços e resultados certos, como na **figura 14**, na qual precisou não mais que de um triângulo invertido e das iniciais para definir a caricatura do poeta português Fernando Pessoa.

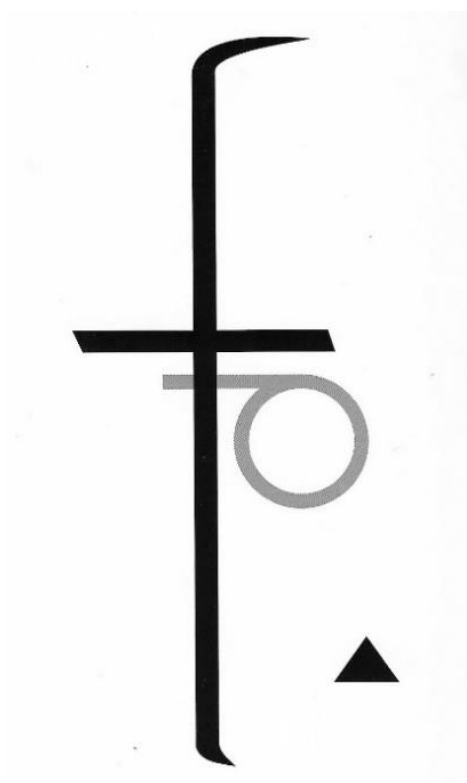


Figura 14. Biratan. Fernando Pessoa. *Caricaturas de letras*, 2011, p. 30.

No prefácio de *Caricaturas de letras*, Ziraldo comparou o trabalho de Biratan às criações de Nássara e de Cássio Loredano, dois ícones brasileiros da caricatura, de

quem Biratan tornou-se amigo. Segundo o autor do *Menino Maluquinho*, o livro “revela um caricaturista pessoal da maior e mais absoluta qualidade, com um grande poder de síntese e uma segurança gráfica impressionante”.

Desde o início da carreira, antes mesmo de começar a publicar profissionalmente, Biratan já demonstrava preocupação com a formação dos cartunistas no Pará. Tive a honra de dividir com ele a coordenação de quatro salões paraenses de desenho de humor, o primeiro em 1978, que contou com a participação de 21 cartunistas, todos relacionados no levantamento empreendido por Paolo Ricci⁷⁵. Foram eventos de caráter regional, espécie de mapeamento de capacidades e estímulo de carreiras. Vinte e sete anos depois, após ter acumulado um vasto capital simbólico com trabalho e premiações nacionais e internacionais, ele saiu em busca de apoio para a realização um projeto bem mais ousado, capaz de chamar a atenção do mundo à crise ambiental da Amazônia, unindo humor, ecologia e denúncia. Surgiu, então, o Festival Internacional de Humor da Amazônia, um grande evento anual realizado ininterruptamente entre 2008 e 2018, que fez convergir para a região nomes consagrados do humor gráfico mundial.⁷⁶

Ainda dentro do humor gráfico, Biratan participou de exposições coletivas, quatro delas no Brasil (Brasília, Rio de Janeiro e Pernambuco) e cinco no exterior (Itália, Japão, Holanda e Martinica). Sua inserção e reconhecimento entre os grandes nomes da caricatura lhe valeram convites para compor o júri de sete salões, inclusive o do Salão Internacional de Humor de Piracicaba, em 2003.

Fora do humor gráfico, o cartunista enveredou pelo cinema, ao produzir o curta de animação “*Cadê o verde que estava aqui?*”, baseado em livro infantil de sua autoria. Fez também uma série de vinhetas para a TV a convite da Rede Globo de Televisão. Na arte plástica, realizou três exposições individuais de pintura em Belém, a primeira, “*Os tais metais*”, em 1986, no Teatro Experimental Waldemar Henrique; a segunda, “*A festa*”, em 1993, no Núcleo de Artes da UFPA; a terceira, em 1996, “*Voyeur*”, também no Núcleo de Artes da UFPA. Todos os seus quadros denunciam o caricaturista por trás do pintor.

⁷⁵ O último Salão Paraense de Desenho de Humor foi realizado em 1981, sob coordenação do cartunista J. Bosco.

⁷⁶ O Festival Internacional de Humor Gráfico da Amazônia, em suas versões finais, passou a integrar a programação da Feira Panamazônica do Livro, evento anual promovido pelo Governo do Estado do Pará.

Outra atividade deste multiartista foi a de produtor de máscara em papel marchê, para o qual empregou as habilidades do caricaturista. A primeira máscara surgiu em 2002, em homenagem ao amigo, arquiteto e boêmio paraense Paulo Cal. Biratan fez dezenas delas, retratando artistas de sua predileção, como Nelson Cavaquinho, Cartola, Noel Rosa, Chico Buarque, Grande Otelo, José Wilker, Adoniran Barbosa, Ferreira Gullar, Gilberto Gil, Ruy Barata, Zeca Pagodinho. Essas máscaras, **figura 15**, foram usadas no carnaval de Belém por brincantes do bloco “Os irrecuperáveis”, do qual foi fundador.



Figura 15. Biratan mascarado de Nelson Cavaquinho, ao lado do violonista Nego Nelson (à esquerda) e do escritor Max Reis e do comunicador Edgar Augusto. Carnaval de 2016. Fonte: *álbum Biratan: um traço crítico no tempo*.

O cartunista também dividiu a cena com o músico. Era um exímio bandolinista, um chorão que exibiu seu talento, inicialmente, na *Casa do Choro*, depois no *Bar do Gilson*, dois *points* do choro paraense, além de se apresentar em teatros e salas especiais. Parte da sua produção musical está registrada no cd “*Vênus da madrugada*”, que traz composições próprias e em parceria com outros artistas. A música esteve presente em sua vida desde pequeno. A mãe, Astrogilda Porto, tocava violino. Ele conta que, daquela época, restou um cabo de violino pendurado na cumeeira da casa onde morava a família, em Castanhal, município a 70 km de Belém. O pedaço de instrumento foi parar lá por causa do ciúme do pai, Prêntice Porto, da mulher violinista. “Papai ficava preocupado com os admiradores que mamãe podia ter. Um dia, ele não aguentou e quebrou o violino. Minha mãe nunca mais tocou, mas decidiu pendurar o que restou

do instrumento na cumeeira da nossa casa, como protesto e lembrança de uma época”, contou o artista.⁷⁷

Quando Biratan transferiu-se de Castanhal para Belém, foi morar na casa de uma irmã, na travessa Humaitá, no bairro do Marco. Em 1978, ele conheceu Aldemir Ferreira da Silva, bancário, boêmio, violonista e cantor, que o convidou para morar na *Casa do Choro*, no Jurunas, um reduto do samba de raiz e dos chorões de Belém, de sua propriedade. Biratan topou na hora. A Casa do Choro era mais do que um reduto da música de qualidade, era também um reduto da esquerda no tempo da ditadura, abrigando reuniões de grupos clandestinos e de universitários, como lembra a jornalista Ana Maria Delgado, então estudante do curso de Comunicação da UFPA. Ela lembra da Casa do Choro como

um lugar de saudade e de bons encontros, um quintal maravilhoso! Lá também era o reduto dos jovens estudantes da UFPA, que faziam rifas, bingos para fretar ônibus e participar dos congressos de estudantes em outros estados. O Biratan Porto, colega do curso de Comunicação Social, sempre tinha uma obra para rifar. No final da festa, a garotada saía toda feliz!⁷⁸

Incentivado por Aldemir, Biratan trocou o violão pelo bandolim e se fez um chorão de primeira linha, um fã da música de Waldyr Azevedo, Luperce Miranda, Jacó do Bandolim, Cartola, Nelson Cavaquinho, Pixinguinha, Donga, Monarco, Candeia, Paulinho da Viola, de quem se tornaria amigo (**figura 16**).

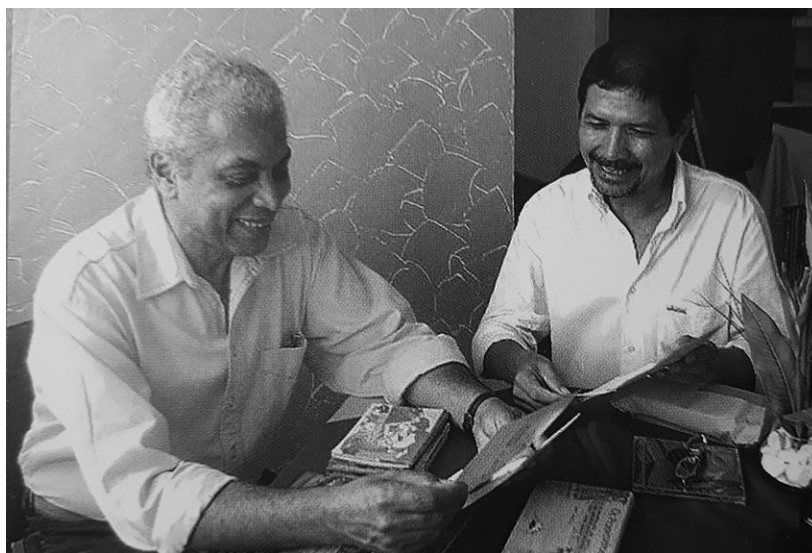


Figura 16. Biratan com Paulinho da Viola, amizade e admiração recíproca. Sempre que Paulinho se apresentava em Belém, os amigos se encontravam. Fonte: álbum *Biratan: um traço crítico no tempo*. 2020.

⁷⁷ Depoimento de Biratan Porto à pesquisa, em 22 de julho de 2018.

⁷⁸ Postagem feita no Facebook em 29 de dezembro de 2020.

Foi na Casa do Choro que ele realizou a primeira exposição de caricaturas (1979), cujo tema tinha a ver com o ambiente boêmio e musical do lugar: os grandes sambistas brasileiros, alguns conhecidos do grande público e outros nem tanto, mas todos cultuados pelo artista. Foi também nos altos da Casa do Choro que Biratan, eu e Nilson Brazil (cartunista e publicitário) criamos, editamos e paginamos a revista *Xibé* (figura 17), uma publicação de charges, cartuns e tiras, de 12 páginas, que sobreviveu por três edições. A publicação deu origem à coluna *Xibé*, publicada aos domingos no caderno 2, de *A Província do Pará*. A coluna nasceu a partir da necessidade de os cartunistas paraenses terem um espaço para publicação de cartuns, gênero fora do interesse da linha editorial dos jornais por não focar necessariamente nos acontecimentos do dia. Pelas páginas da coluna passaram cartunistas como Roberto Pinto (Ropi), J. Bosco, Paulo Emmanuel, Luiz Pinto, Sérgio Bastos, Junior Lopes, Rony, Haroldo Melo, Biratan Porto, entre outros. O primeiro editor foi Biratan, cargo depois ocupado por mim e, em seguida, por J. Bosco. A coluna *Xibé* foi editada de 1979 a 1985.



Figura 17. Reprodução da capa da revista *Xibé*, nº 2, abril 1981. Na ilustração de Biratan, uma síntese do Pará na ditadura, acossado por recessão, doenças, inflação e pela briga Jarbas x Alacid. Arquivo J. Bosco.

A arte do polímata Biratan Porto de que vamos no ocupar aqui é a charge da primeira fase, a dos primeiros sete anos de atuação, ainda sem todas as premiações, mas já dotado de originalidade e talento, como ressaltou o artista plástico Paolo Ricci, também articulista de *A Província do Pará* que, em 1978, ao examinar os trabalhos publicados no primeiro ano de atuação do cartunista vaticinou um futuro brilhante:

o cartunista Ubiratan Porto, todavia, tem a seu cargo as “charges” diárias desse matutino, com desenhos de bom nível técnico, economia de traços, aliados a uma “verve” que o colocará, dentro em breve, junto aos grandes artistas de humor do Brasil.⁷⁹

Ricci identificou nos traços e no humor do artista ainda em construção qualidades que o projetariam para o futuro entre os maiores do humor gráfico brasileiro, só errando quanto à dimensão, porque Biratan foi além dos limites nacionais. No entanto, a avaliação de Ricci, a quem a Funarte encomendou um relatório sobre as artes plásticas no Pará, já nos mostra um artista que, apesar de estar no início da carreira, desponta por qualidades próprias: nível técnico, economia de traço e verve humorística.

O cartunista na imprensa diária atua como um articulista. Ele não produz notícia nova; interpreta os fatos publicados realizando uma releitura do jornal pelo ângulo crítico do humor. O cartunista revira do avesso matérias e notas que lhe servem de fontes por meio de uma leitura a contrapelo. Ele subverte a ordem do discurso dando voz ao sem voz, trazendo-o para o centro do palco. Por meio de charges, o artista intervém no debate do momento, ajudando a desmitificar contradições e ambiguidade do poder e dos poderosos, dando sua parcela de contribuição à formação da opinião pública. Cumpre, assim, uma das finalidades mais importantes da charge: conscientizar o leitor por meio da denúncia e da demonstração de uma realidade que o noticiário nem sempre está interessada em mostrar (GAWRYSZEWSKY, 2008, p. 14).

No entanto, pode também atuar em sentido inverso, reforçando a opinião conservadora da empresa, ao produzir charges que ecoam os interesses expressos nos editoriais, como minha charge associando Alacid Nunes ao jogo do bicho (figura 12) publicada em plena crise entre o jornal e o então governador do Estado. Estudo sobre a charge política no governo de João Goulart, observou que, com frequência, “as caricaturas servem para expressar o ponto de vista do periódico sobre os temas em debate, como se ilustrassem a posição política do jornal” (MOTA, 2006, p. 19). O autor

⁷⁹ RICCI, Paolo. *Op. cit.*, obra inédita.

ressalta que este tipo de desenho humorístico é designado nas redações de “cartum editorial”, por empregar recursos de linguagem característicos do desenho cômico para fixar as diretrizes políticas dos dirigentes do veículo. Alguns dos artistas que publicaram nos grandes jornais brasileiros do período imediatamente anterior ao golpe de 31 de março de 1964 contribuíram com a disseminação da ideia de “ameaça comunista” criada pelos conspiradores civis e militares, amplamente difundida por quase toda imprensa. O “perigo vermelho” assustou considerável parcela da opinião pública que apoiou a deposição de João Goulart. Publicando na *Tribuna da Imprensa*, jornal do ex-governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, e no conservador *O Estado de São Paulo*, a cartunista Hilde Weber, arqui-inimiga do comunismo, teve atuação destacada naqueles dias de intensa agitação golpista.⁸⁰

Eis aqui um ponto que quero destacar nesta tese: como Biratan Porto, cartunista de um jornal liberal conservador, ligado à ditadura, representou o cotidiano dos cidadãos sufocados pelas ações governamentais e instituições autoritárias do regime militar. Pretendo entender como sua charge percebeu a ditadura militar em Belém, como representou a sociedade, se possível, perceber o *zeitgeist* da cidade, um *zeitgeist* ao tucupi, temperado pelo humor de um cartunista do extremo Norte.⁸¹

Parto da constatação de que os anos finais da ditadura foram marcados pelo surgimento de uma reação de setores da sociedade civil, organizada em movimentos sociais, insatisfeitos com os rumos políticos e econômicos do regime. Esses movimentos exerceram pressão sobre o governo, que se viu, assim, forçado a propor uma abertura política, sem, no entanto, renunciar ao poder. Minha intenção é observar qual a leitura que as charges de Biratan tiveram daquele momento, perceber se aquela reação popular contra o regime autoritário foi capturada pelo artista ou se ele a ignorou, premido pelas circunstâncias de atuar em um meio adverso à crítica ao governo, afinal, como dito, *A Província do Pará* era um jornal de sustentação do regime, dependente economicamente de verbas publicitárias oficiais e com forte ligação ideológica entre o diretor-geral do jornal, Milton Trindade, e o líder da ditadura no Pará, Jarbas Passarinho, sendo Milton vice de Jarbas no Senado, o que só reforça a ligação da empresa à ditadura. Antes, porém, vamos falar de como Biratan Porto se fez cartunista,

⁸⁰ Hildegard Wilhelmine Weber (1913-1994), conhecida como Hilde Weber, foi uma das primeiras chargistas da imprensa brasileira. Nascida na Alemanha, veio para o Brasil em 1933. Atuou na linha de frente da charge política em momentos tumultuados da vida nacional.

⁸¹ *Zeitgeist* ou espírito do tempo. Termo introduzido por Johann Herder (1744-1803) e por escritores românticos alemães. Diz respeito ao conjunto de ideias e crenças que definem uma época.

da sua chegada ao jornal e dos temas que escolheu para trocar da ditadura, correndo todos os riscos, literalmente.

2.4. De Castanhal para o mundo

Em “*Biratan: um traço crítico no tempo*”, álbum publicado pelo artista, em 2020, já preocupado com o câncer que lhe abreviaria a vida um ano depois, ele buscou sintetizar quarenta anos de atuação nas artes, sobretudo no humor gráfico. Biratan nasceu em Belém, em 29 de outubro de 1950 no seio de uma família de classe média, de 11 filhos, residente em Castanhal. O pai era funcionário público, a mãe professora de escola pública. O artista descreveu o pai como “homem de fino humor, criador de frases de efeito e dono de uma cultura geral ampla”. A mãe trabalhava os três turnos, tendo formado pelo menos três gerações de jovens estudantes em Castanhal. Dona Astrogilda, já sabemos, nas horas vagas tocava violino, mas também gostava de pintar em tecidos. “Acho que herdei um pouco do humor do meu pai e o gosto pela música e pelo desenho da minha mãe” (BIRATAN, 2020, p. 7).

Em Castanhal, ele jogava bola nas ruas sem asfalto, aprendeu a pescar, “passarinhar”, desenhar e desenvolveu uma habilidade que o tornou estimado pelos amigos: contar anedotas. “Ainda no curso primário, os colegas do Grupo Escolar Cônego Leitão, uma antiga escola pública da cidade, já se reuniam em torno dele para ouvir os causos que criava ou que ouvia, memorizava com incrível facilidade e reproduzia depois”, como lembra o amigo de infância José Carneiro, sociólogo e professor aposentado da UFPA⁸². O costume de contar piada acompanhou Biratan por toda a sua vida. O cartunista J. Bosco, por exemplo, considerava o cartunista um dos maiores contadores de piadas de Belém:

aonde ele chegava, contava causos, fazia a interpretação das personagens, as expressões corporais, imitava vozes, não tinha como segurar o riso. Tinha sempre um cardápio recheado de causos e piadas novas. Pedíamos para ele contar as antigas, e mesmo assim, a gente se mijava de rir, da forma como ele contava. Dizia que muitos causos tinham acontecido com figuras de Castanhal, sempre um conhecido da família, um vizinho, um colega. Era um talento puro.⁸³

A aproximação com desenho deu-se dentro de casa, na infância, por meio das pinturas da mãe e dos retratos em *crayon* que o irmão mais velho, João Porto, fazia.

⁸² Depoimento de José Carneiro à pesquisa em 23 de julho de 2020.

⁸³ Depoimento de J. Bosco à pesquisa em 24 de maio de 2023.

Biratan contou que o irmão lhe serviu de inspiração. “Eu ficava olhando a habilidade dele e tentava copiar, usando a mesma técnica. Acabei fazendo muitos desenhos do Duque de Caxias, do Tiradentes, mapas, esqueletos, trabalhos da escola, vários encomendados por colegas. Era como ganhava um dinheirinho. Era uma vida do interior, boa e descansada”, recordou.

A primeira inspiração para a desenho de humor aconteceu aos 13 anos. Ele foi passar as férias na casa de uma tia materna, Esmeralda, na cidade de Curuçá⁸⁴. Era um casarão antigo, estilo colonial, cheio de quadros. Um deles chamou a atenção do menino. Reproduzia uma cena urbana numa cidade muito parecida com Curuçá do início dos anos 1960. Homens de chapéus e bengalas, mulheres elegantes e crianças de calças curtas circulavam entre bois, carneiros, cachorros, policiais, parecia uma grande feira. O menino Ubiratan ficou admirando cada detalhe da cena. A tia lhe explicou que se tratava de uma sátira feita por um desenhista sobre os moradores de uma pequena cidade. “Talvez tenha sido o desenho que mais influenciou a minha vida de rabiscador de papel”, disse-me, em entrevista concedida para este estudo.

A amizade com a família Carneiro foi marcante para o crescimento cultural e intelectual de Biratan em Castanhal. É que os Carneiro eram proprietários do *Cinema Argus* o que lhe garantiu entrada gratuita em todos os filmes exibidos. Com 12 anos, lembra de ver os filmes em preto e branco da Atlântida e tudo o mais que passava, inclusive os do diretor Akira Kurosawa, exibidos em programação especial, às quintas-feiras, para a colônia japonesa, bastante expressiva na cidade. O cinema compensava a pouca leitura da época. Com a família numerosa, não sobrava dinheiro para os pais comprarem livros.

Quando Ubiratan Nazareno Borges Porto viajou para Belém, aos 22 anos, tinha duas preocupações em mente: arranjar um trabalho e concluir o ensino técnico, equivalente, hoje, ao curso médio. Ele havia estudado até o segundo ano no Colégio Estadual Lameira Bittencourt, mas abandonou os estudos por causa de um problema de relacionamento com os colegas. Ubiratan tinha enorme dificuldade de falar em público. Embora tivesse facilidade em contar anedotas, muitas delas criadas por ele mesmo, na hora de apresentar qualquer trabalho em sala de aula, suava frio, gaguejava muito, era alvo de risos. Traumatizado, convenceu os pais que devia dar um tempo dos estudos.

⁸⁴ Curuçá é um município paraense da região do Salgado, surgido no século XVIII, tendo se emancipado político-administrativamente do território de Castanhal em 1933.

Passou dois anos praticamente isolado na casa da família, no Cariri, bairro central de Castanhal.

Àquela inação foi, porém, um tempo importante para a formação futura do cartunista. Ele, que já gostava de desenhar, passou a desenhar com mais frequência, agora passando para o papel as anedotas que criava. Foi também um tempo de muita leitura de revistinhas em quadrinhos, os gibis, que chegavam à casa. “Essa literatura popular do gibi me ensinou muito. Eu aprendi muito. Você aprende um pouco de desenho, geografia, história. Foi um tempo de aprendizagem fora da escola importante na minha formação de cartunista. Também passei a exercitar mais o violão.”⁸⁵ Com o tempo a timidez foi ficando de lado. Ele voltou a sair, não para a escola, mas para os bares, sempre acompanhado do violão. Os amigos juntavam-se em torno dele para ouvir as piadas que contava. Passou dois anos nesta toada até que decidiu que era hora de mudar de vida, procurar emprego, estudar. Foi para a vizinha capital.

No ano que chegou, matriculou-se no curso de desenho técnico do professor Mário Barata. As aulas eram no Instituto de Educação do Pará, o IEP. Biratan não tinha muita intimidade com régua e compasso, preferia o desenho à mão livre. O professor logo percebeu o desenho diferenciado do aluno e o incentivou a fazer charges e publicar nos jornais da cidade. Em 1974, ele concluiu o ensino técnico no Colégio Estadual Paulino de Brito. A segunda preocupação, arranjar um emprego, foi solucionada quando o irmão, João Porto, agora proprietário de uma loja especializada em artigos de couro produzidos artesanalmente, o convidou para trabalhar na confecção de bolsas e calçados. Castanhal foi ficando para os fins de semana.

No intervalo do trabalho, Biratan estava sempre desenhando charges e caricaturas. O primeiro desenho que publicou foi uma caricatura do jogador Fio Maravilha (**figura 18**), do Flamengo, mas com a camisa do Paysandu. Centroavante e ídolo do Flamengo, o jogador havia se tornado celebridade nacional após a música que Jorge Ben, depois Jorge Benjor, compôs em sua homenagem, em 1972, quando marcou o gol da vitória do rubro-negro carioca sobre o Benfica, de Portugal. Em 1975, rumores de uma provável compra do passe do jogador pelo Paysandu, clube do coração do estreante cartunista, o inspirou a produzir o desenho. Os dentes enormes tornavam Fio um personagem fácil de caricaturar. Na única charge publicada em *O Liberal*, o candidato a chargista assinou seu nome com o U, que depois aboliu como viria abolir o

⁸⁵ Depoimento de Biratan Porto à pesquisa em 22 de julho de 2018.

sobrenome, tornando-se apenas Biratan, mas isso ainda levaria algum tempo para acontecer.



Figura 18. Fio Maravilha. Biratan Porto. *O Liberal*. 23.10.1975, p.11, Esportes.

Em meados da década de 1970, Belém era uma cidade com uma população estimada em 800 mil habitantes, muito grande para os padrões de quem havia chegado de Castanhal, município com uma população 32,29% de origem rural, segundo o IBGE (2007). A capital paraense era servida por uma expressiva rede de cinemas, todos no centro da cidade. Uma das diversões de Biratan era frequentar os cinemas, principalmente Iracema, Nazaré, Olímpia, Palácio, Moderno e Independência, assim como fazia em Castanhal, cidade que tinha apenas o cinema Argos. Ele também frequentava as sessões de cinema de arte do Grêmio Literário Português, que exibiam filmes fora do circuito comercial. Ao longo do tempo ele acumulou uma alentada coleção de filmes em VHS e DVD, incluindo os antigos filmes da Atlântida, aqueles mesmo que assistiu na adolescência em Castanhal.

Ele acompanhava o movimento teatral de Belém, sempre que alguma montagem o interessava. “Quarto de empregada”, de Roberto Freire, foi uma das primeiras peças que assistiu no Theatro da Paz, em 1976, encenada pelo grupo *Cena Aberta*. O teatro paraense, na década de 1970, havia dado uma guinada na temática folclórica até então em voga, trazendo para o tablado montagens engajadas que pudessem levar o espectador a refletir sobre suas condições culturais e socioeconômica numa região explorada pelo capital multinacional. Desde 1975, ele já publicava em *A Província do Pará*, como colaborador da coluna *Jornaleco*, a primeira a abrir espaço para os cartunistas. No ano seguinte, Biratan enviou três charges para *O Pasquim*, por sugestão do amigo Chico Carneiro (figura 19). Todas foram publicadas.



Figura 19. *O Pasquim*, edição nº 351, p. 29, 1976.

“Ver meus cartuns publicados no *Pasquim* foi uma das maiores emoções da minha vida, uma espécie de start que precisava”, disse em entrevista que me concedeu em 22 de junho de 2018. O cartum acima, à esquerda da página reproduzida, foi publicado ao lado de uma charge de Nássara, um dos ícones da charge brasileira, admirado pelo jovem cartunista. Percebe-se no cartum a vocação humorística de Biratan, do tipo que faz florescer o riso espontâneo no leitor. Em setembro de 1977, ele foi a Brasília visitar um parente. Aproveitou a oportunidade para levar umas charges para publicar no jornal *Correio Braziliense*. O diretor de redação ficou entusiasmado com a qualidade do material e imediatamente o convidou para trabalhar no jornal, mas o cartunista tinha outro plano em vista: regressar para Belém e fazer vestibular para um

curso recém-criado na Universidade Federal do Pará, Comunicação Social, habilitação Publicidade e Propaganda. Contava, então, 27 anos, não tinha uma profissão definida, além do humorismo gráfico, atividade até então não remunerada na capital paraense. Agradeceu o convite e deixou as charges para serem publicadas nas mãos do atônito diretor de redação. Logo que a primeira charge foi publicada (**figura 20**), Raimundo Mário Sobral republicou-a em *A Província*, assinalando abaixo da publicação, com a coloquialidade característica da coluna: “O castanhalense Biratan Porto que durante largo tempo colaborou com este *Jornaleco*, se mandou para o Planalto. Este cartum que estamos publicando, marca a estreia de Biratan no *Correio Braziliense*”.



• O castanhalense Biratan Porto que durante largo tempo colaborou com este *Jornaleco*, se mandou para o Planalto. Este cartum que estamos reproduzindo, marca a estreia do Bira no “*Correio Braziliense*”.

Figura 20. Biratan. *A Província do Pará, Jornaleco*. 05.10.1977, p.12, 2º cad.

O desenho refere-se a um tema bastante explorado pelo jornal *Pasquim*, o espírito de corpo de médicos e hospitais cujos frequentes erros, negligências e omissões no atendimento aos pacientes, causavam mortes ou sequelas, sem haver punição na

maioria dos casos. O jornal se referia à categoria médica como “a *máfia de branco*”. O *Pasquim* estava promovendo uma campanha, entre 1974 e 1991, contra a “máfia de branco”, republicando qualquer matéria de outros jornais sobre erros médicos, chamando a atenção para o espírito de corpo das entidades médicas, que deixavam os responsáveis impunes. Durante a campanha, o jornal carioca fez 109 publicações com o título “máfia de branco”, termo criado pelo jornalista Ivan Lessa na edição nº 260, de 1974, que serviu de título à nota inaugural:

Este é um teste: em qualquer reunião social experimente levantar os assuntos mortos em acidentes de trânsito ou os perigos dos pacientes expostos à sanha assassina dos bravos soldados de Hipócrates. Vai ver só como tem gente com história pra contar.

A charge de Biratan parte da imagem renascentista “*A expulsão de Adão e Eva do Paraíso*”, de Masaccio (1401-1928), mestre italiano do início do Renascimento, que inspirou vários outros artistas, entre os quais Michelangelo (1475-1577). A recorrência a antigas formas de arte ou inspiração em determinada tela para realização de uma outra obra inteiramente nova chamou a atenção de Aby Warburg (1866-1929) ao analisar referências da arte clássica no Renascimento. À recorrência, Warburg chamou de *Pathosformel* ou *fórmulas de emoções*. Segundo Carlo Ginzburg, “a noção de *Pathosformel* ilumina as raízes antigas de imagens modernas e a maneira como tais raízes foram reelaboradas”. A versão humorística de Masaccio feita pelo lápis de Biratan tem o sentido de uma paródia que denuncia não o pecado original de Adão e Eva e consequente expulsão do paraíso, mas a ação conjunta do médico e da morte no mau atendimento aos enfermos. A espada foi substituída pelo dedo acusador de Deus que surge entre nuvens, pairando sobre as cabeças em tamanho desproporcional ao dos dois personagens. Diante dos casos sem punição apontados por *O Pasquim*, o artista parece descrever de uma pena terrena aos maus profissionais da medicina, que não estariam livres, no entanto, da ira divina.

De regresso a Belém, o artista realizou o vestibular, foi aprovado e tornou-se calouro da UFPA. Cinco meses depois, foi convidado por Roberto Jares Martins, diretor superintendente de *A Província*, para trabalhar profissionalmente no jornal. É possível que a nota de Mário Sobral, repercutindo a passagem de Biratan pelo *Correio Braziliense*, tenha aguçado a atenção do diretor superintendente à qualidade do artista. *A Província* era um jornal centenário, que pertencera ao intendente Antonio Lemos (1843-1913), tendo sido incendiado quando o velho caudilho foi escorraçado do poder pela

oposição ligada ao ex-governador Lauro Sodré.⁸⁶ A história do jornal é marcada por fases distintas.⁸⁷ Na fase pertencente aos *Diários Associados*, durante a conspiração que levou ao golpe civil-militar em 1964, o jornal defendeu o fim do governo de João Goulart, inclusive publicando editoriais escritos pelo coronel do Exército Jarbas Passarinho. Em livro autobiográfico, o coronel, que liderou o golpe na Amazônia, revelou a autoria dos editoriais, que quase lhe custaram a cabeça, pedida por militares governistas:

Comecei a ser violentamente visado, especialmente porque era notória a minha colaboração com o general Taurino e seus colegas de comando na área, assim como porque, convidado por Milton Trindade, que dirigia *A Província do Pará*, eu escrevia todos os editoriais do jornal, na linha de oposição severa ao que se passava no Brasil. Pediram a minha cabeça, com insistência. Usando influências no Governo Federal, exigiram a minha transferência de Belém. Prestigioso, porém, junto aos ministros da Guerra que se sucediam, o general Taurino abortou a manobra revanchista.⁸⁸

Como quase todos os grandes jornais brasileiros, os jornais da cadeia *Diários Associados* apoiaram a deposição do presidente João Goulart. No momento da deflagração do golpe militar, “a grande imprensa e as Forças Armadas formaram um bloco hegemônico no sentido de conseguir a dissolução do governo constitucional” (BARBOSA, 2007, p. 189). O contabilista, professor e jornalista Milton Trindade (1920-1986), diretor-geral de *A Província*, escalou o coronel Passarinho para dar vazão aos editoriais golpistas do centenário jornal. Eram amigos desde a época de estudantes no Colégio Paes de Carvalho. Afinidades católicas e ideológicas os uniam mais ainda. Consumado o golpe, ao qual passou a chamar *revolução*, Milton Trindade se filiou à

⁸⁶ Maria de Nazaré Sarges produziu dois dos melhores estudos sobre Antonio Lemos e sua época. Ver *Riquezas construindo a Belle Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2000 e *Memórias do velho intendente*. Belém: Paka-Tatu, 2004.

⁸⁷ Fundado em 1876, o jornal *A Província do Pará* deixou de circular em 1912. Oito anos depois, em 1920, voltou a circular, adquirido por Pedro Chermont de Miranda, mas em 1926, devido a dificuldades financeiras, parou novamente de circular. Em 1947, teve início a terceira fase do jornal, agora adquirido pelo empresário pernambucano Assis Chateaubriand, proprietário da cadeia *Diários Associados*, cuja atuação no Pará data de 1943, por meio do jornal *A Vanguarda*. A fase associada se encerrou em 1997, quando o título do jornal foi adquirido pelo editor gráfico Gêngis Freire. Em 2001, voltou a ser vendido, desta vez para o empresário Miguel Barlete Arraes, mas a circulação foi interrompida naquele mesmo ano. Em 2018, o ex-governador, empresário e radialista, Carlos Santos, tornou-se proprietário do título. O jornal foi relançado em formato tabloide e publicação quinzenal. Atualmente existe apenas em versão digital. Sobre o centenário jornal, ver *História de A Província do Pará*. Carlos Rocque. Belém: Mitograph Editora, 1976. Sobre os Diários Associados, ver *Brasil, primeiro. História dos Diários Associados*. Glauco Carneiro. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand, 1999.

⁸⁸ *Um híbrido fértil*. Jarbas Passarinho. 3ª edição. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1996, pp. 158-159.

Aliança Renovadora Nacional, a Arena, partido governista. O coronel Passarinho trocou a caserna pela carreira política. Fez-se governador e senador. Transformou Milton em seu vice no Senado. Entre 1967 e 1974, quando Passarinho se tornou ministro do Trabalho e, em seguida, da Educação, o diretor-geral de *A Província* assumiu o mandato. Desde então, todos na redação passaram a lhe chamar “Senador”. Durante os 21 anos da ditadura, Senador foi um fiel escudeiro de Passarinho. Nada era publicado sobre este se não passasse pelo crivo do diretor-geral ou dos editores devidamente orientados.

É neste jornal zeloso para com a ditadura que Biratan Porto chegou com seu humor. É verdade que ele já publicava no jornal desde 1975, mas de forma intermitente, descompromissada, amadora, daí que aquele período foi quase todo consumido em charges esportivas, praticamente isento de riscos maiores. Mas, agora, convidado por Roberto Jares Martins, o artista assumiu o compromisso de publicar uma charge diária, adentrando na carreira profissional em um jornal liberal, conservador, que se orgulhava de ser “o jornal da família paraense”, pertencente à base de sustentação empresarial da ditadura na Amazônia. Um campo minado, sem dúvida, à prática da charge, gênero humorístico que se alimenta e faz crítica dos fatos do momento.

O responsável pela entrada de Biratan em *A Província*, Roberto (Bob) Jares Martins (1940-1992) tinha, então 38 anos e era reconhecido na redação – em geral um ambiente machista⁸⁹ – como um homem bonito, elegante e afável no trato com os funcionários (**Figura 21**). Bob Jares havia herdado um quarteirão de casas alugadas na avenida 25 de Setembro, atual Rômulo Maiorana, em Belém, mas perdeu tudo por usucapião para os inquilinos que, sem serem cobrados, deixaram de pagar o aluguel. Era um jornalista bem relacionado no *high society* da cidade, boêmio como quase todos na redação. Na fase final de um jornalismo romântico, após o fechamento da edição, corríamos para o bar, geralmente o Bar do Parque, no centro de Belém, próximo às sedes dos jornais.⁹⁰ Jares raramente o frequentava, preferia os lugares mais condizentes como o *status* de diretor-superintendente do jornal. Frequentava o Iate Clube, a Assembleia Paraense e era *habitué* do restaurante Lá em Casa, ponto de encontro do

⁸⁹ O machismo na redação dos anos 1970 pode ser medido pela frase “mulher na redação não tem sexo”, repetida por Carlos Flexa, redator da editoria de Polícia, ao contar algumas de suas aventuras extraconjugais, geralmente com senhoras já entradas em anos, perto de alguma repórter.

⁹⁰ O costume dos jornalistas desta época de reunir quase todos no mesmo bar também está expresso em DARTON, Robert. *O beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução*. São Paulo: companhia das Letras, 2010.

Senadinho, uma confraria de amigos bem-informados, onde colhia informações para a *Primeira Coluna*, espaço que criou na terceira página do jornal para concorrer com o *Repórter 70*, a principal coluna de *O Liberal*. Ele havia começado muito cedo em *A Província*, aos 14 anos, assinando uma coluna estudantil. Em 1957, já era jornalista profissional, atuando como repórter policial, repórter político e colunista da *Folha do Norte* e *Folha Vespertina*. No ano seguinte, transferiu-se para *A Província* e *A Vanguarda*. Inovou no colunismo social de Belém: mesclava notas sociais com assuntos diversos, do político ao econômico. Na *TV Marajoara*, foi apresentador dos programas “*Depois das 9*” e “*Qual é o assunto?*” (ROCQUE, 1976, p.230). Segundo o primo Fernando Jares, também jornalista, “o sucesso como profissional de jornalismo o levou ao mundo executivo, primeiramente dirigindo a *TV Marajoara*, depois como superintendente de os *Diários Associados* em Belém, chegando à direção nacional da Tv Tupi”, a maior rede de televisão antes da fundação da Tv Globo.⁹¹



Figura 21. Biratan. Ilustração Roberto Jares Martins. *A Província* do Pará, 24.11.1992, p.16, 1º cad.

⁹¹ Os 70 anos de Roberto Jares. Fernando Jares Martins. Publicado em <https://blogdoestado.blogspot.com/search?q=os+70+anos+de+roberto+jares>, em 13 de maio de 2010.

Empossado superintendente de *A Província* em 1970, Roberto Jares passou a se preocupar com a vendagem do jornal, o segundo em tiragem, mas bem abaixo do concorrente *O Liberal*.⁹² Entendia que a vendagem podia melhorar se o jornal passasse por um processo de modernização gráfica e editorial, que não o desfigurasse a ponto de assustar os leitores fiéis. Seria um processo gradual, de acordo com as condições financeiras da empresa. O primeiro passo foi aposentar o antigo sistema de impressão a chumbo, substituído pelo novíssimo sistema *offset*. A modernização tecnológica se fez com a compra de uma impressora *Goss Community*, com capacidade de imprimir 40.000 cadernos por hora, e de uma *fotocomposer*, operada com computadores *Proton*, o que havia de mais avançado no setor gráfico. Naquele momento, a modernização gráfica da imprensa estava se processando no Brasil impulsionada pela ditadura (ABREU, 2002, p.15).⁹³

O segundo passo foi realizar uma reforma gráfica que entregasse ao leitor um jornal bem formatado, limpo, visualmente agradável, tudo o que a impressão a quente não oferecia. Para essa missão, Roberto Jares trouxe Amílcar de Castro, artista plástico e diagramador consagrado, um dos responsáveis pela reforma gráfica do *Jornal do Brasil*, uma revolução no *design* gráfico brasileiro nos anos 1950/60. Em 19 de dezembro de 1973, com atraso de várias horas em função da inexperiência dos gráficos com o novo sistema de impressão, a nova *Província* saiu às ruas. No projeto de Amílcar, a charge tinha espaço cativo. Mas o jornal continuou a republicar charges dos jornais associados, no melhor estilo *tesoura-press*. Talvez os diretores não confiassem nos artistas do traço e da troça paraenses ao ponto de lhes confiar um espaço na página nobre do jornal. Pode ser que tomassem os jovens artistas locais por irresponsáveis para lidar com temas sérios em um jornal comprometido com o poder, como ouvi do diretor de redação de *O Liberal*.⁹⁴

⁹² Há poucas informações sobre tiragens de jornais de Belém, mas segundo um relatório elaborado pelo Serviço Nacional de Informações, em junho de 1974, a circulação de *A Província* era de 8 mil exemplares, de segunda a sábado, e de 10 mil, aos domingos. A título de comparação, a circulação diária do concorrente *O Liberal* era de 32 mil exemplares, quatro vezes maior. Informação confidencial nº 1336/19/AB/74. Agência de Belém, Serviço Nacional de Informações.

⁹³ Um ano antes de *A Província*, *O Liberal* já havia adotado o *offset* em Belém, seguindo a revolução gráfica que se processou na grande imprensa nacional, com apoio financeiro da ditadura dentro da estratégia de controle e dominação da imprensa pelo poder, ligada à ideologia de segurança nacional.

⁹⁴ Algum tempo depois de Biratan assumir a charge diária em *A Província*, tomei coragem e fui oferecer meus serviços profissionais de chargista a *O Liberal*. Havia publicado algumas charges, sob o pseudônimo Dizé, no suplemento *Encarte*, daquele jornal. O diretor de redação, Claudio Sá Leal (1926-2002), um respeitado e temido jornalista, recebeu-me com o peculiar mau-humor que

Cinco anos depois, o jogo parece ter mudado. Atendendo ao convite de Bob Jares, Biratan subiu a velha escadaria do sobrado que abrigava o jornal para uma reunião com o superintendente e com o secretário de redação Euclides Bandeira, o Chembra (1943-2000), um fã declarado de cartuns, colecionador da revista *Lucky Luke*, o HQ franco-belga criado por Morris e Goscinny, o mesmo roteirista de *Asterix, o gaulês*. Chembra, irmão do cartunista Hamilton, da jornalista Lúcia e do cantor Walter Bandeira, era outro figurão responsável pelo clima de camaradagem reinante no velho jornal associado. A reunião no gabinete do diretor superintendente selou a entrada de Biratan em *A Província*. O jornal teve que se curvar à exigência do artista: não cumprir dupla jornada como cartunista e diagramador, como era praxe na época. Negociou também uma remuneração diferenciada, equivalente a dois salários e meio pagos aos repórteres. O profissionalismo no humor gráfico contemporâneo do Pará iniciou efetivamente naquele momento.⁹⁵



Figura 22. Biratan, de pé, com Olavo Dutra. Na redação de *A Província*. 07.05.1978, p. 10, 1º cad.

A contratação de Ubiratan foi anunciada em matéria publicada na edição de 7 de maio de 1978, destacando a qualidade do artista e seu temperamento afável, ilustrada

lhe fez fama. Despachou-me dizendo que os cartunistas eram irresponsáveis demais para trabalhar num jornal grande e comprometido como *O Liberal*. A conversa foi testemunhada por Orly Bezerra, então chefe de reportagem do jornal. Continuei meu trabalho como diagramador, publicando esporadicamente charges em *A Província*, o que levou o historiador Vicente Salles a me chamar de cartunista bissexto, designação dada aos que publicam de forma intermitente na imprensa. *O Liberal* continuou sem cartunista por mais alguns anos.

⁹⁵ Depoimento de Biratan Porto à pesquisa em 22 de julho de 2018.

por imagem na qual aparece de pé, ao lado do chefe de reportagem Olavo Dutra (**figura 22**):

Um dos melhores chargistas paraenses, criador de temas variados, via de regra envolvendo a política, e dono de uma simplicidade a toda prova, apesar de seu destaque profissional tanto no Pará como em outros Estados, Ubiratan Borges Porto, ou simplesmente Biratan Porto, estará a partir de amanhã, mostrando seus trabalhos nas páginas de *A Província do Pará*. Biratan “dá um passo importante para a profissionalização do chargista”, apesar de reconhecer que o Sul ainda oferece mais campo de trabalho. Aqui, Biratan Porto estará diariamente na sexta página do jornal, com diversas temas.

O texto reproduz um trecho da fala do artista sobre o significado do momento para a profissionalização tardia da charge no Norte, região de campo limitado para atuação de cartunistas em comparação ao Sul. A partir da entrada de artista até sua saída do jornal, 23 anos depois, os leitores passaram a acompanhar os acontecimentos locais, nacionais e internacionais também por meio das suas charges. Inicialmente publicada na página 6, conforme o projeto gráfico de Amílcar Martins, a charge passou para a 4, para onde mudou a página nobre – aquela reservada aos editoriais, artigos, expediente e, agora, à charge – quando o jornal, imerso em crise financeira, reduziu de 20 para 16 o número de páginas do primeiro caderno.⁹⁶

Nos sete primeiros anos de carreira em *A Província*, de 1978 ao fim da ditadura em 1985, Biratan desenhou cerca de 2.500 charges. Excetuando as charges esportivas, que podem render estudo específico sobre o futebol paraense na passagem dos anos 1970-1980, ele produziu cerca de 2 mil desenhos sobre temas como **economia** (inflação, custo de vida, pacotes econômicos, crise do petróleo, desemprego, dívida externa, FMI, greves, crise de abastecimento), **política** (reforma partidária, sucessões presidenciais, cisão na partido governista, governo Figueiredo, política no Pará, terrorismo, anistia), **questões urbanas** (moradia, saúde, saneamento, transporte, segurança), **educação e cultura** (crise na educação, carnaval, Círio, patrimônio, Natal, festas juninas), **questões regionais** (garimpo, conflito entre Estado e religião, grandes projetos, exploração de petróleo, conflitos no campo, questão indígena), **questões internacionais** (crise do petróleo, guerra das Malvinas, eleições americanas, atentado ao papa), enfim, os temas do momento. Biratan escreveu com as linhas do humor a história dos anos 1970/1980, dia a dia, da qual nos interessa observar mais detidamente as representações política,

⁹⁶ A grande crise dos *Diários Associados* em Belém foi causada, principalmente, pelo fechamento de sete canais de Tv pelo governo de João Figueiredo, em 16 de julho de 1980, sob a justificativa de problemas financeiros. A Tv Marajoara, com 96 funcionários, foi atingida pela medida, apesar de estar “em boa situação financeira”, segundo Glauco Carneiro. Op. cit, p. 546. Dias depois, o governo transferiu a concessão dos canais para o empresário Sílvio Santos.

sanitária, social, urbanística e cultural sobre Belém no tempo da ditadura, buscando perceber as condições da cidade legadas pela ditadura ao período de redemocratização, assim como flagrar o cidadão comum submetido às políticas autoritárias e ao jogo político das elites dominantes do período.

Como ler todas essas charges? Em primeiro lugar, selecionando, filtrando, organizando-as em temas, de forma a estabelecer um fio condutor que possibilite alcançar uma percepção ampla das condições da cidade no crepúsculo do regime militar. Em seguida, direcionar olhar sobre o cidadão submetido às políticas públicas de um governo ditatorial, percebendo como ele foi representado pelo artista nas charges publicadas. Por fim, pretende-se identificar as estratégias de resistência empregadas, espontâneas ou organizadas, da sociedade em meio ao cotidiano em Belém do Pará nos sete últimos anos da ditadura. A presença do cidadão nas charges é fundamental, pois um dos propósitos deste estudo é perceber como os contemporâneos viram e sentiram o governo militar no seu dia a dia. Desta forma, mesmo nas representações humorísticas em que o cidadão está ausente, nos interessa entender como o artista dialoga com o leitor, oferecendo a sua interpretação de fatos sempre convidando o leitor-cidadão a refletir sobre a sua própria realidade. A tese que defendemos aqui é a propriedade da charge como fonte para o estudo da ditadura militar, apesar da dicotomia entre a natureza cômica do humor gráfico e a seriedade do tema político proposto. É possível questionar se a charge, como uma criação subjetiva do artista, é capaz de revelar algo de verdadeiro, de real, sobre os acontecimentos. Tomo como fio condutor, nesta questão, a observação de Motta. Mesmo concordando que elas são distorções que podem até atingir as raias do grotesco, ele afirma que a “caricatura política aborda temas que sugerem lidar com a verdade ou, ao menos, com facetas dela. Entende que, se os argumentos da charge “não tivessem nenhuma relação com a realidade e não fossem levados a sério, seriam inteiramente inofensivos como discurso político, e não incomodariam ninguém” (MOTTA, 2006, p. 26).

Nenhuma das duas mil charges de Biratan foi produzida sem estar ancorada em fatos. O artista estava em permanente diálogo com os acontecimentos diários. Ele se informava na imprensa, selecionava os assuntos seguindo parâmetros de relevância e conhecimento, praticava uma leitura a contrapelo, reinterpretando as notícias pelo viés crítico e humorístico. Por meio dessa recriação artística, que José Marques de Mello elevou à categoria de **gênero jornalístico opinativo**, o cartunista se inseriu no debate público da época. Tinha plena consciência de estar exercendo crítica política, algo que

sabia desagradável para algumas instituições ou autoridades tornadas alvo de sua pena. Exemplo disso aconteceu durante a Semana do Índio de 1980, quando o delegado regional da Funai, Anael Lemos Gonçalves, protestou contra uma charge (**figura 23**) que considerou de “mau gosto”.



Figura 23. Biratan. *A Província do Pará*, 14.04.1980, p. 6, 1º cad.

Para o delegado, “em hipótese alguma a charge retrata a seriedade com que a Funai vem festejando com expressivo júbilo a Semana do Índio em todo território nacional”.⁹⁷ Anael Gonçalves era interventor militar da Funai. Na carta enviada ao jornal, ele protestou alegando que a charge fazia parte das “injustas críticas dirigidas à Funai, as quais partindo de pessoas nem sempre bem-informadas, solapam a boa imagem do órgão e deixam sempre no seio da opinião pública um aspecto negativo, obviamente em desacordo com os nobres objetivo desta Fundação”. Sua queixa era por causa da imagem do indígena triste e esquálido, com uma barriga própria dos portadores de esquistossomose ou barriga d’água, participando de uma filmagem sobre o Dia do Índio. A charge mostra a preocupação da Funai em repassar uma imagem favorável do

⁹⁷ “Cartas. Funai protesta contra charge”. *A Província do Pará*, p.6, 1º cad.

indígena, por isso pede a intervenção urgente da equipe de maquiagem, buscando melhorar o aspecto do indígena. Para o delegado, a charge “não traduziu e não enviou para o público nenhuma mensagem condizente com a dignidade do índio”. Anael conclui convidando Biratan para comparecer à Delegacia Regional, a “fim de receber informações verdadeiras do que somos em relação aos índios e, dessa forma, desfazer com igual destaque, a ‘gozação’ de muito mau gosto e aleivosa às comemorações da Semana do Índio”.

Biratan não atendeu ao convite, nem deixou de criticar a Funai em suas charges posteriores, inclusive durante outros festejos da Semana do Índio, como na **figura 24**, publicada dois anos depois, em que faz uma releitura da charge que tanto desagradou ao delegado regional.



Figura 24. Biratan. *A Província do Pará*, 20.04.1982, p. 4, 1º cad.

Desta vez, ao invés de um indígena esqualido, a charge traz um indígena forte, mas absolutamente submisso, tutelado, sendo filmado por um canal de televisão. Como em uma peça de teatro em que o ator precisa do “ponto” para lembrar da fala, o indígena repete um texto “soprado” pela Funai, escondida na cena, certamente um texto de agradecimento ao trabalho desenvolvido pela fundação, sensação reforçada pelas palmas que aparece batendo, embora sua expressão não indique exatamente um estado de felicidade ou de gratidão.

Durante a ditadura, Biratan não respondeu a nenhum processo judicial, como ocorreu com o cartunista Sérgio Bastos, mas teve charges censuradas pelo jornal. Em *A Província*, o primeiro crivo era do editor da página onde o artista publicava suas charges, Wilson Corrêa, um linotipista de grande qualidade promovido a editor do *Caderno 2* quando a impressão passou para o sistema *offset*. É o artista que conta como este controle era exercido e a revolta que sentia quando uma charge era alvo de censura:

nunca sofri nenhuma forma de censura por parte do Jares, mas do senador Milton Trindade, sim. Minhas charges passavam pelas mãos do Wilson Corrêa, que foi designado para fazer o papel de censor. Eu briguei muito com ele. Como já não queria mais brigar comigo, passou a levar as charges diretamente para o senador. A primeira charge que fiz metendo o pau no Jarbas Passarinho causou-me alguma contrariedade. O Wilson olhou e foi logo dizendo “vais ter que fazer outra”. Eu perguntei “por quê?” Ele me respondeu: “o senador é suplente do Passarinho, Biratan!” Eu fiquei puto, sabes como é jovem, mas fiz outro desenho, peguei um assunto aleatório, tinham vários, aumento de preço, inflação, desemprego, custo de vida. Então fiz, mas fiquei muito chateado. Você se sente reprimido, né?⁹⁸

Apesar de atuar durante a abertura, que aparentemente significava um tempo de maior liberdade⁹⁹, o artista tinha que se cercar de cuidados para evitar problemas com o regime, o que o levou a desenvolver uma forma de autocensura por saber que o risco que corria em um jornal do Norte era maior do que se estivesse atuando no Sul, como revela no mesmo depoimento:

eu fazia charge sobre os militares, mas sempre tinha algum receio. Numa situação dessa você desenvolve uma autocensura muito grande. Aos poucos, fui aprendendo até onde podia ir, mesmo sendo em uma época da abertura. O problema é que era uma abertura mais para boca de lobo. A qualquer hora podiam te pegar, principalmente nós, do Norte. Lá no Sul, os cartunistas tinham mais força porque os jornais eram mais críticos e havia a imprensa alternativa, o *Opinião*, o *Pasquim*, o *Movimento*, mesmo os grandes jornais eram mais independentes. Havia uma cultura já consolidada do humor gráfico. Então, havia também todo um cenário favorável. Em Belém, não havia essa tradição.

⁹⁸ Depoimento de Biratan Porto à pesquisa, em 22 de julho de 2018.

⁹⁹ Uma leitura pormenorizada sobre como o processo de abertura política, anunciado por Geisel e tocado por João Figueiredo, foi recebido pelos órgãos de segurança e informações da ditadura, nos dá Carlos Fico em *Como eles agiam – os subterrâneos da Ditadura militar: espionagem e polícia política*. O historiador nos informa das dificuldades encontradas pelo governo para executar os projetos de distensão e abertura políticas, avaliados de forma truncada por aqueles órgãos, que viam na abertura uma ameaça comunista de extinção da linha dura. Teria sido uma combinação de decadência e medo que levou a comunidade de segurança a patrocinar alguns dos atos mais bárbaros do regime militar, como a série de explosões de bombas em diferentes pontos do país, inclusive em Belém.

A produção de charges diárias levou o artista a ler os jornais todos os dias, algo que não estava em seu horizonte antes do trabalho profissional em *A Província*, quando se dedicava mais ao cartum, gênero que prescinde do fato. Atento ao que acontecia no mundo, no país, no estado e na cidade pelas páginas do jornal, ele selecionava o que viraria charge, “geralmente a partir da grande manchete que mexia com alguma coisa e impactava mais o leitor”, como relatou-me sobre o seu processo de produção. As primeiras charges foram cartuns ecológicos, mas logo passou a fazer charges locais, sobre a administração municipal, os problemas da cidade, “com total liberdade, por tratar de assuntos mais próximos do leitor”. Os prefeitos, entretanto, começaram a reclamar à direção do jornal. Foi então que mudou o eixo da charge, ao dar maior peso à política nacional, mas sempre voltava aos temas locais, de maior apelo junto aos leitores:

já que eu não podia também criticar abertamente a política local, passei para crítica nacional, passei a jogar pedra no telhado do Planalto, que é o que todo chargista faz. Ficava mais solto, mais livre. Mas fiz muitas charges do Alacid, do Jarbas, dos prefeitos da época. Lembro bem, criticava as administrações, mostrei muitos problemas de Belém, os buracos, as administrações péssimas de alguns prefeitos. Os diretores do jornal eram muito próximos deles, dos secretários municipais, principalmente o senador Milton Trindade, que era filiado à Arena. As críticas incomodavam os prefeitos, o partido, os anunciantes. O Said Xerfan, que era lojista, virou um caso interessante, prefeito e anunciante, as duas coisas ao mesmo tempo. Ele se incomodava, reclamava ao senador, sua loja anunciava no jornal. Tive charges censuradas, não muitas, mas tive. Não guardei nenhuma, rasguei e substituí por outras. Era o meu trabalho.

Embora não tenha guardado nenhuma das charges censuradas, ele as mostrava aos colegas de trabalho, como a denunciar internamente a arbitrariedade sofrida no exercício da profissão. O jornalista Sérgio Palmquist, repórter e colega de redação, lembra de uma charge de Biratan sobre a prisão dos padres franceses François Gouriou e Aristides Camio, juntamente com agricultores paraenses, em 1981, pela ditadura militar, sob a acusação de promoverem desordens públicas e invasão de propriedade privada. A prisão dos padres, enquadrados na Lei de Segurança Nacional, mobilizou a sociedade que organizou vigílias como forma de protesto, exigindo a libertação de ambos. Biratan fez uma charge no calor do acontecimento colocando os padres em uma gaiola. Angustiado com a situação, um deles diz: “Não era a gente que deveria estar aqui”. Evidentemente essa charge não seria publicada no jornal do senador Milton

Trindade: gaiola era lugar de prender passarinho. E Passarinho, sabemos quem era, teve papel importante no conflito Igreja X Estado naquele momento.

Correr o risco não é só uma imagem literal do trabalho do cartunista; faz parte da natureza crítica do seu trabalho. Biratan exerceu a crítica e tinha plena consciência disso, como explicitou no título do álbum comemorativo aos 40 anos de carreira, publicado em 2020: “*Biratan: um traço crítico no tempo – 1978-2018*”. Mesmo sob o controle da direção, ele soube expor sua análise de tal forma que rapidamente conquistou o respeito e a admiração dos leitores, dos colegas de redação e da direção do jornal, tornando-se uma das principais atrações do jornal, alvo de cobiça de *O Liberal*, cujo proprietário, Rômulo Maiorana, enviou emissário com proposta para que o artista se transferisse para o seu jornal, conforme revelou-me o artista. O espírito de camaradagem reinante na redação de *A Província* pesou na decisão de permanecer no centenário jornal. Sobre essa camaradagem, o artista disse:

esse momento foi muito bom porque convivi com gente interessante dentro da redação, por mais que eu não ficasse até tarde. Trabalhava pela manhã ou pela tarde, não tinha um horário fixo, uma carga horária determinada. A redação tinha uns caras muito bons. Tinha o Chembra, o Guilherme Barra, o Rubens Silva, o Jares, o Sérgio Palmquist, o Abnor Gondim, o Ronaldo Brasiliense, o Ribamar Fonseca, a Beth Mendes, tu, era uma redação rica, de grandes jornalistas. Era uma redação também muito afetiva, todo mundo se gostava. Um ambiente bem legal. Tinha também a cerveja depois do trabalho [risos]. Eu aprendi muito com todas essas figuras.¹⁰⁰

Rapidamente o artista se impôs pela qualidade do trabalho, acumulando capital simbólico, admiração e respeito na empresa e entre os leitores. Cinco anos depois da estreia no jornal, *A Província* o homenageou por meio de entrevista de página inteira, publicada em 03 de maio de 1983, em que responde a perguntas formuladas por seis colegas jornalistas sobre seu ofício. A entrevista foi ilustrada por uma fotografia onde o artista está ao lado de 15 companheiros de trabalho.

Naquele ano, Biratan havia sido selecionado no 22º Salão Internacional de Cartum da Bélgica, o mesmo que venceria o 1º lugar, em 2002 (**figura 25**). Dois anos antes havia publicado seu primeiro livro, “*Pacto no tucupi*”, com charges políticas. Sua história em salões nacionais e internacionais logo o destacaria como um dos grandes cartunistas brasileiros. Indagado pelo colunista Rubens Silva qual a razão por não optar pela carreira no Sul, respondeu:

¹⁰⁰ Depoimento de Biratan Porto à pesquisa, em 22 de julho de 2018.

apesar de já ter recebido oferta de emprego para as bandas lá do Sul, o meu lado nortista falou mais alto. Quer dizer, eu sou muito apegado à terra, não tenho aquele espírito nordestino, de mudança, coisa e tal. Infelizmente não sou ave de arribação. Outra coisa importante que eu acho é justamente a descentralização da arte, desenvolver o trabalho de charge aqui no Norte, especificamente em Belém, minha terra. Depois, é um trabalho que está dando resultado, o leitor já sabe o que é uma charge... Por que sair? Não, eu ainda prefiro o tacacá à pizza paulista.

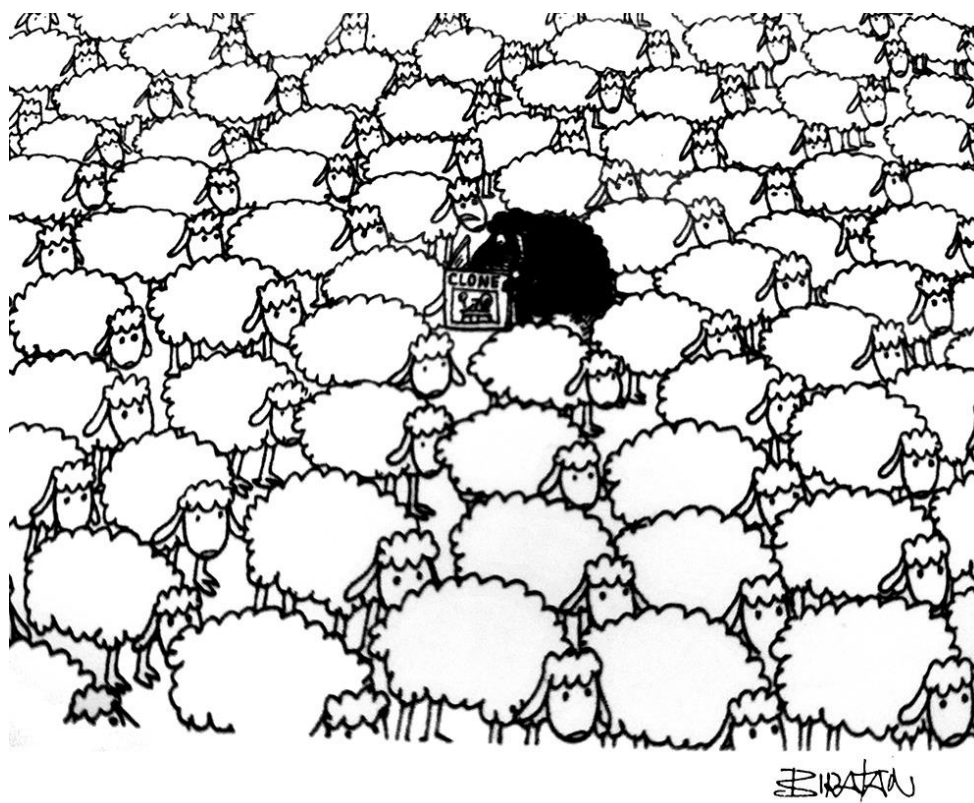


Figura 25. Cartum premiado com o 1º lugar no 41º Festival Internacional de cartum de Knokke-Heist-Bélgica, em 2002. Preocupada com a sobrevivência da espécie uma ovelha negra, entre um rebanho de ovelhas brancas, lê um livro sobre clones.

Há diferenças entre os cartuns produzidos para salões e os para publicação em jornais. Os cartuns de salão exigiam mais cuidados e tempo de produção. São geralmente coloridos. Ele os fazia em seu estúdio, no apartamento em que morava, na Rua Dr. Moraes, bairro Batista Campos. As charges para o jornal foram criações rápidas, alguma levando “não mais que cinco minutos, em plena redação, com barulho de máquinas, vozes de repórteres e os ruídos característicos do trabalho.”¹⁰¹

¹⁰¹ “Biratan Porto: a trajetória do talento e do bom humor”. *A Província do Pará*, 16.09.1983, p. 11, 1º cad.

Segundo Biratan, na formação do estilo, a maioria dos cartunistas absorve as leituras que faz de outros artistas e tempera com o que traz consigo. Neste processo, no entanto, deve se preocupar com a formação de uma identidade própria, que não deixe dúvida sobre a quem pertence determinado traço. No plano das ideias, a inspiração também pode partir de algo que o artista viu, mas ele tem que tomar aquela ideia apenas como ponto de partida, de forma que inspire uma versão diferente, original, sob pena de configurar uma mera cópia, um plágio. Biratan conta que foi alvo de plágio em um dos grandes salões internacionais:

Eu tive um cartum meu que praticamente foi reproduzido por um grande cartunista russo já falecido, um artista muito respeitado, presença certa em quase todos os catálogos de salões internacionais. Era um artista premiadíssimo no mundo, mas fez uma variação muito próxima de um cartum meu, premiado em Piracicaba, em 1989. É possível ocorrer uma semelhança de ideias, pode sim. Agora, houve o caso de um cartunista na Alemanha, o Kaste Peter, que é um copiador nato. Já conquistou prêmios e tal, mas é um copiador. Foi denunciado, acabou expurgado dos salões. Ele pegou um cartum, guardou e, depois de muito tempo, redesenhou e mandou para o concurso. Os jurados não são obrigados a conhecer todos os trabalhos. Somente depois foi denunciado.

O artista paraense sempre se preocupou com a questão da originalidade, não copiar ninguém, desenvolver uma linha própria de traço e ideia, mesmo que tenha admiração pelo trabalho de outros cartunistas, como Henfil, Jaguar, Nani, Bosch, Sempé e Quino. Esta foi a recomendação que ele procurou passar para os pretendentes a cartunistas: buscar a originalidade. Foi assim que desenvolveu um estilo próprio, presente nos cartuns produzidos para os salões e nas charges publicadas nos jornais.

2.5. O chargista em seu ofício

Em um tempo sem redes sociais e internet, quando a charge era publicada apenas na imprensa, o chargista preparava uma charge preocupando-se em fazer-se entender com a brevidade que o leitor destina à leitura do jornal. Nada mais frustrante se a charge, por mais atraente que seja do ponto de vista estético, não conseguisse transmitir a ideia. Não havia muito tempo para a charge, ela tinha a brevidade do jornal diário, dificilmente seria lida em outro dia para além daquele em que foi publicada. Não era como um quadro fixado na parede do museu, ao qual se pode sempre voltar e ficar admirando a cena, esquadrinhando detalhes feito um Giovanni Morelli em busca de

indícios sherlockianos.¹⁰² O cartunista precisava transmitir a ideia com clareza e urgência, tornar fácil a compreensão do leitor em um passar de olhos.

A condensação do assunto, sempre atual, em cena única, ainda exige que o cartunista se preocupe em atuar com clareza, economia de traço, capacidade de síntese e humor. A urgência da charge diária é completamente oposta ao tempo da história em quadrinho, para nos mantermos no humor gráfico. Nas HQ, os quadrinistas dispõem de mais tempo e espaço para desenvolvimento de seus enredos, tempo para introdução, desenvolvimento e conclusão das histórias narradas em quadros, em série. A narrativa da charge é de outra natureza. Biratan dispunha de um quadro único para sintetizar a ideia. Início, meio e fim se condensam em cena única, por isso os chargistas precisam ser eficientes na concisão de suas ideias (LIEBEL, 2016, p. 382).

Essa urgência, segundo observou Motta, tende favorecer a compreensão da charge pelo público, na medida em que o artista não deve fazer uso de artifícios complexos. Assim, para o autor de *“Jango e o golpe de 1964 na caricatura”*, decifrar charges, as quais trata genericamente por caricaturas, pode ser tarefa mais simples que decifrar pinturas renascentistas:

Interpretar caricaturas pode ser tarefa mais simples que decifrar pinturas renascentistas. Embora não necessariamente menos polêmica. Para desvendar o sentido dos desenhos cômicos não é preciso atingir níveis elevados de abstração, tampouco se demandam grandes doses de especulação e intuição. Afinal, os caricaturistas desejam ser compreendidos pelo público comum, o que não ocorre com todos os artistas plásticos. Muitas vezes a caricatura usa artifícios metafóricos, mas quase sempre se trata de figuras de linguagem simples, ao alcance da compreensão popular.¹⁰³

Preocupado em ser entendido pelos leitores, Biratan sempre buscou trabalhar mais a ideia do que o traço. Numa das entrevistas que fizemos, disse-me que considerava a ideia o elemento mais importante do humor gráfico, qualquer que seja a modalidade. O desenho, para ele, era apenas a parte contemplativa da mensagem:

Eu não me considero um bom desenhista, não estudei anatomia, se bem que para o desenho de humor, isso não importa, você não tem que desenhar tudo

¹⁰² O historiador italiano Carlos Ginzburg, em livro sobre indícios e métodos de investigação da arte, descreve o método do médico italiano Giovanni Morelli de identificação de autoria de quadros segundo “os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés”, que certamente demandam acurada observação. Op. cit, 1986, p. 144.

¹⁰³ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Op. Cit., p.30.

certinho, a proporcionalidade não é fundamental. Mas gostaria de ter estudado anatomia para fazer um desenho clássico bem legal, proporcional, as medidas certas do rosto, do tronco, dos membros, essas coisas. Procurei sempre simplificar ao máximo o meu desenho de humor, fiquei preguiçoso apesar de desenhar uma charge por dia. Talvez por isso, fiquei preguiçoso [risos]. O que eu gosto do cartum é da ideia, até hoje eu gosto mais da ideia. Me preocupo mais com a ideia do que com o desenho. O desenho pode até ser feio, pode ter só uma linha, mas tem que ter expressão e naturalidade. Já a ideia tem que ser boa, é a coisa mais importante do desenho. É ela que transmite a mensagem. O desenho é apenas contemplativo.¹⁰⁴

Desde que começou a publicar profissionalmente, em 1978, até os anos finais da vida, Biratan buscou simplificar cada vez mais o desenho em benefício da ideia para que ela ficasse mais transparente. Reconhece, no entanto, que alguns cartunistas conseguem aliar um bom desenho a uma ideia, mas, insiste, se o desenho não tiver peso, tudo bem, não tem problema, a ideia é o que realmente importa:

eu tenho visto muitos cartunistas que desenhavam muito bem. Olha o Quino, não se pode falar mal dele. Quino é um papa, um Deus, mas se você olhar o desenho dele é um desenho amoroso. Quino é cuidadoso com o traço. Essa minha preguiça, essa minha ansiedade de querer terminar logo, me prejudica muito, eu queria ter um pouco mais de paciência, mas só que agora não dá mais para isso [risos].

O exemplo que referenda a preponderância da ideia sobre o traço, Biratan busca em Henfil, o cartunista mineiro, irmão do sociólogo Betinho, que conquistou o Brasil com suas charges combativas e escatológicas:

O desenho dele foi, a vida toda, aquele cisco de galinha, aquele traço nervoso. É o estilo dele, tinha a ver com a personalidade dele. Agora tem outros que capricham nos detalhes mínimos, fazem até a marca da sola do sapato, desenhavam o nó do cadarço, mas, às vezes, a ideia não acompanha o desenho. Tem muitos cartunistas brasileiros assim, ótimos desenhistas, mas lhes faltam a ideia, principalmente na charge que precisa se comunicar com todas as camadas sociais. Então, no desenho publicado no jornal, que é veículo de ampla penetração, precisa ter uma mensagem muito clara, explícita, nada de sofisticação, nada de texto muito longo, né? quanto mais sucinto, melhor. Assim não precisa que o leitor tenha muito conhecimento para entender, não precisa. Isto é que importa, a meu ver, para um desenhista ser bem-sucedido. Simplicidade, busca da perfeição. É como trabalhar em agência de publicidade. O anúncio tem de comunicar com facilidade, dar o recado para vender o produto.

Daí resultaram charges de traços rápidos, quase caligráficos. A receptividade dos leitores foi grande. Ao observar que a charge deve evitar o texto longo, Biratan entende, por outro lado, que o texto é parte fundamental para que o leitor entenda a ideia

¹⁰⁴ Depoimento de Biratan Porto à pesquisa, em 05 de outubro de 2018.

proposta, embora reconheça que há charges que se resolvem sem o auxílio do recurso verbal.

nem todas as charges sem texto alcançam os leitores. Sem palavras, ele precisará ter um olho clínico para poder enxergar onde está o ponto crucial da crítica e entender o que o artista quis dizer. Então, quase sempre, o texto é necessário na charge. Quase sempre porque há charges que prescindem de legenda, mas elas são mais raras. Já no cartum quanto menos palavras, melhor. De preferência nenhuma, que é um exercício bem difícil. Aqui, no Brasil, se vê muito cartum com texto. Mas temos uns mestres. O Caulos, por exemplo, fazia uma charge sem texto e conseguia se comunicar muito bem. O Fortuna era outro que tinha pouco texto, um desenho simples que dizia tudo que tinha que dizer. O Jaguar usa texto, mas na medida certa, como o Nani, que é um cartunista muito engraçado. Eu tive muita influência do Nani, da sacanagem dele, da tirada que ele tinha, era muito boa, daquelas mulheres que teve o decote aqui aparecendo um bico de peito meio rosado *[risos]*. A escola europeia de cartum é muito boa. Quando eu peguei as revistas da década de 70 com cartuns europeus, eu pirei. Eu via o desenho do Sempé, cartunista francês, sem texto e entedia tudo. Então, batalhei muito para tentar seguir uma linha de desenho assim, sem texto.

Assíduo leitor de jornais à época e observador arguto da cena paraense, o sociólogo Luís Antônio Bandeira, criador da irreverente *Festa das Filhas de Chiquita Bacana*, realizada na véspera do Círio de Nazaré, considerava a charge de Biratan “a coisa mais significativa no Pará e no Brasil em termos de crítica política”. Segundo ele, é na charge que o artista “trata os assuntos na sua forma mais irônica, mais safada e mais bonita. É uma grata satisfação encontrar o trabalho de Biratan diariamente no jornal”. Para o sociólogo, Biratan, “não pode nunca parar de trabalhar”.¹⁰⁵

As charges selecionadas para este estudo são do Biratan da primeira fase, o da desproporcionalidade entre o corpo e as pernas e do nariz preponderante. O desenho do artista, ao longo do tempo, foi mudando, ficou mais proporcional, as pernas mais curtas, mas conservou as principais linhas básicas daquela fase inicial. Ele comenta as mudanças que operou no seu traço desde que começou a publicar:

uma influência para o desenvolvimento do meu traço veio do Henfil. Ele era como um Deus para os chargistas. Não era uma influência sobre o tipo de boneco, mas na forma caligráfica de desenhar, a rapidez do traço. Outra influência veio do Jaguar, aquele humor mais escrachado, engraçado. A gente nasce com traço, conhece outros traços, aos poucos vai mudando e até alcançar um traço próprio, que se torna uma identidade própria. Por exemplo, Walter, tu começaste com o teu traço, foste mudando, até alcançar a tua marca própria, mas as pegadas iniciais estão presentes. Eu conheço o teu traço de qualquer época facilmente. No meu caso, dei uma enxugada no desenho. As pernas, por exemplo, eram longas, agora estão mais curtas, o desenho ficou mais engraçado. Antes era anatomicamente desproporcional. Agora está mais caricaturizado, eu mexi um pouquinho de uns 15 a 20 anos para cá.

¹⁰⁵ “Biratan Porto: a trajetória do talento e do bom humor”. A Província do Pará, 16.09.1983, p. 11, 1º cad.

No primeiro capítulo deste estudo, buscamos discutir a questão da ausência da charge na historiografia da ditadura e situá-la como uma imagem carregada de historicidade que não pode ser ignorada pelos historiadores do regime militar. Neste segundo capítulo, percorremos os caminhos dos grupos de cartunistas da década de 1970 no Pará e a chegada da charge profissional na imprensa de Belém com a entrada de Biratan Porto em *A Província do Pará*. Foi um percurso hegemonicamente textual. Nos próximos capítulos, este estudo assume a feição predominantemente imagética, propondo uma leitura de dentro da charge, como uma espécie de **tese-ilustrada**. Buscaremos entender quais as representações Biratan fez da crise política ocorrida no interior da ditadura, que dividiu o partido situacionista no Pará. A política da época se reveste de importância, porque muitos fatos do cotidiano social na Amazônia se processaram como consequência direta das injeções do jogo político, principalmente quando este se achava cindido, dividido entre dois mandos de poder, um federal e outro estadual. Ao adentrar a questão da cisão, a charge política deixa a nu a questão da disputa pelo controle do poder, o racha no comando, os privilégios dos comensais do poder e o distanciamento dos cidadãos impedidos de participar até mesmo dos processos eleitorais.

Há que se ter em mente os obstáculos à liberdade do artista em tratar de assuntos políticos, especialmente complexos, devido às ligações da empresa e de seu diretor, em particular, ao governo ditatorial que o jornal apoiou e ajudou a se manter no poder. Interessa-nos perceber como o cartunista construiu a história dos anos finais da ditadura em Belém, em momento de grande cisão no interior do partido governista, que oportunizou a emergência de uma nova liderança política, apoiada por eleitores e por forças políticas de oposição, que liam e se informavam também pelas charges de Biratan Porto.

Capítulo 3. A briga dos coronéis na charge de Biratan

3.1. Da crise mundial do petróleo à “abertura”

No Estado do Pará, um dos traços marcantes da história do período republicano é a bipolarização da vida política, caracterizada pelo antagonismo das principais lideranças partidárias ao longo do tempo. No alvorecer da República, Lauro Sodré e Antonio Lemos lideraram correntes políticas antagônicas em luta visceral só encerrada quando o “laurismo” escorraçou do poder, e do Pará, o intendente considerado o “modernizador” de Belém. Duas décadas depois, o golpe civil-militar de outubro de 1930 propiciou o surgimento do “baratismo” e de sua antítese, o “antibaratismo”, o primeiro animado por sectários do “tenente” Magalhães Barata, o segundo por uma oposição que encontrou no jornal *Folha do Norte*, de propriedade do polêmico jornalista Paulo Maranhão, uma fortaleza para ataques e contra-ataques. Trinta e quatro anos depois, outro golpe civil-militar, em março de 1964, alçou ao poder dois jovens militares conspiradores, o tenente-coronel Jarbas Gonçalves Passarinho e o major Alacid da Silva Nunes, promovidos a coronel e tenente-coronel, respectivamente, ao passarem para a reserva, quando assumiram a carreira política. Jarbas foi nomeado governador do Estado e Alacid prefeito de Belém. Mal iniciados na carreira política, tornaram-se inimigos irreconciliáveis a partir de 1965, apesar de pertencerem ao mesmo partido por quase 20 anos.¹⁰⁶ É desta luta entre os dois coronéis da ditadura que trata o presente capítulo.

Por meio da leitura de charges de Biratan Porto, produzidas no calor dos acontecimentos, pretendo entender como o cartunista representou o rompimento político entre as duas principais lideranças política e militar da ditadura no Pará, que ambos chamavam “revolução”, ou, para Jarbas, “regime autoritário, não exatamente ditatorial”.¹⁰⁷ Há que se considerar a importância da cisão para a história política

¹⁰⁶ Sobre a bipolarização da política ver

<https://lucioflaviopinto.wordpress.com/2015/10/16/politica-de-coroneis/>. A cisão entre Jarbas e Alacid teria começado em 1965, segundo a versão mais difundida, quando Alacid, então candidato a governador, teria recebido cheques de Gilberto Mestrinho, governador deposto do Amazonas pelo golpe de 1964, para as despesas eleitorais, fato que teria desagradado a Jarbas. Ver VEIGA, Edir. *Competição política no Pará – 1930-2014: atores, partidos e eleições*. Belém: UFPA, 2018; PETIT, Pere. *Chão de promessas: elites políticas e transformações econômicas no estado do Pará pós-1964*. Belém: Paka-Tatu, 2003.

¹⁰⁷ Jarbas defendeu a tese de que o movimento pré-golpe de março de 1964 foi uma “contrarrevolução” por ter impedido a “revolução bolchevique” em marcha no governo de João

paraense por ser determinante ao esfacelamento do poder militar no Estado, figurando entre as principais causas da vitória da oposição nas eleições de 1982, que antecipou o fim dos governos autoritários no Pará. Este capítulo tem como objetivo apreender como o artista viu os agentes políticos em luta pelo controle do poder federal, estadual e municipal, como representou as estratégias empregadas pelos contendores na refrega intrapartidária e como percebeu o cidadão excluído da política do mandonismo da ditadura, caracterizada por indicações, nomeações, apadrinhamentos e beneficiamento das elites que compunham o séquito de apoiadores daquelas duas lideranças.

As charges de Biratan dialogam constantemente com as matérias, notas e artigos publicados no jornal *A Província do Pará*, por meio de uma leitura crítica, a contrapelo e geralmente divergente. Esta relação de hipertextualidade entre imagem caricatural e texto jornalístico fornece uma narrativa peculiar de um momento carregado de tensão, muitas vezes situada contrariamente à linha editorial do jornal. A exemplo da maioria dos grandes jornais brasileiros, *A Província do Pará* apoiou o golpe e o regime que se seguiu movido por questões ideológicas e financeiras, aspectos que entrelaçam a imprensa aos grupos dominantes desde os primórdios do jornalismo, como observa João Batista de Abreu:

ideologia e discurso jornalístico seguem juntos em linhas paralelas que se encontram no infinito. Desde o aparecimento dos primeiros jornais, os *Avvisi*, em fins da Idade Média, a imprensa serve aos interesses de um grupo ideológico, que pode ser hegemônico ou não, dependendo do momento histórico. Mesmo antes dos *Avvisi*, os trovadores – precursores dos repórteres – orientavam seus relatos épicos ou críticos de acordo com quem os financiava.¹⁰⁸

Há que se elucidar, portanto, os vínculos significativos que se estabelecem entre a charge e o jornal, em princípio porque o humor gráfico dialoga, retoma e ressignifica os fragmentos das notícias informadas pelo jornal, como percebeu Florencia Levín em estudo sobre as charges no jornal *Clarín* nos últimos anos da ditadura argentina¹⁰⁹. E o faz segundo a natureza oposicionista do humor, realçada pelo cartunista Jaguar em

Goulart. Apesar de reconhecer aspectos ditatoriais na forma de governar, ele admitiu que o regime era autoritário, não exatamente ditatorial. PASSARINHO, Jarbas. *Um híbrido fértil*. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1996, p. 624.

¹⁰⁸ ABREU, João Batista de. *As manobras da informação: análise da cobertura jornalística da luta armada no Brasil (1965-1979)*. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: Mauad, 2000, p. 21.

¹⁰⁹ Ver MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 174.

entrevista a Bruno Dorigatti: “o humor é uma coisa que vem do contra, a coisa básica do humor é ser do contra. Até onde eu sei, não existe humor a favor”.¹¹⁰

Tendo entrado para a redação de *A Província do Pará*, em maio de 1978, Biratan atuou nos sete últimos anos da ditadura em um contexto de crise política e econômica, em que se mesclaram, entre outros percalços, os últimos momentos do AI-5, a sobrevida do terror explodindo bombas em bancas de revistas contra a venda de jornais alternativos, o casuísmo de leis buscando enfraquecer a oposição, a ausência de eleições diretas, a nomeação de governadores e prefeitos pelo presidente da República, a censura a espetáculos artísticos engajados, a presença de listas de assuntos interditos na imprensa, a edição de pacotes econômicos ajustados ao receituário recessivo do FMI, índices inflacionários recordes que causavam aumentos sucessivos de preços e uma abertura política anunciada mas demasiadamente lenta.

Quando Biratan tornou-se cartunista profissional, Geisel era o presidente da República, o penúltimo general a assumir o posto. Diante do desgaste da ditadura em todo Cone Sul, Geisel assumiu o compromisso de distender o sistema político autoritário da ditadura brasileira, restabelecendo o poder aos civis, mas não o entregar à oposição. A efetivação deste objetivo dependia do sucesso econômico de seu governo. Planos de estabilização recessivos não seriam politicamente aceitáveis e comprometeriam a meta de “abertura lenta, gradual e segura”. Mas, um ano antes de Geisel assumir, o mundo vivenciou uma série de conflitos envolvendo países árabes pertencentes à OPEP, a Organização de Países Exportadores de Petróleo, começando em 1973 com a Guerra do Yom Kippur. O resultado imediato da crise foi a elevação do preço do barril de petróleo de 3 para 12 dólares. A consequência da elevação foi mergulhar os países importadores de petróleo, como o Brasil, numa recessão econômica. “A maioria dos países atingidos pela crise adotou programas recessivos, com restrições à demanda interna”, como estratégia de mitigar os efeitos da recessão. “O Brasil, porém, seguiu um caminho alternativo, colocando em prática ambicioso programa de investimentos que visava ao aumento da oferta interna de bens de capitais e insumos básicos” (LUNA e KLEIN. 2014, pp. 99-100).

Geisel chegou à Presidência depois de comandar a política brasileira de petróleo na qualidade de presidente da Petrobrás. Esta política fora traçada com base “no falso pressuposto de que o preço do petróleo permaneceria baixo por muitos e muitos anos e

¹¹⁰ www.historietologo.blogspot.com. Acesso em 16.08.2019.

que, portanto, não valia a pena procurá-lo no Brasil” ((KUCINSKI, 2001, p. 16). Sob a égide do petróleo barato, o parque produtivo e o sistema de transporte brasileiros expandiram-se, o uso do automóvel e do caminhão como meio de transporte ampliou-se. Mas, a crise mundial de 1973, dificultou os planos do governo.

Encher o tanque do carro ficou bem mais caro, assim como encareceu os demais produtos que eram transportados por rodovias dos principais centros produtores aos mais distantes centros consumidores, dentre estes, Belém do Pará, no extremo Norte. Os cartunistas da época, sempre procurando meios objetivos e rápidos de condensar e transmitir ideias, logo perceberam que a bomba de gasolina se configuraria em símbolo daqueles tempos. Biratan produziu 14 charges sobre a crise do petróleo, de 1977 a 1984, cinco delas empregando a bomba de gasolina como símbolo da carestia.¹¹¹

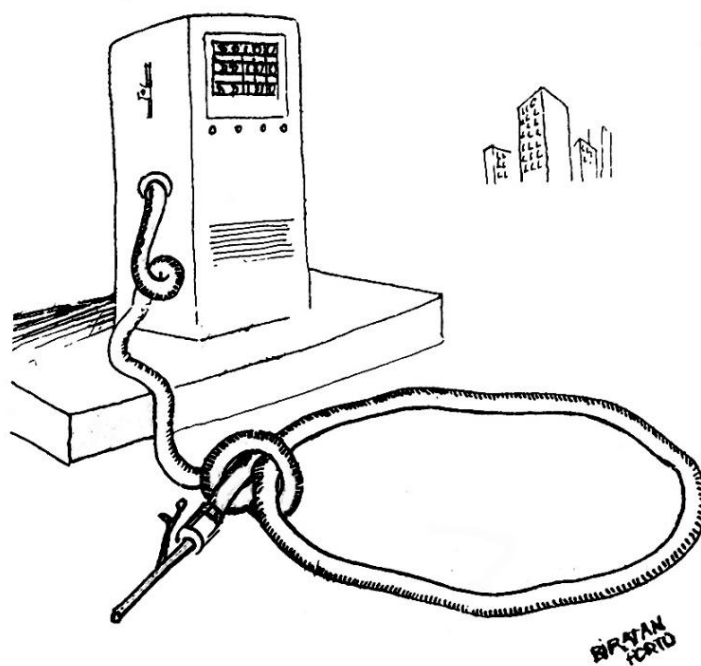


Figura 26. Biratan. *A Província do Pará, Jornaleco*, 20.05.1977 p. 12, 2º cad.

A charge, reproduzida na **figura 26**, traz o cartunista assinando, além do nome, o sobrenome, que ele suprimiu depois, assim permanecendo até o encerramento da carreira, abreviada por sua morte, em 2022. A cena é simples, descosida de adereços, uma das raras sem a presença de bonecos que representam os cidadãos. A bomba de gasolina domina a cena urbana, sugerida pela presença de um edifício ao fundo. Em

¹¹¹ Em 1977, Biratan não era cartunista profissional, mas já publicava em *A Província* como colaborador.

primeiro plano, a mangueira da bomba forma um laço na extremidade que desce ao chão, suscitando significados que remetem ao “humor negro”: trata-se de inevitável armadilha para os proprietários de veículos que precisavam do combustível ou uma força para uso dos desesperados com a alta dos preços dos combustíveis derivados do petróleo.

A crise do petróleo foi uma permanência até o final da ditadura. O artista voltava ao tema sempre que um novo reajuste era anunciado, como na **figura 27**, publicada cinco anos depois. Em outra cena urbana, um mendigo de roupa remendada, barba por fazer, pés descalçados, bengala e óculos escuros indicando trata-se de um cego, divide a calçada com um atônito proprietário de veículo, de gravata, cabelos bastos e olhos espantados a denunciar a incômoda situação de pedinte. O efeito do humor decorre da inversão do papel e dos objetos usados para pedir esmolas. Se, no caso do mendigo-cego, nada há de errado em estender o chapéu aos passantes, no cidadão ao lado, o inusitado vem do objeto que usa, um vasilhame de gasolina, revelador do valor alto do combustível. Apesar do exagero, a charge pode ser interpretada também como sendo a gasolina, em época de alta de preços, um nivelador para baixo das condições de vida das classes sociais, a colocar os brasileiros na mesma sarjeta.



Figura 27. Biratan, *A Província do Pará*, 10.06.1983. p. 6, 1º cad.

No desenho acima, já estão presentes algumas das principais características do estilo do artista. O nariz grande, formado por duas curvas de tamanhos diferentes, no dorso e na asa da narina, é o traço mais marcante. Cabeça pequena em comparação ao

nariz, olhos redondos e sulcos que delimitam a boca completam o estilema facial do traço. O corpo do boneco é desproporcional às pernas, conquanto a charge acima não evidencie essa característica. Os dedos podem variar de número. Os pés do mendigo acima, por exemplo, têm somente três dedos, condição que evidencia a rapidez do artista na hora de desenhar a charge, também perceptível nos traços que não se fecham, como na junção da mão ao punho do cego. Biratan era rápido na execução de seu trabalho, tinha um traço caligráfico, algo que admirava no cartunista mineiro Henfil (1944-1988), o criador dos Fradinhos, da Graúna, do Bode Francisco Orelana, um mestre do chamado “humor negro”.

Antes da crise do petróleo, o Brasil vivenciou uma fase de grande crescimento econômico, chamada pelos economistas e pela mídia de “milagre econômico”, ao tempo do governo do general Emílio Garrastazu Médici. O historiador Carlos Fico descreve o período como de aumento da produção brasileira de maneira espetacular combinada com redução da inflação, “algo muito raro em qualquer país do mundo” (1998, p.29). Mas, passados quatro anos de crescimento, a economia havia encolhido. Os novos gastos com “petróleo e pagamentos de royalties por uso de tecnologias estrangeiras, fretes, remessas de lucros e juros da dívida externa levaram a economia brasileira à insolvência” (KUCINSKI, 2001, p. 17). A inflação e o custo de vida tornaram-se os grandes vilões da economia nacional.



Figura 28. Biratan, *A Província do Pará*, 16.06.1980, p. 6, 1º cad.

Na **figura 28**, Biratan registra a chegada da inflação a um índice histórico de três dígitos em junho de 1980, um recorde até então no regime militar. Em Belém, o custo de vida crescia junto, encarecido ainda mais pela distância dos grandes centros produtores em função do frete dos transportes. Custo de vida e inflação tornaram-se

indissociáveis e assim o artista os colocou na frente do espelho. Elegante, o custo de vida é representado por um homem vestido de terno branco e calças listradas. Vaidoso, ele ajeita a gravata borboleta e pergunta à inflação, atrás de si, se está alinhado. A mulher, orgulhosa do companheiro, diz que ele está “100%”. O índice que confirma a elegância faz referência ao patamar inflacionário recorde do momento. Embora o cartunista tenha fugido ao estereótipo usual de representar a inflação e o custo de vida como monstros, optando por dar-lhes aspecto humano na figura de um homem e uma mulher, das bocas de ambos sobressaem dentes vampirescos prontos a atacar a jugular dos cidadãos. As pernas cabeludas da inflação são um recurso com vista a torná-la um pouco mais horrenda. O duplo sentido empregado na charge é um dos recursos mais simples da construção humorística e eficaz na decodificação da mensagem pelo leitor. Mas, em relação à charge acima, o entendimento dependerá do conhecimento do leitor sobre o índice inflacionário do momento.

Segundo o noticiário dos jornais de Belém, no mês de julho, o custo de vida em Belém havia registrado a taxa mais alta de 1980, um crescimento na ordem de 8,78%, duas vezes superior ao registrado no mesmo período do ano anterior. A alimentação foi um dos grupos componentes do índice de preços ao consumidor que mais aumentou¹¹².



Figura 29. Biratan. *A Província do Pará*. 27.01.1980, p. 6, 1º cad.

¹¹² Inflação bate recorde em Belém. *A Província do Pará*, 09.08.1980, p.1, 1º cad.

A charge acima, **figura 29**, retrata uma cena na casa de uma família de baixo poder aquisitivo, denotado pela rachadura na parede, pela camisa remendada do pai e pelos pés descalços da mãe. Uma criança no berço chora desesperadamente, assim como chora também o pai. Desconsolada, a mãe diz que a criança está chorando por falta de leite e pergunta ao marido por que chora. O homem responde que é também por causa do leite. A causa do seu choro é, porém, de outra natureza. No início de 1980, o litro do leite foi reajustado em 13 cruzeiros, valor que o impede de alimentar o filho. A charge foi construída com um componente de crueldade ao tratar de tema sensível – a fome da criança – mas, desta vez, o chargista não está empenhado em arrancar o riso dos leitores; sua intenção é denunciar o descontrole da economia nos anos finais da ditadura e o reflexo direto na alimentação dos brasileiros, principalmente entre os mais vulneráveis economicamente. Este tipo de charge traz consigo uma certa tensão entre a intenção do artista e o modelo cômico (DAVIES, 2011, p. 95).

O aumento gradativo dos preços da cesta básica não parou no governo Geisel, permanecendo em ritmo acelerado no do sucessor, o general João Batista Figueiredo. Em dezembro de 1984, por exemplo, a inflação atingiu 223,8%, um novo recorde. Depois de vinte anos a ditadura vai para seu fim com resultados econômicos piores que os de João Goulart, contra quem se armou o golpe de 31 de março de 1964. (GASPARI, 2016, p. 403).

No quadro geral da economia brasileira do final do regime autoritário, a dívida externa chegou à ordem de US\$ 100 bilhões. O economista Ivan Salomão credita o montante à política de endividamento levada a cabo pela equipe de tecnocratas da ditadura até o final da década de 1970 e ao pagamento de juros vultosos resultantes daquele processo.¹¹³ O custo da dívida externa brasileira aumentou mais ainda após os Estados Unidos aumentarem, em 1981, as taxas de juros do dólar. Durante a longa crise de endividamento externo, a ditadura recorreu ao FMI, o Fundo Monetário Internacional, criado na década de 1940, para socorrer os países membros em dificuldades financeiras. A contrapartida exigida pelo Fundo era a submissão do país a exigências e normas com vistas a criar condições seguras de o país honrar o pagamento dos empréstimos. Por meio de Cartas de Intenções, a ditadura apresentava seus planos de pagamento e a garantia do cumprimento das exigências.

¹¹³ SALOMÃO, Ivan. *Do estrangulamento externo à moratória: a negociação brasileira com o FMI no governo Figueiredo (1979-1985)*. Revista de Economia Contemporânea: Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 5-27, jan-abr/2016.

Cada negociação entre ditadura e FMI era recebida com muita apreensão pelos brasileiros. O receituário do Fundo exigia que o governo tomasse medidas impopulares, entre as quais aumento de impostos, corte de gastos, redução do funcionalismo e privatização de estatais. Na **figura 30**, Biratan captou o desconforto dos cidadãos a cada negociação. Na cena, um homem descalço, camisa remendada, representando o brasileiro imerso na crise econômica, chuta uma lata, enquanto, em plano superior, do alto de uma janela, três outros vestidos de terno, um deles, de cartola, estende uma carta de intenções, e pede que o homem a assine. Os dois vestidos de ternos pretos são o ministro da Fazenda Ernane Galvêas (de bigode) e o ministro do Planejamento, Delfim Neto, uma das personagens mais caricaturizadas da ditadura militar por seu protagonismo à frente da economia nacional. O de cartola simboliza um representante do FMI que assiste a tudo de forma impassível. Os brasileiros sabiam que ir ao FMI representava mais arrocho no seu bolso. O governo, no entanto, precisava contar com o apoio da população como forma de legitimar a negociação.



Figura 30. Biratan. *A Província do Pará*. 07.01.1983, p. 4, 1º cad.

Após o “milagre econômico”, a crise atingiu o padrão de vida das classes médias urbanas, sobretudo dos trabalhadores assalariados. Estes sentiam de forma mais pesada os efeitos na queda do poder aquisitivo dos salários e aumento do índice de desemprego. A insatisfação com os rumos da economia foi um dos fatores do fortalecimento da oposição à ditadura. Na observação da Nadine Habert (1996, p.46),

parcelas cada vez maiores passaram a ver o regime com olhos críticos e a manifestar a sua oposição à ditadura. Apoando ou se engajando nos movimentos que tomaram corpo na segunda metade da década de 1970 pelas liberdades democráticas, pelos direitos humanos e pela anistia, ampliaram o espaço de discussão, de participação e de oposição ao regime.

Mas Geisel, que havia se comprometido, ao assumir a presidência, a colocar em prática um projeto de “distensão” ou “abertura política”, reagiu ao clamor dos insatisfeitos com a mão pesada, fazendo uso dos mecanismos de repressão e controle da ditadura.



Figura 31. Biratan. *A Província do Pará*. 13.12.1979, p. 6, 1º cad.

Na **figura 31**, o cartunista utiliza a metáfora do cão brabo para representar o Ato Institucional nº 5, o AI-5, o mais duro dos instrumentos de repressão da ditadura, instituído no governo do general Costa e Silva (1967-1969). O AI-5 deu ao Executivo poderes ilimitados para fechar o Congresso por tempo indeterminado; cassar mandatos, suspender direitos políticos de qualquer cidadão; demitir ou aposentar qualquer funcionário público civil ou militar; estender a censura prévia à imprensa e aos meios de comunicação. O cão de aspecto nada amigável, está de boca aberta, dentes pontiagudos

e saliva escorrendo. O olhar intimidador e as garras afiadas, completam o quadro ameaçador da representação. O animal olha fixamente para o leitor em atitude hostil, como a lembrar que se trata de uma ameaça real, capaz de chegar até ele, se preciso for. O AI-5 ganhou uma sobrevida porque, dois meses antes da publicação da charge, ainda em outubro, Geisel promulgou a emenda constitucional nº 11, cujo artigo 3º revogou os atos institucionais e complementares contrários à Constituição Federal. No entanto, a emenda só entraria em vigor no dia 1º de janeiro de 1979. Até lá, como lembra o cartunista paraense, o cão feroz ainda estava pronto para atacar.¹¹⁴ É esta mensagem que a charge pretendeu transmitir: o AI-5 ainda permanecia ativo em dezembro, apesar da revogação em outubro.

Em relação aos direitos civis, a ditadura também golpeou os brasileiros, que perderam o direito de eleger os seus governantes. A aproximação de datas eleitorais moveu os cartunistas a criarem charges sobre a falta de democracia do regime. Essas charges podem ser entendidas como uma espécie de memória subterrânea, a que foge à narrativa hegemônica do Estado ou dos grupos sociais dominantes (POLLACK, 1989).



Figura 32. Biratan. *A Província do Pará*. 06.08.1978, p.6, 1º cad.

¹¹⁴ A emenda aprovada no final de 1978 pôs “fim parcial” ao AI-5 porque o substituiu por um conjunto de medidas denominadas “salvaguardas constitucionais”. Se a reforma revogou a pena de morte, a prisão perpétua, o banimento político, a censura prévia, as cassações de mandatos, a suspensão de direitos políticos, por outro lado, manteve a Lei de Segurança Nacional, a Lei de Greve, o SNI, o aparato repressivo que permitia ao governo instituir o “Estado de Emergência” em casos de segurança nacional. HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: editora Ática, 1996, p. 51.

A **figura 32** mostra um grupo de visitantes de um museu observando uma urna eleitoral, instalada ali como uma antiga peça arqueológica, da qual o guia do grupo, identificado pelo boné e lapela nos ombros, não sabe informar com precisão a finalidade. Presume, como diz, tratar-se de móvel onde o *povão ignorante* escolhia seus representantes. As teias de aranhas nas laterais da urna denunciam o longo tempo em desuso. Percebe-se que os visitantes não pertencem à classe social identificada por “povão ignorante” pelo guia do museu. Há um certo enfado nas expressões captadas pelo artista, como se o grupo, já acostumado em delegar a escolha de seus dirigentes políticos a outros meios de representação, desconhecêssem a velha prática democrática da eleição direta e universal. Certamente, nenhum deles ousaria chamar o golpe de 31 de março de 1964 de golpe, mas tão somente de “revolução”.

Na ditadura, a indicação do nome do presidente da República passou ser feita internamente pelos militares. Um colégio-eleitoral, compostos pelo Congresso Nacional e por representantes de governos estaduais, era convocado apenas para referendar, por meio de votação, a indicação oficial. Nos Estados, as eleições para governadores e prefeitos foram suspensas. Os governadores passaram a ser nomeados pelo presidente da República e os prefeitos, pelos governadores. O voto direto para governador só foi retomado na eleição de 1982 e para prefeito das capitais, em 1985.

Praticando uma democracia de fachada, para evitar ser chamada pelo que de fato era, a ditadura brasileira implantou o bipartidarismo, em 1965. Somente dois partidos, a Aliança Renovadora Nacional (Arena) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) foram autorizados a funcionar pelo Ato Institucional nº 2. A Arena era o partido governista, seus integrantes tinham os cargos, as benesses e maior facilidade de obter verbas para seus projetos políticos, entre outros privilégios. O MDB, a oposição tolerável, era a minoria. Com frequência denunciava desmandos e autoritarismos. Seus deputados e senadores corriam sempre riscos de cassação.

A crise econômica brasileira, se estendendo pela segunda metade da década de 1970, foi decisiva para a oposição aumentar sua representação no Congresso, ao ponto de ameaçar a hegemonia arenista. Na eleição de 1974, por exemplo, a representação do MDB subiu de 94 para 185 cadeiras, enquanto a Arena caiu de 282 para 245. Os governistas continuavam com a maioria, mas o MDB já diminuía a diferença. Preocupada com o avanço da oposição, a ditadura tomou medidas eleitoreiras casuísticas. Às vésperas das eleições municipais de 1976, o ministro da Justiça, Armando Falcão, baixou a lei que levou seu nome. A “Lei Falcão” restringiu o horário

político eleitoral gratuito na Tv à divulgação de datas de comícios, fotografias e breve histórico da atuação dos candidatos.



Figura 33. Biratan. *A Província do Pará*. 14.09.1978, p.4, 1º cad.

Na véspera das eleições gerais de 1978, Biratan publicou a charge da **figura 33** denunciando a atitude casuística da legislação, criada para embaraçar a oposição, ao negar-lhe discurso, principalmente na Tv. A crítica surge de forma mais direta possível: o espaço da charge quase sempre composto de cena única está dividido em dois momentos. No primeiro, o apresentador, exultante, sorriso escancarado no rosto, comunica o encerramento da apresentação “sensacional” dos candidatos governistas e anuncia a propaganda dos candidatos da oposição. No momento seguinte, aparecem apenas barras indicando problemas na geração de imagens. Um *nonsense* complementa a charge: um riso de desdém surge em balão de pensamento, saindo da TV, a informar o telespectador do prazer impronunciado do apresentador. O casuísmo da lei eleitoral teve um objetivo bem definido: desferir um golpe no MDB, cujos candidatos, não dispendo do mesmo espaço dos governistas no noticiário da grande imprensa, precisavam do horário político eleitoral para apresentar ideias e propostas. Mesmo assim, não surtiu

efeito desejado, o MDB continuou ampliando sua representação no Congresso e nas assembleias legislativas estaduais.¹¹⁵

O ciclo da ditadura foi um período de sucessivas operações de engenharia política, visando à legitimação e à permanência no poder do regime autoritário. Em nenhum outro momento da história política brasileira assistiu-se a tantas alterações casuísticas nas regras eleitorais e partidárias (SCHMITT, 2000, posição 235, ebook). Para além das regras eleitorais, o regime continuava fechado. As bombas que explodiram na sede da OAB, em bancas de revistas e no Riocentro eram evidências da sobrevivência do terror nos porões da ditadura. Mesmo com a promessa de Geisel de descompressão do regime, os anos finais da ditadura ainda seriam tempo de repressão, censura e autoritarismo.



Figura 34. Biratan. *A Província do Pará*. 06.03.1979, p. 4, 1º cad.

No ano de 1979, a greve como instrumento de pressão dos trabalhadores começou a ganhar as ruas, as fábricas e universidades. Pressionada, a ditadura reagiu com o seu aparato bélico e repressivo, ao lado das classes empresariais. A abertura que restabeleceria o regime democrático era promessa ainda não cumprida. Na **figura 34**,

¹¹⁵ Em outra tentativa de barrar o avanço do MDB e manter em suas mãos a maioria sobre o Colégio Eleitoral que elegeria o sucessor de João Figueiredo em 1985, a ditadura editou o “Pacote de Abril”, que, entre outras de medidas eleitoreiras, determinou que 1/3 dos senadores fossem eleitos indiretamente, criando, assim, os senadores “biônicos”.

um operário “armado” de britadeira, escava o chão, fazendo tremer tudo em volta, inclusive a faixa na parede onde se lê “Abertura 79”. Com o abalo, uma parte da letra B cai, ressignificando a mensagem: “Apertura 79”. Ou seja, em vez da descompressão prometida, o que o governo tinha a oferecer aos cidadãos naquele momento de reorganização da reação popular à ditadura era não mais que compressão.

Pretendi traçar nesta seção de abertura, um esboço do contexto econômico do período final da ditadura, que coincide com a entrada em cena do cartunista paraense no jornal associado. Com lápis afiado e visão crítica do tempo, ele não demorou a produzir charges que vejo como testemunhas de uma história multifacetada do Estado do Pará, sobretudo da capital, Belém. Foi dentro deste contexto nacional e internacional de crise política e econômica que o cartunista acompanhou a guerra travada entre os coronéis Jarbas e Alacid pelo controle da máquina política e administrativa no Pará, cada um liderando facções distintas do partido governista e mandos em diferentes esferas.¹¹⁶ A cisão vem desde o início da ditadura, mas acentuou-se na década seguinte, quando Biratan passou a atuar profissionalmente na imprensa paraense. Ele manteve-se atento aos lances dos coronéis beligerantes e às manobras decorrentes do embate. Sua leitura a contrapelo do noticiário aponta para significados que extrapolam as vozes dos donos dos jornais.

3.2. A crise dos coronéis: Jarbas x Alacid

Entre altas inflacionárias, pacotes econômicos, bombas em bancas de revistas, prisão do padres progressistas, painéis vazios, reajustes de combustíveis, uma abertura que não se cumpria e uma anistia que, ao chegar, beneficiou também o torturador, Biratan publicou em torno de uma centena de charges sobre uma questão que, embora de âmbito regional, ganhou amplitude nacional e contribuiu para a derrota do partido da ditadura no Pará nas eleições de 1982: **a cisão entre Jarbas Passarinho e Alacid Nunes**, as duas principais lideranças da ditadura na Amazônia, que desde a tomada de poder em 1964, assumiram o protagonismo como os “novos coronéis” da política

¹¹⁶ Estas facções, tomadas nas ciências políticas por elites políticas, são formadas por indivíduos ocupantes de posições institucionais estratégicas em um governo, como, por exemplo, secretários de Estado, diretores de órgãos públicos, assessores, assim como por políticos que seguem a orientação de uma liderança administrativa e/ou política. Ver SOUZA, Márcio Ivan L. P. e BITTENCOURT, Guilherme Guimarães. *Formação e renovação dos governos do Pará: elite governamental, elite duradoura e índice de elitização*. In VEIGA, Edir e SIQUEIRA, Carlos (Orgs). *Subsistema político paraense: instituições, atores e Arenas*. Brasília: Editora Art Letras, 2022.

paraense, renovando “as práticas clientelísticas e a política da troca de favores entre as diferentes instâncias de poder político-administrativo” (PETIT, 2003, p.148). Convém, apresentar os “novos coronéis” em rota de colisão:



Figura 35. Biratan. *A Província do Pará*. 10.05.1980, p. 6, 1º cad.

Acreano, de Xapuri, Jarbas Gonçalves Passarinho nasceu em 11 de janeiro de 1920. Aos três anos veio com a família para Belém. Estudou no Ginásio Paes de Carvalho, tendo sido presidente do Diretório Estudantil no biênio 1936-1937. Coursou a Escola Preparatória de Cadetes de Porto Alegre e, em 1940, ingressou na Escola Militar de Realengo. Major em 1953, concluiu o curso da Escola de Comando e Estado-Maior do Exército em 1955. De volta a Belém, foi chefe de seção no quartel do Comando Militar da Amazônia. No governo de Juscelino Kubitschek, em 1958, foi nomeado superintendente adjunto da Petrobrás e, no ano seguinte, superintendente, cargo que ocupou até o final de 1960, quando Jânio Quadros se elegeu presidente do Brasil. Após breve passagem por diretoria da SPEVEA, atual Sudam, retomou à carreira militar.

Teve participação ativa na conspiração contra o governo de João Goulart. A convite de Milton Trindade, de quem fora colega de turma no Colégio Paes de Carvalho, escreveu “todos os editoriais de *A Província do Pará*, na linha de oposição

severa ao que se passava no Brasil”¹¹⁷. Consumado o golpe, foi designado presidente do Inquérito Policial Militar (IPM) que apurou denúncias de subversão e corrupção no Pará, oportunidade que teve para perseguir os adversários ideológicos da vida pública e privada, com endosso do novo governo. Ao optar pela carreira política, Passarinho passou para a reserva, mantendo-se ligado à facção nacionalista do Exército, a linha dura de Costa e Silva e Garrastazu Médici, que se opôs ao grupo castelista, tidos por moderados, do qual faziam parte Ernesto Geisel e João Figueiredo. Foi nomeado governador do Pará (1964-1966) e eleito senador por dois mandatos (1967-1983 e 1987-1995). Sua carreira política foi construída principalmente na capital federal, tendo sido nomeado ministro do Trabalho (1967-1969), da Educação (1969-1974), da Previdência Social (1983-1985) e da Justiça (1990-1992). Foi também líder do governo e presidente do Congresso Nacional. Morreu em Brasília, em 5 de junho de 2016, aos 96 anos.

Biratan construiu a charge da **figura 35** fazendo uso dos recursos do trocadilho e da psicologia para descrever o coronel Passarinho e falar do momento político em 1980. O desenho destaca uma característica cara à personalidade do então senador: **a vaidade**. Incensado por seus correligionários como intelectualmente preparado, o coronel orgulhava-se de ter lido *O Capital* aos 15 anos, mesmo reconhecendo não ter, àquela altura, embasamento para uma leitura crítica de Marx. Também se orgulhava de ter publicado crônicas em revista literária paraense aos 16 anos, “encharcado de meus autores prediletos, Jorge Amado, Plínio Salgado, Rui Barbosa, Humberto de Campos e Camões” (PASSARINHO, 1980). Retirado da política em 1996, publicou uma alentada autobiografia com 708 páginas, cujo título afirma, de forma presunçosa, a desenvoltura tanto no meio militar quanto no civil: *Um híbrido fértil*. É desta vaidade que a charge trata.

O artista faz uma espécie de trocadilho com o nome do político, apresentando-o como um uirapuru, o pássaro amazônico cujo canto encanta e se sobrepõe a todos os outros, conforme reza lenda popular. Nesta acepção, Passarinho estaria respondendo ao então desafeto, o governador Alacid Nunes, cujo slogan era “*Alacid é quem decide*”. No meio do segundo mandato, Nunes trabalhava para conquistar o Diretório Regional do PDS, condição que lhe daria maior poder de mando na legenda e condição para repelir a candidatura de um jarbista para sucedê-lo. Passarinho rechaçou o plano de

¹¹⁷ PASSARINHO, Jarbas. *Na Planície*. Belém: Editora Cejup, 1990, p. 85. Para mais informações sobre a trajetória de JP, ver a autobiografia *Um híbrido fértil*, editado pela Expressão e Cultura, 708 páginas.

Nunes, lembrando de um compromisso que teria sido assumido por ambos em 1978, sob a benção do presidente João Figueiredo, pelo qual o comando da política paraense caberia a ele e o comando administrativo a Nunes, compromisso que prevaleceria até a sucessão em 1982.¹¹⁸ Assim, caberia a Passarinho a última palavra sobre o sucessor do governador.



Figura 36. Biratan. *A Província do Pará*. 15.03.1980, p. 6, 1º cad.

Se Passarinho era o uirapuru orgulhoso de seu canto/mando, o governador, desprovido de retórica e pouco dado a falar, era uma **raposa matreira**, pronta para se assenhorar do partido, então na boca/bico do inimigo, como o cartunista representou na **figura 36**. Paraense de Belém, Alacid da Silva Nunes nasceu em 25 de novembro de 1924 e morreu em 5 de setembro de 2015, aos 90 anos, em Soure, onde tinha fazenda de gado. Graduado em economia pela UFPA, optou pela carreira militar, tendo passado para a reserva no posto de tenente-coronel do Exército. Na carreira política, foi nomeado prefeito de Belém em 1964, com o endosso de Passarinho, a quem a ditadura havia confiado a condução do processo político no Pará (VEIGA, 2018, p.77). Antes de concluir o mandato, renunciou ao cargo para concorrer ao governo do Estado, pela UDN, elegendo-se para o mandato de 1966 a 1971. Com a adoção do bipartidarismo,

¹¹⁸ “Jarbas diz que Alacid quer romper compromisso”. *A Província do Pará*, 08.05.1980, p. 1, 1ºcad.

filiou-se à Arena, mantendo-se ligado aos “castelistas”. Ao final do mandato, elegeu-se deputado federal (1975-1979). Com o fim das eleições diretas para governador, lançou-se candidato à sucessão de Aloysio contra as pretensões políticas de Passarinho nas eleições de 1978. Por indicação de Geisel e nomeação de Figueiredo, tornou-se novamente governador do Pará. É neste ponto que o lápis crítico e afiado de Biratan Porto entra em cena, passando a reportar aos leitores de *A Província* os principais capítulos da cisão interna que se acentuou entre os dois coronéis, um contencioso que dividiu o partido situacionista em duas facções, legou ao governo federal um enorme problema para administrar e foi decisivo para pôr fim ao controle político do Estado pela ditadura.

O título deste capítulo - *A “briga dos coronéis” na charge de Biratan* – faz referência a uma fala de Passarinho na autobiografia *Um híbrido fértil* quando, comentando os efeitos do *imbróglio* sobre os paraenses, reconheceu que “o povo se sentiu prejudicado pela *briga dos coronéis*”¹¹⁹. Segundo Nunes Leal, o coronelismo refere-se à prática de cunho político-social, própria do meio rural e das pequenas cidades do interior, que floresceu durante a Primeira República, de 1889 a 1930, e que configura uma forma de mandonismo, na qual uma elite, encarnada emblematicamente pelo proprietário rural, controla os meios de produção, detendo o poder econômico, social e político local.¹²⁰ O termo “coronel”, como empregado por Passarinho, tem dupla significação, ao expressar tanto o poder de mando dos dois líderes políticos paraenses quanto as origens militares de ambos. Talvez o termo clientelismo seja o mais apropriado para definir a estratégia de manutenção das bases políticas de Jarbas e Alacid, entendido como prática de distribuir empregos, favores e outros benefícios aos seguidores em troca de apoio político, considerando que essas bases eram formadas por correligionários partidários, haja vista a exclusão do cidadão comum do processo (CARVALHO, 1997).

3.3. A cisão no partido governista

Em 1978, a distensão lenta e gradual era apenas um enunciado no final do governo Geisel. Logo em seguida, outro general, João Batista Figueiredo, da arma da

¹¹⁹ PASSARINHO, Jarbas. Op. cit, p. 512.

¹²⁰ LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto (O município e o regime representativo no Brasil)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. Ver também MARTINS, Paulo Emílio Matos et hall. *Coronelismo: um referente anacrônico no espaço organizacional brasileiro contemporâneo?* In <http://www.scielo.br/pdf/osoc/v18n58/a03v18n58.pdf>

cavalaria, assumiu a Presidência dizendo disposto a torná-la efetiva. Tornou-se clássica a frase dita em forma de ameaça aos opositores da abertura: “*prendo e arrebento os que se colocarem contra a abertura política*”.

O fim do bipartidarismo foi uma das medidas com vistas a repor a democracia nos trilhos da vida política brasileira. Sobre o tema, a **figura 37** mostra um velhinho com um recém-nascido no colo, ao lado de um homem mais jovem que parece ser o pai da criança, a julgar pelo sorriso embevecido que lança sobre a cria. O mais velho parece ser o avô. O bebê parece feliz nos braços do ancião, agasalhado com uma roupa que lhe cobre todo o corpinho. O velho aponta para o recém-nascido, lhe faz um agrado e diz que parece uma menina que conheceu. O chargista utiliza-se do bebê como metáfora política para tratar do fim do bipartidarismo, uma das etapas do processo de abertura política, por meio da qual a situacionista Arena e o oposicionista MDB deixaram de existir para dar luz ao Partido Democrático Social e ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro, respectivamente. Outras agremiações logo surgiram como Partido dos Trabalhadores, Partido Trabalhista Brasileiro e Partido Popular.



Figura 37. Biratan. *A Província do Pará*, 06.02.1980, p. 6, 1º cad.

O velhinho da charge é o ex-presidente Ernesto Geisel. O homem mais jovem é o presidente João Batista Figueiredo. A criança é o PDS, como se identifica pela sigla na roupa que a agasalha. Os traços da criança recém-nascida fazem o velho lembrar-se da antiga Arena. O artista intervém, assim, na discussão sobre a reforma partidária, explicitando sua opinião, segundo a qual para os brasileiros não basta ao governo trocar o nome do partido, a situação permaneceria sem alterações, com arrocho salarial, alta de inflação e manutenção dos privilégios para os aliados do poder.

As representações humorísticas publicadas durante o ano de 1980 pelo cartunista mostram o acirramento da disputa interna entre as duas correntes arenistas no Pará, agora reunidos na sigla PDS. Na **figura 38**, Biratan apresenta a sua visão sobre o nascimento do partido no Estado: um ovo quebrado ao meio, com as correntes abrigadas nas respectivas cascas, simbolizando alas. No entanto, é nítido perceber pelas expressões contrastantes que, apesar de pertencerem à mesma sigla e espectro político à direita, os grupos divergem, cada ala com quantidades numéricas diferentes. O grupo com mais parlamentares demonstra certa satisfação, expressa nos sorrisos e nos cigarros que fumam com tranquilidade. No grupo menor, a irritação está nos semblantes iracundos. Percebe-se também a ausência de mulheres na representação.

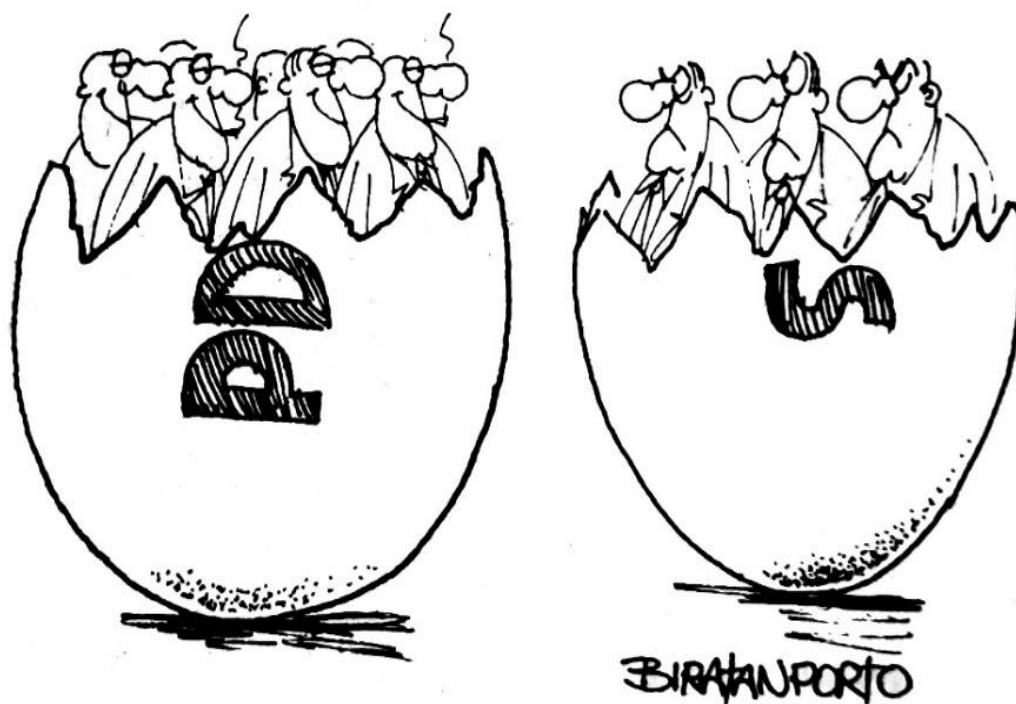


Figura 38. Biratan. A Província do Pará, 17.04.1980. p 6, 1º cad.

A quantidade numérica revestiu-se de extrema importância nas eleições indiretas, pois era determinante sobre o poder de mando no interior do partido. Quem tinha mais parlamentares, detinha a maioria dos votos. Durante o processo sucessório do governador Aloysio Chaves, em 1978, o então senador Passarinho divulgou nota protestando contra a escolha de Alacid Nunes a candidato por considerá-lo “uma ameaça concreta ao seu grupo político, que detém a maioria partidária, representada por 14 dos 20 deputados estaduais, cinco dos sete vereadores e quatro dos sete deputados federais”.¹²¹ Mesmo em minoria, Alacid logrou êxito ao ser indicado pelo presidente Geisel para o governo do Pará, tendo contribuído para isso pertencer à ala castelista, a mesma do presidente. A nomeação seria feita pelo sucessor, João Figueiredo, meses depois.

Em 1982, ao se aproximar o processo de sucessão de Alacid Nunes, agora não mais por meio de nomeação de cima para baixo, mas pelo voto direto, Biratan voltou à cisão no PDS, ainda não resolvida.

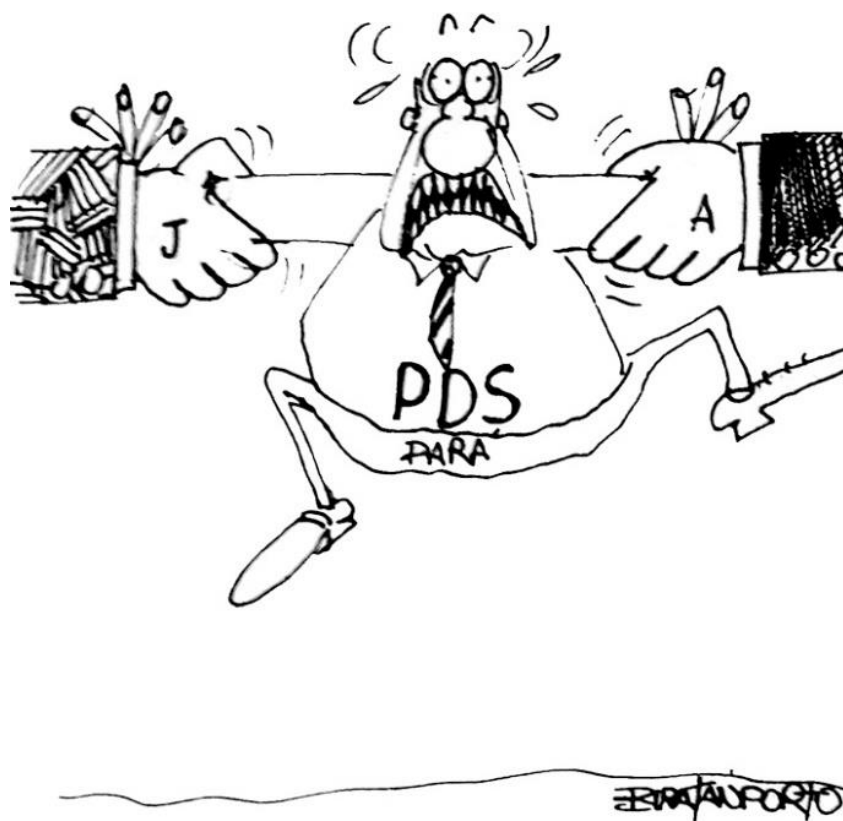


Figura 39. Biratan. *A Província do Pará*, 03.05.1980. p 6, 1º cad.

¹²¹ Nota de Jarbas denuncia acordo com Alacid. *A Província do Pará*. 24.08.1978, p. 3, 1º cad.

Na **figura 39**, a charge mostra o partido em forma de homem, puxado pelos braços por mãos fortes, identificadas pelas iniciais dos coronéis pedessistas, o J de Jarbas e o A de Alacid. O cabo-de-guerra humano é a representação humorística da luta travada pelos coroneis pelo controle do PDS, que faz o partido perder o chão. Em novembro, o cartunista voltou ao tema, por meio da representação das forças opostas, em sentidos contrários (**figura 40**). Como na fábula dos burros amarrados na mesma corda que os impede de se alimentarem ao mesmo tempo, o cartunista simbolizou os grupos do PDS paraense na figura de burros, remetendo cada qual à uma ala. Por mais força que fizessem, eles jamais alcançariam o objetivo.

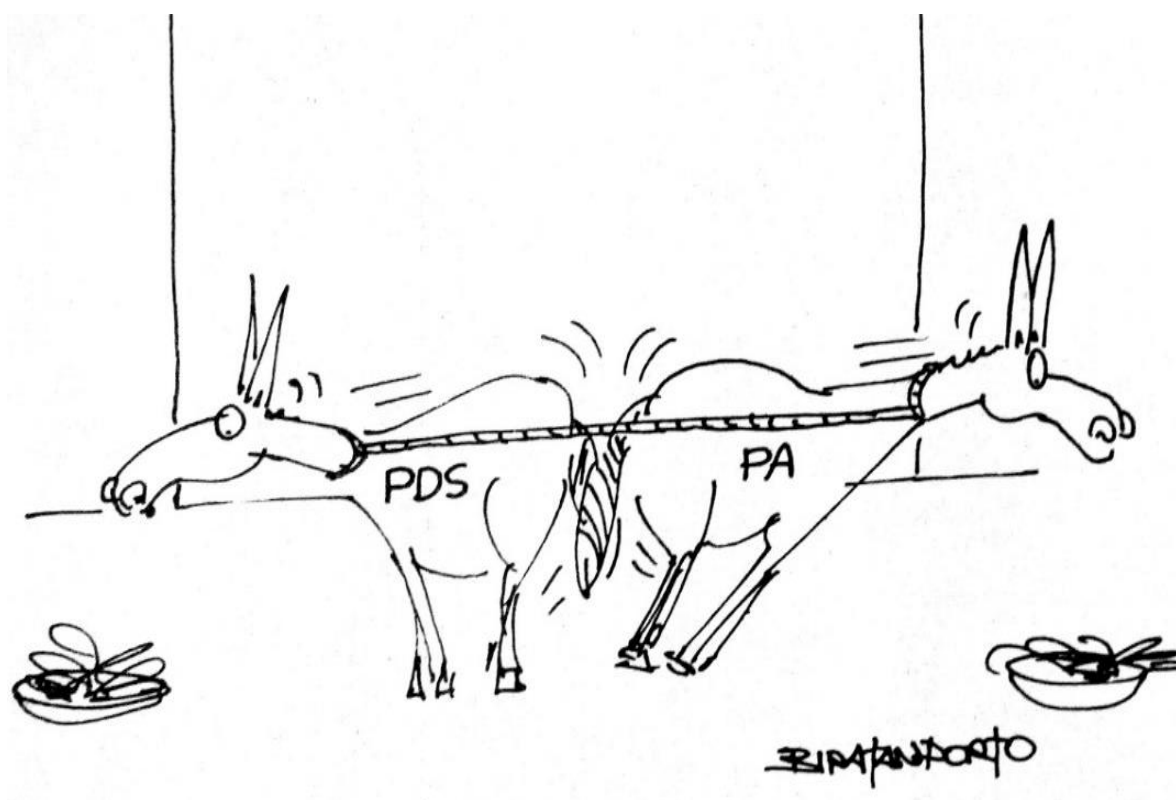


Figura 40. Biratan. A Província do Pará, 08.11.1980. p 6, 1º cad.

Quando colhi o depoimento do artista, durante a realização da pesquisa para o presente estudo, conversamos sobre esta charge em especial. Ele confirmou o significado expresso: os burros eram as alas do PDS atuando como forças opostas, amarrados por uma corda que os impede de chegar às respectivas vasilhas de alimentos. Referia-se à ausência de uma negociação política entre as alas que contemplasse uma forma de composição pela qual poderiam dividir o feno, primeiro de uma vasilha, depois a de outra. A charge retrata a desinteligência entre Jarbas Passarinho e Alacid

Nunes, cada um disposto a impor o seu projeto político sobre o outro, distendendo a corda, sem uma trégua que apaziguasse a política paraense, explicou-me o artista.

No entanto, é possível fazer outra leitura da imagem, a partir das identificações apostas em cada animal. Os burros representam o PDS e o Estado do Pará. Amarrado por uma corda curta ao partido da ditadura, o Estado não chegaria à forragem de que precisava para se desenvolver. Essa forragem eram os repasses de verbas bloqueados em função da briga entre os coronéis. Os interesses entre partido e Estado eram opostos. A corda por mais distendida não dava sinais de ruptura, o que só aconteceria caso o PDS saísse do poder. Por outro lado, no Pará, o partido havia estagnado num impasse que o impede de projetar um futuro mais favorável.



Figura 41. Biratan. *A Província do Pará*, 20.01.1983, p. 4, 1º cad.

O bloqueio de verbas configurou-se em estratégia de retaliação e pressão de cima para baixo. Ocorria em dois sentidos: no âmbito federal, o Estado era penalizado pela União por ter um governador insurreto; no estadual, o governador penalizava com bloqueio de verbas os municípios com prefeitos alinhados ao *jarbismo*. Na **figura 41**, o

artista trata do tema bloqueio de verbas da educação, noticiado na imprensa¹²². Àquela altura, Alcid rompera com o PDS e estava filiado ao PFL, o Partido da Frente Liberal, desde que decidiu apoiar Jader Barbalho ao governo paraense. A suspensão da verba do MEC seria, então, uma forma clara de retaliação por infidelidade. A secretaria-executiva do Ministério da Educação, no entanto, negou qualquer forma de retaliação. Dias depois, Figueiredo assinou o repasse, mas o fez diretamente a um órgão federal, a Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia, Sudam, dirigida por um correligionário de Jarbas, então no cargo de líder do PDS no Congresso. Por uma estranha articulação, caberia à Sudam aplicar a verba na educação, setor sob responsabilidade do governo estadual. O cartunista, dando voz ao cidadão, estranhou a explicação do MEC. Era coincidência demais não ser uma decisão político-partidária, sobretudo porque o destinatário dos recursos não era uma autarquia ligada à área educacional.

3.4. Alacid vence a corrida para o governo

A sucessão para o Governo do Pará, em 1978, foi um dos capítulos mais tumultuados da divisão no partido governista. Com o mandato do governador Aloysio Chaves (1920-1994) por encerrar, em 1º de agosto, a movimentação em torno da indicação do seu sucessor agitou o noticiário da imprensa local desde o ano anterior. Os jornais faziam especulações, lançavam nomes, comentavam declarações, mantinham os (e)leitores ligados no processo sucessório, mesmo que eles estivessem excluídos do jogo eleitoral, que se daria por indicação e nomeação de um nome pelo presidente da República, com referendo, no Pará, de um colégio eleitoral dominado pela Arena.

As especulações sobre possíveis candidatos ao governo eram tantas que um informe da Agência do Serviço Nacional de Informações (SNI) de Belém, “avaliando o que tem sido publicado na imprensa”, destacou os nomes de Jarbas e Alacid como os mais fortes candidatos, mas também relacionou outros oito possíveis candidatos: Gerson Peres, deputado estadual e presidente regional da Arena; Oswaldo Melo, deputado estadual e ex-prefeito interino de Belém; Newton Barreira, deputado federal e ex-vice-governador; Hugo de Almeida, então superintendente da Sudam; Elias Seffer,

¹²² *Pará fica de fora do convênio anual do MEC*. A Província do Pará, 19.01.1983, p. 2, 1º cad.

coordenador regional do Incra; Oziel Carneiro, empresário; Aracy Barreto, reitor da UFPA; Daniel Coelho de Souza, advogado e professor universitário, todos ligados ao partido governista. Ou seja, no jogo político pela disputa do poder, um ano antes da indicação, havia dez possíveis sucessores de Aloysio Chaves.¹²³

Seis meses antes da indicação, o processo sucessório entrou em ebulição, com Alacid e Jarbas liderando amplamente a corrida, embora Passarinho tenha afirmado, anos depois, que “não tinha grande entusiasmo pela ideia de voltar ao governo do Pará, porque sua família estava radicada em Brasília, os filhos adolescentes adaptados à vida na capital”, motivos suficientes para “não mover uma palha a favor da indicação”¹²⁴. Podia ser, mas o agente do SNI em Belém observou, naquele mesmo informe de 1977, que Jarbas “havia se auto lançado candidato ao governo do Pará em fins de 1976 e reafirmado essa intenção após as reformas políticas de abril”, quando a eleição direta foi substituída por nomeação do presidente da República.

Jarbas foi avisado pelo senador baiano Antônio Carlos Magalhães, “homem sempre bem-informado” sobre os bastidores do regime, que Geisel já havia tomado a decisão de lhe indicar ao governo. Francelino Pereira, então presidente da Arena, confirmou a informação. *A Província do Pará* não teve dúvida: estampou na primeira página da edição de domingo, 16 de abril de 1978, a manchete “Passarinho será anunciado na quarta-feira”, chamando para a matéria da página 3, “Jarbas praticamente escolhido para o Pará” (**figura 42**). No entanto, a quarta-feira chegou, mas não a indicação. Percebendo o movimento de Alacid Nunes nos bastidores e a indicação que lhe escapava, Jarbas divulgou documento em que o acusou de romper acordo sobre a sucessão estadual, pelo qual ele seria indicado ao governo e Alacid ao senado. Dez dias depois da “barrigada” do jornal, Geisel indicou Alacid ao governo do Pará.¹²⁵

A estratégia de Jarbas de empregar as forças ao seu alcance para pressionar Geisel não funcionou. *A Província* fazia parte dessas forças. Mas, ligado ao grupo duro do Exército, ele não dispunha da simpatia do atual nem do futuro presidente, João Batista Figueiredo. Àquela altura indicado à presidência, Figueiredo foi participante

¹²³ Informação nº 1360/115/ABE/77, Serviço Nacional de Informações – Agência de Belém, 13.09.1977

¹²⁴ PASSARINHO, Jarbas. Opus. cit, p. 469.

¹²⁵ Barrigada ou barriga é a “notícia inverídica publicada por órgão de imprensa, geralmente com grande alarde, na tentativa de furar os concorrentes. Resulta de informação sem fundamento, inidônea, e posteriormente desmentida pelos fatos, causando grande desgaste e descrédito à publicação”. RABAÇA, Carlos Alberto, BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário da Comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2001, p. 62

ativo do processo de escolha do governador e caberia a ele, meses depois, cancelar a indicação.



Figura 42. Reprodução *A Província do Pará*, 16.04.1978, p. 5, 1º cad.

Nos dias que antecederam à indicação, ainda disposta a manter acesa a esperança de ver Passarinho de volta ao governo, *A Província* abriu espaço aos parlamentares *jarbistas* expressarem “o quanto o senador era importante para o Estado”. Ao final, o jornal teve que se render, quase escondendo a notícia da indicação de Alacid Nunes. A historiadora Sônia Meneses, especialista em história da imprensa, observa os riscos a que se submete o jornal quando publica qualquer conteúdo que não esteja devidamente comprovado. Entende o jornal como um lugar de forte poder de coerção social, uma vez que o simples ato de publicar pode transmitir aparência de veracidade.¹²⁶ No caso da “barrigada”, os diretores de *A Província* definitivamente não se preocuparam com a credibilidade do jornal centenário, ao agir como correligionários, comemorando o feito não realizado do líder.

¹²⁶ MENESES, Sônia. *Operação midiográfica: da escritura do evento na cena pública à inscrição do acontecimento no tempo- a mídia, a memória e a história*. In DELGADO, Lucília, FERREIRA, Marieta. *História do tempo presente*. Rio de Janeiro: FGV, 2014, p. 242.



Figura 43. Biratan. *A Província do Pará*, 17.05.1978, p.6, 1º cad.

Entre a indicação e a eleição do novo governador pelo Colégio Eleitoral, em 1º de setembro de 1978, se passaria meio ano, tempo excessivamente longo para as duas alas beligerantes da Arena paraense. Tempo para armações, discussões, traições, acusações e brigas por cargos. O tumulto começou cedo, já na primeira reunião do governador indicado com os parlamentares do partido, da capital e do interior, reunidos na sede da Arena, em Belém. Apesar de Alacid se apresentar como “enviado do Planalto para trazer paz, amor e união à Arena do Pará”¹²⁷, a reunião se transformou em um “barraco”, como o cartunista a representou na **figura 43**. Teriam ocorrido sopapos entre *alacidistas* e *jarbistas* que fizeram a sede do Diretório Regional “estremecer”. Por uma das janelas, vê-se um sapato voando, enquanto do outro lado, uma tábua se desprende da parede. Pela porta danificada da frente, Alacid deixa o barraco/sede de mansinho, protegendo a cabeça de qualquer coisa que pudesse atingi-lo. O incidente teria começado pela cobrança de um deputado ao presidente regional da Arena, o *jarbista* Gerson Peres, de não cumprir acordo com os parlamentares, caso fosse indicado vice-governador. O acordo foi o de renunciar aos seus redutos eleitorais, deixando-os livres aos demais parlamentares. Mas, Peres, depois de ser indicado vice de Alacid por pressão

¹²⁷ “Alacid nomeado para promover pacificação do Partido”. *A Província do Pará*, 16.05.1978, p.3, 1º cad.

de Passarinho sobre o Planalto, voltou atrás e recomendou aos eleitores votarem no irmão, Milton Peres. A charge de Biratan não agradou a Peres. Na noite do dia em que foi publicada, ele ligou ao jornal para dar sua versão: o incidente foi político, negou ter havido “desforço físico”, mas apenas “acalorada discussão”.¹²⁸



Figura 44. Biratan. *A Província do Pará*, 15.05.1978, p.6, 1º cad.

Não foi Alacid Nunes quem escolheu Gerson Peres vice-governador e, portanto, seu companheiro de chapa. Ele não pensava em Peres para o cargo. Antes de o vice ser anunciado pelo Planalto, Alacid disse aos jornais que nada estava decidido em relação ao nome do vice porque não havia conversado a esse respeito com o presidente da República¹²⁹. Mas, Passarinho, na qualidade de coordenador político da Arena no Pará, obteve de Figueiredo o sinal verde para a indicação do seu correligionário. Alacid foi informado do vice em 1º de maio. No mesmo dia, chamou Peres para uma conversa em sua casa.¹³⁰ Biratan representou esta primeira reunião na **figura 44**. Como numa aula particular, o governador indicado aparece ensinando o vice indicado a soletrar seu

¹²⁸ “Deputados brigam durante reunião com Alacid”. *A Província do Pará*, 17.05.1978, pp. 2 e 3, 1º cad.

¹²⁹ “Alacid não confirma a definição do seu vice”. *A Província do Pará*, 29.04.1978, p. 3, 1º cad.

¹³⁰ “Alacid e Gerson Peres tiveram reunião antes do anúncio oficial”. *A Província do Pará*, 02.05.1978, p.5, 1º cad.

nome, com muita paciência. Percebe-se certa contrariedade no semblante de Peres. O governador indicado desdobra-se na aula, trata com carinho o vice, coloca a mão sobre suas costas e o incentiva a repetir mais uma vez a lição, letra por letra. O mal-estar do vice indicado era causado pelo alinhamento ao grupo de Jarbas, do qual era o principal cardeal. Influenciar na indicação do vice foi a estratégia de Passarinho com vista a dividir o poder e manter o futuro governador sob estreita vigilância. A charge, porém, sinaliza o quão difícil seria a convivência.



Figura 45. Biratan. *A Província do Pará*, 04.12.1978, p. 6, 1º cad.

Em minoria na Assembleia Legislativa e no Diretório Regional da Arena, Alacid Nunes lançou-se ao fortalecimento de sua ala, buscando atrair parlamentares entre os *jarbistas*, conseguindo principalmente adesão de prefeitos e vereadores do interior do Estado. A **figura 45** representa este momento da política paraense. O governador, já eleito pelo colégio eleitoral, aparece calmamente alimentando seus peixinhos, os correligionários *alacidistas*, dentro de um aquário, enquanto um cardume de *ex-jarbistas*, conforme indica a placa, bem graúdos, pleiteia entrar no aquário. Dependentes dos repasses de verbas do Estado, vários prefeitos, com suas bancadas de vereadores,

aderiram à ala do novo governador. Alguns temeram os expurgos postos em prática por Alacid contra prefeitos *jarbistas*, como ocorreu em Muaná e São Domingos do Capim, sob a alegação de corrupção.¹³¹ Quase sempre, a adesão era recompensada com cargos na estrutura do Estado. Os *jarbistas* protestaram na imprensa contra o assédio realizado pelo governador no interior do Pará.¹³²



Figura 46. Biratan. *A Província do Pará*, 14.12.1980, p. 6, 1º cad.

Com o interesse pessoal se sobrepondo ao interesse público, o governo utilizou a política do “toma lá, dá cá” para aumentar sua força e facilitar a governabilidade numa arena política ainda de maioria *jarbista*. A moeda de troca foram as nomeações para cargos públicos, a mesma aplicada por Passarinho em relação à estrutura federal no Pará. A **figura 46** ressalta o enorme fosso entre a barganha das elites políticas e a vida

¹³¹ “Nova intervenção. Agora em São Domingos do Capim”. *A Província do Pará*, 12.06.1980.p. 3, 1º cad.

¹³² “Elóy Santos denuncia assédio de Alacid sobre prefeitos”, *A Província do Pará*, 01.12.1978, p5, 1º cad.

dos cidadãos à margem da política. Nesta charge de cenários antagônicos, vê-se, no plano superior, dois homens vestidos de terno e cartola, estereótipos de pessoas pertencentes às elites políticas, discutindo asperamente por cargos na estrutura do governo. No plano inferior, o cartunista opôs dois homens maltrapilhos e esfomeados disputando um pedaço de carne num osso. A charge reforça a ideia de quanto a prática política na ditadura, sedimentada na prática do clientelismo, de distribuição de cargos e favores para correligionários, estava dissociada dos cidadãos, sobretudo os mais necessitados, tornando a política um mero balcão de negócio a serviço de interesses das classes economicamente privilegiadas e afinadas ao poder. Se Alacid Nunes detinha os cargos na estrutura estadual, Jarbas Passarinho, senador e líder da bancada do PDS no Congresso, era senhor das nomeações em âmbito federal. Estavam sob seu encargo as nomeações para órgãos e autarquias como UFPA, Escola Técnica, Sudam, DNER, delegacias regionais, Inamps, Incra, Sunab, Funai, Caixa Econômica, Banco do Brasil, Banco da Amazônia, empresas estatais, Petrobras, entre outras. Os *alacidistas* reclamavam de Passarinho adentrar em áreas que eram de responsabilidade do Estado. A cisão tornou-se também uma disputa por cargos nas esferas estadual e federal.



Figura 47. Biratan. *A Província do Pará*, 19.05.1980, p. 6, 1º cad.

Inversão e ironia são recursos empregados pelo cartunista na charge da **figura 47**. Nela, dois próceres das alas adversárias aparecem dando-se as mãos, num cumprimento que busca a superação das divergências como expresso pelo maior deles.

Mas a conotação da imagem segue outro caminho, o do aprofundamento da crise. Os jarbistas estão representados na charge pelo brutamonte, de sorriso malicioso e dentes intimidantes. Sua mão é exageradamente grande a ponto de machucar a do oponente, mais fraco. A expressão deixa patente o desconforto da situação vivenciada por seu grupo. O artista baseou a criação em declaração de Passarinho, publicada em *A Província* a partir de uma entrevista concedida à Tv Marajoara, segundo a qual “não abre mão do comando do PDS, mas está pronto a sentar à mesa com o governador Alacid Nunes em busca de soluções para a crise do partido”.¹³³

A imagem se refere ao imbróglio em torno da formação da Comissão Provisória Regional que seria responsável pela organização partidária do recém-criado PDS, partido fundado a partir das cinzas da velha Arena. Os *jarbistas*, ainda com maioria parlamentar, e os *alacidistas*, agora com mandato governamental, embora falassem em superar divergências em prol de um partido unido e forte, não se empenharam em fazer uma composição neste sentido. O governador apresentou proposta de indicar seis dos onze nomes à comissão. De Brasília, de onde só retornava em raras e imperativas ocasiões, o senador disse não à proposta que garantiria o comando do partido nas mãos de Alacid. Àquela altura, Passarinho havia assumido a liderança do governo no senado após a morte repentina de Petrônio Portela, senador tido por “fiador da distensão política empreendida por Geisel e Figueiredo.” O cargo ressaltava o prestígio adquirido por Jarbas Passarinho junto a João Figueiredo, mesmo ligado à linha dura, e o descontentamento cada vez maior do Planalto com a atuação de Alacid Nunes no Pará.

Valendo-se daquele prestígio, o senador ameaçou renunciar a liderança do governo caso fosse desprestigiado no episódio da eleição da Comissão Provisória Regional do PDS. Segundo *A Província do Pará*, “Jarbas Passarinho assegurou, ontem, que não abre mão do direito que reivindica para o seu grupo político, no sentido de indicar o presidente da comissão provisória no Pará”.¹³⁴ A pressão surtiu efeito. Uma semana depois, a direção nacional do PDS interveio no episódio e reafirmou o comando do partido no Pará ao senador, a quem coube indicar seis dos onze membros da comissão provisória, além do direito de escolher o presidente, o deputado federal Manoel Ribeiro, seu fiel aliado. A corrida pelo controle da comissão provisória já antecipava a luta que se travaria entre as duas alas nas eleições para o governo do Estado e Senado em 1982.

¹³³ *A Província do Pará*. “Jarbas não abre mão do comando”. 18.05.1980, pp. 1 e 3.

¹³⁴ “Jarbas Passarinho vira a mesa”. *A Província do Pará*, 05.03.1980, pp. 1 e 3, 1º cad.

A charge refere-se a este momento de tensão, no qual os fortalecidos *jarbistas*, fazendo valer o peso majoritário da bancada e a liderança nacional de Passarinho, impuseram uma grande derrota ao governador. O resultado revoltou os *alacidistas*. Pela primeira vez, eles anunciaram a possibilidade de abandonar o PDS.¹³⁵



Figura 48. Biratan. *A Província do Pará*, 05.11.1980, p. 6, 1º cad.

Na **figura 48**, Biratan expõe o clima exaltado entre as alas naqueles dias. Qualquer questão tendia a ganhar um contorno de ofensa pessoal. Um exemplo foi o projeto do Estatuto dos Estrangeiros, em votação no Congresso Nacional, com relatoria de Jarbas Passarinho, que focava a presença de padres estrangeiros do clero progressista no país. A votação detonou uma guerra de insultos nos pedessistas paraenses, entre deputados federais, deputados estaduais, vereadores de Belém e bases das duas alas no interior do Estado. Os deputados federais Osvaldo Melo e Brabo de Carvalho, ligados a

¹³⁵ Alacidistas estão dispostos abandonar o PDS. *A Província do Pará*, 09.03.1980, p. 3, 1º cad.

Alacid Nunes, votaram contra o projeto e foram chamados de “traidores” pelos deputados *jarbistas* Manoel Ribeiro, Antônio Amaral e Sebastião Andrade. Replicaram pela imprensa, chamando os três de “pusilânimes e ignorantes”. Na tréplica, Antônio Amaral disse que “o caráter e a coragem de Osvaldo Melo se mede [sic] pela altura do seu pescoço”¹³⁶. Rápido, o cartunista transformou a frase na charge da edição do dia seguinte (**figura 49**):



Figura 49. Biratan. *A Província do Pará*, 05.11.1980, p. 6, 1º cad.

É bastante provável que Melo tenha odiado a charge de Biratan mas, se não gostou, preferiu manter-se em silêncio, que é a melhor maneira de não chamar mais atenção ao pescoço. Seja como for, o clima de xingamentos, acusações e pescoções entre os pedessistas fornecia dissonâncias exploradas pelo cartunista, muitas vezes com humor, outras vezes com críticas. Em “Ditadura e democracia no Brasil”, observou que

¹³⁶ “Ofensas e grave crise no PDS”. *A Província do Pará*, 12. 08.1980, pp. 1 e 3, 1º cad.

“os chefes e chefetes da ditadura faziam a delícia de humoristas e cartunistas, que exprimiam a maré montante do desagrado da sociedade (...)” (REIS, 2014, p. 58). Mas não somente os leitores do cartunista se deliciavam com as charges que expunham o cotidiano de bate-cabeça dos governistas no Pará. A oposição concentrada no PMDB vislumbrou no confronto entre *jarbistas* e *alacidistas* uma chance real de protagonismo, principalmente porque o presidente da República, segundo o processo de abertura política, garantiria que as eleições para os governos estaduais em 1982 seriam pelo voto direto e universal e os vencedores, fossem quem fossem, seriam empossados.

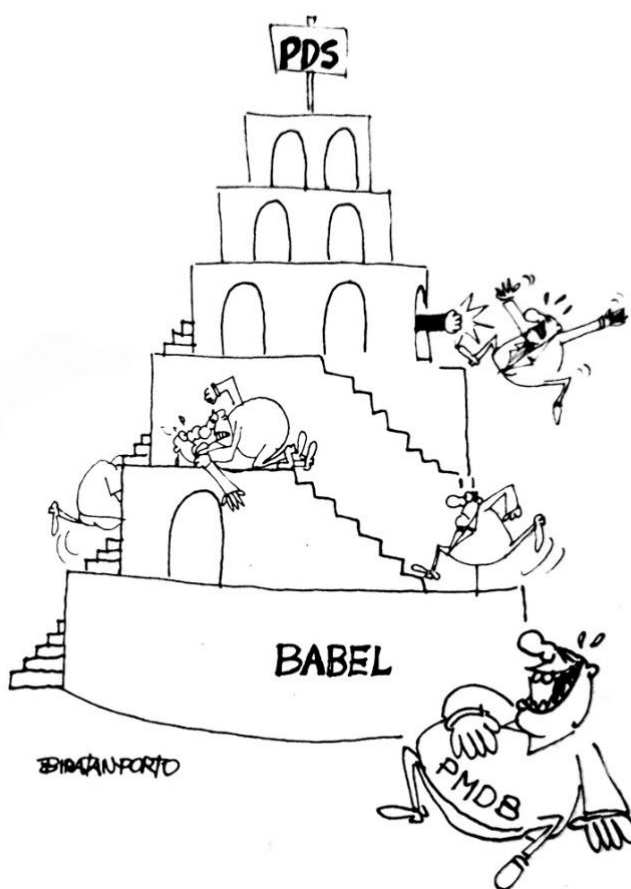


Figura 50. Biratan. *A Província do Pará*, 06.05.1980, p. 6, 1º cad.

Enquanto próceres do PDS se engalinhavam em discussões por cargos, mando político e influência nas esferas federal, estadual e municipal, a oposição olhava com prazer para aquela babel governista e se deleitava, rolando de rir das confusões armadas em todos os níveis da estrutura partidária. A **figura 50** expressa este quadro favorável para os planos políticos da oposição. Mas, antes, o PMDB precisava ampliar suas bases

no Estado e foi o que o partido colocou em prática, segundo escreveu o jornalista Ribamar Fonseca, na coluna *Aparte*:

enquanto o PDS vai brigando por aqui, com as suas correntes em eternas desavenças, o PMDB, de mansinho, prossegue a penetração no interior do Estado. E ao que parece a agremiação oposicionista descobriu um verdadeiro filão. Em vários pontos do interior, o partido de Jader Barbalho tem encontrado insatisfeitas as bases do PDS em consequências dos desacertos de jarbistas e alacidistas.¹³⁷

Sentindo o clima favorável, em agosto de 1980, dois anos antes das eleições, o deputado federal Jader Barbalho, líder do PMDB no Pará, anunciou: “sou candidato ao governo e não abro”. A declaração feita ao jornalista Rubens Silva, titular da coluna *Plano Geral*, garantia também que, em 1982, o partido iria concorrer com nomes próprios para todos os demais cargos eletivos. Barbalho disse que não estava preocupado com os resultados do pleito. “Tenho 35 anos e disponho de muito tempo para esperar, o que não ocorre com os meus declarados opositores”.¹³⁸ Mas até lá, havia um longo caminho a ser percorrido.

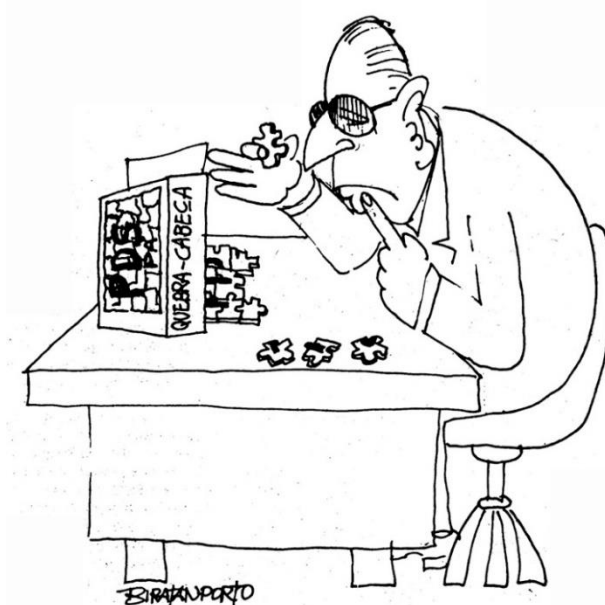


Figura 51. Biratan. *A Província do Pará*. 13.05.1980, p. 6, 1º cad.

3.5. Dissidências e intervenção federal

De óculos escuros e mau humor. Estes podem ter sido os principais traços da imagem do presidente Figueiredo gravado no imaginário social dos brasileiros.

¹³⁷ “Facilidade”. *Aparte*. *A Província do Pará*, 18.10.1980, p. 3, 1º cad.

¹³⁸ “Jáder: sou candidato ao governo e não abro”. *Plano Geral*. *A Província do Pará*. 12.08.1980, p. 6, 1º cad.

Fotógrafos, cinegrafistas e cartunistas foram os principais responsáveis por difundir aqueles traços na opinião pública na época. Apenas traduziam o que viam na figura do general, dado a usar com frequência óculos *rayban*, o preferido pelos militares do Cone Sul, mesmo antes da cirurgia nos olhos a qual foi submetido. O mau humor vinha do pouco ou nenhum prazer experimentado no exercício da presidência, talvez resquício da experiência nos porões da ditadura como chefe do Serviço Nacional de Informações, o SNI. Mas, agora, tendo que gerenciar crises e lidar com a vaidade e o apetite pantagruélico dos políticos pelo poder, o presidente aparecia constantemente de cara fechada. Biratan Porto assim o flagrou em várias charges sobre a divisão do PDS paraense, um capítulo regional que assumiu *status* nacional, passando a preocupar o governo federal, pois se a abertura admitia devolver o poder aos civis, não pretendia repassá-lo à oposição. O longo processo de cisão na política governista no Pará, iniciado ainda na década de 1960, tinha tudo para tirar do poder os dois principais aliados do Planalto, abrindo frestas pela qual podia se insurgir a oposição, capaz de canalizar o desânimo dos cidadãos diante da briga interminável e da política de privilégios e mandonismo do PDS paraense.

A situação, no entanto, assemelhava-se a um quebra-cabeça impossível, como se faltasse a derradeira peça. Assim Biratan representou Figueiredo em sua mesa de trabalho, quebrando a cabeça, tentando encaixar peça por peça, na remontagem do PDS paraense, sem sucesso (**figura 51**). Uma dessas peças foi a intervenção federal no processo de eleição da convenção que elegeria o Diretório Regional do partido. Dado o ambiente tumultuado pelas facções, o diretório nacional suspendeu a convenção por 60 dias, até que os grupos apresentassem uma proposta conciliatória.

A convenção havia empacado após a impugnação de 11 registros de diretórios municipais por parte de jarbistas e alacidistas, sob a alegação de irregularidades em suas composições.¹³⁹ Temendo outra derrota, como ocorrera na eleição do diretório provisório, os alacidistas ameaçaram deixar o partido e entrar no PMDB. Diante da ameaça, Figueiredo interveio, suspendendo a convenção. O comunicado não foi transmitido a Alacid por Figueiredo, como de norma, mas por José Sarney, presidente do Congresso, indicativo do grau de desgaste do governador no Planalto. À imprensa, o ministro da Justiça, Ibrahim Abi-Ackel, garantiu que a suspensão não era uma

¹³⁹ “Jarbistas e alacidistas impugnam 11 diretórios”. *A Província do Pará*, 01.11.1980, p. 3, 1º cad.

intervenção, nem pretendia beneficiar o senador Passarinho. “O adiamento é uma medida que favorece unicamente a harmonia dentro do nosso partido”, justificou.¹⁴⁰

Mais uma vez estava em disputa o poder de mando entre Passarinho e Alacid. A convenção indicaria os candidatos que concorreriam nas eleições diretas de 1982. Em Brasília, Passarinho reuniu com Sarney e Abi-Ackel, levando uma proposta chamada “pacificação” que garantia o sistema de rodízio do poder entre os grupos. O governo do estado caberia ao seu grupo, enquanto Alacid indicaria o vice-governador e seria eleito senador. Se aceito o acordo, o governador se descompatibilizaria e o vice Gerson Peres assumiria o governo. Uma vez empossado, garantiria o apoio necessário à eleição de Alacid ao Senado. Mas este recusou o acordo e decidiu cumprir o mandato até o final, passando a apoiar a candidatura do opositor Jader Barbalho ao governo do Estado.¹⁴¹



Figura 52. Biratan. *A Província do Pará*, 07.01.1981, p. 6, 1º cad.

¹⁴⁰ “Figueiredo adia convenção no Pará”. *A Província do Pará*. 04.11.1980, pp. 1 e 3.

¹⁴¹ “Jarbas entrega contraproposta de seu grupo”. *A Província do Pará*, 07.01.1981, p. 2, 1º cad.

A charge da **figura 52** se reporta ao momento da proposta “conciliatória” de Passarinho em Brasília. Faz uso do estereótipo do turco como bom negociante. O estereótipo no humor “é uma ferramenta essencial porque atua como um parâmetro simplificador que transforma detalhes no todo, a partir da observação da realidade” (GOODWIN, 2011, p. 535). O turco da charge é o ministro Ibrahim Abi-Ackel que está na frente da Loja Salim Negociações. Reproduzindo o dialeto dos turcos falando português, o artista mostra Abi-Ackel convidando Alacid para entrar e escolher um dos produtos exposto na vitrine, cargos políticos, inclusive o de senador biônico, um tipo de senador nomeado pelo presidente, criado para garantir maioria nas votações ao governo. Há outros, como de diplomata, mas este indica apenas que foram oferecidas alternativas. O governador examina os produtos com o rosto de esfinge, sem esboçar qualquer sinal. Enquanto isso, por cima dos ombros do “turco Salim”, Passarinho acompanha com interesse a cena sem esconder o sorriso que a escolha lhe trará. Os dois primeiros cargos são as ofertas propostas por ele. Nota-se que na vitrine não consta o produto “governador”, que Jarbas cobiçava para o seu grupo. Ao rechaçar o acordo, Alacid anunciou que poderia apoiar até mesmo um candidato da oposição. O Planalto teria respondido, segundo *A Província*, “que o governador poderia tomar o rumo que entendesse porque, lá, em Brasília, estavam cansados de esperar por uma decisão sua.”¹⁴²

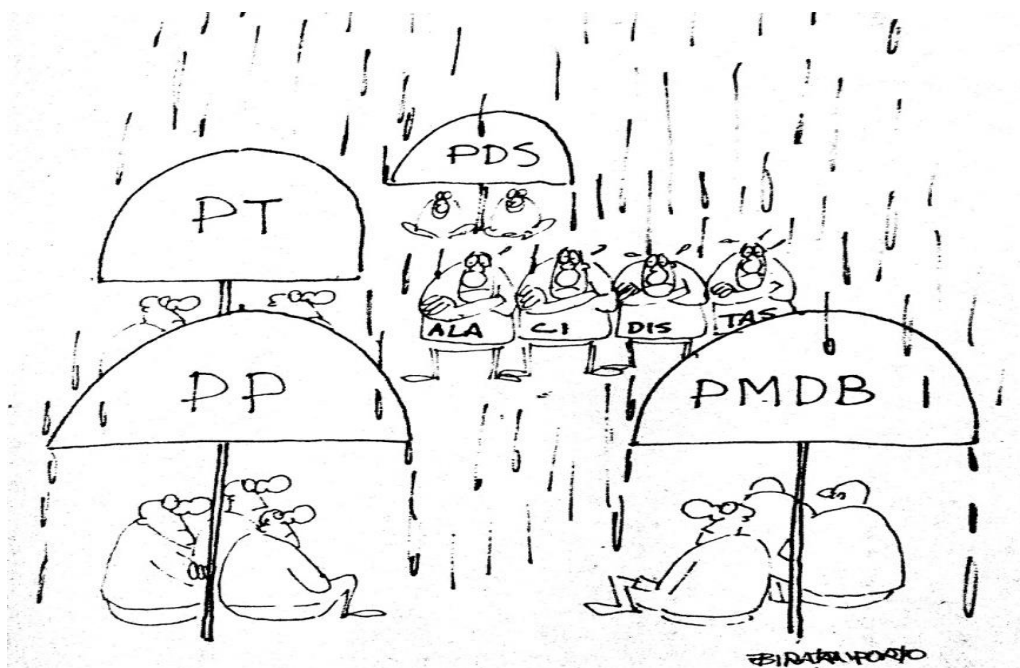


Figura 53. Biratan. *A Província do Pará*. 01.12.1980, p. 6, 1º cad.

¹⁴² “Planalto passa comando do PDS para Passarinho”. *A Província do Pará*. 30.01.1981, p.3, 1º cad.

Insatisfeitos com a condução da crise pelo Planalto, que optou por apoiar Passarinho, a bancada *alacidista* de deputados estaduais anunciou o rompimento com o PDS. Formou-se um bloco autônomo, liderado pelo estadual Célio Sampaio. O governador e os deputados federais Osvaldo Melo e Brabo de Carvalho continuaram no PDS. A charge da **figura 53** mostra os grupos políticos paraenses em meio a um temporal típico da época do ano no Pará. Eles estão protegidos por grandes guarda-chuvas que representam os partidos aos quais estão filiados. No meio deles, no entanto, os *alacidistas* aparecem tomando chuva, sem a proteção de qualquer guarda-chuva partidário. A debandada espalhou-se pelos diretórios municipais, como resultado da pressão exercida pelo governador, conforme noticiário de *A Província*. Em represália à linha editorial *jarbista* do jornal, o governador decidiu boicotar a publicidade oficial naquele jornal (ver a **figura 12**).



Figura 54. Biratan. *A Província do Pará*. 04.12.1980, p. 6, 1º cad.

Embora o discurso inicial do governo federal tenha sido de desdém à saída dos dissidentes, não estava disposto a abrir mão da liderança do governador e de todo o seu peso político junto aos eleitores paraenses, principalmente porque a eleição para sua

sucessão já não seria de forma indireta. É o que se pode deduzir da missão confiada pelo presidente da República ao seu ministro da Justiça. Abi-Ackel, enviado ao Pará para uma série de reuniões com *jarbistas* e *alacidistas* em busca da superação da crise, evitando o rompimento efetivo do grupo do governador com o PDS. Não seria uma missão fácil para o ministro. O cartunista de *A Província* empregou uma metonímia na construção da charge que expressou aquele momento (**figura 54**). Ele comparou a missão do ministro a um abacaxi. Abi-Ackel desce do avião e é recebido por um prócer do partido levando um abacaxi numa bandeja. O ministro parece desmonstrar alguma surpresa com a cena insólita, mas certamente não desconhecia o tamanho do “abacaxi” que o esperava. Após quatro dias em reuniões, a missão fracassou. Ackel regressou a Brasília, advertindo aos políticos que a crise podia gerar “conflitos ltuosos”.¹⁴³

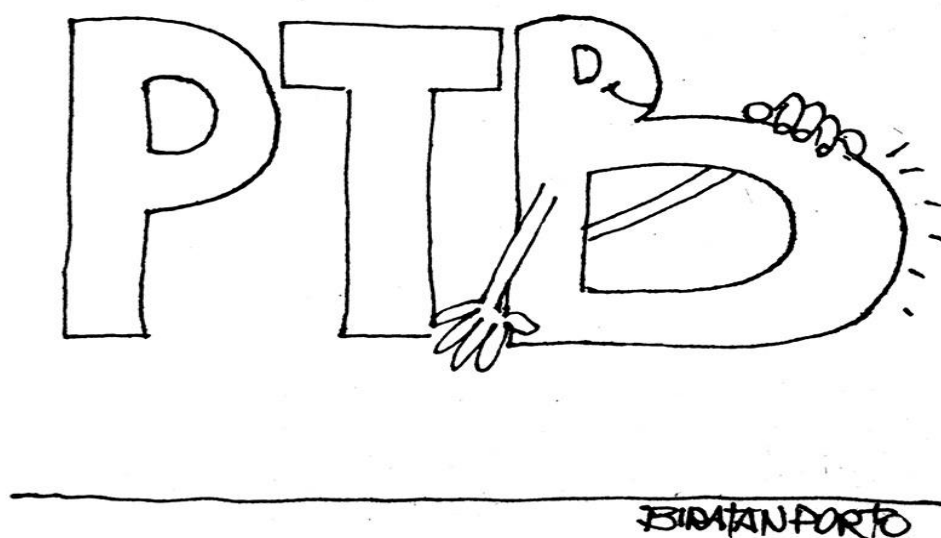


Figura 55. Biratan. *A Província do Pará*. 14.02.1981, p. 6, 1º cad.

No início de 1981, os dissidentes anunciaram a filiação ao PTB, de Ivete Vargas. De repente, o recém recriado partido inchou, passando a contar com uma bancada bastante expressiva na Assembleia Legislativa, formada por dez deputados. Na Câmara de Belém, o partido passou de um vereador para cinco, tornando-se a segunda maior bancada. A solução gráfica encontrada pelo artista para representar o inchaço repentino do PTB foi exagerar na curva inferior da letra B da sigla, como se fosse uma barriga cheia, estufada, grávida (**figura 55**). O cartunista já deixava aí marca da habilidade em

¹⁴³ “Abi-Ackel deixou a advertência”. *A província do Pará*, 07.12.1980, p. 1, 1] cad.

trabalhar as letras no humor gráfico, aprimorada ao longo do tempo ao requinte alcançado nas caricaturas publicadas no livro *Caricatura de Letras*, de 2015. Perto da sofisticação daquelas caricaturas, a charge de 1981, produzida no calor do acontecimento e sem os recursos da mesa digitalizadora, é tosca em execução, mas serve ao propósito de mostrar o crescimento repentino do redivivo PTB, de dona Ivete, sobrinha-neta de Getúlio Vargas, uma senhora de imagem rotunda como o B da charge de Biratan. Passarinho ironizou dizendo que os *alacidistas* haviam se juntado ao inimigo que combateram em 1964. Agora, resguardados pela sigla, os neo-petebistas vislumbraram uma opção de reassentamento no jogo político, por meio da disputa à mesa diretora da Assembleia, admitindo até mesmo composição com o PMDB, de Barbalho, que já anunciara a candidatura ao governo do Estado.



Figura 56. Biratan. *A Província do Pará*. 15.03.1981, p. 6, 1º cad.

Sem romper formalmente com o PDS, Alacid Nunes passou a ser cobrado pelos grupos aos quais estava enredado. Os dissidentes esperavam uma definição imediata do líder; os petebistas de primeira hora aspiravam participação na administração do Estado; o Planalto, não desejando, de fato, abrir mão da liderança de Alacid, exigia uma recomposição com os *jarbistas*; Ivete Vargas cobrava do governador a filiação ao

partido, ponto explorado pelo cartunista na charge da **figura 56**. A presidenta do PTB, animada com a possibilidade de ter um governador em seu partido, aparece embevecida com Alacid Nunes, os olhinhos transformados em dois corações, denunciando o clima de paixão. O clima tinha razão de ser: o governador do Pará havia ficado ao lado de Ivete na disputa pelo comando da sigla também reivindicado pelo recém anistiado Leonel Brizola. No entanto, a indiferença do governador, de braços cruzados e olhar sério, indicava o insucesso da “cantada”. Alacid não entrou para o PTB.



Figura 57. Biratan. *A Província do Pará*. 12.04.1981, p. 6, 1º cad.

Em 10 de abril de 1981, seis meses depois da última viagem ao Pará, Passarinho viajou a Belém para participar da convenção regional do PDS, transferida do mês de novembro, por determinação do Planalto, por força da divergência e forma de ganhar tempo para uma recomposição. A convenção iria apontar os candidatos do partido às eleições em 1982. Sempre que o senador chegava a Belém, os correligionários acorriam ao aeroporto de Val-de-Cans para recebê-lo. Desta vez, porém, *A Província* destacou que “uma multidão de pessoas de todas as camadas sociais” foi recepcioná-lo, inclusive um grupo de jovens, as “jarbetes”, animadas pela banda de música da Escola Técnica Federal, que era um reduto *jarbista*.¹⁴⁴ Em clima de festa, a convenção realizada no dia 12 deliberou que o empresário Oziel Carneiro seria o candidato do PDS ao governo do Estado. Mas os dissidentes tentaram empanar o brilho da convenção, denunciando

¹⁴⁴ “Convenção é carta decisiva”. *A Província do Pará*, 11.04.1981, p. 1, 1º cad.

irregularidades na composição da chapa. Alguns nomes não teriam filiação ao partido, motivo que consideravam suficiente para anulação da convenção pela Justiça Eleitoral.¹⁴⁵ O cartunista sintetizou a situação por meio de charge (**figura 57**) na qual um dissidente, com sorriso irônico, coloca fogo na extensa lista pedessista. Em setembro, o Tribunal Regional Eleitoral acolheu a ação dos dissidentes e impugnou 23 candidatos às eleições no Pará e Amapá, 17 deles da chapa do PDS paraense.¹⁴⁶

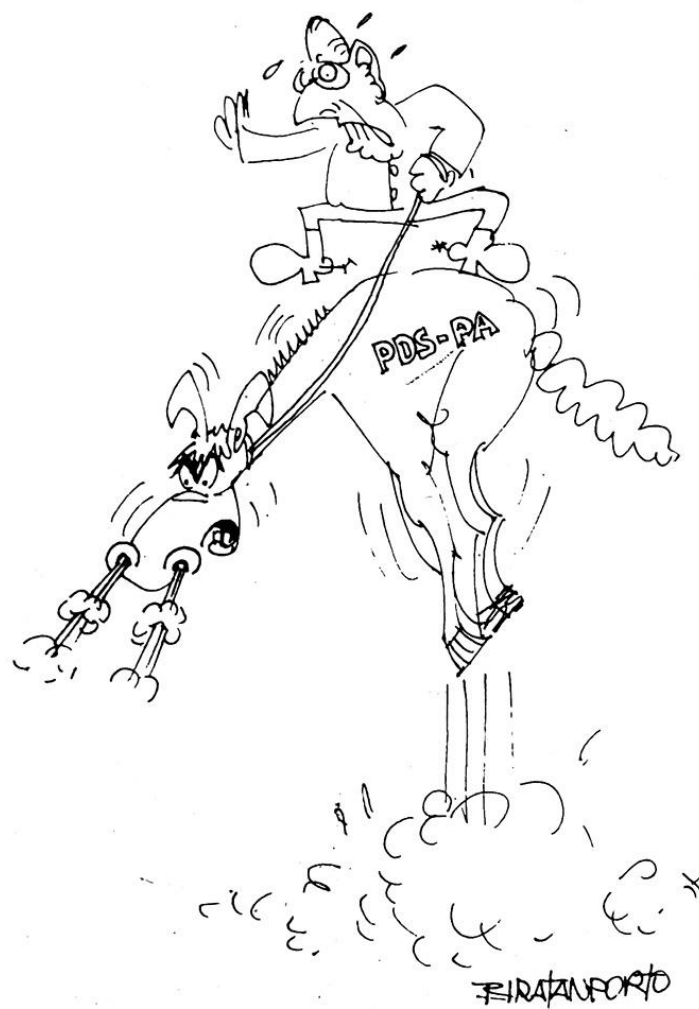


Figura 58. Biratan. *A Província do Pará*. 19.01.1981, p. 6, 1º cad.

Para representar o nó górdio¹⁴⁷ em que a situação política paraense havia se transformado, o cartunista utilizou a metáfora do cavalo chucro, indomável, dando pinotes, quase ao ponto de derrubar o cavaleiro, como mostra a **figura 58**. O cavalo é

¹⁴⁵ “PTB diz que chapa não poderá ser votada”. *A Província do Pará*, 11.04.1981, p. 3, 1º cad.

¹⁴⁶ “TRE impugna 23 candidatos”. *A Província do Pará*, 07.09.1982, p. 1, 1º cad.

¹⁴⁷ Nó górdio é uma lenda que envolve o rei da Frígia e Alexandre, o Grande. É comumente usada como metáfora de um problema insolúvel. Em *A Província* havia uma página de charada com este nome editada pelo jornalista Herdélío Maltez.

feroz, bufa, range os dentes. Mal se segurando na sela, o cavaleiro é o presidente Figueiredo. Está a ponto de cair do cavalo. O artista se apropria do fato de o presidente pertencer à arma da cavalaria do Exército para explorar o tema equestre. Uma das frases mais citadas de Figueiredo dizia que preferia o cheiro do cavalo ao do povo. O PDS do Pará é o cavalo indomável, difícil até para um cavaleiro experiente como o presidente.



Figura 59. Biratan. *A Província do Pará*, 15.08.1981, p. 4, 1º cad.

A longa novela política que se arrastava desde a década de 1960 no Pará, protagonizada pelos dois caciques do Partido da Democracia Social e coadjuvada por um baixo clero beligerante, ganhou em dramaticidade a partir de 1978 e agora estava se encaminhando para os momentos finais. A charge da **figura 59** trata do efeito da decisão formal de Alacid Nunes, à frente de sua bancada, em apoiar a candidatura de Jader Barbalho ao governo do Pará. O apoio ao partido que efetivamente mais combateu a ditadura, selou definitivamente o rompimento do tenente-coronel com o governo militar. Na charge, o artista representou o PMDB como um gordo cacique político, de cartola, charuto e camisa aberta, que palita os dentes após jantar a bancada alacidista,

servido por um atencioso garçom, que se curva todo em reverência. Ao representar o PMDB como um cacique, o artista faz referência ao crescimento do partido ao longo dos anos em eleições federais, estaduais e municipais. Ela também expressa sua forma de perceber o PMDB diante do surgimento de uma nova força à esquerda, forjada nas lutas sindicais, o Partido dos Trabalhadores, com o qual o cartunista desde sempre se identificou.



Figura 60. Biratan. *A Província do Pará*, 9.11.1982, p. 4, 1º cad.

Em setembro de 1982, o diretor de pesquisas do Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas anunciou o menor índice da inflação desde junho de 1979. No mês seguinte, o ministro do Trabalho, Murilo Macedo, apresentou ao ministro Delfim Netto uma proposta para reajuste do salário mínimo equivalente a 110% do Índice Nacional de Preços ao Consumidor, o INPC. Essas notícias ganhavam destaque nas edições dos jornais que apoiavam o governo. O cartunista tratou desse noticiário positivo e eleitoreiro na charge da **figura 60**, em que Delfim, com muito esforço, contém dois cachorros brabos que representam a inflação e o custo de vida, ambos com expressões cheias de raiva, prontos para atacar os brasileiros tão logo fossem liberados. O ministro indaga de Figueiredo quantos dias faltam para soltá-los. O presidente, consultando o calendário, calcula que até o dia da eleição faltam sete dias. Até lá, era

preciso segurar os índices em busca de votos ao PDS.¹⁴⁸ Figueiredo também cumpriria um périplo pelo país como cabo eleitoral atrás daqueles votos, inclusive no Pará, como o cartunista Félix registrou no jornal *Diário do Pará* (**figura 10**).



Figura 61. Biratan. *A Província do Pará*, 21.11.1982, p. 4, 1º cad.

Apesar da pressão oficial sobre o eleitorado, com o presidente atuando como cabo eleitoral, e das restrições eleitorais da Lei Falcão, as eleições demarcaram um novo avanço do PMDB no cenário político nacional. No Pará, os jornais acompanharam a lenta apuração realizada pelo Tribunal Regional Eleitoral e as apurações em paralelo dos comitês de campanha dos candidatos, cada qual exibindo números favoráveis para si. *A Província do Pará* deu sua cota de contribuição à desinformação reinante. Na primeira página publicava diariamente um quadro com os números gerais fornecidos pelo TRE, mas nas manchetes dava a sua versão dos acontecimentos, sempre de forma otimista para o partido do diretor geral, senador Milton Trindade, vice de Passarinho. Assim, em 19 de novembro, enquanto a apuração oficial anunciava que Barbalho estava com 40.756 votos e Oziel, 35.981, a manchete dizia “Persiste o equilíbrio”, com o “PDS

¹⁴⁸ “Ministro quer salário com reajuste de 110%”. *A Província do Pará*, 19.10.1982, p.1, 1º cad.

ampliando a vantagem no interior do estado, tendo conquistado, ontem, mais seis prefeituras”. A charge da **figura 61** informa sobre os números esgrimidos pelos candidatos. O repórter ouve Oziel na cena superior e Barbalho na intermediária. Diante do desencontro dos números, o repórter sai em desvario, sem saber em quem confiar, tal qual o leitor do jornal daqueles dias de apuração.



Figura 62. Biratan. Capa encarte *Revista Mercado*, *A Província do Pará*, 15.12.1982.

Ao final da apuração oficial, Jader Barbalho obteve 501.605 votos (51,09%) e Oziel Carneiro, 461.969 votos (47,05%).¹⁴⁹ No Senado, Passarinho foi derrotado por Hélio Gueiros, cujos votos foram somados aos dos candidatos da sublegenda, João Menezes e Itair Silva. Na **figura 62**, o cartunista utiliza a metáfora da gangorra para dimensionar o (des)equilíbrio das forças no pleito de 1982. Carneiro e Passarinho aparecem suspensos pelo peso maior de Alacid e Jader Barbalho. É esta a única charge em que o governado aparece rindo, mesmo que com um sorriso de escárnio pela vitória sobre Passarinho. Este, por sua vez, demonstra surpresa e contrariedade. A candidatura de Barbalho mobilizou um enorme arco de apoio de diferentes matizes ideológicos, inclusive de parte de simpatizantes do PT, mas foi fundamental o apoio da máquina estadual nas mãos de Alacid para a vitória sobre a máquina federal controlada por Passarinho. Segundo observou Pere Petit, em raro estudo sobre o período pós-1964 na

¹⁴⁹ Outros dois candidatos que participaram da eleição foram Mário Sampaio, do PTB, que obteve 7.214 votos e Hélio Dourado, do PT, com 11.010 votos.

política paraense, Alacid “esperava ser recompensado por Jader nas eleições de 1986, reciprocidade que não existiu” (2003, p. 158). No caso de Passarinho, restou reclamar ao diretor superintendente de *A Província*, o fiel Milton Trindade, ter sido desenhado pelo cartunista de terno listrado, “como se eu estivesse de pijama”, disse, preocupado em passar a imagem de aposentado após a derrota sofrida.¹⁵⁰

Com o fim da ditadura militar, Passarinho estava retirado da política quando recebeu o convite do presidente Fernando Collor de Mello para ser ministro da Justiça, cargo que ocupou de outubro de 1990 a abril de 1992. Em 1994, trinta anos depois de iniciar na vida política e enfrentando problemas de depressão causada pela perda da esposa, Ruth Passarinho, ele ainda aceitou o convite de Jader Barbalho para concorrer ao governo do Pará, contra Almir Gabriel, então filiado ao PSDB, mas acabou derrotado no segundo turno, encerrando definitivamente a carreira política. Por sua vez, Alacid Nunes, também retirado da política após o fim da ditadura, voltou ao Congresso Nacional para exercer o segundo mandato de deputado federal entre 1991 e 1995, pelo PFL. Depois, vieram o ostracismo e o silêncio sobre a história que construiu.¹⁵¹

As charges de Biratan, das quais selecionei as que considere mais representativas para efeito do estudo da história política da cisão no âmbito do partido governista, confirmam o que Pere Petit constatou em *Chão de promessas*: a cisão mais pareceu representar a aspiração dos grupos concorrentes pela manutenção do controle dos espaços políticos nas instituições da região por meio da distribuição de cargos e privilégios, que lhes garantissem a continuidade no poder. Não se percebe um projeto de poder voltado ao bem estar dos paraenses de modo geral, nele incuídas as camadas sociais mais vulneráveis.

As charges se concentram especialmente no contencioso das forças divergentes, mas nos dão medida do caráter impositivo, de cima para baixo, da política da ditadura, detentora do poder de indicar, nomear, intervir e bloquear, segundo interesses e indiossincrasia dos governantes. Os cidadãos, à margem desse jogo que se passa no seio da elite política e econômica paraense, aparecem em situações bastante divergentes dos sócios do poder, geralmente como categoria social que sofre os efeitos negativos das políticas públicas. O cartunista exagera na caracterização das personagens, mostrando-as em roupas remendadas ou disputando um pedaço de carne em ossos, mas

¹⁵⁰ Depoimento de Biratan Porto à pesquisa, em 22 de julho de 2018.

¹⁵¹ Sobre o estado de saúde de Jarbas, ver <https://lucioflaviopinto.wordpress.com/2016/06/o-lugar-de-jarbas-passarinho/>

emprega esse exagero como um recurso para demarcar o fosso que se estabeleceu entre a prática política e a vida à margem da política, sobretudo entre os segmentos mais vulneráveis economicamente, durante a ditadura.

Fica evidente o grau de liberdade que o artista adquiriu no jornal. Se compararmos o conteúdo das manchetes e matérias publicadas sobre a cisão entre Passarinho e Alacid, nas quais o jornal buscou sempre aliviar a mão em relação às ações de Jarbas e pesar em relação a Alacid, podemos observar que Biratan não se deixou imobilizar pela moltura conservadora da linha editorial de *A Província*. Ele ressignificou as narrativas jornalísticas por meio de uma leitura crítica dos acontecimentos. O partido do diretor geral do jornal é exposto como uma babel onde ninguém fala a mesma língua, assim como a discussão política partidária é representada por um barraco, no interior do qual detentores de mandato político trocam sopapos pela partilha dos eleitores, ou ainda por um governo que age casuisticamente segurando preços e índices inflacionários às vésperas da eleição.

O fato é que o artista acumulou, ao longo do tempo, um considerável capital simbólico dado pela receptividade junto ao leitor, tornando-se uma referência de modernidade no centenário jornal¹⁵². Essa conquista deveu-se, em parte, à recepção das imagens mais rapidamente do que os textos, conforme observação de Lúcia Santaella. “Elas possuem um maior valor de atenção, e sua informação permanece durante mais tempo no cérebro” (2012, p. 97).

No capítulo seguinte, examinaremos a cidade de Belém representada por Biratan Porto por meio de charges sobre as condições de infraestrutura urbana. Nelas, surgem a cidade em crise, com problemas de saúde, transporte, vias públicas, saneamento, abastecimento e segurança pública. Problemas em grande medida decorrentes das políticas públicas desenvolvidas na região pelos governos federal, estadual e municipal, todos ligados à ditadura. Grande parte desses problemas não resolvidos foi herdada pelos governos do período de redemocratização que se seguiu ao fim do regime militar. Também buscaremos observar como o artista percebeu os moradores da cidade em meio àqueles problemas urbanos.

¹⁵² Por capital simbólico deve ser entendido, nas artes, o poder atribuído àqueles que obtiveram reconhecimento suficiente para ter condição de impor a sua forma de fazer arte. Ver *O mercado dos bens simbólicos* in BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Capítulo 4. A charge da crise urbana

O conjunto de charges tomado como fonte para o estudo das questões urbanas em Belém, nos sete últimos anos da ditadura, aponta para uma cidade com graves problemas que o regime contribuiu para ampliar decorrentes do processo de urbanização. Há que se considerar que, após a ruptura institucional de 1964, o governo militar “redefiniu o papel da Amazônia tendo em vista a percepção que se tinha de sua potencialidade como fonte de reservas naturais, recursos concretos para o aumento das exportações” (MACHADO, 2004, p. 93). A partir da década de 1970, a ditadura interveio na região por meio de planos econômicos e programas de desenvolvimento, entre os quais o Grandes Projetos, conjunto de empreendimentos estatais, alguns em parceria com o capital internacional, instalados na região para, sobretudo, a exploração mineral e dos recursos hídricos. Por meio de assentamentos de colonos de outras regiões, a ditadura desenvolveu uma política migratória nos espaços amazônicos, atraindo grandes contingentes populacionais sem alternativas econômicas em seus lugares de origem. Com o fracasso de algumas ações e o encerramento de obras estruturantes, principalmente no setor da construção civil, parte dos colonos e de trabalhadores se deslocou para as regiões periféricas das cidades amazônicas, tendo Belém exercido grande atração sobre essa corrente migratória. Esta convergência migratória, ao aumentar o número de habitantes nas zonas periféricas da cidade, agravou os problemas de urbanização e ampliou as dificuldades econômicas, sociais e ambientais dos novos e antigos moradores, como explica Machado:

por sua condição de metrópole regional, centro de decisões políticas e de confluência de grandes eixos rodoviários, Belém exerceu grande poder de atração, sobretudo em populações interioranas do Estado e de estados vizinhos, o que contribuiu para as altas taxas de migração e consequente crescimento dos efeitos nocivos da urbanização, entre os quais o desemprego e o subemprego, as péssimas condições de moradia e de saneamento ambiental, além de doenças de toda ordem e mortes precoces. (2004, p 23)

Ao lado da onda migratória estimulada pelos planos federais para a Amazônia, deve-se atentar a contribuição “aos efeitos nocivos da urbanização” dada por outra crise, de caráter local, porém, vinculada às esferas regional e nacional. Refiro-me à instabilidade político-administrativa municipal dada pela rotatividade de prefeitos nomeados, todos impostos pelo regime à população, que se viu, como de resto em todas

os demais capitais, alijada dos processos eleitorais. No caso de Belém, no entanto, o problema ganhou um contorno diferente em função da dissensão entre as duas principais lideranças políticas da ditadura, causando o aumento considerável no número de prefeitos que entravam e saíam ao sabor das desinteligências entre os coronéis Jarbas e Alacid. Essa “dança das cadeiras” certamente teve efeito deletério sobre a efetivação da política de planejamento urbano da cidade. As condições herdadas pela redemocratização também derivaram dessa alta rotatividade, assim como os bloqueios de verbas determinados pela ditadura conforme o desgaste na relação entre planalto e planície.

De 16 de junho de 1964, quando Alacid Nunes tomou posse como primeiro prefeito da ditadura, a 1º de janeiro de 1986, quando o mandato de Almir Gabriel terminou, Belém teve onze prefeitos, todos nomeados, a saber: **Alacid Nunes** (16.06.1964 – 30.03.1965), **Oswaldo Melo** (30.03.1965 – 31.01.1966); **Stélio Maroja** (31.01.1966 – 15.03.1970); **Mauro Porto** (15.03.1970 – 23.03.1971); **Nélio Lobato** (23.03.1971 – 07.03. 1974); **Otacvio Cascaes** (07.03.1974 – 31.03.1975); **Ajax de Oliveira** (31.03.1975 – 12.08.1978); **Felipe Sant’Anna** (12.08.1978 – 03.05.1980); **Loriwal de Magalhães** (03.05.1980 – 13.04.1983); **Sahid Xerfan** (13.04. 1983 – 28. 07. 1983); **Almir Gabriel**¹⁵³ (28.07.1983 – 01.01.1986), sem contabilizar os mandatos tampões dos vereadores Sebastião Bronze e Emanuel Ó de Almeida, nomeados para ocuparem o cargo enquanto os nomes oficiais não eram anunciados.

Este número corresponde a um prefeito a cada 1 ano e 9 meses, média alta para tão pouco tempo de permanência no cargo. Entre os prefeitos havia forasteiros, como o capitão-engenheiro Mauro Porto, nascido no Rio de Janeiro, que morou em Belém por dois anos, quando presidiu a Companhia Telefônica do Pará (Telepará). Mauro Porto foi nomeado pelo presidente Garrastazu Médici a partir de uma lista preparada pelo governo do Pará¹⁵⁴. Outro forasteiro, o engenheiro-brigadeiro Luiz Felipe Sant’Anna, era mineiro, mas havia morado durante dez anos na Amazônia, tendo atuado em cargos na estrutura da sua Arma, a Aeronáutica, com destaque ao trabalho desenvolvido durante a construção do aeroporto de Manaus. Mesmo entre os prefeitos nascidos no

¹⁵³ O nome de Almir Gabriel está na lista por ter sido nomeado, mesmo que por um governador de oposição ao regime, Jader Barbalho.

¹⁵⁴ *Jornal Pessoal*, agosto de 2011, 1ª quinzena. Nesta edição, Lúcio Flávio Pinto esclarece a história do coreto da Praça Justo Chermont que teria sido levado por Mauro Porto para um sítio em Petrópolis, RJ. Por carta, o ex-prefeito informou que o coreto, desmontado, está nos porões da basílica de Nazaré.

Pará, houve nomes poucos conhecidos dos belenenses e até mesmo da classe política. A nomeação do engenheiro paraense Loriwal Reis de Magalhães, por exemplo, foi recebida com surpresa.



Figura 63. Biratan. *A Província do Pará*, 30.04.1980, p.6, 1º cad.

Loriwal Reis de Magalhães, o nono prefeito da ditadura, indicado por Alacid Nunes, era engenheiro civil, pertencente ao quadro técnico do Departamento Municipal de Estradas de Rodagens (DMER), foi também diretor geral do Departamento de Águas e Esgotos (DAE), embrião da atual Companhia de Saneamento do Pará (Cosanpa). Loriwal era um técnico discreto que nunca exerceu qualquer mandato eleitoral, cabendo no perfil de tecnocrata que Eugênio Gudín (1886-1986), o decano dos economistas liberais brasileiros do período autoritário, defendeu para gerenciar as políticas estatais da ditadura.¹⁵⁵ A nomeação para suceder ao prefeito Felipe Sant'Anna – cuja renúncia

¹⁵⁵ Gudín entendia que os ditos “técnicos” eram as melhores soluções políticas para a administração das coisas de Estado. Ver GUDÍN, E. *Intelectuais ou homens de Estado?* In: GUDÍN,

foi motivada pela torrente de críticas de deputados e vereadores à inação administrativa, justificada por ele como decorrência da crise de recursos financeiros da Prefeitura – surpreendeu a classe política e os cidadãos, muitos não sabendo exatamente como lhe pronunciar o nome. Na **figura 63**, Biratan troça deste momento de surpresa e desconhecimento, fazendo um trocadilho entre o nome do indicado e o de uma empresa de cosméticos francesa, a *L'Oréal de Paris*. A confusão deu ensejo ao cartunista brincar com a expectativa dos políticos. Se Belém apresentava tantos problemas de urbanização, e a limpeza da cidade era um dos mais graves, talvez alguém, com o nome a lembrar a empresa de cosméticos, pudesse embelezá-la. Mas a realidade era bem outra.



Figura 64. Biratan. *A Província do Pará*. 16.05.1980, p. 6, 1º cad.

Duas semanas após a posse do novo prefeito, Biratan o colocou no meio do monturo de lixo fétido, repleto de moscas, em uma rua da cidade, como se vê na **figura 64**. Ele está com vassoura na mão e veste o uniforme de gari da Limpeza Pública. Sua

E. *Reflexões e comentários: 1970-1978*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, pp. 145-146. Roberto Campos, então ministro do Planejamento de Castelo Branco, fazia eco, argumentando que os tecnocratas “eram rápidos e eficientes nas tomadas de decisões que o regime militar teve que adotar após 1964”. Ver CAMPOS, R.O. *Em defesa dos tecnocratas*. In: CAMPOS, R.O. *Do outro lado da cerca...: três discursos e algumas elegias*. 2. ed. Rio de Janeiro: APEC, 1968. p. 123-131.

figura nada remete ao glamour da famosa grife francesa; é apenas um atônito servidor tendo que lidar com os muitos problemas de Belém, do qual o lixo era apenas um deles. O conjunto de charges sobre o prefeito enfatiza a crise política na qual estava enredado por pertencer ao grupo alacidista, sendo alvo de crítica da ala jarbista e da oposição. As charges repercutiram o noticiário. A primeira crise irrompeu a menos de quinze dias da posse motivada pela substituição do tenente José Diniz do cargo de diretor do Departamento de Fiscalização por José Maria Alcântara. Jarbistas e oposicionistas tentaram interceder por Diniz, mas ouviram um sonoro “não” do prefeito, que foi chamado de “teleguiado de Alacid”.¹⁵⁶ No dia seguinte, o presidente da Câmara Fernando Moraes enviou ao prefeito um pedido de esclarecimento sobre a denúncia de privatização de um imóvel da Prefeitura por particular, que estaria cobrando um valor aos ambulantes do mercado do Ver-o-Peso para guardar suas mercadorias.¹⁵⁷ Ausência de respostas e as respostas vagas oferecidas enfureciam os vereadores. Em agosto, por exemplo, Emanuel Ó de Almeida, do PMDB, foi à tribuna anunciar que a oposição iria propor ao plenário enquadrar o prefeito em crime de responsabilidade por se negar sistematicamente a responder aos pedidos de informações encaminhados pela Câmara.¹⁵⁸ Mas as críticas e o descontentamento vinham de diversas frentes. No mês seguinte, por exemplo, a Prefeitura foi criticada por não estar “respeitando os direitos dos servidores, particularmente dos garis, que estão sendo demitidos sumariamente quando faltam ao trabalho, inclusive por problemas de saúde”.¹⁵⁹

O excesso de lixo, a remoção de ambulantes do comércio, a má conservação dos cemitérios públicos, os alagamentos das vias públicas e das regiões baixas, eram assuntos recorrentes no noticiário e nas críticas dos vereadores. Até o final da sua administração, Lóriwal teve que conviver com a hostilidade dos edis e do jornal jarbista. Mas esta situação não era uma exclusividade sua. Qualquer prefeito nomeado por Alacid ou por Jarbas teve contra si a animosidade do grupo rival, sobretudo após 1978, quando a crise entre as lideranças pedessistas chegou ao auge, a ponto de causar bloqueio de repasses ao município.

Em janeiro de 1980, o prefeito Luiz Felipe Sant’Anna, defendendo-se das críticas feitas pelos vereadores e pelos moradores insatisfeitos com os resultados apresentados, se queixou de não ter recebido “as vultosas verbas prometidas pelo

¹⁵⁶ “Bancada do PDS ameaça romper com Lóriwal”. *A Província do Pará*, 03.06.1980, p. 4, 1º cad.

¹⁵⁷ “Lóriwal enfrenta linha dura dos vereadores”. *A Província do Pará*, 04.06.1980, p. 4, 1º cad.

¹⁵⁸ “Lóriwal Magalhães sob ameaça de processo”. *A Província do Pará*, 05.08.1980, p. 5, 1º cad.

¹⁵⁹ “PMB ameaça os garis com dispensa em massa”. *A Província do Pará*, 07.11. 1980, p. 7, 1º cad.

Governo Federal para realização de obras e serviços de que se ressentia a coletividade belenense.”¹⁶⁰ Quatro meses depois ele renunciou, encerrando um período de 18 meses no comando da Prefeitura Municipal de Belém.

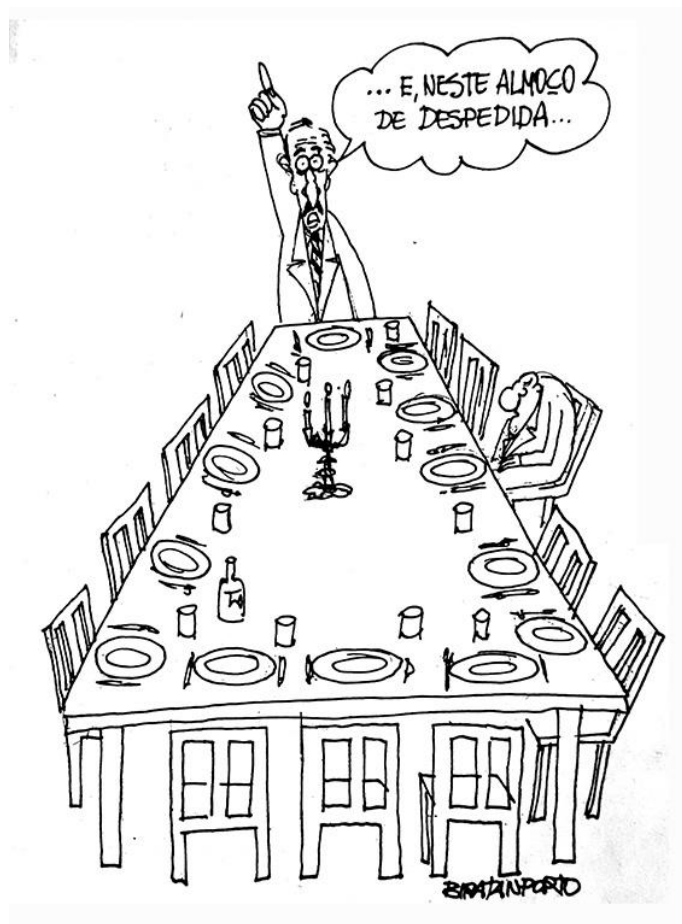


Figura 65. Biratan. *A Província do Pará*. 15.05.1980, p. 6, 1º cad.

Indicado por Alacid Nunes, afastado do cargo para concorrer ao Governo do Estado, nomeado pelo vice Clóvis de Moraes Rego, o engenheiro civil Luiz Felipe Machado de Sant’Anna, brigadeiro da Aeronáutica, enfrentou alta turbulência durante sua gestão. Na Mensagem enviada à Câmara Municipal, em março de 1980, ele admitiu as dificuldades: “governar uma cidade pobre, com problemas seculares acumulados, sem recursos e sem ajuda, constitui-se em desafio permanente à inteligência, engenho, arte, dedicação e entusiasmo de qualquer equipe administrativa.”

O ano havia iniciado com o Governo Federal efetuando um corte de 40% nas verbas da Prefeitura. O vereador e radialista Eloy Santos amplificava as críticas feitas na tribuna pelas ondas do rádio em seu programa diário de grande audiência. Mas, até mesmo um barulhento *jarbista* como ele reconhecia a dificuldade do gestor no

¹⁶⁰ “Sant’Anna está sem os recursos do governo”. *A Província do Pará*, 16.01.1980. p. 5, 1º cad.

enfrentamento dos problemas da cidade sem verbas orçamentárias. “As ruas de Belém estão esburacadas, enlameadas, causam problemas ao trânsito, mas o que fazer se o prefeito não tem recursos para asfaltar toda a malha rodoviária da cidade?” Sem dinheiro, Sant’Anna pouco podia fazer, entendia o vereador, aproveitando para alfinetar Alacid pela crise criada com o Planalto. Mas o prefeito dava sua cota de contribuição ao desgaste da própria imagem, quando, por exemplo, anunciava uma reforma profunda na Praça da República, abrangendo, inclusive, o Bar do Parque, então um “santuário” intocável dos boêmios da cidade, ou investia contra um secretário, como no embate com o assessor especial, Irawaldyr Rocha, tido por homem forte da administração municipal, ameaçado de exoneração. A reação da classe política foi grande porque deputados e vereadores preferiam encaminhar suas demandas ao “supersecretário”, ao final remanejado para uma secretaria meio, a de Administração.¹⁶¹ As críticas aumentaram o tom e o prefeito terminou isolado, como mostra a **figura 65**, em que poucos compareceram ao almoço de despedida que promoveu, quando já havia sido substituído por Loriwal de Magalhães.

Apesar de os prefeitos nomeados pelos governadores serem todos governistas, suas gestões foram afetadas à medida que se deterioravam as relações entre governo federal e governadores, nomeados pelos próprios presidentes da República. Uma rusga podia causar bloqueio de verbas e rusgas não faltaram, principalmente no segundo governo de Alacid. Os repasses foram também afetados pela crise econômica do país após o fim do chamado “milagre econômico”, quando o governo teve que recorrer ao FMI. Assim, juntamente com a questão migratória, os problemas urbanos de Belém agravaram-se também pela baixa capacidade de os prefeitos responderem aos desafios diante de problemas de caixa, tornando-se alvo fácil do tiroteio entre os grupos dominantes da política paraense. É desses problemas urbanos que vamos nos ocupar a seguir, a partir da ótica crítica e humorística do cartunista castanhalense de *A Província*.

4. 1. “Não há saúde na pobreza”

Em agosto de 1980, o cientista polonês Albert Sabin (1906-1993), mundialmente famoso pela descoberta da vacina contra a poliomielite, doença popularmente conhecida por paralisia infantil, esteve em Belém, acompanhado da esposa, a brasileira Heloisa Sabin (1917-2016), pertencente à tradicional família carioca

¹⁶¹ “Irawaldyr encara remanejamento com muito otimismo”. *A Província do Pará*, 26.01.1980, p. 4, 1º cad.

Dunshee de Abranches. No primeiro semestre daquele ano, o médico havia estado no Brasil, a convite do Ministério da Saúde, para uma temporada de trabalho, desta vez em Santa Catarina, onde estava ocorrendo um surto de poliomielite. Na ocasião, Sabin concluiu a missão, mas a relação com as autoridades sanitárias brasileiras foi prejudicada por um episódio envolvendo dados estatísticos sobre a prevalência da poliomielite no país, segundo informou o jornal *The New York Times*, na edição de 17 de abril de 1980.¹⁶² Em agosto, porém, o cientista retornou ao Brasil, mas na condição de turista, realizando uma turnê por Salvador, Recife, Campo Grande e Belém, cidades que a mulher não conhecia. A caminho de Miami, onde as férias continuariam, ele passou dois dias na capital paraense, onde o cientista já havia estado há 37 anos.

Sabin foi recepcionado pelo médico e professor da UFPA, João Paulo Mendes, que o acompanhou pelos principais pontos turísticos de Belém. Ele visitou a Praça da República, o cais do porto, demonstrou interesse pela formação geográfica da Baía do Guajará, passou vinte minutos no Forte do Castelo e teceu comparações entre Belém e Carolina do Norte, Estados Unidos, onde o casal residia. Continuando o *tour*, o cientista visitou a Catedral Metropolitana, quando ali se realizava uma cerimônia de batismo em série. Buscando não interferir, ele caminhou pela lateral do templo, mas foi logo reconhecido pelas pessoas, estabelecendo-se um murmúrio de vozes e o desvio dos olhares do batismo para aquele homem alto, branco, de cabelos brancos. Uma senhora levando uma criança de três meses no colo teria dito: “é o professor Sabin, o inventor da vacina contra a paralisia infantil, minha filha”.¹⁶³

Fora do templo, Sabin foi cercado por um grupo de turistas, que exultou com a sua presença em Belém e, entre sorrisos e cumprimentos, atendeu aos pedidos de autógrafos. Em seguida, passeou de carro pelas ruas da Cidade Velha, demonstrando interesse pela arquitetura do casario, lamentando, entretanto, as condições de deterioração de muitos deles. Fazendo lembrar o escritor modernista Mário de Andrade que, em sua viagem à Amazônia, em 1927, demonstrou interesse em visitar um terreiro

¹⁶² A versão do jornal norte americano foi contestada pelo Ministério da Saúde, que alegou não ter convidado o cientista, mas que este teria se oferecido a atuar como voluntário na campanha contra a poliomielite em Santa Catarina. A reação, encabeçada pelo ministro Waldyr Arcoverde (1932-2017), foi motivada por uma polêmica em torno do uso de estatísticas sobre a doença no Brasil. Sabin utilizou dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), enquanto o governo do presidente João Figueiredo, números da Fundação Serviço de Saúde Pública (FSESP). O cientista concluiu que o levantamento da FSESP contabilizava apenas 12% das ocorrências, em comparação ao do IBGE, e classificou o trabalho como “lixo”, o que levou ao rompimento das relações entre Sabin e o Ministério. Ver <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-53360353>

¹⁶³ “Um turista muito diferente”. *A Província do Pará*, 11.08.1980, p. 7, 1º cad.

de umbanda no subúrbio de Belém¹⁶⁴, Sabin pediu para ser levado à periferia da cidade, onde pudesse constatar as condições sanitárias de vida da população mais vulnerável. Foi então conduzido ao Barreiro, área densamente alagada, delimitada pelo Canal de São Joaquim, Igarapé do Una e Baía do Guajará, naquela época pertencente ao bairro da Sacramento.¹⁶⁵ O cientista desceu do carro, caminhou sobre estivas, entrou em algumas palafitas de madeira, foi confundido com o Papa João Paulo II que, no mês anterior, havia estado em Belém. Indagou das mães se os filhos tinham tomado vacina, confirmando que nem todas tinham atendido ao apelo da campanha contra a paralisia infantil.



Figura 66. Biratan. *A Província do Pará*. 12.08.1980, p. 6, 1º cad.

Na passagem Santa Inez, o cientista parou sobre uma estiva e ficou observando um grupo de meninos tomar banho animadamente nas águas sujas da região alagada. O repórter que acompanhava a visita anotou a impressão da cena causada no cientista: “lugares como esses são piores que as favelas do Rio de Janeiro. São terríveis. Essas águas causam problemas à saúde, atraem elementos transmissores de doenças e o garoto que toma banho aqui ingere o líquido, que entre outras coisas causa infecções intestinais.” Biratan se inspirou naquele relato para criar a charge da **figura 66**, onde

¹⁶⁴ ANDRADE, Mario de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Editora Duas cidades, 1983.

¹⁶⁵ O Barreiro só foi tornado bairro em 30 de julho de 1996, por meio da Lei ordinária nº 7.806. A origem do nome deve-se à grande quantidade de barro extraída de seus terrenos.

Sabin aparece caminhando sobre uma estiva irregular, de paus velhos, incompletos e mal pregados, um tanto aflito com o que vê. Os garotos que tomam banho foram substituídos por pequenos monstros que representam os organismos transmissores de doenças contagiosas de que fala o cientista. Em tom de ironia, o artista desenhou vírus, bactérias e vermes com ar infantil. Dois deles parecem segurando uma faixa onde se lê “*as doenças do Barreiro saúdam o professor Sabin!*”. Ao fundo, barracos de madeira elevados das águas por esteios, completam o cenário. Uma seta indica que a área é o Barreiro, mas a cena podia ocorrer em qualquer outro terreno sujeito a alagamento situado abaixo da cota altimétrica de 4,0 m (altitude de um terreno acima do nível médio do mar).¹⁶⁶

O processo de urbanização de Belém deu-se basicamente a partir da ocupação das terras de cotas mais altas por parte da classe mais abastada que habitava a capital no período compreendido entre os séculos XIX e XX, empurrando as populações mais pobres para as zonas de cotas mais baixa, chamadas de baixadas, correspondente a áreas alagáveis, ou de várzeas, e que compõem cerca de 40% dos terrenos da cidade, não necessariamente na periferia. A intensificação do processo de urbanização e alteração no caráter do uso do solo, no entanto, transformaram as baixadas em áreas de segregação e de habitação e alocação das camadas mais baixas da população, semelhantes às favelas cariocas (TRINDADE Jr., 1993).

No mês em que Sabin foi ao Barreiro, a Secretaria de Saúde Pública do Pará não registrou nenhum caso de poliomielite, diferentemente do que aconteceu em Curitiba quando 13 novos casos foram detectados, um deles fatal, elevando para 221 registros em um ano, número só superado pela prevalência em Minas Gerais, com 330 casos no mesmo período.¹⁶⁷ Mas, na chegada a Belém, ele voltou a colocar em dúvida as estatísticas sanitárias sobre o índice de paralisia infantil no Brasil. “A credibilidade dessas estatísticas pode prejudicar a campanha de vacinação, principalmente nos municípios do interior, onde um insuficiente número de crianças foi vacinado”, disse. Sua fala evidenciava a preocupação com as populações economicamente mais necessitadas, expostas aos riscos de contaminação em ambientes insalubres, como os garotos do Barreiro.

¹⁶⁶ RODRIGUES, Roberta Menezes et ali. *Urbanização das baixadas de Belém-PA: transformações do habitat ribeirinho no meio urbano*. in https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5632251/mod_resource/content/0/URBANIZACAO%20BAXADAS%20DE%20BELEM%20%281%29.pdf

¹⁶⁷ “Poliomielite ainda não chegou a Belém.” *A Província do Pará*, 05.01.1980, p. 2, 1º cad.

Indagado sobre o regresso a Belém 37 anos depois da primeira visita, Sabin aproveitou o período para dividir o Brasil em dois: na primeira vez, era o “Brasil primitivo, onde a saúde era muito ruim. Agora, é o Brasil moderno, onde se vê que a saúde dos pobres também anda muito ruim”. Para o cientista, que há dez anos saiu do Brasil contrariado com a condução da política de saúde da ditadura militar, a resposta ao problema não era só sanitária, mas socioeconômica: “a saúde do povo brasileiro depende de melhores condições sanitárias, mais água pura, mais alimentação, mais higiene e menos pobreza. Não há saúde na pobreza”.¹⁶⁸

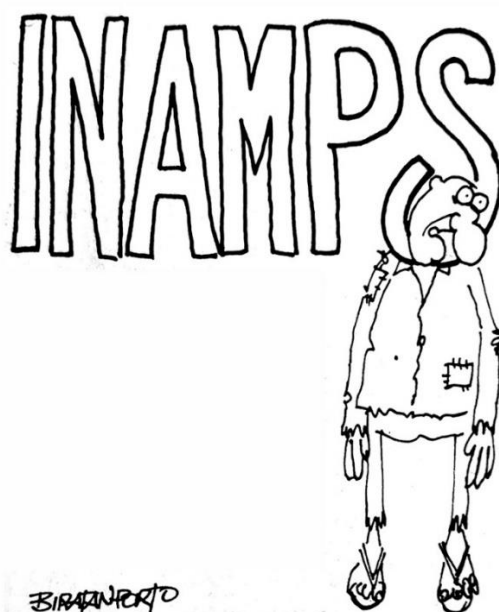


Figura 67. Biratan. *A Província do Pará*. 11.03.1980, p. 6, 1º cad.

Em 1977, em matéria sobre o serviço público de saúde oferecido pela ditadura, o jornal *Folha de São Paulo* teceu críticas ao atendimento por se voltar principalmente às necessidades de grupos sociais de maior poder aquisitivo, concentrando as ações em serviços voltados à recuperação e não à prevenção da saúde. De acordo com o jornal, essa opção privilegiava as soluções de “problemas degenerativos que afligem as camadas mais bem situadas na escala social, quando as doenças infecciosas ainda são responsáveis por grande parte da mortalidade e morbidade da população brasileira.”¹⁶⁹

Desde 1974, a ditadura substituiu o Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) pelo Instituto de Assistência Médica da Previdência Social (Inamps). Mudou a sigla, mas não a prática: quem não tinha carteira assinada continuou sem acesso aos

¹⁶⁸ “Sabin: não há saúde na pobreza”. *A Província do Pará*, 10.08.1980, pp. 1-11, 1º cad.

¹⁶⁹ *Folha de São Paulo*, 17.02.1977, p.12, 1º cad.

serviços de saúde (consultas, exames, cirurgias). Os mais necessitados só podiam contar com os postos de saúde e o pronto-socorro em Belém. A classe média que podia arcar com atendimento médico, por seu turno, preferia pagar consulta, partos, cirurgias, do que utilizar os serviços deficientes e superlotados da Previdência.¹⁷⁰

A **figura 67** se reporta à situação dos brasileiros de baixo poder aquisitivo nas filas à espera por atendimento médico, partindo de um fato acontecido em 10 de março de 1980, na frente do Inamps, em Belém, quando um homem, não suportando a longa espera por atendimento, morreu. O cartunista volta a explorar o recurso à sigla para construir a imagem na qual o homem, de roupa remendada e sandálias, surge dependurado na letra S de Social, com os olhos esbugalhados e os braços estendidos ao longo do corpo, sugerindo sua morte. A notícia que inspirou a charge não cita a *causa mortis*, mas o desenho conota uma certeza: o homem foi vítima do mau funcionamento da estrutura de assistência à saúde pública dos brasileiros, que dificultava o socorro médico a populações mais necessitadas, as mesmas empurradas para as zonas insalubres e alagadas da cidade pelo processo de urbanização de Belém.



Figura 68. Biratan. *A Província do Pará*. 11.09.1980, p. 6, 1º cad.

¹⁷⁰ MATHIAS, Maíra. *Antes do SUS: como se (des)organizava a saúde no Brasil sob a ditadura*. Fiocruz: Rio de Janeiro, 2018.

Os problemas de saúde pública não estavam confinados somente às áreas alagadas. Em sua edição de 12 de setembro de 1982, a *Província do Pará* publicou entrevista com o coordenador de Epidemiologia da Secretaria de Saúde Pública (Sespa), Elias Correa, que citou a falta de saneamento básico e a coleta de lixo eficiente entre as causas dos muitos problemas de saúde, inclusive à população do centro de Belém. Os moradores jogavam o lixo em terrenos baldios ou nos canais, causando alagamento e a proliferação de ratos, baratas e moscas.

Na charge da **figura 68**, o cartunista volta à questão do lixo, mesmo que por via indireta, ao criticar a decisão da Secretaria de Saneamento (Sesu) em recolher bancas de revista sob o argumento estético de estarem “enfeando ruas e praças”. Biratan intervém no debate apontando o que considera que irá ocupar o lugar das bancas: lixo. No desenho, um homem de terno e gravata, identificado por Seseu, contempla o lixo que já ocupa o espaço da banca, agora satisfeito com o “valor estético” do monturo. Ao fundo, servidores da secretaria removem a banca para o pátio de retenção da secretaria.



Figura 69. Biratan. *A Província do Pará*. 01.12.1978, p. 6, 1º cad.

Dois anos antes o artista havia tratado o problema do lixo nas ruas da cidade pelo mesmo enfoque “estético” (**figura 69**), outra vez tendo a Seseu, a unidade

responsável pela política municipal de gerenciamento de resíduos, como protagonista. Uma fotografia mostrando o lixo acumulado na frente da secretaria, publicada na edição de 30 de novembro de 1978, em *A Província*, com a legenda: “se nem a secretaria está livre do lixo, o leitor sabe perfeitamente o que ocorre na rua, na frente da sua casa”, inspirou Biratan a relacionar o lixo às festas de fim de ano, que se aproximavam. Na concepção crítico-humorística do artista, um engravatado diretor da Sesa propõe ressignificar a “montanha” malcheirosa de lixo transformando-a em árvore de Natal, bastando apenas “mais uns retoques”. Na época da charge, grande parte do lixo da cidade ainda era incinerada no forno da Usina de Cremação, inaugurada em 1901 pelo intendente Antônio Lemos, como parte das medidas de saneamento urbano e profilaxia, para evitar possíveis surtos epidemiológicos. A usina deu origem ao nome do bairro onde estava situada e ao mau cheiro no lugar até sua desativação, em 1980, em função do adensamento populacional, o aumento da produção de lixo e os problemas de manutenção do forno.¹⁷¹

Durante a ditadura, Belém definitivamente não figurou entre as capitais mais limpas do país. O lixo recolhido de maneira insuficiente era um *habitat* de ratos, baratas, moscas, mosquitos, agentes transmissores de doenças infecciosas. Segundo Teobaldo e Pereira (2018), toda a cidade vive o que chamam de “crise da limpeza”:

a sujeira e o lixo estão espalhados por toda a cidade e não só em áreas periféricas. A banalização do lixo e a falta de prática da educação ambiental, acumulada durante muitas décadas, explica como a nossa cidade chegou a tal absurdo. A falta de educação da população somada à falta de manutenção e preservação da Prefeitura causa aumento na poluição do ar, das águas e do solo da cidade.¹⁷²

A situação valia para todos os bairros, inclusive para o mais antigo deles, a Cidade Velha, no centro histórico. Em 1982, a grande população de ratos deixou alarmados seus moradores, principalmente depois da morte de um deles, causada por leptospirose, doença bacteriana transmitida pela exposição humana à urina do animal infectado. Segundo a Sespa, os responsáveis pela alta densidade populacional de ratos seria o lixo produzido diariamente no comércio e os armazéns no cais, onde são

¹⁷¹ Ver SARGES, Maria de Nazaré. *Op. cit.*, 210.

¹⁷² <https://semanaacademica.org.br/artigo/o-panorama-do-saneamento-basico-em-belem-pa-uma-abordagem-teorica/> Acessado em 29/09/2023.

“guardados por muito tempo sacarias contendo cereais que atraem os ratos em busca do complexo B, do qual são dependentes”.¹⁷³

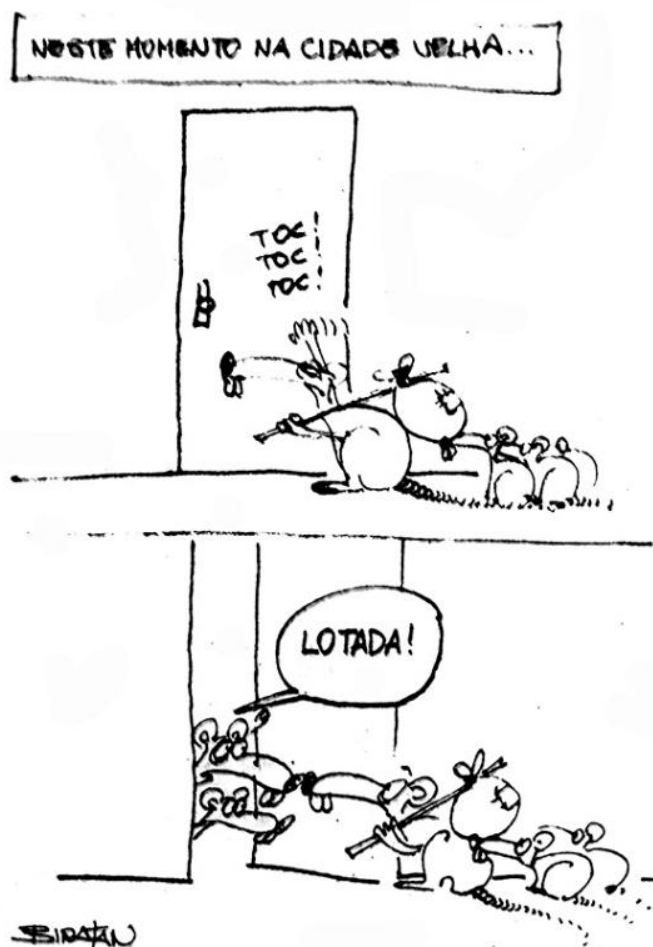


Figura 70. Biratan. *A Província do Pará*. 13.03.1982, p. 4, 1º cad.

A superpopulação de ratos na Cidade Velha foi comentada por Biratan Porto por meio da **figura 70**. Segundo a charge, uma família de ratos bate à porta de uma casa na Cidade Velha em busca de abrigo, que se deduz pela trouxa que leva consigo, mas é avisada por dois dos ratos da casa que não havia mais espaço no lugar para novos moradores. A proliferação de ratos em Belém entre 1979 e 1981 foi tamanha que a Sespa registrou a ocorrência de 228 casos de leptospirose em Belém, com 74 mortes. Para o coordenador de epidemiologia da secretaria, Elias Correa, “sem soluções para as questões de saneamento e limpeza pública, não seria possível controlar o crescimento da população de ratos em Belém.”

¹⁷³ “População de ratos alarma a Cidade Velha”. *A Província do Pará*, 19.09.1972, p.16, 1º cad.



Figura 71. Biratan. *A Província do Pará*. 20.07.1978, p. 6, 1º cad.

Diferentemente das demais modalidades de humor gráfico, a charge trabalha com temas do tempo presente, exigindo do leitor um grau de compreensão sobre qualquer dos assuntos que trate. Quando examinada anos depois, ela pode nada significar, se não se tem as referências que balizaram a sua criação. A **figura 71**, por exemplo, é um desses casos. Como numa fantasia delirante do cartunista, vemos um porco, vestido de terno, gravata borboleta, flor na lapela, fazendo um discurso, tendo à frente dois microfones. O discurso faz alusão a um momento de destaque vivido pelos porcos depois de “tanta injustiça social”. Se os jornais eram, antes do surgimento das redes sociais, o espaço privilegiado das charges, a imersão em suas páginas pode reconstruir o contexto e revalidar o sentido da charge. No dia em que Biratan a produziu, os belenenses estavam sobressaltados diante da possibilidade de uma epidemia de peste suína entrar no Pará, importada do Sul, principalmente dos Estados de São Paulo, Paraná e Rio de Janeiro.

A peste, também conhecida por febre suína, não era transmissível para humanos, atacando somente porcos. O mal que causa restringe-se à suinocultura e à economia, com os porcos tendo que ser executados para evitar a disseminação da doença. Aos poucos, as autoridades sanitárias foram informando os moradores de Belém sobre

resistência humana à peste, mas muitos deles, principalmente em bairros periféricos, continuaram apreensivos porque criavam porcos em pocilgas domésticas, sem qualquer controle sanitário. O medo da doença chegar ao Pará era, então, uma realidade diante da escalada rápida de registros por outros Estados. Alarmado com o prejuízo dos criadores e com a queda das exportações, o governo federal tomou providências imediatas, promovendo uma grande mobilização nacional de agentes públicos com vistas a erradicação do problema.¹⁷⁴



Figura 72. Biratan. *A Província do Pará*. 28.06.1978, p. 6, 1º cad.

Os jornais informam sobre uma ação conjunta contra a peste reunindo Forças Armadas, Ministérios da Agricultura, Saúde, Interior, Fazenda, Transportes e Justiça, governos estaduais e prefeituras municipais. Quase uma operação de guerra foi montada para proteger os interesses dos suinocultores. Por isso, o porco da charge de Biratan exulta com aquela súbita “notoriedade”. No Pará, a Delegacia Federal de Agricultura montou barreiras de fiscalização no aeroporto e entrepostos, visando impedir a entrada de porcos contaminados no Estado.

Na charge da **figura 72** o artista voltou ao tema, comentando as medidas de fiscalização colocadas em prática no Estado, que, a final, mostraram-se ineficazes porque, em 24 de julho, a peste suína entrou no Pará, instalando-se nos municípios de Bujaru e Inhangapi, na região nordeste do Pará, o que preocupou mais ainda aos moradores de Belém pela proximidade àquelas cidades. Com os passar dos dias, a crise

¹⁷⁴ “Peste ganha terreno e governo cria comissão”. *A Província do Pará*. 17.06.1978, pp. 1 e 11, 1º cad.

foi contornada, a peste erradicada, o assunto saiu das páginas dos jornais e os moradores de Belém puderam sentir-se aliviados.



Figura 73. Biratan. *A Província do Pará*. 17.08.1983, p. 4, 1º cad.

Entre março de 1979 e setembro de 1983, o médico pneumologista Almir José de Oliveira Gabriel ocupou o cargo de secretário de Estado de Saúde Pública nos governos de Alacid Nunes e Jader Barbalho, até ser nomeado prefeito de Belém, o último prefeito nomeado durante a ditadura. Sob seu comando, em 1982, a Sespa divulgou um levantamento das condições de saúde do Estado, no qual a malária ainda aparece como a doença de maior prevalência, ultrapassando a casa dos 50 mil casos, número duas vezes superior aos dos cinco últimos anos. Em segundo lugar, a tuberculose registrou 2.600 casos no mesmo ano, enquanto os casos de hepatite infecciosa somaram 1.399 e os de coqueluche, 1.190, todas as três doenças apontando para um quadro de redução em relação às estatísticas anteriores por causa das campanhas de vacinação iniciadas em 1980¹⁷⁵. Mas as campanhas de vacinação no Pará para a erradicação das doenças infecciosas eram complexas, por exigir uma grande logística para chegar ao interior, devido as distâncias e aos obstáculos geográficos e de transporte.

Portanto, ao assumir a Prefeitura de Belém, agora por nomeação do governador eleito Jader Barbalho (**figura 73**), Almir Gabriel tinha pleno conhecimento da gravidade

¹⁷⁵ “Malária: mais de 50 mil casos”. *A Província do Pará*, 12.09.1982, p. 16, 1º cad.

da situação de saúde. Em Belém, as áreas insalubres das baixadas cada vez mais povoadas, os alagamentos temporários das ruas causados pelas chuvas, os esgotos a céu aberto, as epidemias que grassavam com alguma insistência, o serviço irregular de coleta de lixo, a proliferação de ratos, insetos e outros vetores de doenças infecciosas, a deficiência da rede pública de atendimento à saúde, a falta de recursos orçamentários, eram, enfim, alguns dos problemas antigos da cidade, não resolvidos pela ditadura e até ampliados pelo aumento populacional ocorrido nas décadas de 1970 e 1980 em função dos planos e programas federais de desenvolvimento efetivados na Amazônia. Almir Gabriel sabia que a saúde pública era um dos grandes “abacaxis” de Belém ao ser empossado prefeito em 1982, como representado pelo artista.

4. 2. O paradoxo das águas: excesso e escassez

Não se constitui surpresa o fato de a chuva ser tema recorrente na charge paraense, haja vista a cidade de Belém apresentar um dos mais altos índices pluviométricos do país, principalmente entre os meses de dezembro e maio, período conhecido na região por “inverno Amazônico”.¹⁷⁶ Um dos primeiros cartunistas a tratar do tema foi Til, em 1888, quase junto ao nascimento do humor gráfico no Pará. Til era o pseudônimo de um artista não identificado por Vicente Salles em seu álbum *Traços & Troças: o desenho de crítica e de humor no Pará* (2023, p. 205), dedicado ao estudo da caricatura paraense em seus 50 primeiros anos, a partir da chegada do pioneiro Karl Wiegandt, em 1870. No desenho de Til, a chuva é apenas um contratempo na vida do cidadão em dificuldade para abrir seu guarda-chuva, numa época que guarda-chuva era parte do vestuário.

Rapidamente, no entanto, a chuva vai ser representada por sua significação mais perversa, a de inundar áreas, causar transtorno aos cidadãos, expor a incúria do poder municipal diante da intempérie. Já não mais se trata da dificuldade em abrir o guarda-chuva, mas, sim, desalojar as pessoas de suas casas, inundar as ruas, favorecer o aparecimento de animais peçonhentos. Em 1924, Andreilino Cotta publicou a charge “Um moderno dilúvio...”, onde vê-se uma das principais avenidas de Belém, a outrora

¹⁷⁶ Segundo Antônio Rocha Penteado, “é bastante sensível, a partir de junho, a diminuição mensal das precipitações, que, em outubro e novembro atingem seus índices menores, contrastando com a situação existente de janeiro a março, período mais chuvoso; da mesma forma, o número de dias chuvosos, sempre igual ou superior a 23 dias por mês nesta época do ano é reduzido para 13, no mês de novembro”. In *Estudo de Geografia Urbana de Belém*. Belém: UFPA, 1968, p. 75.

imponente Rua do Passeio, orlada de palmeiras imperiais, completamente alagada depois de um monumental pampeiro, daqueles que costumam cair nos meses de chuva em Belém do Pará. Chama a atenção na charge de Cotta a presença de animais perigosos trazidos pela água acumulada da chuva. Ao lado de uma cobra, o artista de Cametá desenhou um jacaré investindo contra a fiscalização municipal, identificada por um urubu no topo de um galho que emerge das águas (CASTRO, 2018, p. 278).



Figura 74. Biratan. *A Província do Pará*. 17.05.1981 p. 4, 1º cad.

Cinquenta anos depois, as chuvas continuam alagando a cidade. Entre meados das décadas 1970 e 1980, Biratan Porto publicou em torno de 12 charges sobre o tema chuva. Em uma delas, o aguaceiro que caiu em Belém no dia 16 de maio de 1981 serviu para o artista denunciar a ineficiência do poder público ao atribuir a chuva um efeito profilático. Na imagem acima (**figura 74**), vemos Dona Sesur observando a chuva que desaba sobre a cidade. Ao contrário das outras charges do artista em que a chuva aparece causando problemas aos cidadãos, desta vez, ela desempenha uma função de limpeza, a de varrer o lixo, encargo de responsabilidade da Sesur, a quem cabia a coleta diária. Por isso, Dona Sesur, com inequívoca expressão de felicidade, saúda o pampeiro que desaba cantando “*Chove Chuva*”, um sucesso composto em 1963 por Jorge Ben Jor, na época apenas Jorge Ben. Não por acaso, o lema da Secretaria de Serviços Urbanos, “Cidade limpa, bem cuidada” vira “Cidade Limpa, bem lavada”. No entanto, se a profilaxia faz a felicidade da Sesur, a charge deixa em aberto uma questão: para onde as águas levarão o lixo? Certamente para as galerias de águas pluviais, para os canais e para as regiões de baixadas, onde residia uma imensa população, a maioria de baixo poder aquisitivo. O lixo acumulado nas grades das galerias impede o fluxo da água que inunda as ruas, assim como o depositado no fundo dos canais faz transbordar a água. Nas baixadas, lixo e água formarão a combinação perfeita à proliferação de problemas de saúde aos moradores daquelas zonas permanentemente alagadas.



Figura 75. Biratan. *A Província do Pará*. 06.08.1979 p. 6, 1º cad.

Enquanto no restante do Brasil, agosto é mês de inverno, os paraenses o associam ao que chamam de verão amazônico por causa da baixa incidência de chuva. É um mês seco, quente, por isso a chuva que se vê através da janela da casa da família representada na charge (**figura 75**) não é uma chuva de água, mas de aumentos de preços. Desde junho daquele ano, 1979, os jornais traziam notícias de aumentos de preço de alimentos, passagens de ônibus, gasolina, energia elétrica, entre outros, que fizeram o custo de vida subir e a inflação bater recorde ao final do ano.

A charge de Biratan é uma fonte que abraça o ponto de vista dos de baixo, ela interpreta o sentimento de impotência das famílias despossuídas, transmite a sensação de resignação que experimentam pai, mãe e filho, sem condições de sair em meio à torrente de aumentos que desaba lá fora. Mais uma vez, as pessoas a quem o artista dá voz são aquelas de roupas remendadas, descalças, de olhar triste, sem meios para enfrentar a tempestade de preços que a janela deixa ver. São as mesmas da charge a seguir:



Figura 76. Biratan. *A Província do Pará*. 31.01.1985 p. 4, 1º cad.

Biratan dedicou quase todo ano de 1984 e os três primeiros meses de 1985 a acompanhar a sucessão presidencial que conduziria ao fim da ditadura, por meio da vitória de Tancredo Neves sobre Paulo Salim Maluf, o candidato apoiado pelo presidente Figueiredo. Produziu quase uma charge por dia sobre o tema, deixando para os historiadores um valioso repositório de imagens de um evento histórico que mudou a política brasileira. O artista registrou, passo a passo, o fim do regime militar. A charge acima, **figura 76**, publicada dezesseis dias depois da derrota do candidato da ditadura no Colégio Eleitoral, põe em relevo o fracasso da estratégia de Figueiredo em segurar os preços para beneficiar o seu candidato. Consumada a vitória de Tancredo, os preços voltaram a subir, entre eles, o do pão, produto de consumo amplo e diário, por isso presença infalível na pauta da imprensa de Belém. Na imagem, a chuva abundante do mês de janeiro e a economia em crise se entrelaçam. Diante do novo aumento do pão, um desanimado chefe de família regressa à casa, alagada pela chuva, e anuncia à mulher Tonha, ao filho e ao cachorro, que a situação, já tão difícil, irá piorar mais ainda. A família, então vivendo a pão e água, agora terá que consumir apenas água.¹⁷⁷ Mais uma vez o artista parte de um assunto trivial, a chuva que caiu em abundância naquele mês, para criticar o descontrole da economia. Se, no início do governo Figueiredo, em 1979, a inflação era de 40,8%, ao final, em 1984, faltando três meses para o fim do mandato, havia chegado ao maior índice de todos os tempos, 223,8% (IGP-DI).¹⁷⁸



Figura 77. Biratan. *A Província do Pará*. 18.01.1980, p. 6, 1º cad.

¹⁷⁷ “Novo aumento no preço do pão”. *A Província do Pará*, 29.01.1985, p. 7, 1º cad.

¹⁷⁸ Fonte: GASPARI, Elio. *A ditadura acabada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016, p. 403.

Se o poder público pouco ou nada fazia para minorar as agruras dos que enfrentavam os grandes alagamentos formados pelas chuvas e bloqueio dos esgotos, os moradores das áreas inundadas tinham que se sujeitar aos arranjos dos que improvisavam algum meio de transporte como forma de auferir algum lucro. Em 16 de janeiro de 1980, *A Província do Pará* publicou matéria sob o título “Canoas trafegam nas ruas”, mostrando moradores do bairro Acampamento, “onde residem mais de duas mil famílias”, sendo transportadas em canoas devido ao alagamento de ruas. O jornal alertava o prefeito Felipe Sant’Anna sobre a necessidade de tomar “medidas urgentes para resolver o problema das inundações em diversos bairros da cidade, principalmente no Acampamento, sob pena de a situação se agravar mais ainda”¹⁷⁹. Dois dias depois, a notícia inspirou Biratan a publicar a charge da **figura 77**, na qual os moradores do bairro são transportados em um pedaço de estiva de madeira, igual àquela em que Sabin caminhou no Barreiro, encontradas em abundância nas zonas de baixada da cidade. Em primeiro plano, o dono do negócio rema, cigarro preso à boca, enquanto os passageiros, sentados sobre as tábuas, seguem a rotina diária como se fosse uma viagem normal, em ônibus. O toque de humor é dado por parte das pernas dos passageiros da canoa improvisada estar imersa na água.



Figura 78. Biratan. *A Província do Pará*. 17.01.1980, p. 6, 1º cad.

¹⁷⁹ “Canoas trafegam nas ruas”. *A província do Pará*, 16.01.1980, p. 1, 1º cad.

No dia anterior, o chargista já havia se reportado àquela chuva. O noticiário da imprensa se ocupou de outras chuvas daquele que parece ter sido um “inverno” dos mais vigorosos. Apesar de causar mais danos aos moradores de áreas mais sujeitas a alagamentos, como nas baixadas, a chuva não poupou os do centro da cidade ou que por lá tinham se deslocado. Na **figura 78**, vemos um grupo de pessoas em um ponto de táxi no centro da cidade, que se deduz pelos altos prédios ao fundo. Sabe-se que elas estão com água até a cintura por um recurso gráfico empregado pelo artista, de ondulação da linha d’água e de tudo o mais compreendido abaixo dessa linha. Em vez do táxi anunciado pela placa, as pessoas veem se aproximar o barco “Boto do mar”, um táxi aquático imaginário criado pelo artista, que, em vida optou por não ter carro, fazendo do táxi seu meio de transporte preferencial. Certamente, o artista inspirou-se na própria experiência de deslocamento ao jornal, localizado no bairro do Comércio, cujas ruas próximas à baía do Guajará ainda hoje inundam quando ocorre a coincidência de chuva forte e maré alta. Esta combinação fez as águas barrentas da baía saírem do leito natural e invadir o Boulevard Castilho França e ruas adjacentes, onde se situa o comércio mais antigo da cidade e por onde é grande o fluxo de veículos e transeuntes.



Figura 79. Biratan. *A Província do Pará*. 20.03.1980, p. 6, 1º cad.

O fenômeno voltou a acontecer em 18 de março. As águas da Doca do Ver-o-Peso saíram do leito e inundaram a avenida Portugal, atingindo outras ruas, como XV de Novembro e Conselheiro João Alfredo, as principais do antigo centro comercial de Belém. Na **figura 79**, Biratan tratou do assunto por meio de uma charge que toma o exagero como estratégia facilitadora da comunicação sobre a situação causada pelo avanço das águas da Doca do Ver-o-Peso por sobre o leito daquelas ruas, arrastando consigo embarcações para o espaço dos carros. A situação até hoje acontece por falta de dragagem da doca. O exagero está no acidente, nunca registrado, de fato.



Figura 80. Biratan. *A Província do Pará*. 14.04.1983, p. 4, 1º cad.

As charges de Biratan vistas até aqui demonstram a existência em Belém de uma grande disponibilidade hídrica, dada pela localização da cidade às margens da baía do Guajará e do rio Guamá, pela existência de canais e zonas alagadas e pelo alto volume de chuva principalmente em metade do ano. Mas as charges também remetem ao que a geógrafa Bertha Becker (2003) chamou de paradoxo amazônida: grande disponibilidade hídrica confrontando com enorme inacessibilidade social. Ou seja, se não existe uma crise de disponibilidade, a população, principalmente os que residem nos bairros da

zona de expansão da Região Metropolitana de Belém - RMB, têm sofrido com o atendimento insatisfatório da sua demanda por água (TRINDADE et al, 2017).

O problema do fornecimento de água potável é antigo em Belém e não foi resolvido ao tempo da ditadura militar. Há regiões cuja água só chegava aos pingos e por tempo exíguo, como em grande parte do Barreiro. Ainda assim, a qualidade da água era um problema. A **figura 80** se reporta ao problema causado pelo adensamento populacional em Belém provocado pela migração da mão-de-obra dos grandes projetos incentivados pelas políticas federais para a Amazônia. Parte daquela mão de obra, sobretudo operários da construção civil, após a conclusão de seus trabalhos, veio para a capital paraense, passando a ocupar zonas periféricas. Uma dessas ocupações ocorreu na região de Marituba, às proximidades do lago Bolonha, um dos mananciais que abasteciam a cidade. O resultado foi a contaminação do manancial por coliformes fecais, situação noticiada nos jornais em 1983. A charge mostra um bebedouro público de “água cristalina” captada no lago Bolonha. Para denunciar a contaminação da água, o cartunista desenhou o bebedouro na forma de uma caixa de descarga sanitária.¹⁸⁰



Figura 81. Biratan. *A Província do Pará*. 27.02.1980, p. 6, 1º cad.

¹⁸⁰ Após a ocorrência, o governador Jader Barbalho criou a área de Proteção Sanitária dos Lagos Água Preta e Bolonha, em 1984, com vista a proteger os mananciais de Belém. Ver BORDALO, Carlos. Proteção aos mananciais do Utinga: muitas leis e pouco diálogo. In *jornal Beira do Rio* - www.ufpa.br - 29/01/2010.

Em Icoaraci, distrito distante 21 km de Belém, moradores abastecidos de água pelo Serviço de Água e Esgoto, pertencente à Fundação Sesp, chamaram a imprensa para denunciar a presença de sapinhos na água fornecida para consumo. Biratan leu a notícia publicada na edição do dia 26 e rapidamente desenhou a charge acima (**figura 81**) em que um garoto, depois de tomar água, sofre uma mutação e sai pulando feito um sapo pela cozinha da casa onde a mãe, sentada à mesa, descasca batatas. Imediatamente, ela chama a atenção do menino dizendo que havia falado para ele não beber daquela água. Na mesma edição, o agente distrital de Icoaraci, engenheiro Douglas Cohen, não chega a negar a contaminação da água, mas informou, tão logo soube da denúncia, ter contatado a Fundação Sesp que considerou impossível a contaminação. Cohen pediu, então, um exame na água. Informou ainda que, desde que assumiu a Agência Distrital, estava desenvolvendo um trabalho para solucionar o problema da falta de água em Icoaraci.¹⁸¹



Figura 82. Biratan. *A Província do Pará*. 10.03.1982, p. 6, 1º cad.

¹⁸¹ "Fsesp acha difícil a existência de sapinhos na água de Icoaraci". *A Província do Pará*, 26.02.1980, p. 9, 1º cad.

A charge acima (**figura 82**) é testemunha de um momento especialmente delicado na relação nunca satisfatória entre consumidores e Companhia de Saneamento do Pará, a Cosanpa. Durante três dias consecutivos, 70% da população abastecida de água em Belém ficou completamente sem o líquido. Um rompimento de uma adutora na avenida Gentil Bitencourt causou a interrupção do fornecimento em março de 1982. Os técnicos da companhia explicaram que uma das dificuldades era encontrar um tubo de mesma bitola da antiga tubulação de ferro da adutora, que já não era mais fabricada. Mas que o abastecimento seria restabelecido no dia seguinte. A *Província* anunciou, com destaque: “Água volta esta amanhã”. A promessa, no entanto, não se cumpriu. No terceiro dia, Biratan publicou a charge acima, localizada no Jurunas, mas que podia ter ocorrido em outros bairros de Belém. Nela vemos um casal, de aspecto simples, as roupas remendadas, correndo em direção à torneira que pinga. De repente, a mulher estanca, abre os braços e impede a passagem do homem. E então lhe diz: *Calma, Sebastião! Pode ser miragem!* A fala neste desenho é fundamental para o leitor perceber por que Sebastião está com a cabeça e o braço enfaixados, assim como traz um esparadrapo no nariz. É que na vez anterior em que acreditou que o abastecimento fosse, de fato, restabelecido, não passou de miragem; ele acabou caindo sobre a torneira, ficando bastante machucado.



Figura 83. Biratan. *A Província do Pará*. 11.03.1982, p. 6, 1º cad.

Os três dias sem água inspiraram o cartunista produzir a charge acima, **figura 83**, por meio da qual expõe o drama das famílias que convivem com o deficiente abastecimento de água da cidade. A charge se situa na hora do banho matinal, como se depreende da toalha nos ombros do homem e escova dental na mão. Mas nas torneiras do lugar onde mora, a água pinga esporadicamente. A mulher reservou-lhe um copo de água e lhe dá instruções precisas sobre como usá-lo no asseio matinal, sem exagero de gastos, afinal precisará de três dedos de água para lavar a roupa **da semana**. Conquanto tenha sido publicada no episódio dos três dias de falta de água, a charge dialoga com os pontos da cidade onde o mau funcionamento do abastecimento era diário. A água que pinga ou que reluta em sair das torneiras reforça o “paradoxo amazônico” de Bertha Becker, a região possui um alto potencial hídrico, mas esse recurso é quase inacessível para grande parte de seus moradores. Durante a ditadura militar, a gestão das águas não favoreceu o abastecimento das cidades talvez porque teve como principal objetivo a geração de energia hidrelétrica.

4.3. O “drama do lotação”

Desde que foi implementado em Belém, o serviço de transporte público de passageiros por ônibus apresentou uma evolução em relação ao serviço oferecido pelos bondes elétricos, embora houvesse quem preferisse os bondes por causa da oferta de uma aparente segurança aos passageiros e um valor tarifário abaixo do praticado no serviço rodoviário. Mas os primeiros veículos do tipo lotação, de fabricação artesanal, assentados em chassis de caminhões, conhecidos por jardineiras, podiam acomodar uma maior quantidade de passageiros e eram mais eficientes e práticos ao percorrer grandes itinerários, deixando os passageiros em pontos mais próximos de seus destinos (CASTRO, 2020, p. 106).

Em 1975, o sistema de transporte público de passageiros de Belém melhorou a qualidade dos veículos. Havia 33 linhas de ônibus operando, pertencentes a 18 empresas, cada linha cobrindo média de 25,8 km, perfazendo um total de 849, 8 km. Os ônibus trafegavam por ruas sujeitas a alagamentos, repletos de buracos, pavimentadas com paralelepípedos e, em menor, quantidade asfalto. A maioria dos itinerários se dirigia às áreas centrais, predominantemente ao Ver-o-Peso. Apesar de cobrir bairros periféricos mais distantes, como Guamá e Jurunas, a quantidade de linhas era menor do

que as que serviam os bairros centrais. À medida que adentravam no subúrbio, a qualidade das ruas apresentava mais problemas de trafegabilidade para os veículos.

A análise das charges de Biratan Porto sobre o transporte público de passageiros ao tempo da ditadura identifica a predominância de dois problemas: a má qualidade das pistas de rolamento e, principalmente, os constantes reajustes dos preços das passagens, como efeito dos aumentos no valor dos combustíveis em função da crise internacional do petróleo.



Figura 84. Biratan. *A Província do Pará*. 03.03.1982, p. 4, 1º cad.

Na época em que a imagem da **figura 84** foi publicada, o prefeito de Belém era Loriwal Reis de Magalhães. As ruas da cidade, exceto as principais nos bairros centrais que sempre receberam maiores atenções, quase sempre estavam em péssimo estado de conservação durante a ditadura. A quantidade de crateras dava a algumas delas o aspecto do solo do planeta marte ou da lua. Este detalhe foi explorado pelo artista na charge que fez surgir no céu de Belém um disco voador com dois seres interplanetários, vindos de Marte. Diante daquele chão repleto de buracos, um deles pensa que a nave

errou a rota e voltou à base em Marte. O marciano que está no comando da nave, no entanto, demonstrando alguma irritação, informa que não houve nenhum erro de rota: eles haviam chegado mesmo a Belém do Pará. O tema das ruas esburacadas foi bastante explorado por outros cartunistas, com destaque para o trabalho de Jam, um artista surgido na passagem dos anos 1970 para 1980 com uma produção bastante considerável. Colaborador da coluna *Jornaleco*, de Raimundo Mário Sobral, dele não consegui obter mais do que o pseudônimo, se considerarmos que Jam é mesmo um pseudônimo. Era dono de um traço simples, quase infantil, mas suas charges denunciavam a má administração dos gestores municipais ao destacar questões relacionadas às péssimas condições urbanas da cidade, como o estado da pavimentação das ruas.¹⁸²



Figura 85. Jam. *Jornaleco*. *A Província do Pará*. 15.05.1981, p. 12, 2º cad.

Buracos estão presentes não só nas ruas, mas também nas charges dos cartunistas. Na charge acima, **figura 85**, Jam aponta para acomodação como causa da má qualidade de conservação das vias públicas. O artista não diz nominalmente de quem seria a acomodação, mas certamente se refere à administração municipal a quem cabia zelar pela coisa pública. Mas também pode referir-se à acomodação dos cidadãos, que aceita passivamente a situação. Em outra charge, o artista descreve um diálogo entre dois universitários no interior de um carro que treme todo ao passar por uma

¹⁸² Durante a pesquisa, perguntei a Raimundo Mário Sobral sobre Jam, o colunista, no entanto, não tinha nenhuma informação sobre esse artista. Cessada a colaboração com a coluna, não mais publicou na imprensa.

esburacada avenida Bernardo Sayão, uma das vias de acesso ao campus universitário da UFPA, localizado no bairro do Guamá.

Universitário 1: *Nossa, quanto buraco!*

Universitário 2: *É mais fácil passar no vestibular do que trafegar na Bernardo Sayão...*

É possível que Jam pertencesse à comunidade universitária ou fosse morador do bairro onde o campus se localiza, de tal forma que a experiência de passar diariamente pela avenida o inspirou a fazer o registro da má condição de conservação da pista. Biratan Porto, por exemplo, ainda era estudante do curso de Publicidade e Propaganda, e por lá passava quase todos os dias. É dessa experiência dentro de ônibus que fala na charge abaixo.

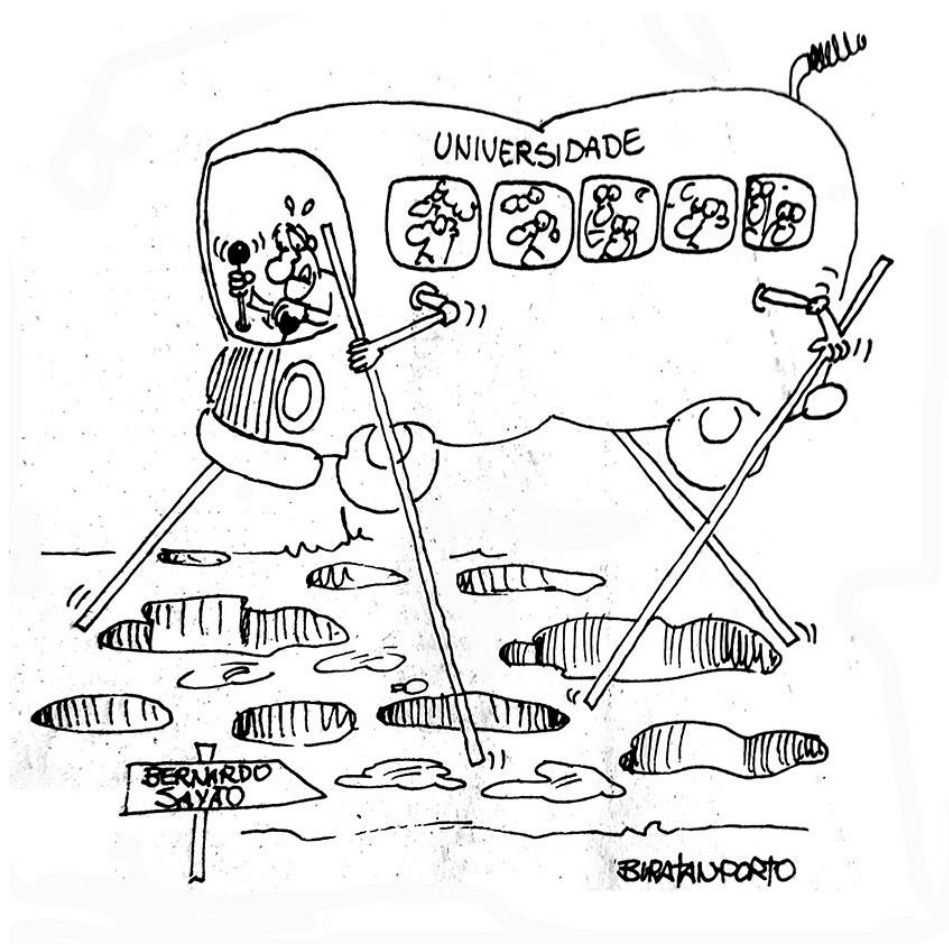


Figura 86. Biratan. *A Província do Pará*. 29.03.1980, p. 4, 1º cad.

Imaginemos o cartunista dentro do ônibus Universidade, sempre lotado por causa do número insuficiente de veículos e de linhas que levavam ao Núcleo Pioneiro do Guamá, ao tempo da publicação da **figura 86**. Biratan morava na casa de uma irmã,

na travessa Humaitá, bairro do Marco. O ponto de ônibus da linha Universidade mais próximo se localizava em outro bairro, São Braz, na rua Castelo Branco, esquina com avenida Independência, atual Magalhães Barata. Para chegar lá, o cartunista precisava tomar um outro ônibus – quase todos passavam por São Braz – e fazer o transbordo na Castelo Branco. Aquele era um ponto estratégico de ligação entre uma grande parte da cidade não contemplada pelos ônibus Universidade e o campus da UFPA na margem do rio Guamá. Por isso, a parada sempre ficava lotada de pessoas. Conseguir um lugar sentado era muito difícil, quase um milagre. Muitas vezes, o motorista dava a partida sem poder fechar a porta de entrada porque havia sempre passageiros dependurados, dispostos a não renunciar à viagem. Ninguém queria perder a condução; a próxima podia demorar muito. Os buracos no que fora asfalto tornavam a viagem lenta, dura, desconfortável. O ônibus tinha que reduzir a velocidade nas ruas mais esburacadas, o que não aliviava o balançar constante de um lado para o outro. As molas rangiam, a cada solavanco os passageiros sentados tinham que se segurar bem para não serem arremessados dos bancos. Os que viajavam de pé tinham que se manter firmes para não cair sobre quem estivesse do lado ou atrás. Passageiro dessa viagem caótica, Biratan imaginou uma forma de o ônibus contornar a buraqueira: fazê-lo andar sobre pernas-de-pau. O motorista manipularia a engenhoca por meio de alavancas, como mostra a imagem. Se não podia propor solução melhor, ao menos podia denunciar a precariedade da administração municipal, afinal a conservação da avenida era de responsabilidade da Secretaria Municipal de Obras. A charge é testemunha de uma época, flagra um momento do drama dos passageiros de ônibus em Belém na passagem das décadas 1970/80.

Uma das primeiras charges de Biratan como profissional do humor gráfico, publicada no mês de estreia em *A Província do Pará*, **figura 87**, se inspirou no filme *A dama do lotação*, em cartaz nos cinemas de todo o Brasil naquele ano de 1978, baseado em conto de Nelson Rodrigues, tendo Sônia Braga e Paulo Cesar Pereio nos papéis principais. Na charge, a dama vira drama, que era o que viviam os passageiros dos transportes coletivos de Belém. A superlotação, a má conservação dos veículos, a falta de respeito dos motoristas, as freadas bruscas, o mau humor reinante e até a ação dos descuidistas em meio ao caos, constituem o enredo da charge, que busca sintetizar os problemas dos ônibus da cidade. As charges que se seguiram, na maioria das vezes, abordaram a questão econômica, ao enfatizar o peso dos reajustes das passagens sobre o bolso dos usuários do transporte coletivo, como veremos a seguir.



Figura 87. Biratan. *A Província do Pará*. 26.05.1978, p. 6, 1º cad.

O reajuste de 40% no preço da passagem de ônibus de Belém, homologado em reunião do Conselho Interministerial de Preços (CIP), na noite de 19 de junho de 1980, “causou surpresa à maioria da população, principalmente para as pessoas que apanharam os coletivos logo cedo e dirigiram-se ao trabalho”, noticiou *A Província do Pará*, na edição de 23 de junho, três dias depois de o reajuste entrar em vigor. Foi talvez o primeiro caso em que uma charge precedeu à notícia. Normalmente, a charge parte de uma notícia publicada. No caso da **figura 88**, porém, a notícia só foi publicada dois dias depois da charge. Teria a charge pautado o jornal? Se sim, é um caso incomum. Como incomum foi o dia seguinte dos passageiros surpreendidos com o reajuste que elevou a passagem de 5 para 7 cruzeiros. “Em geral, a população se mostrou descontente. Alguns pagaram o preço velho e desceram por trás”, informou o jornal, “outras partiram com insultos, como na linha Rio-Guamá, onde o cobrador Benja foi alvo de insultos de uma senhora que ainda não havia sido informada a respeito de nova tabela”. Na ocasião, ela chamou Benja de “ladrão, o que causou uma grande confusão, presenciada por outros passageiros”. A charge capta os sentimentos de surpresa e pavor expressos nos rostos assustados e tensos dos passageiros, diante do novo preço. O pregão dos cobradores muito ouvido nos ônibus da cidade pedindo aos passageiros darem um passo à frente

para abrir espaço aos que iriam subir, tornou-se uma ameaça, ao colocá-los face-a-face com o novo preço das passagens.



Figura 88. Biratan. *A Província do Pará*. 21.06.1980, p. 6, 1º cad.

A principal causa do reajuste das passagens dos transportes urbanos era a escalada dos preços dos combustíveis. Em outubro daquele ano, o Conselho Nacional do Petróleo anunciou os novos preços dos combustíveis e derivados do petróleo. O litro da gasolina subiu para 18 cruzeiros, equivalente a um reajuste de 45%. O mundo vivia ainda sob o impacto do segundo choque do petróleo devido à diminuição da produção após a revolução iraniana, em 1979, que transformou o Irã em uma república islâmica teocrática sob o comando do aiatolá Ruhollah Khomeini. O reajuste dos combustíveis no Brasil foi uma medida que visava “conter o consumo de combustíveis e derivados do petróleo, como parte do pacote de medidas aprovadas pela Comissão Nacional de Energia”, como justificou o Ministério de Minas e Energia.¹⁸³

¹⁸³ “Gasolina aumenta para Cr\$ 45,00”. *A Província do Pará*, 02.10.1980, p. 1, 1º cad.

O reajuste determinou uma série de aumentos em cadeia: o gás de cozinha teve aumento de 10%, passando o botijão de 13 quilos a custar Cr\$ 235,00; o óleo diesel subiu 10%; o querosene de aviação, 18, passando a custar Cr\$ 15,00 o litro. O presidente Figueiredo ainda defendeu o aumento do preço da gasolina como uma boa medida para economizar combustíveis. Segundo ele, “há várias maneiras de economizar combustível e o aumento do preço, por exemplo, é uma delas”, transcreveu o jornal.

Mesmo tendo sido reajustadas em junho daquele ano, quatro meses depois as passagens dos ônibus, afetadas pelo novo preço dos combustíveis, voltariam a subir, para desespero dos usuários dos transportes públicos em Belém, atingindo Cr\$ 10,00, mas por pouco tempo.



Figura 89. Biratan. *A Província do Pará*. 25.02.1981, p. 6, 1º cad.

Quatro meses depois, os usuários sentiram o impacto de um novo reajuste na passagem dos ônibus em Belém, o terceiro em oito meses. O aumento fez a passagem subir para Cr\$ 11,00. Biratan registrou o novo preço por meio da charge acima, **figura 89**. Desta vez, a cena é vista a partir do interior do veículo. O cartunista constrói a

charge empregando o recurso do duplo sentido. Ao mesmo tempo em que o passageiro obeso tem dificuldades para transpor a catraca, ele reclama da passagem apertada, referindo-se não só àquele espaço, mas também ao novo valor mostrado em cartaz sobre a mesa do cobrador, que é, de fato, para onde o cartunista quer chamar atenção do leitor.

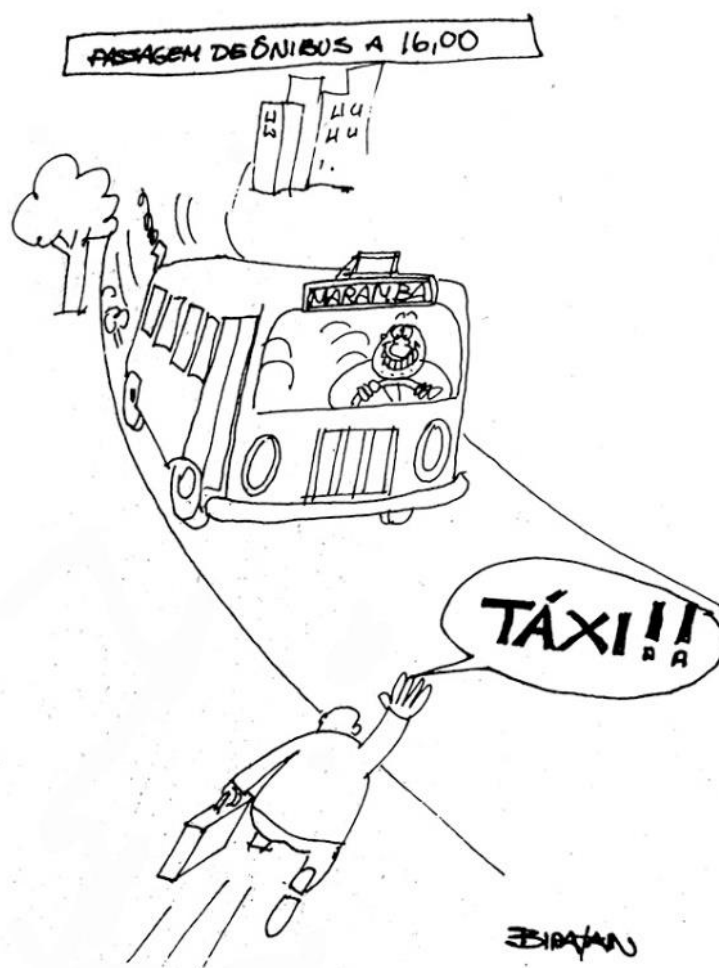


Figura 90. Biratan. *A Província do Pará*. 06.05.1981, p. 4, 1º cad.

Três meses depois, a passagem seria novamente majorada, passando de Cr\$ 11,00 para Cr\$ 16,00, em função do reajuste salarial dos trabalhadores das empresas de transporte coletivo de Belém. Na composição da charge, **figura 90**, o cartunista trabalha com o recurso da ironia para comentar o novo reajuste. Desta vez, ele retrata um passageiro fazendo sinal para um ônibus da linha Marambaia que se aproxima, como se estivesse chamando um táxi. O novo valor o faz tomar o ônibus por um táxi, que também estava constantemente sendo reajustado por esta época. A charge possui um título, que remete ao valor da nova tarifa. Raramente o artista fez uso de títulos em suas charges e quando o fez, foi para introduzir o assunto de imediato no desenho.

Sempre que o mês de maio se aproximava, os passageiros de ônibus sabiam que logo haveria novo aumento nas passagens por ser aquele mês o da data-base do reajuste salarial da categoria dos rodoviários.



Figura 91. Biratan. *A Província do Pará*. 24.04.1982, p. 4, 1º cad.

É este o significado da charge acima, **figura 91**, ao situar o passageiro espremido entre o proprietário de ônibus e o motorista, durante a negociação salarial dos rodoviários. Com uma categoria bem mobilizada, os trabalhadores não raramente determinavam a paralisação das atividades. Os ônibus ficavam impedidos de circular até que os patrões aceitassem negociar ou apresentassem uma proposta que fosse do interesse dos trabalhadores. No caso de greve, os usuários enfrentavam sérias dificuldades em seus deslocamentos. Na charge, o usuário está sobre pressão das forças opostas. No lado esquerdo, o patrão é representado pelo estereótipo clássico do empresário, de terno, cartola e bolso cheio de dinheiro. No lado direito, o motorista surge como um trabalhador de manga arregaçada. Em ambos, as expressões são de ódio, como se deduz pelos dentes trincados. Cada um faz uso de um sinal. O patrão, pensando em não ceder, exclama o sinal de menos, enquanto o trabalhador, ao contrário, reivindicando melhoria salarial, grita o sinal de mais. No meio, o usuário é a vítima da

negociação, pois sabe que qualquer que seja o resultado da negociação, implicará mais despesas com transporte no seu combalido orçamento mensal.



Figura 92. Biratan. *A Província do Pará*, 10.11.1984, p. 4, 1º cad.

Faltando quatro meses para o fim da ditadura, as passagens dos ônibus de Belém foram reajustadas para **Cr\$ 350**, por decisão do Conselho Administrativo da Empresa Metropolitana de Transportes Urbanos, mas o valor não agradou o representante das empresas, Augusto Nogueira, que defendeu o reajuste para Cr\$ 421, incluindo o repasse do novo aumento no óleo diesel. Enquanto o Conselho da EMTU se reunia, a Comissão de Bairros de Belém (CBB) promoveu uma passeata de protesto contra o reajuste, responsável por abocanhar 17% do salário-mínimo de Cr\$ 97.176,00, estabelecido pelo Decreto nº 89589, de maio de 1984, recebido por um trabalhador que tomava dois ônibus diariamente, em jornada de segunda a sábado.¹⁸⁴

A **figura 92** expressa a forma encontrada pelo artista para representar o que significou o reajuste da passagem naquele momento para a população, obrigada a utilizar o transporte coletivo em Belém. Mesmo que os ônibus se apresentassem em péssimo estado de conservação, como o da charge acima, com remendos na lataria e no pneu, o preço da passagem o tornava um veículo de valor no imaginário do “flanelinha”, como o menino negro do desenho, que se oferece para passar uma cera na lataria em

¹⁸⁴ “Passagens dos ônibus agora a Cr\$ 350”. *A Província do Pará*, 10.11.1984, p. 1, 1º cad.

troca de algum cruzeiro. Mesmo o entediado motorista, de cigarro à boca, ganha um *status* diferenciado ao ser chamado de doutor. Biratan, mais uma vez, emprega o recurso da ironia para extrair humor e exercer a crítica sobre a realidade cruel que atingia sobretudo os moradores mais vulneráveis economicamente da cidade. É o mesmo recurso empregado na charge abaixo, **figura 93**, publicada no dia seguinte:



Figura 93. Biratan. *A Província do Pará*, 11.11.1984, p. 4, 1º cad.

Nela vê-se dois conhecidos que dialogam no ponto do ônibus. O garoto negro, descalço, percebe-se, é um vendedor de picolé; o homem mais velho, de roupa remendada, é o “seu” Alfredo. O garoto notou que ele está ali, parado, há cinco horas, certamente vários ônibus passaram pelo ponto, mas o “seu” Alfredo não tomou nenhum deles. O menino se sente incomodado, mas o Alfredo explica o que faz ali: está em busca de *status*, afinal, com o preço das passagens, quem pode pegar um ônibus é porque tem algum recurso financeiro. Ele não pegará nenhum deles, mas quer que outras pessoas pensem que ele pode fazê-lo. “Seu” Alfredo vive de aparência, é saudosos de um tempo em que podia andar de ônibus. A charge tem como proposta significar o real. Ela pode registrar “a história a partir do que a história não registra objetivamente. É um instrumento de reflexão e fonte de pesquisa, um documento cultural produzido

sob condições históricas definidas, em tempo e espaço socialmente determinados” (TEIXEIRA, 2005, p. 12).

Se, para os usuários dos transportes coletivos a situação mediante os sucessivos reajustes foi difícil face ao poder corrosivo sobre os salários, não foi diferente para os usuários de táxis, que possuíam uma condição financeira melhor; nem para os taxistas, que viam a clientela desaparecer a cada novo tabelamento.

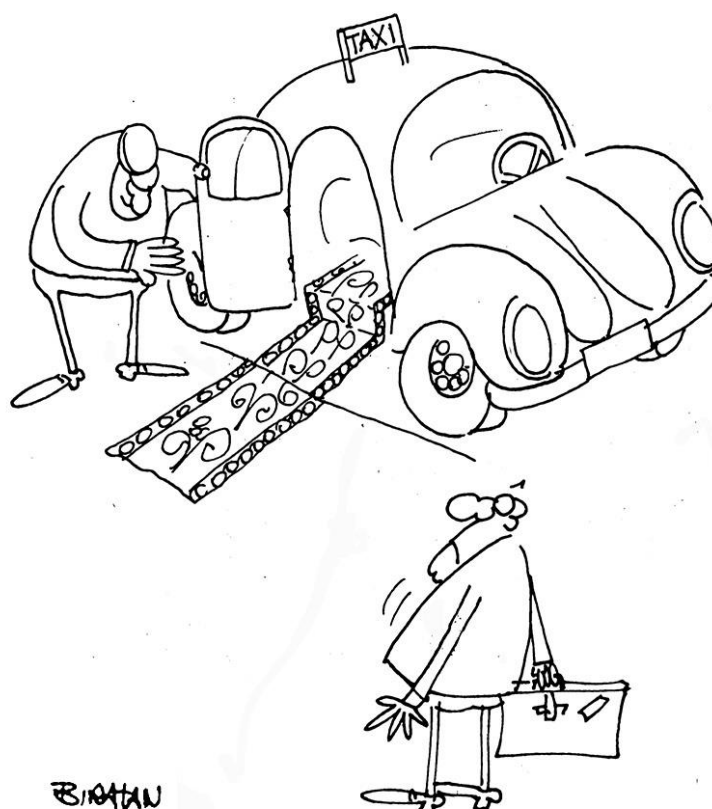


Figura 94. Biratan. *A Província do Pará*, 04.01.1983, p. 4, 1º cad.

O ano de 1983 começou com um novo reajuste na tabela dos táxis de Belém. À primeira vista, podia parecer uma boa notícia para os taxistas, mas não era. Segundo o taxista Antônio Oliveira, ouvido por *A Província*, a portaria do Departamento Estadual de Trânsito que elevou a bandeirada para 100 cruzeiros, não agradou aos motoristas de táxis da capital paraense. “A grande maioria dos motoristas está preocupada com a repercussão que o aumento trará à população. Se, antes do aumento, o número de

peças que pegam táxi era bem pequeno, agora deve cair consideravelmente”¹⁸⁵, disse. Biratan partiu desta declaração do taxista para criar a charge acima, **figura 94**. Diante da anunciada fuga da clientela, ele desenhou um taxista estendendo um tapete, como estratégia de conquista do passageiro, que parece surpreso com o tratamento dispensado, quase nunca cortês. O reajuste da bandeirada foi uma forma de compensação do governo diante do aumento dos combustíveis. Mesmo assim, Antônio Oliveira reclamou: “nesta história de aumento de gasolina e da tabela, quem sofre mais somos nós, os taxistas, porque pagamos mais pelo combustível e ganhamos menos com a redução dos passageiros. Acabamos duas vezes penalizados”.

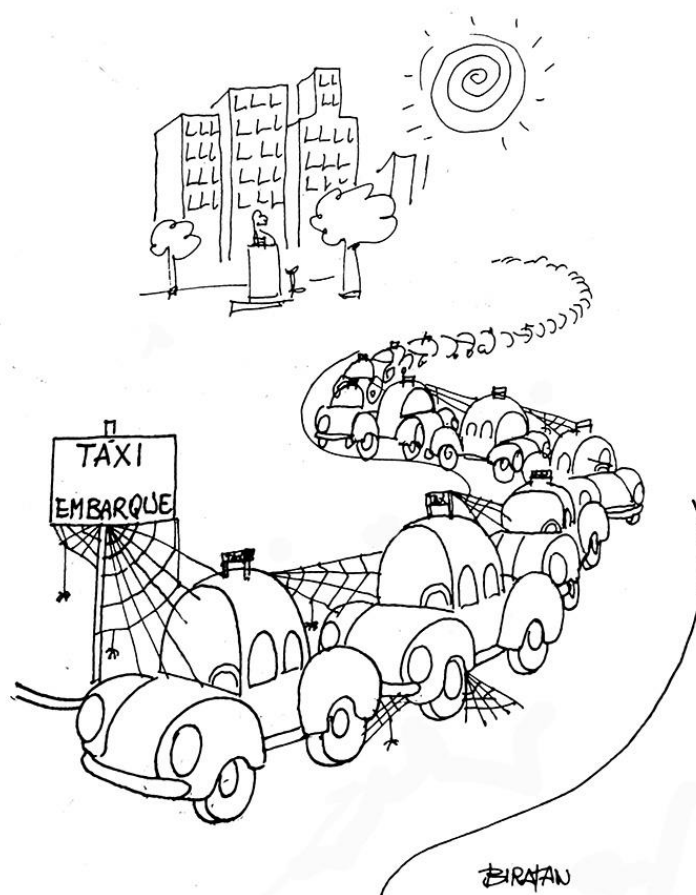


Figura 95. Biratan. *A Província do Pará*, 28.01.1983, p. 4, 1º cad.

Naquele mesmo mês, o cartunista voltaria ao tema, para dar seu testemunho sobre a crise dos táxis por meio da **figura 95**, na qual mostra uma longa fila de táxis no ponto de embarque, aguardando passageiros. O tempo de espera faz com que teias de

¹⁸⁵ “Motoristas de táxi não gostaram do novo aumento.” *A Província do Pará*, 03.01.1983, p.1, 1º cad.

aranha se desenvolvessem entre eles, denotando o tempo que estão parados. A ideia de uma grande fileira de táxis para representar um problema comum a todos está presente em outra charge, mas que comenta a crise também por outro ângulo, para além do ponto de vista do taxista.



Figura 96. Biratan. *A Província do Pará*, 06.02.1981, p. 4, 1º cad.

Após um novo reajuste na bandeirada, passando para Cr\$ 40,00, em janeiro de 1981¹⁸⁶, Biratan publicou a charge da **figura 96**, onde enfileirou uma sequência de táxis perseguindo um passageiro, que foge desesperado. O cartunista imaginou os carros como tubarões, com a bocarra aberta, os dentes enormes e pontiagudos ameaçando estraçalhar o possível passageiro. A representação discute como os passageiros passaram a ver os táxis a partir do novo aumento. São como feras que querem comê-los vivos. Os táxis enfileirados, por outro lado, estão todos na mesma situação, caçando o alimento nas ruas da cidade. Observa-se uma representação diferente do usuário do táxi em relação ao cidadão comum retratado em outras charges: ele não tem remendo em suas roupas e carrega sempre uma pasta tipo presidente, usada por profissionais liberais,

¹⁸⁶ “Bandeirada de taxis passa para 40 cruzeiros”. *A Província do Pará*, 28.01.1981, p.10, 1º cad.

sinais indicadores de pertencimento a outra classe social, à classe média, que pode pagar um táxi, mas que se sente acuada pela crise da política econômica da ditadura, que fez o preço da bandeirada subir mais uma vez.

4.4. Bombas e outras formas de violência

A abertura política anunciada pelo presidente Ernesto Geisel é um dos divisores da historiografia brasileira sobre a ditadura civil-militar de 1964. Há historiadores, como Thomas Skidmore, que delegam a Geisel o papel de comandante solitário da transição para a democracia por meio da distensão, lenta e gradual, como era chamada a abertura na fase inicial. Daniel Aarão Reis integra a corrente que prefere entender a abertura como resultado de questões internas e externas ao regime, ressaltando a participação da sociedade civil e do partido de oposição, o MDB, no processo.¹⁸⁷

No entanto, a abertura não significou de imediato o fim do terrorismo de Estado. Inconformados com a possibilidade de perder espaço no governo, grupos ligados à linha dura das Forças Armadas e agentes pertencentes a grupos paramilitares de extrema direita, como o Comando de Caça aos Comunistas, reagiram promovendo ataques em diversos pontos do Brasil com vista a tumultuar o processo de abertura.



Figura 97. Biratan. *A Província do Pará*, 22.09.1980, p. 6, 1º cad.

¹⁸⁷ REIS, Daniel Aarão. Ditadura militar, esquerda e sociedade. E-book, 2017.

Tema sensível por envolver órgãos de repressão, o terrorismo de Estado nem por isso deixou de ser abordado pelo lápis vigilante de Biratan Porto. A **figura 97** se reporta ao momento tenso do país, em que várias bombas explodiram em diferentes Estados. No desenho, dois homens cultivam o terror em solo nacional, segundo antiga técnica da agricultura. Conquanto a charge não os ligue a nenhum grupo terrorista especificamente, o leitor logo fará essa vinculação pois o amplo noticiário do momento informava sobre a série de atentados promovidos por terroristas ligados aos chamados “porões da ditadura”.¹⁸⁸

Belém entrou no circuito do terror no mês de maio de 1981, quando bombas foram jogadas em duas bancas de revistas da cidade como forma de intimidar a venda de jornais alternativos. Uma das bombas explodiu em uma banca da avenida Magalhães Barata esquina com Alcindo Cacela. O vigia Benedito Sabóia, que trabalhava na loja *Sempre Viva Dular*, no outro lado da rua, presenciou o atentado. Na noite seguinte, membros da *Falange Pátria Nova* voltaram ao local e o espancaram até a morte.¹⁸⁹

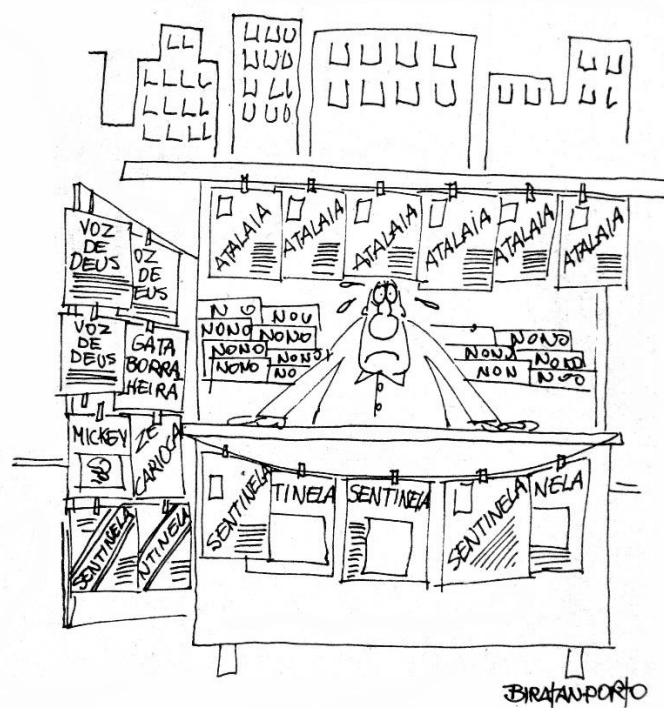


Figura 98. Biratan. *A Província do Pará*, 05.08.1980, p. 6, 1º cad.

Antes mesmo dos atentados em Belém, os donos de bancas de revistas da cidade já vivenciavam o clima de apreensão por causa das seguidas notícias de atentados em outros Estados cujos alvos preferenciais eram as bancas que vendiam jornais

¹⁸⁸ “Polícia tem nomes que podem levar aos grupos terroristas”. *A Província do Pará*, 01.09.1980, p.5, 1º cad.

¹⁸⁹ “Terror teria assassinado o vigia”. *A Província do Pará*, 13.05.1981, pp. 1 e 16, 1º cad.

alternativos, de oposição ao governo, entre os quais *Pasquim*, *Movimento*, *Opinião*, *Lampião*, *Hora do Povo* e, caso específico de Belém, o semanário *Resistência*. Foi esse clima de tensão que fez Biratan publicar a charge da **figura 98**. O proprietário da banca, temendo virar alvo do terror, retirou do negócio todos os jornais que podiam comprometê-lo, deixando apenas revistas infantis como *Mickey*, *Zé Carioca*, *Gata Borralheira*, ou religiosas, entre as quais *Sentinela*, *Voz de Deus*, *Atalaia*.

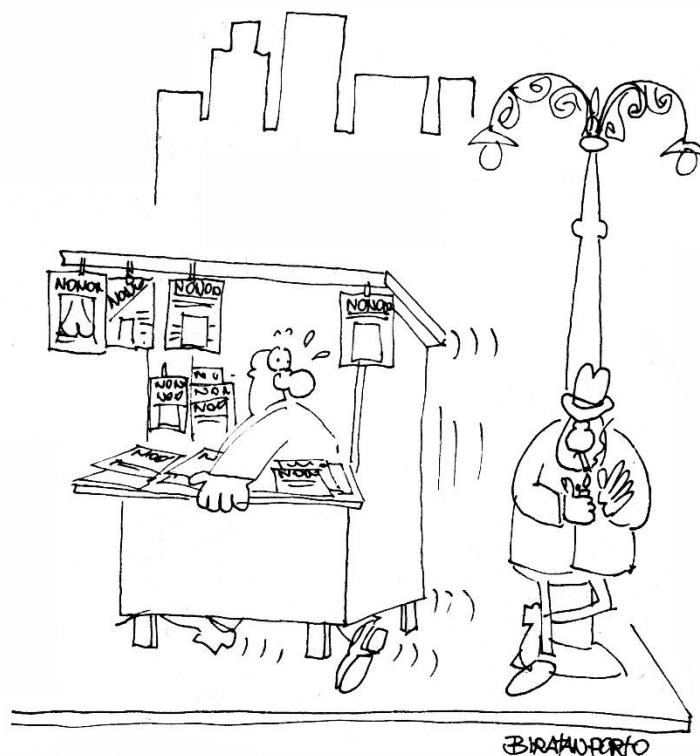


Figura 99. Biratan. *A Província do Pará*, 14.08.1980, p. 6, 1º cad.

Pouco mais de uma semana depois, Biratan voltou a tratar da questão dos atentados praticados pelas falanges anticomunistas, como se autoproclamavam os militantes da direita que explodiam bombas em bancas de revistas. O artista busca fixar em seus desenhos a apreensão, o medo, o clima de terror que a sociedade estava vivenciando naquele momento. Na imagem da **figura 99**, vê-se um proprietário de banca apavorado com um homem de chapéu que está encostado a um poste na esquina, perto do seu ponto. Quando o homem tira o isqueiro e acende um cigarro, o dono da banca, suspeitando tratar-se de um terrorista pronto para incendiar seu negócio, levanta a banca e sai com ela imediatamente da esquina.

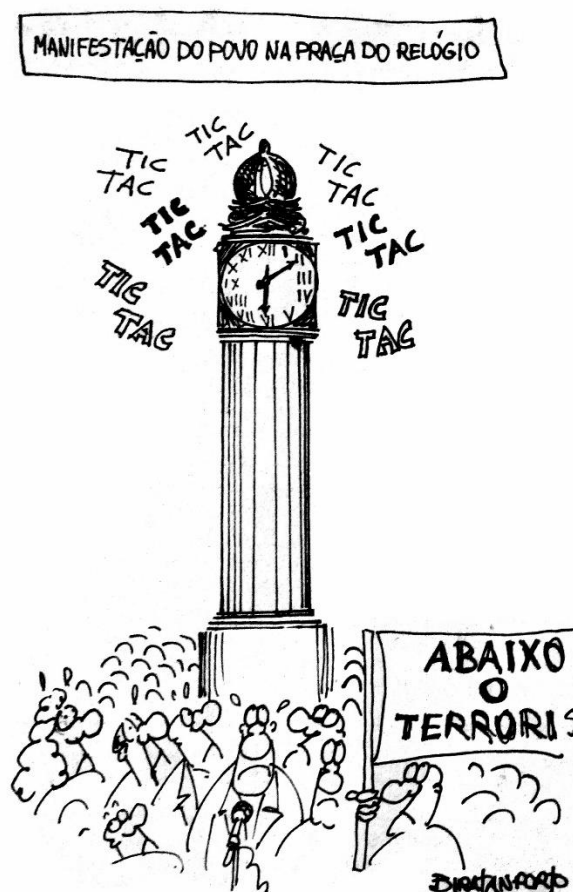


Figura 100. Biratan. *A Província do Pará*, 14.09.1980, p. 6, 1º cad.

A tensão nacional cresceu mais ainda quando, em 27 de agosto de 1980, a secretária da Ordem Nacional dos Advogados, Lydia Monteiro, morreu ao abrir uma carta-bomba endereçada a Eduardo Seabra Fagundes, presidente da OAB nacional. Aquele foi um dos três atentados ocorridos no mesmo dia no Rio de Janeiro. A ditadura parecia ter perdido todo e qualquer controle sobre os porões, de onde partia o terrorismo de Estado, insatisfeito com os rumos da abertura, que havia garantido o retorno de exilados, entre os quais Leonel Brizola, Miguel Arraes e Luís Carlos Prestes, todos execrados, principalmente, pela linha dura do Exército.¹⁹⁰

Em meio a investigações que pouco avançavam em busca dos responsáveis pelos atentados, cerca de 1.200 pessoas compareceram à Praça do Relógio, no Centro de

¹⁹⁰ As outras duas bombas explodiram na Câmara Municipal, ferindo cinco pessoas, e no jornal *Tribuna da Luta Operária*. No mesmo dia houve um atentado frustrado à Associação Brasileira de Imprensa, ABI, presidida por Barbosa Lima Sobrinho. Ver CHAGAS, Carlos. *A ditadura militar e a longa noite dos generais – 1970-1985n: a história contada por jornais e por jornalistas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, pp.197-199.

Belém, para protestar contra o terror e pela convocação imediata de uma Assembleia Nacional Constituinte. A manifestação começou com estudantes e professores que saíram em passeata, encerrando uma greve de três dias nas instituições de ensino superior. Após um comício na Praça da República, os manifestantes se deslocaram pelas ruas do comércio até a Praça do Relógio, juntando-se a outros manifestantes de 33 entidades, lideradas pela Ordem dos Advogados, quando promoveram ato público exigindo a “convocação imediata de uma Assembleia Constituinte, considerada como “única forma de acabar com o terror que assola o país”, conforme disse um manifestante à imprensa.¹⁹¹

Biratan registrou aquele momento a partir de uma imagem fotográfica publicada na primeira página de *A Província* em que a manifestação estava no auge, com os manifestantes reunidos em grande número em torno do relógio que dá nome à praça, como mostra a **figura 100**. A imagem foi o pretexto para o artista associar o ato público à tensão reinante nacionalmente com a onda de explosões de bombas. O relógio tornou-se o elemento central da charge. Enquanto os discursos se sucedem, o artista fixou-se no *tic-tac* do antigo e imponente relógio inglês, ali postado desde 1931. O som remete ao barulho de uma bomba-relógio, semelhante às que explodiram bancas de revista. O pânico fica evidente nas expressões presentes na arte. De acordo com Wolfgang Iser, em *O fictício e o imaginário* (1996, pp. 13-32), a criação literária, mesmo quando ficcional, possibilita ao leitor acessar o imaginário da época por estar estruturada em pressupostos da realidade, que conferem à narrativa certa credibilidade.



¹⁹¹ “Muitos protestos contra o terror e pela constituinte”. *A Província do Pará*, 13.09.1980, pp.1-10, 1º cad.

Figura 101. Biratan. *A Província do Pará*, 03.09.1980, p. 6, 1º cad.

A notícia da morte da secretária da OAB, ao abrir uma carta-bomba enviada ao presidente da entidade, certamente tocou a sensibilidade das pessoas diante de um ato banal como abrir um envelope, principalmente numa época em que o envio de cartas se configurava em um dos principais meios de comunicação. É o que o artista transmite na **figura 101**. A violência contra adversários da ditadura praticada pelo terrorismo de Estado saiu, assim, do âmbito estritamente político para o imaginário social, como possibilidade real no âmbito privado. Não que os terroristas enviassem cartas-bomba para as vovozinhas, como a do desenho, mas por banalizar a violência por meio de uma tarefa simples do cotidiano. Sem que a ditadura buscasse contê-la, a violência, de fato, havia permeado o imaginário social brasileiro, como veremos a seguir.

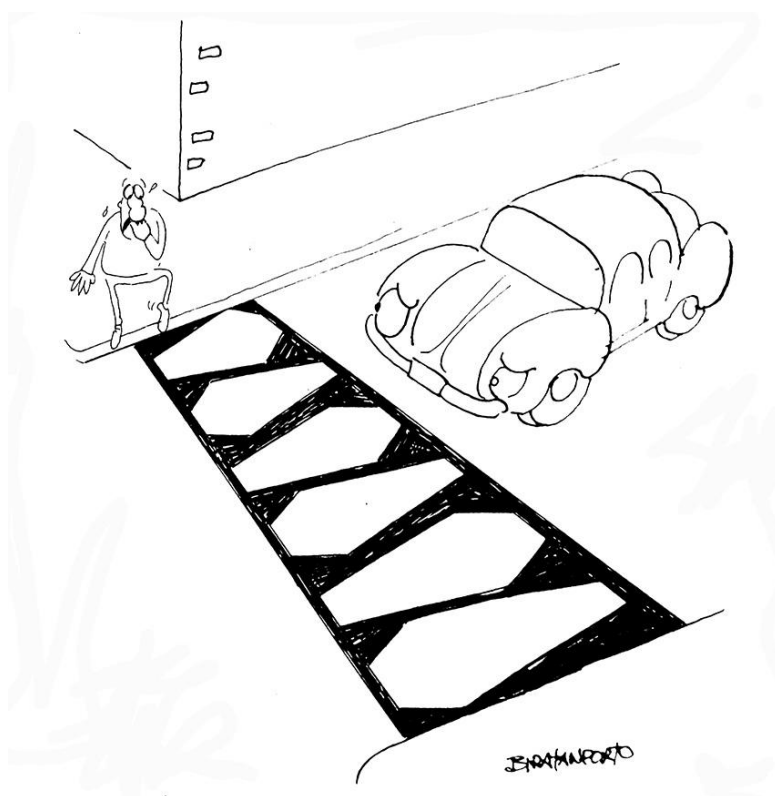


Figura 102. Biratan. *A Província do Pará*, 02.10.1979, p. 6, 1º cad.

Em 1979, ano em que a imagem da **figura 102** foi publicada, o trânsito em Belém havia sido responsável pela morte de 32,2 pessoas por 100.000 habitantes. O peso das mortes por acidentes de trânsito no total de causas externas foi, em média, de 40%, segundo o estudo *Acidentes de trânsito no Brasil: dados e tendências*, de Jorge e

Latorre.¹⁹² O cartunista representou a alta taxa de acidentes fatais ocorrida em Belém por meio de uma cena no trânsito da cidade, em que um morador tenta atravessar a rua. A faixa de segurança à frente o faz temer. Pintada sobre o asfalto, ela é composta por uma sucessão de caixões como se fossem as listras de uma faixa clássica. O aspecto assustador da faixa denuncia a letalidade do trânsito, mas não só ela. O veículo é também assustador. Seus faróis são como olhos que fitam de forma ameaçadora o transeunte. O número de carros nas ruas havia crescido com o “milagre econômico”. Um estudo sobre a atuação da montadora alemã Volkswagen na ditadura militar brasileira, mostra que a VW, em troca de informações sobre os seus trabalhadores, especialmente os identificados com a esquerda, recebeu benefícios do governo militar que a ajudaram a atingir ao pico da produção em 1979, ano de publicação da charge, quando foram vendidos 525 mil veículos de passeio e peruas. Repare que nas charges de



Biratan, não por acaso, o veículo desenhado é, na maioria das vezes, um fusca, o carro mais popular da Volkswagen.¹⁹³

Figura 103. Biratan. *A Província do Pará*, 05.07.1978, p. 6, 1º cad.

¹⁹² <https://www.scielo.br/j/csp/a/pzQdJwPLZF9bBJwCYgYY8sk/?lang=pt#> acesso em 25.10.2023.

¹⁹³ KOPPER, Christopher. *A VW do Brasil durante a ditadura militar brasileira 1964-1985: uma abordagem histórica*. Universidade de Bielefeld, 2017.

Na área da cultura, o inocente terreiro junino, onde as famílias iam se divertir sem maiores preocupações com questões de segurança, tornou-se um negócio gerenciado com auxílio de “leões-de-chácara”, tal o grau de periculosidade em que se converteu. A **figura 103** se reporta à transformação operada a partir da segunda metade da década de 1970. Biratan era um jovem que até o ano da publicação da charge residiu em Castanhal, ele próprio frequentador de tranquilos arraiais juninos. Logo que mudou para Belém, em 1978, o cartunista estranhou a estrutura que começava a ser montada nos terreiros. Em julho, a imprensa noticiou a ocorrência de tumultos em um deles, inclusive com o registro de morte por tiro de revólver. Na imagem, tudo remete à violência: o nome do terreiro, o formato da entrada, o cartaz “desarmado não entra”, o segurança armado de revólver e até a cara de poucos amigos do bilheteiro. A violência havia transformado o inocente arraial junino do jovem Biratan.



Figura 104. Biratan. *A Província do Pará*, 07.11.1980, p. 6, 1º cad.

Em 26 de maio de 1974, o governador Aloysio da Costa Chaves, por meio da Lei nº 4713, criou a Superintendência do Sistema Penitenciário do Estado do Pará, vinculado à Secretaria de Estado de Segurança Pública. A mesma lei autorizou o governador a inaugurar a penitenciária Dr. Fernando Guilhon, na Vila de Americano,

em Santa Isabel do Pará, que entrou em funcionamento em 16 de agosto de 1977, em regime fechado, com 378 **celas individuais**.¹⁹⁴ Em 06 de novembro de 1980, uma rebelião entre presos denunciou a superlotação das celas ditas individuais. A **figura 104** faz o registro da rebelião. Nelas vemos um detido dando entrada na penitenciária, tendo à frente uma cela onde vários aprisionados aparecem brigando uns contra os outros, inclusive portando arma branca. O detido pergunta, então, aos guardas se a prisão tem solitária, aquela minúscula cela onde o preso fica isolado como forma de punição extrema. Ele prefere a solitária a conviver com os rebelados em cela superlotada.

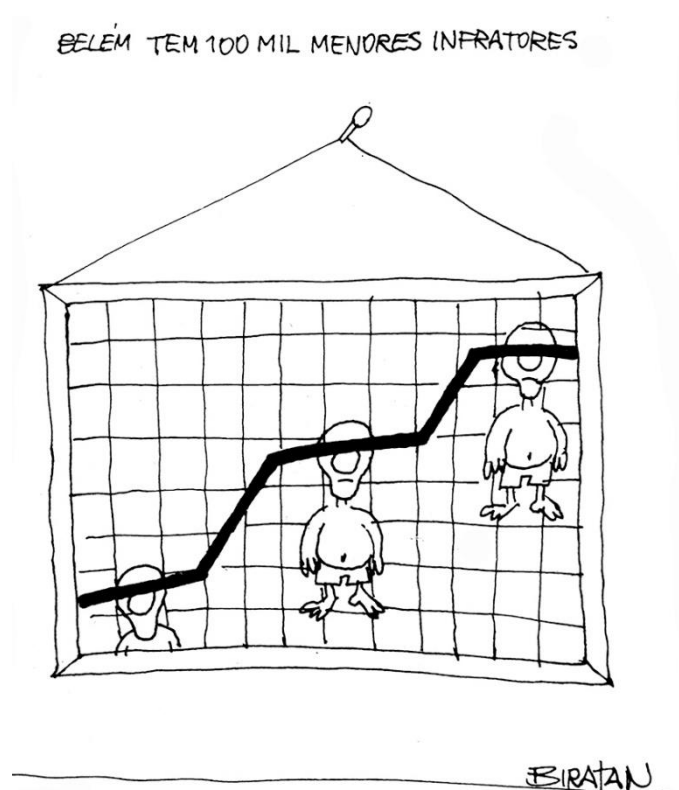


Figura 105. Biratan. *A Província do Pará*, 12.12.1982, p. 6, 1º cad.

Foi por meio do gráfico de desempenho da **figura 105**, que o cartunista traduziu a situação quantitativa da criminalidade infantil na capital paraense, a partir de uma informação publicada na imprensa, segundo o qual em Belém haveria em torno de 100 mil menores infratores. Biratan desenhou o gráfico sem maiores dados comparativos, transformando a linha ascendente em tarja preta à medida que passa sobre os olhos das crianças, conforme o modelo de apresentação de menores delinquentes nas páginas

¹⁹⁴ JESUS, Eduardo Juan. *Trajetória das prisões em Belém e origem da Susipe. Memorial da Superintendência do Sistema Penitenciário do Estado do Pará*. Belém: Susipe, 2010.

policiais dos jornais da cidade. Um levantamento da BBC sobre como o Brasil tratava os menores infratores desde a escravidão, produzido a partir de dados governamentais e pesquisas científicas¹⁹⁵, afirma que o processo de urbanização acentuado durante a ditadura militar aumentou a criminalidade, exigindo um endurecimento da legislação para adolescentes, com a implantação de um novo conjunto de normas, o Código de Menores de 1979. Mas, segundo o levantamento, a lei manteve os princípios do modelo anterior, ao reforçar a chamada "doutrina da situação irregular". Ou seja, o Estado acreditava que o menor de idade não tinha direitos nem deveria ser protegido: na verdade, a ideia era de que indivíduos infratores deveriam ser segregados e afastados do convívio social como uma forma de proteger a sociedade. O levantamento informa ainda que, na ditadura militar, as denúncias de maus tratos e torturas em instituições disciplinares para jovens, como nas fundações estaduais do bem-estar do menor, eram frequentes. Após o fim da ditadura, grupos de defesa dos direitos humanos pressionaram o governo a adaptar a legislação brasileira às normas internacionais, como a Declaração Universal dos Direitos da Criança, lançada pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 1959.



Figura 106. Biratan. *A Província do Pará*, 07.03.1985, p. 4, 1º cad.

O relatório final da Comissão Nacional da Verdade, ao reconhecer as mortes e os desaparecimentos políticos de 434 brasileiros nos porões da ditadura, informa que aquele tipo de brutalidade foi a mais contundente forma de violência praticada pelo

¹⁹⁵ <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47661497>, acesso em 26.10.2023.

Estado contra os seus cidadãos. No entanto, em uma hipotética escala de valores negativos, a violência econômica a que foram submetidas as classes de menor poder aquisitivo, por sua amplitude e abrangência, figura em posição de igual relevância, bem próxima daquela violência física. Para além da imersão em um cotidiano de alagamentos, epidemias, longas filas nos postos de saúde, má conservação de ruas, transporte coletivo deficiente, bombas terroristas, salários baixos, os cidadãos foram massacrados pelos pacotes econômicos ajambrados para atender exigências do Fundo Monetário Internacional e aos interesses de uma elite de empresários associada ao golpe de 1964. É deste asfixiante tratamento econômico que trata a charge da **figura 106**, uma das últimas publicadas durante a ditadura militar, que se encerraria dali a uma semana.

Quatro dias antes da publicação, um terremoto de dois minutos de duração, com 8 graus na escala Richter, atingiu o Chile em várias regiões, inclusive a capital Santiago, causando a morte de 177 pessoas e um prejuízo, calculado à época, de US\$ 1 bilhão.¹⁹⁶ Na charge, uma família mostra-se assustada com a notícia no jornal, mas expressa alívio por não ter terremoto no Brasil. Pela janela, porém, irrompem duas figuras asquerosas, identificadas como inflação e desemprego, de porrete na mão, prontos para causar um terremoto na vida da família. Biratan explora na charge o sentimento de normalidade que muitos brasileiros sentiam em relação às ações do governo, como se, não sendo uma catástrofe natural de efeito devastador imediato como um terremoto, a violência do Estado estava assimilada por uma grande fração da população brasileira, sendo então tolerada como uma decorrência do cotidiano político.

Neste capítulo, buscou-se, por meio do humor gráfico produzido no calor dos acontecimentos, como é próprio da natureza da charge, observar a história contada sobre a cidade de Belém do ponto de vista das questões urbanas durante os últimos sete anos da ditadura militar. Foi esta cidade, com os problemas apontados pelo cartunista, que os militares legaram aos civis, seus sucessores no período de redemocratização.

No capítulo seguinte, este estudo realizará a leitura das imagens com o objetivo de apreender como a sociedade reagiu às políticas autoritárias da ditadura, tendo em vista que o final da década de 1970 assinalou um maior engajamento da população brasileira nas lutas reivindicatórias em várias frentes, organizadas em movimentos sociais e sindicais.

¹⁹⁶ “Terremoto apavora o Chile”. *A Província do Pará*, 04.03.1985, p.1, 1º cad.

Capítulo 5. A charge da transição democrática

Biratan Porto se tornou cartunista profissional um ano antes do início da chamada “transição democrática”, o período que se inicia em 1979, com a revogação das leis de exceção, os Atos Institucionais. O termo “transição” se deve a um complicado e acidentado percurso que levou de um estado de direito autoritário, condicionado por legislações editadas pela ditadura, conhecidas por “entulho autoritário”, a um estado de direito democrático, definido por uma Constituição, em 1988 (REIS, 2014, p. 125). O governo militar, porém, terminou em 1985. O historiador carioca observa uma particularidade no caso da transição brasileira: o restabelecimento do estado de direito não coincidiu com a instauração de uma constituição democrática. “O país deixou de ser regido por uma ditadura – predomínio de um estado de exceção, quando prevalece a vontade, arbitrária, dos governantes, que podem fazer e desfazer leis – sem adotar de imediato, através de uma Assembleia eleita, uma constituição democrática.” Conclui afirmando: “no período de transição já não havia ditadura, mas ainda não existia uma democracia.”

Durante a transição, Reis cita como evidências do fim da ditadura, a ausência de leis de exceção; a liberdade de imprensa; o funcionamento regular dos tribunais, o restabelecimento pleno dos institutos do *habeas-corpus*, da vitaliciedade e da inamovibilidade, o pluralismo partidário e sindical, as eleições regulares disputadas por diferentes partidos, com o reconhecimento dos eleitos, independentemente da respectiva filiação partidária; os poderosos movimentos sociais - greves gerais e manifestações políticas – desenvolvendo-se livremente; a inexistência de presos e de exilados políticos. No entanto, como ele próprio observa, não faltaram ameaças ao retorno à ditadura.

Na região Norte, porém, a carruagem democrática andou mais devagar. Se não havia mais a presença de censores nas redações, os jornais e os canais de rádio e de televisão, por exemplo, continuavam recebendo listas de assuntos interditados, proibidos de serem noticiados, repassadas por telefone pela Polícia Federal diretamente aos diretores das empresas jornalísticas. Os repórteres também eram manietados seja diretamente por agentes federais, seja pela censura exercida pelos diretores dos veículos de comunicação, que usavam o poder de veto sobre matérias na integralidade ou em partes, ao ponto de desfigurá-las. No Pará, provavelmente o assunto de maior controle

sobre a imprensa no período da transição democrática foi as prisões dos padres franceses Aristides Camio e François Gouriou e de 13 posseiros acusados de participação nas mortes do gerente de uma fazenda pertencente a um deputado federal de Goiás, de quatro agentes federais, de dois funcionários do Getat (Grupo Executivo das Terras do Araguaia-Tocantins) e de um pistoleiro, em conflito fundiário em São Geraldo do Araguaia. Acusados de incitação, os padres foram incursos na Lei de Segurança Nacional, juntamente com os posseiros.

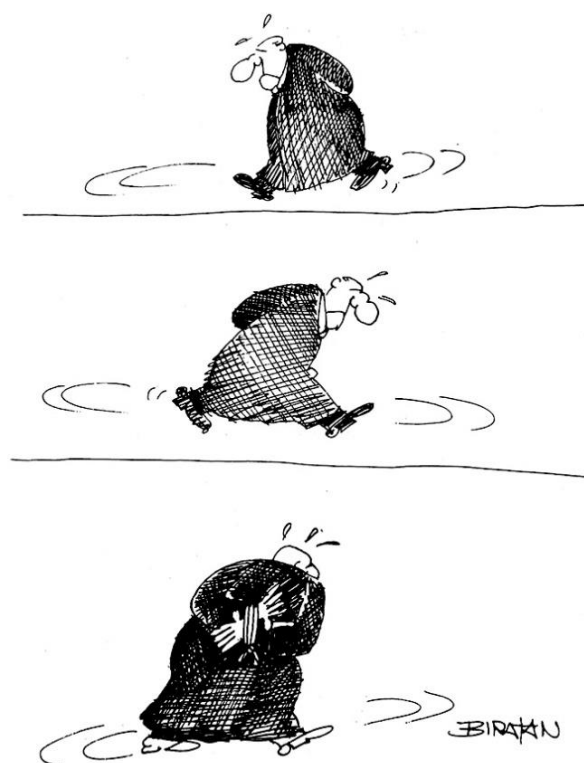


Figura 107. Biratan. *A Província do Pará*, 10.09.1981, p. 4, 1º cad.

Menos de uma semana da prisão, Biratan Porto publicou a charge da **figura 107**, denunciando o clima de tensão e violência exercido contra Camio e Gouriou, mantidos incomunicáveis na prisão. O artista dividiu a charge em uma sequência de três quadros. Nos dois primeiros, vê-se um padre, de lado, com os braços postos para trás, o rosto abatido, andando em círculos, demonstrando preocupação. No terceiro, o padre continua andando em círculos, mas aparece de costas, com as mãos amarradas por corda, indicando a causa da preocupação: está preso. A charge registra a tensão entre o clero progressista e o governo militar naquele período de transição na Amazônia. Apesar do clima pesado que envolveu a questão na imprensa, Biratan não recebeu nenhuma

admoestação por tocar em assunto sensível, talvez porque até aquele momento os fatos ainda fossem recentes.

Com o passar dos dias, no entanto, a questão recrudesceu e o governo, por seu aparato de segurança, impôs um controle mais rígido sobre o noticiário. A jornalista Regina Alves, por exemplo, que atuava na *TV Liberal* e na sucursal da *Revista Veja* em Belém, teve o telefone grampeado, mas só desconfiou quando recebeu correspondência com ameaça por causa de diálogo que mantinha frequentemente com o assessor de imprensa da CNBB (Confederação Nacional dos Bispos do Brasil), jornalista Avelino do Vale, conforme relatou a Paulo Roberto Ferreira. Regina conta que falava com Avelino por telefone da redação da TV para saber se havia alguma novidade sobre os padres, que inicialmente ficaram presos em São Geraldo. Queria informação sobre transferência para Belém ou para Brasília. Um dia, ela recebeu uma correspondência na sua casa. Dentro havia uma folha de papel datilografada com a seguinte mensagem: “*Seus contatos com o assessor de imprensa da CNBB, Avelino do Vale, não estão nos agradando. Tenha cuidado. Assinado: Falange Pátria Nova*”. De imediato, ela comunicou a ameaça à *Veja* e à *TV Liberal*. Também contou para Roberto Jares Martins, que publicou nota sobre o ocorrido na *Primeira Coluna*, em *A Província*. Quando Avelino leu a nota, ligou à Regina informando que também tinha recebido correspondência semelhante, com a mensagem: “*Seus contatos com Regina Alves, da TV Liberal, não estão nos agradando*”. Não restou dúvida a ambos de que estavam sendo alvo de grampo.¹⁹⁷



Figura 108. Biratan. *A Província do Pará*, 12.09.1981, p. 4, 1º cad.

¹⁹⁷ FERREIRA, Paulo Roberto. *A Censura no Pará: a mordaza a partir de 1964 (Registro e Depoimentos)*. Belém: Paka-Tatu, 2015, pp. 153-154.

Dois dias depois da publicação da primeira charge sobre as prisões dos padres e dos posseiros, Biratan voltou ao tema explorando o efeito do trocadilho para falar das relações tumultuadas entre o clero progressista e o Estado autoritário. A **figura 108** mostra um assustado padre prestando depoimento a um agente de semblante intimidador. Indagado sobre sua religião, responde trocando o “apostólico” por “apolítico”, uma sutileza que alguns leitores possivelmente nem perceberam. A charge dialoga com a declaração do arcebispo coadjutor de Belém, Dom Vicente Zico, à imprensa sobre o papel da Igreja, segundo a resolução de Medellín e Puebla, empenhada no fortalecimento das Comunidades Eclesiais de Base: “uma igreja política, já que política é qualquer manifestação da vida, mas sem coloração partidária, voltada para a defesa dos pobres.”¹⁹⁸



Figura 109. Biratan. *A Província do Pará*, 18.09.1981, p. 4, 1º cad.

A transferência dos padres franceses e dos posseiros para Belém, vinte dias depois da prisão em São Geraldo, foi uma operação guardada por grande sigilo pela Polícia Federal, tudo feito para despistar a imprensa e evitar manifestações de apoio popular aos religiosos. A prisão dos padres ganhou repercussão nacional e internacional. A embaixada da França buscou informações, sem êxito, sobre o paradeiro

¹⁹⁸ “Igreja sem coloração política voltada à defesa dos pobres”. *A Província do Pará*, 12.09.1981, p. 16, 1º cad.

dos padres franceses. Na frente do prédio “Jorge Rendeiro”, sede da Polícia Federal, no centro de Belém, repórteres, fotógrafos e grupos ligados à Igreja praticamente montaram acampamento à espera de qualquer informação. Houve rumores de que padres e posseiros estavam ali presos. O arcebispo coadjutor foi impedido de entrar no prédio. A falta de informação propiciou o clima de tensão. Os policiais investiram contra um grupo de pessoas que aguardavam informações, uma delas, pertencente a uma comunidade de base da periferia de Belém, foi detida. Um advogado chamado pelos manifestantes tentou entrar no prédio apresentando a carteira da OAB, mas os agentes o expulsaram alegando que “*carteirinha da OAB aqui não vale nada*”. Escalados para a cobertura do caso, os jornalistas, em meio ao tumulto, foram ameaçados de prisão. Desde a prisão dos padres, aquela era a terceira vez que a PF buscava intimidar o trabalho de repórteres e fotógrafos. A charge da **figura 109** se reporta à reação violenta dos agentes contra os jornalistas em 15 de setembro. Naquela tarde, o fotógrafo Braz da Rocha, de *A Província*, registrava o tumulto gerado pela prisão da jovem comunitária e a ação violenta da PF contra o advogado, quando foi cercado por agentes, aos gritos de que ali estavam proibidas fotografias. Braz da Rocha alegou a condição de profissional em cumprimento de sua função, mas os agentes o ameaçaram, ao mesmo tempo em que tentavam abrir a câmera fotográfica. Aos gritos e empurrões, o fotógrafo foi colocado para fora do prédio. Os agentes ameaçaram quebrar sua câmera se continuasse fotografando os acontecimentos. No desenho, Biratan outra vez emprega o recurso do trocadilho ou duplo sentido para expressar a coerção da polícia aos jornalistas, por meio da palavra “imprensa”, usada não como substantivo, mas como conjugação do verbo *imprensar*.

A prisão dos padres franceses se desenrolou por meses. Um ano depois, eles ainda permaneciam presos. Cada vez mais a imprensa era cerceada em seu direito de informar. O jornalista Ronaldo Brasiliense quase foi demitido de *A Província do Pará* por se insurgir contra a ordem de não publicar nenhuma notícia sobre qualquer manifestação que viesse acontecer durante a procissão do Círio de 1982 a favor dos padres presos. Segundo ele, aquele Círio seria uma repetição dos anteriores se não houvesse ocorrido um fato inusitado em plena festa religiosa. Durante a procissão, padres e manifestantes abriram faixas de protesto contra a ditadura militar, pedindo a libertação de Camio e Gouriou. A polícia interveio, alguns padres foram espancados e detidos.

Somente um fotógrafo estava presente no momento da prisão, no meio daquele mar de fiéis que acompanhava a procissão: José Miranda, de *A Província do Pará*. Ele registrou cenas em que os padres aparecem apanhando e sendo algemados. À noite, o programa *Fantástico*, da *TV Globo*, em reportagem sobre o Círio, noticiou a prisão dos padres, mas sem exibir imagens. Brasiliense era repórter, mas naquele domingo estava substituindo o editor de plantão. À tarde, foi chamado ao gabinete do diretor-geral. Católico praticante e anticomunista ferrenho, suplente do senador Passarinho, Milton Trindade resumiu em poucas palavras o que queria: - *Não dê destaque para a prisão desses padres comunistas!*

Ao receber as fotos, no entanto, Ronaldo, então um jovem de 22 anos, não pensou duas vezes: abriu a foto da prisão dos padres na primeira página com a manchete em oito colunas: “*Padres presos na procissão*”. Na segunda-feira, o editor-substituto sabia que estava demitido, mas conseguiu manter o emprego graças a Roberto Jares Martins, diretor superintendente, e de Euclides Bandeira, secretário de redação. Ambos convenceram Milton Trindade sobre o que realmente importava: “a foto de Miranda era um furo nacional e, principalmente, no concorrente *O Liberal*, que havia comido mosca”.¹⁹⁹

É bastante provável que a recomendação de Milton Trindade para Ronaldo Brasiliense não dar destaque à prisão dos padres durante o Círio de Nazaré de 1982 tenha sido mais um caso de cumplicidade e colaboração na relação entre os dirigentes dos jornais e os agentes da ditadura, principalmente os comandantes militares na região, de que fala Ferreira (2015, p. 154): a cumplicidade era tamanha que bastava uma ligação telefônica para recomendar a proibição de um tema incômodo ao regime ou mesmo para pedir a publicação de uma notícia favorável. Desta forma, as pautas dos jornais não raramente continham lacunas jornalísticas ou eram recheadas de atos, solenidades e eventos militares com a recomendação de destaque na edição das notícias.

Durante o interregno da ditadura para o período democrático, em que pese o autoritarismo subsistir de forma oficial ou clandestina, a sociedade civil se organizou, passou a reivindicar e lutar por conquistas no sentido de restituir a ordem democrática rompida desde 1964. Entre as reivindicações, estava a anistia “ampla, geral e irrestrita” para presos e exilados políticos.

¹⁹⁹ Postagem de Ronaldo Brasiliense, *Facebook* em 13 de outubro de 2013.

5.1. Representações da anistia na charge de Biratan

A anistia foi um dos pontos mais polêmicos e demorados do processo de abertura. Anunciada por Ernesto Geisel, só veio a se tornar lei no governo de João Batista Figueiredo, após uma intensa mobilização política de parlamentares e de segmentos da sociedade brasileira. Mas a ideia de anistia, no interior da ditadura, é bem mais antiga. Markun (2014, pp. 259-277), em levantamento histórico sobre a luta pela anistia no Brasil, atribui ao jornalista Austregésilo de Ataíde o pioneirismo da fala durante a ditadura militar, ou melhor ainda, enquanto o golpe estava em andamento, ao pedir anistia para os derrotados e a devolução do poder aos civis, em artigo publicado em 2 de abril de 1964, no jornal *Diário da Noite*.

Durante os anos 1970, a ideia de anistia apareceu em vários discursos no Congresso Nacional. vários projetos deram entrada, um deles do deputado federal João Menezes (MDB-PA), em 1975, propondo anistiar cidadãos implicados em crimes políticos. Em 1977, Markun encontrou nos arquivos do Congresso 34 pronunciamentos sobre a anistia feitos por deputados, inclusive da situação. “No final de 1978, 510 brasileiros cumpriam pena pela prática de algum crime contra a segurança nacional e outros 1.100 igualmente condenados, encontravam-se foragidos ou exilados’ (p. 267). De janeiro a 22 de agosto de 1979, quando a lei foi aprovada, os deputados proferiram 393 discursos sobre a anistia, sendo 311 do MDB e 82 da Arena. A anistia era, portanto, um projeto há muito esperado pelos brasileiros.



Figura 110. Biratan. *A Província do Pará*, 19.06.1979, p. 6, 1º cad.

No governo Figueiredo, a questão sobre o alcance da anistia demorou para ser resolvida. Havia a resistência do núcleo duro do governo contra nomes como os de Leonel Brizola e Miguel Arraes, lideranças políticas identificadas com o governo deposto em 1964. No lado oposto, a esquerda não aceitava a inclusão de torturadores entre os anistiados. O debate se arrastou por oito meses, um tempo enorme para quem sonha retornar do exílio.

Biratan publicou 16 charges sobre o tema, várias delas focando a divergência de propostas e a parcialidade da lei. Na **figura 110**, por exemplo, Figueiredo é representado por um presidente claudicante entre dois projetos de anistia diametralmente opostos. À esquerda, um anjo suspira ao seu ouvido um projeto de anistia “ampla, geral e irrestrita”, defendido pela oposição e pela maioria da sociedade brasileira que aspirava o retorno do país ao regime democrático. À direita, porém, um diabo lhe propõe o contrário: quer uma anistia “estreita, particular e restrita”, como defendiam políticos situacionistas, militares e setores de sociedade, que não aceitavam a inclusão de “terroristas”, militantes acusados de mortes ou sequestros. A situação expressa pelo cartunista no calor dos acontecimentos é semelhante à descrita, 35 anos depois, por Daniel Aarão Reis no livro *Ditadura e democracia no Brasil* (2014, p.132):

Do ponto de vista do governo, a Lei de Anistia teria que, simultaneamente, promover a libertação dos presos remanescentes, o retorno dos exilados e a proteção dos aparelhos de segurança, denunciados como executores da tortura como política do Estado. Considerando as oposições crescentes, à direita e à esquerda, não seria uma tarefa fácil.

No Pará, a polêmica sobre a forma da anistia aqueceu o debate político na Assembleia Legislativa. Um requerimento de autoria do oposicionista Ademir Andrade propondo que a AL manifestasse aos poderes da República o desejo de que fosse implantado no País “um critério de anistia ampla e irrestrita”, foi rechaçado pelo governista Zeno Veloso, que se manifestou contrário a um projeto de “anistia para ladrões e assassinos punidos pela Revolução.” O debate esquentou mais ainda quando o líder do governo, Célio Sampaio, reforçando o discurso de Zeno, afirmou desconhecer no Pará “qualquer crime de tortura ou de morte praticado por agentes do governo”. Imediatamente, os deputados Nicias Ribeiro, Mário Chermont e Lucival Barbalho

rebateram o líder governista, apontando “elementos do Pará torturados por suspeita de subversão, como o casal Paulo e Hecilda Fonteles”.²⁰⁰



Figura 111. Biratan. *A Província do Pará*, 21.05.1979, p. 6, 1º cad.

O ano de 1979 – relembra Markun – começou com Figueiredo anunciando que ainda no primeiro semestre enviaria um projeto de anistia para o congresso”. Mas a promessa não se cumpriu. O primeiro semestre passou sem que nenhum projeto de anistia saísse do Palácio em direção ao Congresso. Toda essa demora inspirou o cartunista paraense a publicar charges nas quais o tempo é tratado de diferentes formas. Temos, aqui, duas dessas representações. Na charge acima, **figura 111**, a anistia é um caracol, um molusco que tem entre as características a lentidão e o fato de ser enrolado. Devagar, o caracol da anistia cumpre sua longa caminhada em direção ao Palácio do Planalto, no fim da estrada sinuosa. Já na **figura 112**, o tempo é uma promessa de anistia que não se cumpre para os que morreram nos “porões da ditadura”, para citar um lugar comum, quase um pleonismo, ao associar porões e ditadura.

²⁰⁰ “Debate sobre a anistia animou a Assembleia”. *A Província do Pará*, 21.05.1979, p. 3, 1º cad.

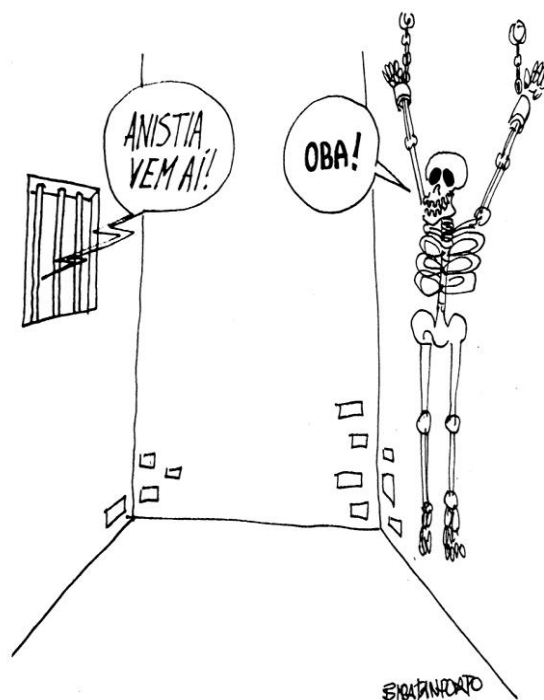


Figura 112. Biratan. *A Província do Pará*, 28.05.1979, p. 6, 1º cad.

Somente em agosto daquele ano, sob clamor popular, finalmente Figueiredo enviou o projeto para o Congresso Nacional. Em 28 de agosto, a anistia é finalmente decretada. Mas o texto não agradou a oposição por deixar de fora muitos exilados ou não restituir os direitos de antes do golpe civil-militar.



Figura 113. Biratan. *A Província do Pará*, 24.08.1979, p. 6, 1º cad.

Um homem com a perna esquerda atada à metade de uma esfera de ferro, como mostra a **figura 113**, foi a solução gráfica encontrada por Biratan para representar a anistia parcial decretada por Figueiredo. A esfera está atada à perna do homem por grilhões, o símbolo da opressão e da crueldade do período escravocrata. Ele lê o jornal, como se procurasse por uma notícia que o tornasse totalmente livre da incômoda esfera, é o que se deduz da conversa de outros dois personagens que passam pelo local. Essa liberdade só viria se o decreto de anistia fosse ampliado, tornando-a ampla, geral e irrestrita. A charge antecipa a assinatura da lei em quatro dias, mas o projeto enviado pelo governo ao Congresso propunha uma anistia com restrições, ao anistiar os que praticaram crimes políticos, mas não os condenados por crimes de sequestro, assalto e atentado pessoal, mesmo quando essas ações tivessem finalidade estritamente política. Seriam também anistiados servidores públicos e militares punidos com atos institucionais e complementares, mas seu retorno aos cargos que possuíam dependeria de aprovação das autoridades de cada setor e da existência de vagas. Conquanto tenha sido anistiado, o homem da charge não pode retornar automaticamente ao cargo que exercia antes da punição, o que dependeria do cumprimento das condições ressalvadas na lei. Sua anistia seria parcial, por isso está atado à metade da esfera.



Figura 114. Biratan. *A Província do Pará*, 29.05.1979, p. 6, 1º cad.

Dois meses antes da assinatura da lei de anistia, Biratan publicou outra charge em que criticou a parcialidade do projeto enviado ao Congresso, embora a anistia fosse vendida pelo governo como ampla, geral e irrestrita. O desenho, **figura 103**, mostra uma cela minúscula dentro de uma cela bem maior que está em construção. Um militar, identificado pela divisa na manga da camisa, se dirige ao detento no interior da cela menor, dizendo que em breve ele, detento, sairá daquela prisão, quando, então, terá maior liberdade de locomoção por conta da anistia. A liberdade, no entanto, como verá o futuro anistiado, não será ampla, estando limitada ao espaço da cela maior.

O artista estava se referindo à situação de 160 presos políticos, que seriam beneficiados pela anistia, mas não poderiam participar ativamente do processo político, pois ainda estaria em vigor a lei das inelegibilidades que impedia antigos cassados de serem candidatos, mesmo após os dez anos de prazo dos atos institucionais (KUCINSKI, 2001, p. 108). Ou seja, seria como sair de uma prisão para cair em outra.

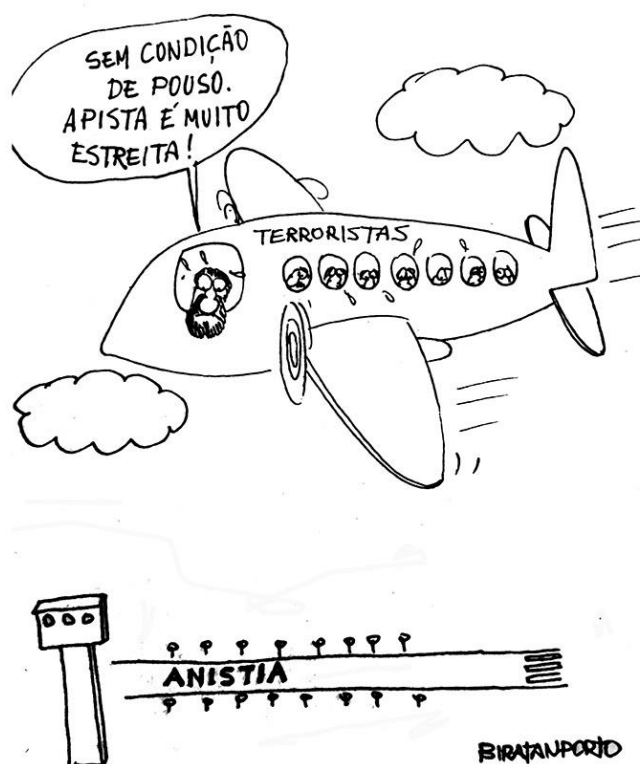


Figura 115. Biratan. *A Província do Pará*, 02.07.1979, p. 6, 1º cad.

O projeto de lei da anistia enviado ao congresso foi comemorado por senadores e deputados federais da Arena como um gesto de “grandeza e coragem do governo”, que possibilitaria o retorno dos “apartados do convívio familiar aos seus lares e reinaugurar

as suas vidas, sem lugar para ódio e desejo de vingança. A anistia é o bálsamo que cicatriza feridas”, como discursou, no Congresso Nacional, o senador Milton Brandão (Arena-Piauí).²⁰¹ Em cima dos acontecimentos, Biratan criticou esse discurso por meio da **figura 115** em que sintetizou um dos problemas da lei comemorada pelos governistas como gesto de “grandeza e coragem” do presidente. Na charge, um avião identificado por “terroristas”, denominação dada por governistas e pela imprensa para quem se insurgia contra a política autoritária do regime, vê-se obrigado a arremeter o voo por constatar que a pista da anistia era muito estreita para seu pouso. De acordo com documentos do arquivo do Senado, “a avaliação dos perseguidos políticos, de organizações civis e religiosas e dos parlamentares do MDB, o projeto aprovado era de anistia restritiva. A lei negava o perdão aos ‘terroristas’ que tivessem sido condenados de forma definitiva. Eles não poderiam sair da cadeia. Eram qualificados como terroristas os que, em ataque ao regime, haviam sido condenados por crimes como homicídio e sequestro”.

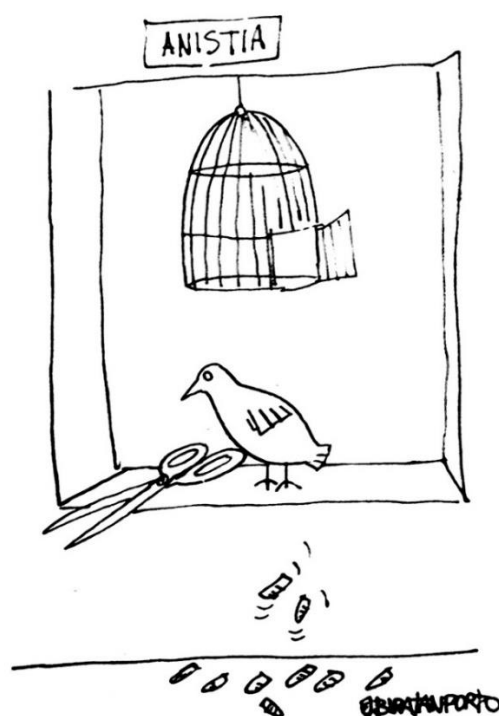


Figura 116. Biratan. *A Província do Pará*, 02.07.1979, p. 6, 1º cad.

²⁰¹ “Há 40 anos, lei da Anistia preparou caminho para fim da ditadura”. In <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/ha-40-anos-lei-de-anistia-preparou-caminho-para-fim-da-ditadura>. Acessado em 10 de junho de 2022.

A **figura 116** é outro exemplo do poder de síntese do cartunista sobre os limites da anistia. O pássaro que saiu da gaiola e pousa na janela aberta para o mundo não pode voar porque suas asas lhe foram cortadas. A mão que abriu a gaiola foi a mesma que usou a tesoura para lhe cortar as asas, impedindo-o de alçar novos voos. A charge refere-se aos exilados que, após a anistia, foram impedidos de retomar as atividades exercidas antes do banimento do país. Por outro lado, a lei, ao incluir entre os anistiados, os praticantes de tortura, agentes ligados aos órgãos de repressão do Estado, acabou por prejudicar a retomada plena da democracia por favorecer a impunidade, que se manteria latente, à espera de nova oportunidade para se manifestar, como aconteceu durante o governo de Jair Bolsonaro. Para a historiadora Carla Rodeghero, professora da UFRGS, autora de *“Anistia ampla, geral e irrestrita: história de uma luta inconclusa”*, a anistia ocupou lugar central no processo de transição para a democracia e ainda está na raiz dos entraves para a responsabilização judicial dos agentes da repressão.²⁰²

O Projeto de Anistia não foi uma concessão do governo, mas fruto de pressão da sociedade civil, que, em meados da década de 1970, voltava a se organizar em movimentos sociais. Àqueles anos trouxeram à cena uma camada popular mais participante, “formada por setores tradicionalmente excluídos da política, que passaram a se organizar para reivindicar maior igualdade, sentindo-se parte deste sistema político, embora sua parte mais fraca”. Este movimento da sociedade civil, organizado em movimentos sociais, começa ocupar a atenção dos sociólogos e intelectuais que passam a escrever sobre o que percebiam (CARDOSO, 2008, p. 314).

Segundo Sá Motta (2021, p.227), os movimentos da sociedade “estavam em rota ascendente, ampliando demandas democráticas e salariais, agora investindo na organização de suas entidades representativas”. A organização sindical dos trabalhadores, por exemplo, entrava em novo patamar com “o ciclo grevista inaugurado em 1978”, mas principalmente em 1979, quando aconteceram 430 greves em todo o país, mobilizando mais de 3 milhões de trabalhadores, segundo dados do Departamento Intersindical de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos (Dieese).

O novo sindicalismo que surgiu a partir das greves dos metalúrgicos da região do ABCD de São Paulo, em 1978 e 1979,²⁰³ trouxe dores de cabeça ao governo Figueiredo. Petit (1996, p. 69) diz que aquelas greves dos metalúrgicos “converteram-se

²⁰² Ver AARÃO, D. MOTTA, Rodrigo, RIDENTI, Marcelo. *A Ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 172.

²⁰³ A sigla ABCD designa os municípios paulistas de Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul e Diadema, onde se localizava a maior parte da indústria automotora.

num ‘mau exemplo’ para outras categorias de trabalhadores, que começaram também a entrar em greve em várias partes do país”.

Nadine Habert (1996, p.62) descreve as greves como gerais, maciças e de longa duração. As reivindicações encampavam “aumento salarial, 40 horas semanais, estabilidade no emprego, direito de greve e de organização nos locais de trabalho, liberdade e autonomia sindicais, anistia, fim da ditadura militar.”



Figura 117. Biratan. *A Província do Pará*, 15.09.1979, p. 6, 1º cad.

Testemunha ocular da história, o cartunista de *A Província* representou aquele momento por meio de um país tomado por greves de trabalhadores, de Norte a Sul, como expressou por meio da **figura 117**. Mas, atento às sutilezas, percebeu que não se tratava apenas de reivindicações trabalhistas; havia reivindicações que perpassavam a situação puramente salarial e adentravam no campo democrático, ao propor o fim da ditadura, por exemplo, como Nadine escreveu quase duas décadas depois.

O inusitado de tantas greves pipocando no ano de 1979, em um país até pouco tempo inerte e paralisado diante de uma ditadura que andou de braços dados com o empresariado e não titubeou em reprimir manifestações oposicionistas, levou o artista a tratar o tema com algum exagero e se permitir certa dose de devaneio, de que é exemplo a charge a seguir (**figura 118**):

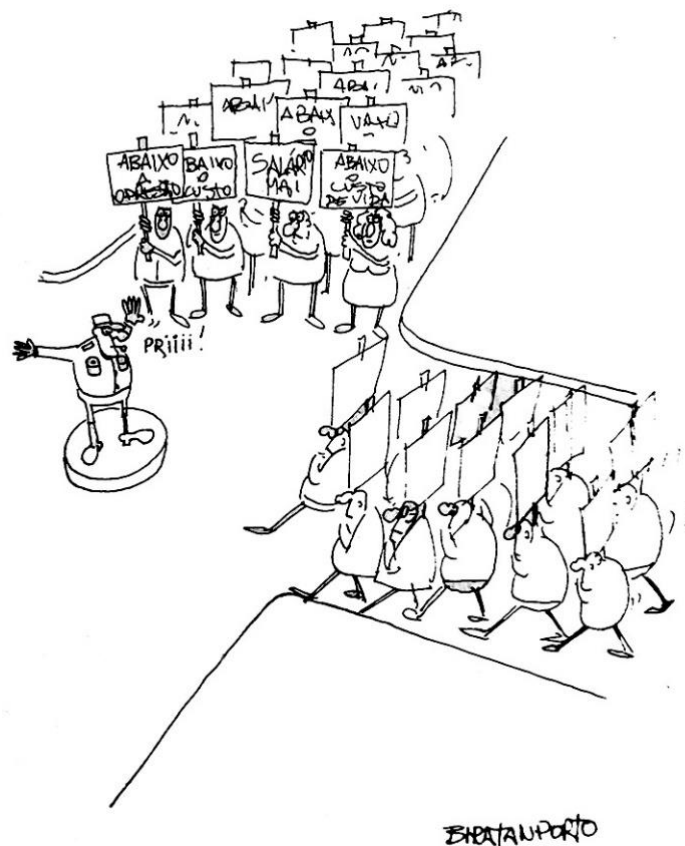


Figura 118. Biratan. *A Província do Pará*, 15.09.1979, p. 6, 1º cad.

Trata-se de uma situação absurda, mediada pelo humor, que busca representar a intensa mobilização da sociedade naquele período. O absurdo no humor gráfico é designado pela expressão de origem inglesa *nonsense*, que se traduz por aquilo que é contrário à razão ou ao bom senso. Tem-se uma cena de rua, um típico cruzamento por onde trafegam veículos, regulados por um guarda-de-trânsito, postado em parte mais elevada, ao centro, de forma a ser visto pelos motoristas. O artista, no entanto, substituiu os veículos por movimentos grevistas, em forma de passeatas. Enquanto manifestantes, portando cartazes contra a opressão e o custo e vida, estão parados, outro grupo segue em frente, em obediência às ordens do guarda-de-trânsito. Evidentemente a cena não

existiu, mas ela evidencia a quantidade de manifestações que ganhou as ruas naqueles dias.

Enfrentando as greves como exercício da cidadania e pressão política e salarial, o governo buscou empregar o aparato repressivo de que dispunha, ao tomar o partido do capital, mesmo correndo o risco de perder o controle do processo de abertura. A Polícia Federal e as polícias militares estaduais foram utilizadas para reprimir manifestações e manter os privilégios da classe empresarial. O embate foi assim representado pelo cartunista paraense (**figura 119**):



Figura 119. Biratan. *A Província do Pará*, 23.08.1979, p. 6, 1º cad.

Tanto nas manifestações grevistas do Sul como nas do Norte, os manifestantes enfrentaram a violenta repressão do governo e dos patrões. Mesmo as manifestações estudantis, que não reivindicavam melhorias salariais para si, embora apoiassem a luta dos trabalhadores de um modo geral, enfrentaram toda sorte de violência, com a polícia

usando cassetetes, armas e gás lacrimogênio para dissolver as manifestações, inclusive prendendo estudantes e trabalhadores. A charge acima sintetiza a luta desigual entre a repressão e o movimento grevista. Em um ringue, a repressão é representada por um policial armado de revólver, farta munição e um porrete com um prego na ponta, arma primitiva que remete aos cartuns clássicos sobre trogloditas, homens das cavernas, rara recorrência do artista ao que Aby Warburg chamou *pathosformeln*²⁰⁴. No outro lado do ringue, um trabalhador desarmado, portando nas mãos não mais que um cartaz que o identifica como grevista, simboliza o movimento de trabalhadores brasileiros que, no ano de publicação da charge, voltou a empregar as greves como parte da estratégia de resistência e conquista das categorias contra a exploração capitalista.

5.2. O quadro negro da educação

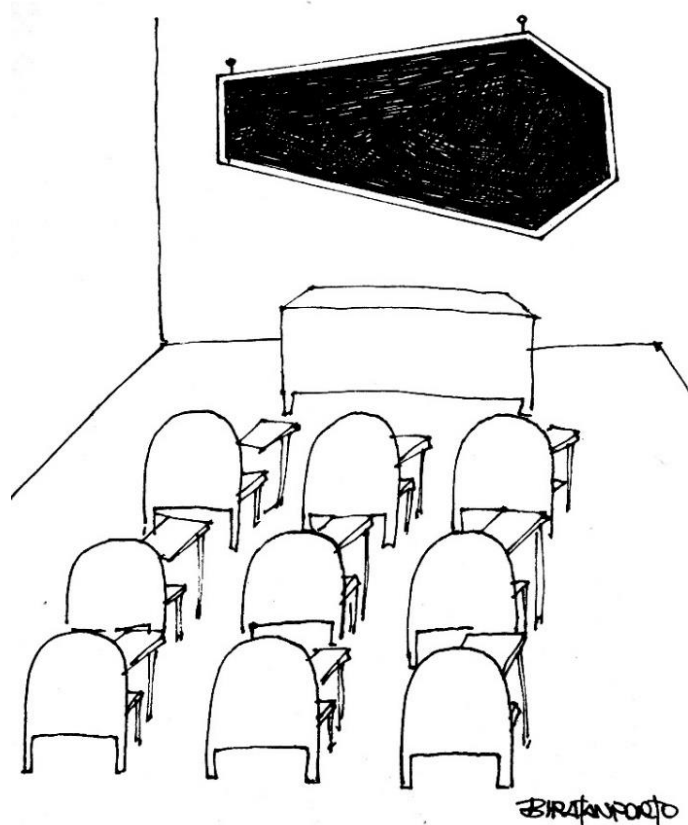


Figura 120. Biratan. *A Província do Pará*, 20.11.1980, p. 6, 1º cad.

²⁰⁴ A noção de *pathosformeln*, criada em 1905 por Warburg, refere-se à apropriação de formas antigas em outras épocas, como artistas do Renascimento recuperaram a arte da Antiguidade. Ver Ginzburg, Carlos. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

O ambiente de greve no ABCD paulista logo encontrou eco numa das categorias mais politizadas do Estado do Pará, a comunidade universitária da UFPA, já por si bastante insatisfeita com a política autoritária da ditadura. Docentes, discentes e funcionários técnico-administrativos protagonizaram uma série de greves, tendo como principais bandeiras de luta a defesa do ensino público, mais verbas para a educação, reposições salariais, aquisição de equipamentos para laboratórios, construção do restaurante universitário e a participação da comunidade no processo de escolha dos reitores. A maioria desses pontos era comum aos de outras universidades federais.

Biratan era estudante de Comunicação Social, habilitação em Publicidade, aprovado no vestibular da UFPA em 1978. O curso estava em funcionamento há dois anos e tinha muitos problemas laboratoriais. As aulas de fotografia, por exemplo só eram possíveis porque o professor Ronaldo Guerra trazia de casa seu equipamento fotográfico para uso dos alunos. O mesmo acontecia nas aulas de vídeo com o professor De Campos Ribeiro. Como discente, Biratan vivenciou a sequência de greves, quase anuais, até a conclusão da graduação. Sua visão da situação da universidade brasileira ao tempo da ditadura está expressa na charge da **figura 120**: um quadro negro, em forma de caixão, simbolizando a falência do ensino público. As universidades federais sobreviviam com orçamentos apertados, contingenciados, sempre a lutar por suplementação de verbas, diante de um governo pouco sensível às reivindicações do setor.

Durante o governo Figueiredo, três ministros ocuparam a pasta do Ministério da Educação e Cultura, como era chamado antes de a cultura ser desmembrada: Eduardo Portella, General Rubem Ludwig e Esther de Figueiredo Ferraz. A quantidade de ministros já indica quão tumultuada era a gestão do MEC. Portella era um intelectual que fazia carreira como técnico administrativo no ministério. Chegou ao cargo de ministro por indicação do irmão do presidente, Guilherme de Figueiredo. Mesmo posicionando-se contrário às greves e a qualquer forma de luta e organização como instrumento de pressão com vistas à recomposição salarial, Portella caiu em desgraça junto aos setores mais conservadores do governo ao adotar postura contrária à censura sobre a produção cultural, recusando-se a assumir tarefas de censura no ministério.²⁰⁵

²⁰⁵ A tese “*A legislação de educação no Brasil durante a ditadura militar (1964-1985): um espaço de disputas*”, de Alexandre Tavares do Nascimento Lira, defendida no PPHist da Universidade Federal Fluminense, em 2010, traz valiosa contribuição sobre a educação no período ditatorial.

O ministro seguinte, general Rubem Ludwig, requisitado por ser homem de confiança do círculo dos militares, tomou posse em meio a uma paralisação nas universidades. Ele conseguiu implantar um plano de reclassificação das carreiras universitárias e anunciou que daria prioridade ao ensino de 1º e 2º graus, onde havia 7 milhões de crianças fora da escola. Ludwig transformou o ensino de 2º grau em ensino profissionalizante, seguindo um projeto de formação de mão-de-obra qualificada para o mercado. Mas, segundo Lira (2010, p. 90), a “possibilidade de uma gestão mais eficiente do MEC acabou entrando em conflito com a política econômica e social do governo”. Em 1982, Delfim Netto, o homem forte da política econômica da ditadura, cortou 69 bilhões de cruzeiros da dotação de 107 bilhões do orçamento do ministério, afetando todas as áreas da educação. Uma nova greve geral irrompeu nas universidades, desta vez com a participação dos servidores técnico-administrativos. Em agosto de 1982, Ludwig deixou o MEC e assumiu a chefia do Gabinete Militar da Presidência da República. O corte orçamentário perpetrado por Delfim foi tema de charge de Biratan Porto.

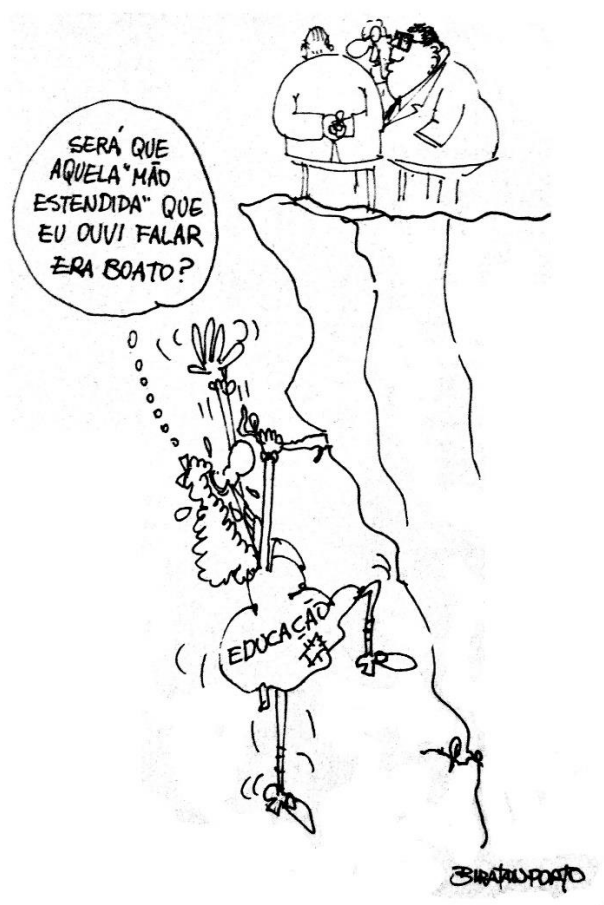


Figura 121. Biratan. *A Província do Pará*, 13. 05.1982, p. 6, 1º cad.

Na **figura 121**, a educação, representada por uma velha senhora de aspecto famélico, vestida de roupa remendada, encontra-se pendurada em um precipício, sustentada apenas por um frágil galho de algo que foi um arbusto. Ela lança mão em socorro aos homens que estão sobre o penhasco, podendo-se identificar dois deles, o presidente João Figueiredo, de costas, com as mãos para trás, e o ministro do Planejamento, Delfim Netto, robusto, de perfil e óculos. A terceira personagem não é identificável. Os três parecem conversar de forma animada, sem se dar conta do pedido de socorro da Educação que está prestes a desabar precipício abaixo. Com o poder de síntese textual que empregava nas charges, mesmo quando o discurso era um pouco mais longo, o cartunista lembra o discurso da mão estendida de Figueiredo, proferido ao ser empossado presidente, como forma de conciliação e tentativa de apaziguamento na relação entre governo, oposição e sociedade civil. A mão estendida que poderia salvar a Educação da queda eminente parece que não passava de boato. O corte orçamentário efetuado por Delfim foi mais um golpe do governo aplicado na Educação a ponto de jogá-la naquele precipício, de acordo com a interpretação do cartunista.

Esther Figueiredo Ferraz, professora de Direito Criminal da Universidade Mackenzie, uma tradicional instituição de orientação conservadora de São Paulo, tornou-se ministra da Educação em 24 de agosto de 1982. Na posse, prometeu dialogar com estudantes e professores e reforçou a prioridade do MEC com o ensino de 1º grau.²⁰⁶ Ao enfrentar uma greve de longa duração nas universidades, a ministra anunciou a suspensão dos salários dos grevistas, atitude nunca tomada pelo governo, com grande impacto entre os técnico-administrativos. Segundo Lira, “sua gestão favoreceu grandes grupos privados da educação (...) incluindo a revitalização dos programas tele-educativos, de interesse da Rede Globo de Televisão.” Ferraz também travou um embate com a União Nacional dos Estudantes, recusando-se a aceitar a entidade como representante dos estudantes universitários.

A ministra também defendeu a proposta de cobrança de mensalidade nas universidades públicas, medida impopular que a ditadura acalentava dentro de seu projeto de privatização do ensino público universitário. A proposta de cobrança de mensalidade nas universidades federais, que poria fim ao ensino gratuito, estava na pauta da ditadura desde o governo Médici, quando Jarbas Passarinho era ministro da Educação. Ele realizou estudos com vista a implantar uma proposta pela qual “pagaria

²⁰⁶ Lira, *Idem*, p. 91.

quem pode pagar, para não pagar os que não podem”, como relatou em seu livro “*Um híbrido fértil*” (1996, p.374). Os valores da mensalidade seriam proporcionais às alíquotas que incidiriam sobre o imposto de renda devido pelos responsáveis dos estudantes. Os não pagantes seriam aqueles cujos pais estivessem isentos do imposto de renda, mas “ficariam em débito com a União, no valor do curso de sua formação, e só eliminariam esse débito à medida que passassem a pagar imposto de renda, na exata proporção da alíquota a que estariam sujeitos”. Ou seja, ao fim, todos pagariam o ensino nas universidades federais. A proposta, no entanto, foi arquivada por encontrar forte reação, principalmente por parte dos estudantes universitários. Lutar contra ensino pago logo se tornou uma bandeira que unificou os discursos dos diferentes segmentos políticos que atuavam no movimento estudantil.



Figura 122. Biratan. *A Província do Pará*, 21. 05.1981, p. 6, 1º cad.

Em pleno processo de abertura comandado por Figueiredo, o presidente da “mão estendida”, a ministra Esther Ferraz voltou a ecoar os discursos dos ex-ministros Passarinho e Ludwig, defesa do ensino pago nas universidades federais. O MEC

enfrentava uma grande crise orçamentária. Para Ferraz, a solução se daria com o fim do ensino gratuito. Na charge da **figura 122**, Biratan tratou do tema, relacionando a forma de anistia anunciada pelo governo à “abertura” do caixa da educação. No desenho, o MEC propõe transformar as universidades federais em uma “autarquia aberta, geral e irrestrita”. A universidade pública está representada por uma grande caixa registradora, de gaveta aberta, pronta para receber o pagamento das mensalidades. A proposta de implantação do ensino pago mobilizou os movimentos de professores, estudantes e servidores técnico-administrativos nas universidades federais, tornando-se um ponto permanente contra qual se insurgiram aquelas categorias nas sucessivas greves realizadas a partir do final da década de 1970. Em 1982, por exemplo, docentes de 18 universidades federais e mais 3 escolas realizaram uma greve com duração de 32 dias. Não obtiveram nenhuma conquista salarial, mas saíram vitoriosos com o recuo do governo na sua proposta de implantar, via decreto, o ensino pago e transformar as autarquias universitárias em fundações.

Para além de reposições salariais, as greves se tornaram o meio pela qual os trabalhadores da educação conseguiram, a duras penas, conquistar melhorias para o ensino superior, mesmo contra a indisposição do governo para com educação. É sobre esta indisposição da ditadura com a educação que trata a charge abaixo (**figura 123**):



Figura 123. Biratan. *A Província do Pará*, 28.08.1980, p. 6, 1º cad.

No desenho, a educação é representada por uma mão estendida como se fosse a de uma mendiga aguardando uma esmola do ministério, que deveria garantir os recursos orçamentários suficientes para que os reitores das universidades federais não precisassem implorar por suplementação de verbas em Brasília. Se o cartunista não identificasse a mão como sendo da educação, o leitor não saberia de que trata a charge. No interior do gabinete, um assessor sussurra ao ministro que a mão implorando por verbas pertence à “chata daquela mendiga de novo”, demonstrando o desprezo e o desdém da ditadura para com a educação brasileira.

As greves nas instituições federais de ensino superior (Ifes) tornaram-se o principal e quase exclusivo meio de pressão das categorias sobre o governo. Algumas delas foram longas, como a greve de 1984, que se estendeu por 84 dias sem alcançar, de imediato nenhuma conquista. Cinco meses depois, porém, os docentes tiveram uma reposição salarial de 20%, interpretado como resultado daquela greve.²⁰⁷ Em algumas greves, a longa duração das paralisações ensejou manifestações contrárias por parte de segmentos estudantis, sobretudo os concluintes, preocupados com o atraso em suas formaturas. Mas o que preocupava mesmo as lideranças grevistas era o esvaziamento das assembleias da categoria docente, para o qual os jornais davam destaque.



Figura 124. Biratan. *A Província do Pará*, 12.09.1980, p. 6, 1º cad.

²⁰⁷ Um balanço das greves nas IFES está em <https://andesufrgs.wordpress.com/2012/06/24/historico-das-greves-das-instituicoes-federais-de-ensino/>. Acessado em 07.01, 2024.

Em setembro de 1980, professores, estudantes e servidores das instituições de ensino superior de Belém deflagraram uma greve geral, que incluiu faculdades particulares, como as Faculdades Integradas do Colégio Moderno (FICOM). A única instituição pública a ficar de fora do movimento foi a Faculdade de Educação Física, pertencente à Fundação Educacional do Pará. Para marcar o primeiro dia daquela greve geral, a coordenação unificada do movimento programou um debate no ginásio do Campus da UFPA, mas apenas 6% dos 30 mil estudantes universitários compareceram ao local, segundo cálculo de *A Província do Pará*.²⁰⁸ Biratan registrou o esvaziamento do debate por meio da charge anterior (**figura 124**). Diante da plateia vazia, a coordenação do debate mostra seu desapontamento. Um dos membros propõe, então, a transferência dos debates para as praias de Mosqueiro e Salinas, balneários mais frequentados pelos belenenses, onde, sugere, seria mais fácil encontrar os colegas grevistas das instituições de ensino superior. Mesmo com o desgaste das greves como instrumento de pressão, foi por meio delas que a comunidade universitária alcançou conquistas em diversas frentes, não somente salariais. Dentre as mais importantes estão o fim da ameaça de implantação do ensino pago, a participação da comunidade no processo de escolha dos reitores e a aquisição de equipamentos e construções de laboratórios, incluindo aí o restaurante universitário que desonerou as despesas, principalmente, dos estudantes mais vulneráveis economicamente.

5.3. A campanha da meia passagem em quatro charges

No Pará, o movimento estudantil protagonizou importantes lutas contra a ditadura, em defesa do ensino público e gratuito e em torno de pautas específicas, com destaque à luta pela meia passagem nos ônibus, que teve início quando governava o Pará, o coronel Alacid Nunes. A campanha pela meia-passagem foi uma luta travada pelo Diretório Central dos Estudantes (DCE) da UFPA, centros acadêmicos e entidades secundaristas, com apoio de movimentos sociais, como Comissão de Bairros de Belém e Sociedade Paraense de Defesa dos Direitos Humanos, entre outros apoiadores.

A campanha consumiu em torno de dez anos, ao longo dos quais obteve uma série de conquistas. Provavelmente foi o momento mais tenso e vitorioso do movimento estudantil em Belém do Pará, principalmente porque garantiu uma conquista

²⁰⁸ “Universitários não aparecem para debates”. *A Província do Pará*, 12.09.1980, pp. 1 e 12, 1º cad.

que impactou fortemente na economia das famílias, sobretudo daquelas de menor poder aquisitivo, cujo gasto com transporte escolar consumia considerável parte da sua renda. Até hoje, a conquista beneficia estudantes em todo o Pará.

Como observa Hildete Costa (2014, p. 33), a questão do transporte entrou na pauta do DCE em 1977 quando os estudantes se posicionaram contra decisão do reitor Clóvis Cunha da Gama Malcher de proibir a entrada no campus da UFPA das linhas que tinham terminal no bairro Guamá. Os estudantes protestaram, pois teriam que caminhar até os pavilhões de aulas, principalmente os do campus profissional, mais afastado da entrada principal. Pressionado, o reitor criou uma linha para circular somente no campus. Porque o ônibus era velho e os estudantes ficavam aguardando muito tempo nos pontos dentro do campus, os estudantes passaram a chamá-lo “secular”.

No início da década de 1980, universitários e secundaristas tomaram as ruas de Belém em manifestações reivindicando a concessão da meia-passagem nos ônibus para estudantes de todos os níveis. Em algumas capitais, como São Luís do Maranhão, a meia passagem já era realidade. Nas várias manifestações de rua, o governo do coronel Alacid empregou a repressão policial contra os estudantes. Era a força dos cassetetes da PM contra palavras de ordem e algumas pedras atiradas pelos estudantes. A luta foi desigual.



Figura 125. Biratan. *A Província do Pará*, 02.11.1980, p. 6, 1º cad.

As duas primeiras charges de Biratan sobre a campanha de meia passagem denunciam o aparato policial empregado pelo governo como forma de intimidar e desmobilizar o movimento estudantil. Elas tratam da violência da Polícia Militar, principalmente a primeira, **figura 125**, publicada um dia depois de uma grande manifestação de universitários e secundaristas, que, após passeata pelas ruas da cidade, concentrou-se em frente ao Palácio Lauro Sodré, sede do governo, no centro histórico de Belém, exigindo que o governador os recebesse para dar continuidade à negociação, que já durava um ano. Inicialmente Alacid negou-se, mas acabou cedendo ao autorizar a entrada de uma comissão, desde que formada por não mais que sete membros. Quando os estudantes deliberavam sobre os sete nomes que entrariam no Lauro Sodré, a cavalaria da Polícia Militar investiu pesadamente sobre os manifestantes, de modo surpreendente. Os manifestantes buscaram refúgio aonde foi possível. A estudante do curso de Ciências Sociais da UFPA, Duth Inês Marques Monteiro, por exemplo, se refugiou atrás de uma viatura do Batalhão de Trânsito. A cavalaria investiu contra o próprio carro da polícia. A estudante foi atacada e atingida pela pata de um cavalo na coxa direita, deixando-a sem condições de continuar na manifestação. Na tarde daquele dia, Duth Monteiro registrou queixa na Central de Polícia contra a agressão sofrida e se apresentou no Instituto Médico Legal Renato Chaves para exame de corpo delito.²⁰⁹ A charge de Biratan busca registrar a violência da Polícia Militar, que empregou os próprios cavalos como arma contra manifestantes indefesos. Por isso não é o policial que aparece treinando boxe, mas o cavalo.

O governo buscava ganhar tempo na negociação com os estudantes, empregando estratégia protelatória, retardando ao máximo a formulação de uma proposta final, sob a alegação de que o Estado não dispunha de recursos orçamentários para atender à reivindicação. Na prática, Alacid temia que a conquista da meia passagem pelos estudantes fosse interpretada como uma capitulação diante de um movimento rebelde de jovens estudantes. Havia também a questão do custo a ser negociado com os empresários de ônibus, igualmente resistentes à concessão.

Embora já tivesse nomeado uma comissão para estudar o assunto, meses antes, integrada por técnicos do governo, representantes do Sindicato das Empresas de Transportes Coletivos e do movimento estudantil, o governador voltou atrás na negociação e renomeou outra comissão para rediscutir o assunto. Os estudantes

²⁰⁹ “Estudante agredida pela PM faz exame de corpo de delito”. *A Província do Pará*, 01.11.1980, p. 9, 1º cad.

denunciaram a manobra, vendo nela uma forma de ganhar tempo e transferir as despesas da meia passagem para a população usuária de ônibus. Esta certeza eles tiveram durante a negociação quanto Alacid, acatando solicitação dos empresários, anunciou um reajuste na tarifa dos ônibus, que a elevou para 10 cruzeiros. O aumento da tarifa entrou em vigor em 12 de novembro, pouco dias antes da primeira concessão da meia passagem, que ainda teria momentos de confronto entre PM e estudantes.²¹⁰



Figura 126. Biratan. *A Província do Pará*, 10.11.1980, p. 6, 1º cad.

Na **figura 126**, o cartunista volta a outro confronto entre PM e estudantes ocorrido uma semana depois do anterior. A Polícia Militar do Pará, postada acintosamente na frente do Palácio Lauro Sodré e no interior da sede do Corpo de Bombeiros do Pará, às proximidades da sede do governo, estava armada de cassetetes, revólveres, gás lacrimogêneo e coices de cavalos. Os estudantes tinham a opor, além do desassombro de lutar por uma causa que consideravam justa, discursos inflamados, algumas pedras, várias faixas e muitas palavras de ordem. “Caminhando e cantando”, a canção de Geraldo Vandré, havia se tornado o hino da rebeldia estudantil contra a ditadura, em Belém e no resto do Brasil. Nas faixas toscamente pintadas, os estudantes

²¹⁰ “Passagens vão custar CR\$ 10,00”. *A Província do Pará*, 11.11.1980, p. 9, 1º cad.

propunham o fim da ditadura e exigiam uma anistia ampla, geral e irrestrita. Nas passeatas, a plenos pulmões, entoavam palavras de ordem como “A UNE somos nós, nossa força nossa voz”, “Você aí parado também é explorado”, “Vai acabar, vai acabar, a ditadura militar”. Em coro, aqueles slogans davam a liga necessária à massa estudantil heterogênea formada por jovens militantes de tendências políticas clandestinas que se digladiavam, mas que, diante da repressão, mostravam-se coesos. A charge de Biratan registra essa particularidade. Contra coices e cassetetes, palavras de ordem.

Após intensa mobilização, muitos protestos e várias passeatas, os estudantes conquistaram a meia passagem, por meio de decreto assinado por Alacid Nunes em novembro de 1980. Mas, ao abranger apenas alunos de escolas públicas e bolsistas de escolas privadas, o decreto deixou de fora os universitários e o grosso dos alunos das escolas particulares. Outro ponto que desagradou os estudantes foi o formato da meia passagem por dar direito apenas a duas passagens diárias para uso exclusivo em dias úteis da semana, deixando, assim, de fora o sábado e o domingo. A vigência da conquista também desagradou os estudantes por ter validade somente nos oito meses do ano letivo.²¹¹ Assinado em novembro, o decreto só passou a vigorar em março de 1981. O acesso aos ônibus passou a ser feito por meio de *tickets*, comprados no Sindicato das Empresas de Transportes de Passageiros. A meia passagem implantada por Alacid foi apelidada de “meia meia passagem” pela limitação aos dias da semana, pela quantidade insuficiente para quem tomasse quatro ônibus no deslocamento à escola e por deixar de fora uma enorme parcela de estudantes de Belém. Os universitários não baixaram a guarda e anunciaram que a luta continuaria até a conquista de uma meia passagem ampla, geral e irrestrita. Mas agora a luta seria contra um aliado de última hora.

Em 1982, as eleições diretas para os governos estaduais foram restituídas. Ao final do mandato do coronel Alacid Nunes, a oposição chegou ao poder no Pará com a eleição de Jader Fontenelle Barbalho, do PMDB, que derrotou o candidato da situação, o empresário Oziel Carneiro, apoiado por Jarbas Passarinho e pela estrutura de sustentação da ditadura no Pará, que incluía imprensa, empresas, Igreja conservadora, além do aparato militar, órgãos federais ligados a Passarinho e prefeitos de grande parte dos municípios paraenses. Jader era um jovem deputado federal que iniciou na política partidária como líder estudantil e vereador. Ao longo do tempo, ele consolidou o papel

²¹¹ “Meia passagem é concedida, mas estudantes vão às ruas”. *O Liberal*, 7 de novembro de 1980, p. 8, 1º cad.

de principal liderança do PMDB paraense na ditadura. A candidatura de Jader, representando as aspirações oposicionistas contra o regime autoritário que ainda estava no poder, fez convergir uma enorme gama de adesões, de diferentes matizes políticas. Essas adesões partiam da convicção que somente um nome como o do jovem líder oposicionista seria capaz de impor uma derrota ao candidato da situação. Apesar do apoio de Alacid, figura carimbada da ditadura militar no Pará, então rompido com Jarbas Passarinho (ver o capítulo 3), a esquerda fechou com Jader, inclusive os diretores do DCE da UFPA, que até recentemente haviam enfrentado o governador e sua polícia nas ruas da cidade.

Os estudantes do DCE apoiaram Jader a partir de avaliações pragmáticas. Quase todos pertenciam à tendência Caminhando, do clandestino Partido Revolucionário Comunista (PRC). O médico Rômulo Paes, um dos formuladores do programa Bolsa-Família no primeiro governo Lula, era uma das lideranças do movimento estudantil da UFPA em 1982. Anos depois, ele explicou que o apoio a Jader se revestiu de sentidos tático, estratégico e histórico. 1) “o PMDB foi visto enquanto melhor alternativa para a disputa eleitoral”. 2) “o PT era visto com desconfiança, devido a sua ambiguidade programática, enquanto o PMDB era uma frente de atuação mais compreensível”. 3) “ajudou muito a militância de Jader no movimento estudantil, dotando-o de vários contatos com a geração mais antiga da organização”.²¹²



Figura 127. Biratan. *A Província do Pará*, 31.03.1984, p. 4, 1º cad.

²¹² FONTES, Edilza Oliveira. *A eleição de 1982 no Pará: Memórias, imagens fotográficas e narrativas históricas*. In

https://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1340404347_ARQUIVO_Aeileica_ode1982noParaMemorias,imagensfotograficasenarrativashistoricas.pdf . acesso em 10.01.2024.

A eleição de um governador de oposição à ditadura poderia fazer pensar que a meia passagem para os universitários seria efetivada de forma menos tumultuada do que a luta travada no governo do coronel Alacid. Mas não aconteceu assim. Nos anos seguintes, a campanha pela meia passagem entrou em novo estágio. Os universitários, reivindicando a extensão da meia passagem, tiveram que radicalizar as estratégias, partindo para uma luta mais violenta em que ônibus foram incendiados, vidros quebrados, rotas desviadas. No confronto direto com a polícia, muitos estudantes foram feridos e presos. A estratégia de ocupação dos ônibus, sempre realizada à noite, quando o movimento de passageiros era menor, se dava a partir de uma nova forma de luta: a operação pula-roleta. Os grupos tomavam os ônibus, passavam por cima da roleta e se tornam senhores da situação, para desespero dos motoristas, cobradores e empresários do setor. O confronto com a polícia tornou-se inevitável. Muitos ônibus foram quebrados. Em abril de 1984, o jornal *A Província do Pará* noticiou, na primeira página, que os universitários haviam danificado treze veículos, além de pichar vários outros. O diretor do Sindicato das Empresas de Transportes Coletivos, Manoel Alves, disse ao jornal que os universitários estavam deixando os motoristas e cobradores sem condições psicológicas para trabalhar.²¹³

A terceira charge de Biratan sobre a já longa campanha da meia passagem, **figura 127**, traz a leitura do artista sobre a negociação dos universitários com o governador que apoiaram na eleição de 1982. Diante da reivindicação de meia passagem também para os universitários, como escrito no cartaz portado pelo estudante, Jader aplica a “operação pula-pula”, saltando por cima do universitário, deixando evidente a sua recusa em atender à categoria. O governador, que já havia ampliado a meia passagem para todos os secundaristas de escolas públicas e privadas, relutava estender a conquista aos universitários, alegando **nunca ter sido procurado pelo DCE para negociar o benefício**, conforme consta em Nota Oficial publicada nas primeiras páginas dos jornais de Belém, em 1º de abril de 1984. Referindo-se à operação pula-roleta e ao quebra-quebra de ônibus, o governador disse ainda que foi surpreendido com a virulência do grupo dirigente do DCE. Para Jader, o Diretório “busca passar aos universitários e à opinião pública uma impressão de má-vontade por parte do governo que em absoluto não existe”. No mesmo dia, o governador visitou os diretores de *A Província* para parabenizar o jornal pelo 108º ano de vida. Na ocasião concedeu

²¹³ “Universitários já danificaram treze veículos”. *A Província do Pará*, 15.04.1984, p. 1, 1º cad.

entrevista ao repórter Franca Siqueira, quando voltou à carga contra os universitários acusando “a diretoria do DCE de estar pretendendo transformar a questão da meia passagem em bandeira-de-luta para a sua propaganda eleitoral dentro da universidade”.



Figura 128. Biratan. *A Província do Pará*, 04.04.1984, p. 4, 1º cad.

O governador voltou a ser o protagonista da quarta e última charge de Biratan sobre a meia passagem, publicada ainda ao tempo da ditadura, **figura 128**. Desta vez, ele aparece à frente de um expressivo pelotão da cavalaria da PM, formado por policiais que empunham cassetetes para o alto, atentos ao primeiro sinal do governador para entrarem em combate. Tanto cavalarianos quanto cavalos apresentam as mesmas expressões de ódio. Jader tem à frente um estudante universitário que tem na mão esquerda livros e cadernos e na direita um cartaz semelhante ao da charge anterior, onde reivindica “*Meia passagem para o universitário*”. São as “armas” de que dispõem. Apesar do aparato militar que tem sob seu comando, o governador sente-se acuado e grita para o estudante: **sem pressão!**

O artista ironiza as declarações de Jader sobre não ter sido procurado pelos universitários para negociar a extensão da meia passagem como se desconhecesse todo o histórico da reivindicação que vinha sendo discutida desde o governo do aliado de última hora Alacid Nunes. Na condição de líder da oposição, Jader tinha pleno

conhecimento daquela reivindicação. Mesmo tendo o apoio dos diretores do DCE na eleição de 1982, o agora governador optou por situá-los no campo da oposição, haja vista a aproximação dos estudantes ao recém fundado Partido dos Trabalhadores.

A charge também remete aos confrontos travados entre universitários e policiais militares na repressão à operação pula-roleta. Atendendo ao pedido dos empresários, Jader Barbalho postou policiais militares na frente do Campus Universitário do Guamá, em atitude hostil que acirrou ainda mais os ânimos já bastante tensionados. O governo, por meio do delegado Mário Malato, da Delegacia de Ordem Polícia e Social (Dops), anunciou a disposição de prender todos os estudantes flagrados na operação “pula-roleta”, como, de fato, ocorreu, na noite de 3 de abril, quando cerca de 150 universitários foram detidos durante operação iniciada quando um estudante de Direito tentou descer do ônibus sem pagar a passagem, sendo contido por motorista e cobrador que o conduziram ao PM-Box instalado à entrada de um dos portões da UFPA. Avisados do acontecido, dezenas de estudantes afluíram ao local, sendo cercados pela PM e conduzidos ao Posto Policial do Guamá, no mesmo bairro onde está localizado o campus.²¹⁴

Com o aumento da tensão entre estudantes e polícia, o presidente do DCE, Rômulo Paes, acusou Jader de estar “jogando lenha na fogueira” e o culpou por recusar o diálogo. A proposta do DCE era a de estabelecimento de uma comissão tripartite formada por estudantes, governo e empresários, para discutir a implantação da meia passagem. O governador foi também acusado de estar atuando de forma interessada no processo eleitoral do DCE. Rômulo lançou, então, um repto ao governador: se ele não estivesse interessado na eleição do diretório, que concedesse a meia passagem antes do dia 24 de maio, dia da eleição.²¹⁵ Dez dias depois da declaração do presidente do DCE, Jader disse que “as finanças do Estado não permitiam que fosse dada uma solução, a curto prazo, para a extensão da meia passagem aos estudantes universitários”. Pressionado, o governo do Estado assinou a lei de concessão da meia passagem para os universitários ainda em 1984, mas limitada a 44 passes, tornando-se outro ponto de discórdia entre estudantes, governo e empresários. A luta se estendeu pela década de 1990, na medida em que os avanços no benefício não satisfizeram plenamente aos

²¹⁴ “Roleta: pulo do estudante acabou em prisão”. *A Província do Pará*, 04.04.1984, p. 13, 1º cad.

²¹⁵ “Presidente do DCE acusa Jader de jogar lenha na fogueira”. *A Província do Pará*, 15.04.1984, p.16, 1º cad.

estudantes. Até a implantação da carteira de meia passagem para todos os estudantes, foram dez anos de luta.

Para a historiadora Edilza Fontes, professora da UFPA, ex-presidente do DCE e uma das protagonistas da luta dos universitários em defesa da meia passagem, a operação pula-roleta, com o desdobramento dos prejuízos causados aos empresários pelo não pagamento da passagem e quebra-quebra de ônibus, foi considerada, na época, um ato de vandalismo causado por jovens baderneiros. No entanto, afirma que era uma tática que encontra paralelo na ação do ludismo inglês, movimento operário estudado por Edward Thompson. O quebra-quebra das máquinas realizado pelos operários ingleses no início do século XIX, durante muito tempo foi interpretado pela leitura historiográfica marxista como resultante da falta de consciência dos trabalhadores, uma forma de reação ao progresso técnico, à automação e às novas tecnologias surgidas no contexto da Revolução Industrial, por lhes roubar trabalho e salário. Thompson, no entanto, fez a revisão dessa interpretação ao afirmar que os ludistas tinham, sim, consciência de seu papel e agiam segundo uma estratégia de pressionar os empregadores no ponto em que eram mais sensíveis, o bolso.²¹⁶ Em Belém, a radicalização da campanha, por meio da ocupação noturna dos ônibus, o pula-roleta e o quebra-quebra noticiado pela imprensa foi uma ação consciente dos universitários, no sentido de pressionar os empresários naquilo que lhes era mais sensível, o lucro, e assim, forçá-los a sentar à mesa de negociação com o governo e a categoria estudantil, em busca do objetivo almejado, a implantação da meia passagem ampla, geral e irrestrita.

Ao mesmo tempo em que os estudantes ocuparam as ruas e os ônibus em luta pela meia passagem, teve início uma outra forma de movimento social na cidade de Belém, protagonizada por uma população economicamente vulnerável que lutava pelo direito de morar. Como um periscópio que gira 360° graus e varre tudo à vista, a pena de Biratan Porto registrou parte dessa história, principalmente os conflitos entre posseiros e proprietários, estes escudados pelo aparato de segurança do Estado, empregado com violência contra os sem-teto. As charges do cartunista registram esse aspecto da violência policial contra cidadãos à margem das políticas públicas desenvolvidas com objetivo de reduzir o déficit habitacional brasileiro.

²¹⁶ Ver THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa: a maldição de Adão*. Vol. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

5.4. O direito de morar pelo olhar do artista

Os conflitos fundiários urbanos em Belém não surgiram na chamada transição democrática, o período em que este capítulo se localiza. Datam do primeiro quartel do século XX. Há notícia de “um conflito de proporções não desprezíveis” na área que, hoje, constitui os bairros de Umarizal e Telégrafo. Aquela grande extensão de terra havia sido concedida a título de aforamento, por volta de 1880, a duas famílias, os Lobo e os Guimarães. Era formada por terras altas e baixas, mas deixadas sem uso por longo tempo, até que uma população economicamente vulnerável, os “sem teto” da época, passou a ocupá-las. Em 1931, quando se tentou desalojar a população ocupante, por exigência dos proprietários, “emergiu um conflito, de tal repercussão social, que o então governador, Magalhães Barata, desapropriou a área e vendeu-a aos seus ocupantes” (MOURÃO, 1987, p.2).

Contendas judiciais e policiais tiveram origem na luta em torno da reintegração de terras ocupadas sistematicamente, principalmente a partir dos anos 1950. Nos anos 1960, a ocupação não autorizada de terrenos baixos na cidade de Belém acelerou-se mais intensamente. Tertuliano Neto (1975, p. 23-28), citado por Mourão, elenca entre as causas da transformação das baixadas em extensos bairros residenciais, a escassez de terras altas em seu sítio principal; a localização próxima a áreas centrais e a serviços e empregos; os limites da capacidade econômica dos segmentos sociais que as ocuparam, quase a totalidade de baixa renda; a existência de um cordão, imediatamente após sua primeira légua patrimonial, formado por grandes áreas institucionais que dificulta a expansão da cidade no sentido continental.

Rodrigues et al (2013, p. 5) em estudo sobre transformações no habitat ribeirinho em Belém, informam sobre a origem dos ocupantes das zonas de baixada e o tipo de moradia que construíram diante do desafio de morar em áreas alagadas. Enquanto as terras altas, protegidas de qualquer forma de inundação, foram comercializadas e ocupadas pela população de maior poder aquisitivo e por instituições públicas, os terrenos de várzeas, as baixadas, constituíram-se opção informal de moradia para a população de baixo poder aquisitivo. “A ocupação de tais áreas foi marcada pela

presença do migrante nativo da região, habituado com palafitas, a vida da várzea e à prática de atividades extrativistas”.²¹⁷

Na década de 1970, a ditadura militar desenvolveu uma forte intervenção na Amazônia com vista à integração da região ao restante do país e, principalmente, facilitar a exploração de seus recursos naturais (hidrelétrica, minério, madeira etc.), como descreve Lopes (2015, p. 84-88). O discurso oficial “integrar para não entregar” estimulou um novo movimento de ocupação da Amazônia dirigido a projetos de colonização estimulado pela abertura de rodovias e aos grandes projetos em desenvolvimento, como o Grande Carajás. Parte dessa onda migratória, no entanto, foi atraída para a capital paraense, a maioria formada por nativos do interior, incentivada pela promessa de melhor qualidade de vida.²¹⁸ Esta população, de baixa renda, não dispunha de meios para se tornar mutuário do Sistema Financeiro de Habitação (SFH), criado pela ditadura para dar conta do déficit de moradia em todo o país. Também não tinha renda para se beneficiar de programas de moradia desenvolvidos pelo governo estadual. Tanto o programa federal quanto o estadual voltavam-se para a classe média. Restou-lhe ocupar informalmente as baixadas, como já fazia antes, construir em terrenos desocupados ou invadir conjuntos habitacionais não concluídos, prática que resultou no aumento dos conflitos fundiários urbanos.

Conquanto já existissem, desde meados da década de 1970, centros comunitários em bairros periféricos de Belém, o trabalho isolado e filantrópico em bases assistencialistas que desenvolviam, segundo relato do líder comunitário Luís Silva ao jornal *O Estado do Pará*²¹⁹, dificultavam os esforços de defesa dos interesses daquela população, principalmente quanto ao direito de morar, consagrado como um direito fundamental desde 1948 pela Declaração Universal dos Direitos Humanos.

Para fortalecer a luta por terra, moradia e por melhores condições de vida da população dos bairros periféricos de Belém foi criada, em janeiro de 1979, a Comissão dos Bairros de Belém (CBB), formada por três representantes de 14 bairros. Na organização da entidade, a Igreja Católica teve papel decisivo. Conforme explicou o então agente pastoral Dornélio da Silva, da Paróquia da Pedreira, “o povo se organiza

²¹⁷ RODRIGUES, Roberta Menezes et all. *Urbanização das baixadas de Belém-PA: transformações do habitat ribeirinho no meio urbano*. In <https://anais.anpur.org.br/index.php/anaisenanpur/article/view/261>. Acesso em 12.01.2024.

²¹⁸ LOPES, Rebeca Silva. *Transformações recentes no uso e dominialidade das áreas das forças armadas no cinturão institucional de Belém*. Belém: PPGArq/UFGA, 2015.

²¹⁹ “As ameaças à CBB”. *O Estado do Pará*, 26 de outubro de 1980, p. 8, Caderno D.

por ele próprio a partir de um problema comum e tenta resolvê-lo. Mas nem sempre consegue. Ele precisa de advogados para encaminhar juridicamente suas lutas. Nós estamos ao seu lado justamente para abrir esses caminhos”. Para o agente pastoral, a Igreja havia tomado outro rumo: “passou de aliada da burguesia, de forma radical, para o lado das classes oprimidas. E dentro dessa nova opção, a prática pastoral passou a ter uma posição política”.²²⁰ É neste sentido que afirma Almeida (2014, p. 71), novas diretrizes são formuladas dentro do catolicismo, incentivando os religiosos a “se vincularem às circunstâncias concretas em que desenvolviam sua ação pastoral, definindo a miséria do mundo como um dos desafios da Igreja”.²²¹

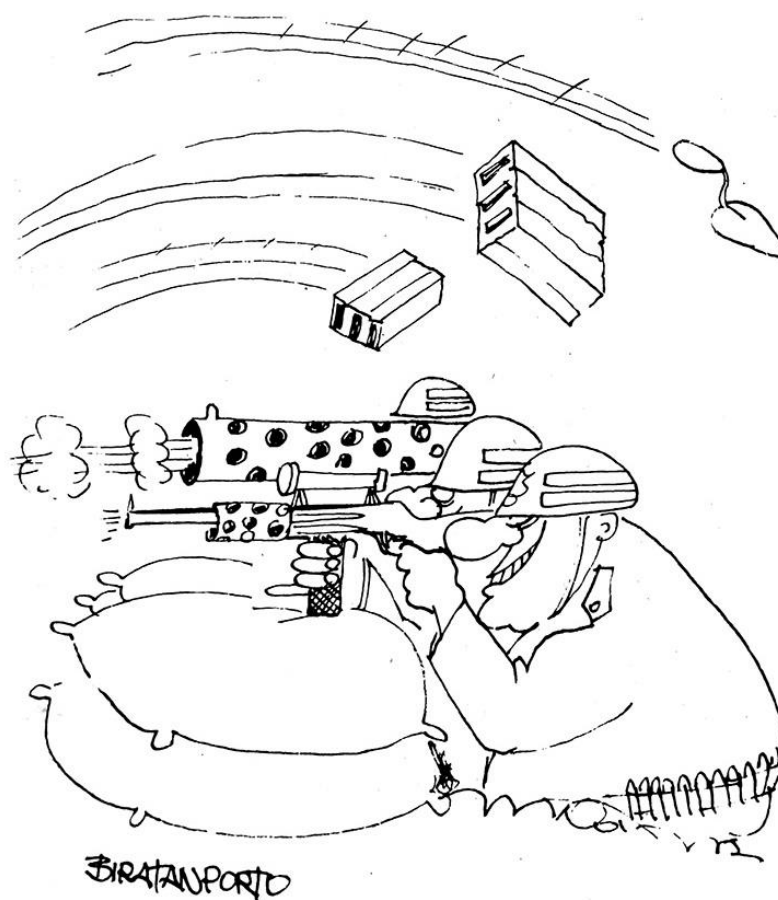


Figura 129. Biratan. *A Província do Pará*, 01.08.1979, p. 6, 1º cad.

O ano de 1979, que demarca a entrada em cena da CBB ao lado da população economicamente mais vulnerável de Belém, registrou um aumento nas invasões de

²²⁰ Idem, idem.

²²¹ ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Aggiornamento Agônico: a trajetória das instituições religiosas como mediadoras dos conflitos agrários na Amazônia*. In: LACERDA, Paula (Org.). *Mobilização social na Amazônia: a “luta” por justiça e por educação*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2014.

áreas desocupadas, assim como nos conflitos entre posseiros e proprietários, escudados pelo braço armado da Polícia Militar. A charge da **figura 129** faz registro desse momento de tensão pelo direito de morar na capital paraense. O artista optou por destacar o arsenal bélico da PM empregado nas ações de despejo das áreas ocupadas, com ênfase aos fuzis de diferentes calibres, dotados de mira telescópica para alvos em longa distância. Na cena, três policiais disparam suas armas protegidos por barricadas. Nos semblantes, um sorriso de ódio adiciona mais crueldade à ação. Eles parecem expressar prazer em atirar contra a população. Mas a charge também registra a reação dos posseiros. Eles continuam sendo alvo da violência do aparato policial do Estado. Mas, agora, organizados, resistem e contra-atacam com as “armas” que têm em mãos: tijolos e colher de pedreiro, que passam voando sobre os PMs. O uso desses materiais indica que estavam construindo suas moradas quando a polícia deu início à ação violenta de evacuação.

Nos primeiros dias de 1979, cerca de oitocentas famílias ocuparam dois conjuntos habitacionais localizados nas estradas Jiboia Branca e 40 horas, na periferia de Belém. Embora tivessem casas construídas em alvenaria em seu interior, as áreas estavam tomadas por alto matagal, quase cobrindo as casas, há cerca de quatro anos abandonadas. Em uma das áreas, a caixa d’água, não resistindo ao abandono, desabou, segundo relato do repórter policial Arlindo Souza, de *A Província*. As duas áreas eram de propriedade da Construtora CIC, conforme informou o vigia Amaro Souza Leão. Os ocupantes chegaram na madrugada com instrumentos de capinação e construção. Diante da grande quantidade de pessoas, Amaro, mesmo estando armado de revólver, não opôs resistência por saber que, se tentasse disparar a arma, muito provavelmente não sairia vivo do confronto. Apesar da grande extensão, os sem-teto conseguiram capinar toda área em pouco mais de seis horas.²²²

Nos jornais, invasões de áreas e ocupação de conjuntos abandonados eram pautas da editoria de cidade, mas, como as invasões aumentaram significativamente, *A Província* passou o assunto para a editoria de polícia, por isso Arlindo, um dos mais experientes repórteres do setor, estava fazendo a cobertura daquelas invasões. Tratada como direito inalienável, a propriedade, ao ser invadida, passou a ser matéria policial. O vigia Amaro contou à reportagem que trabalhava no conjunto “Chácara nova”, pertencente à mesma construtora, quando aquele conjunto foi invadido. Transferido para

²²² “Invadidos mais dois conjuntos”. *A Província do Pará*, 02.02.1979, p. 16, 1º cad.

o “Jardim América”, viu-se na mesma situação poucos dias depois. Desanimado por não poder reagir, disse estar disposto a largar o emprego.²²³



Figura 130. Biratan. *A Província do Pará*, 03.02.1979, p. 6, 1º cad.

Apesar da dificuldade de ouvir os sem-teto, ocupados em garantir a posse das casas já construídas, o repórter conseguiu vencer a desconfiança deles em relação à imprensa e colheu depoimentos em que disseram ter se tornado posseiros para fugir dos preços abusivos dos aluguéis. *A Província do Pará* reconheceu que as invasões expunham o déficit habitacional em Belém, principalmente junto à população economicamente mais vulnerável, mas optou por destacar nas matérias o comércio de terrenos ocupados entre posseiros. Alguns se aproveitavam da situação para auferir lucro vendendo terrenos invadidos.

²²³ “Amaro, um guarda e duas invasões”. Idem, idem.

A charge da **figura 130** toma como referência a ocupação ocorrida na véspera no conjunto “Jardim América”, na estrada Jiboia Branca. Mas o cartunista optou por dar outro nome ao conjunto, talvez por pretender retratar a situação de maneira genérica, considerando a semelhança entre as invasões. Criou um nome fictício para o conjunto, “O despertar da alvorada”, no mesmo sentido dos nomes dados aos conjuntos da época, que evocavam nova era ou o bucolismo do lugar, como “Panorama XXI”, “Chácara nova”, “Morada dos ventos”, “Paraíso dos pássaros”. O vigia da charge aparece assustado com os invasores, conforme Amaro aparece na matéria do repórter de *A Província*. O cartunista mostra-o tremendo de medo. O tremor no humor gráfico é representado por pequenas linhas paralelas ao corpo. Do rosto, gotículas de suor se desprendem, enquanto a boca, arqueada para baixo, deixa ver os dentes, denotando o pavor do vigia em função não só das expressões ameaçadoras dos sem-teto como também devido aos instrumentos que carregam, facões, enxadas e, principalmente, foices, um dos símbolos da classe trabalhadora, apropriado pela União Soviética em sua bandeira, por isso identificado com o comunismo no imaginário social.



Figura 131. Biratan. *A Província do Pará*, 18.10.1980, p. 6, 1º cad.

Não foram poucas as ações de ocupação que alcançaram pleno êxito na região metropolitana de Belém. Passados os conflitos iniciais dos posseiros contra proprietários, policiais e justiça, os ocupantes lutaram contra o descaso dos governantes em dotar aquelas áreas de infraestrutura necessária para a vida em condições minimamente dignas. Aos poucos, novos bairros foram se formando em várias invasões. Lugares como Riacho Doce, CDP, Paar, Barreiro, Che Guevara, tiveram origem na luta pelo direito de morar. O apoio da CBB, de centros comunitários e de associações de moradores foi fundamental para o êxito de muitas invasões. Além de apoiar a luta pelo direito de morar, essas entidades ajudaram a organizar a população nas suas reivindicações por escola, água, energia elétrica, linhas de ônibus, emissão do título de posse da terra, postos de saúde, entre outros benefícios.

Entre as conquistas, algumas ganharam o contorno épico da luta desproporcional entre Davi e Golias. Biratan registrou uma dessas na charge da **figura 131**. Em outubro de 1980, meia dúzia de famílias invadiram “um pequeno pedaço de terra dentro de uma área imensa, difícil mesmo de ser calculada a olho nu”, segundo relato do jornal *A Província do Pará*, na passagem Santana, na avenida Roberto Camelier, bairro Jurunas, um dos mais antigos, populosos e periféricos de Belém.²²⁴ Quando os seis novos barracos de madeira já estavam erguidos e habitados, o proprietário chegou para transformar a esperança dos ocupantes em pesadelo. O proprietário era a Polícia Militar do Estado.

O que poderia parecer uma desocupação rápida se alongou por quatro dias de luta. A cavalaria da PM foi empregada na destruição dos casebres de madeira, sob os protestos dos ocupantes. Crianças chorando, senhoras passando mal, homens discutindo com os policiais, móveis e utensílios jogados na rua, acabaram por comover os moradores do entorno, que protestaram com vaías a ação da cavalaria. O comandante do pelotão destacado para realizar a desocupação prometeu voltar no dia seguinte para cumprir o despejo por ordem do Comando Geral. A charge de Biratan faz o registro da ação violenta da cavalaria, empregada na destruição dos barracos. No desenho, a casa é destruída a coice de cavalos.

Nos dias seguintes, a cavalaria voltou ao local. Mas encontrou nos vizinhos da área uma reação inesperada, insuflados pela violência empregada no dia anterior. Enquanto os policiais davam demonstrações de força, trotando seus cavalos de um lado

²²⁴ “Barracos caem sob as botas da cavalaria”. *A Província do Pará*, 17.10.1980, p. 8, 1º cad.

para o outro e exibindo os cassetes, a quantidade de vizinhos só fez crescer. Vaías e apupos deixaram irritados os cavaliários. Políticos do MDB, militantes da Pastoral da Terra e o pároco da igreja foram para o local na tentativa de evitar mais violência. Preocupados com os protestos dos moradores vizinhos, os comandantes pediram o envio de reforços. Foi o estopim para mais protestos e vaías. A polícia partiu para cima dos vizinhos com cassetetes, tentando dispersá-los. Mas estes revidaram com paus e pedras. O que parecia uma ação rápida contra um pequeno grupo de famílias ganhou o contorno de uma batalha de proporção inesperada. Três pessoas foram presas e muitas sofreram ferimentos. A PM teve que voltar por mais dois dias, até que conseguiu retirar os ocupantes, mas com grande desgaste à corporação.

A luta dos ocupantes na área não foi em vão. Ao final da refrega, o governador Alacid Nunes, preocupado com a repercussão da violência em seu governo e temendo causar embaraço ao seu candidato à sucessão, o deputado federal Jäder Barbalho, prometeu doar às seis famílias terrenos da Companhia de Habitação do Pará (COHAB) para construções de suas casas.

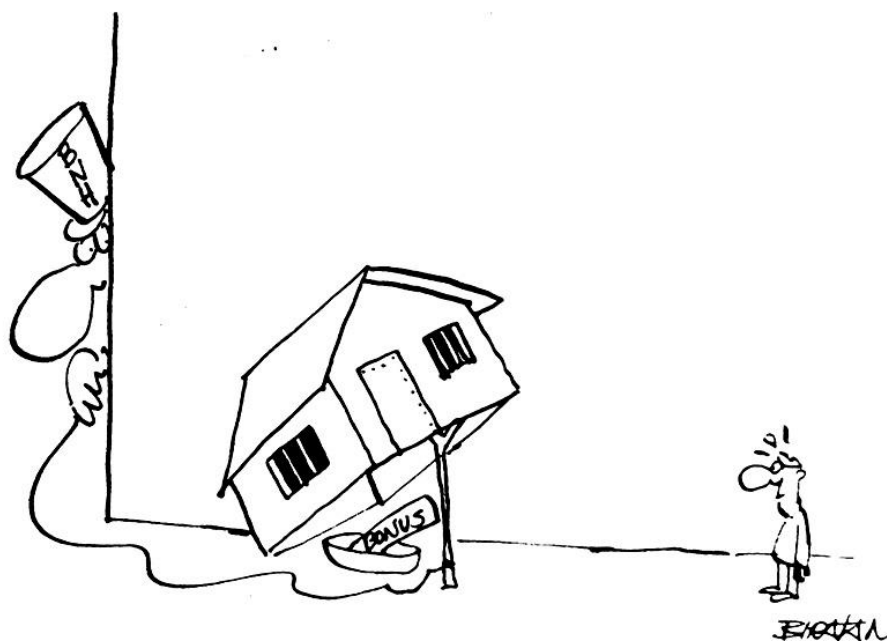


Figura 132. Biratan. *A Província do Pará*, 21.09.1984, p. 4, 1º cad.

Enquanto a população de menor poder aquisitivo enfrentava a violência da Polícia Militar, parcelas da classe média se debatiam com a prestação da casa própria,

financiada junto ao Banco Nacional da Habitação. Com o reajuste de 130% no valor da prestação, em junho de 1983, a expectativa do banco era de um crescimento na inadimplência, calculada em 18% àquela data. A previsão do presidente do BNH era de que o Sistema Financeiro Habitacional (SFH) iria ruir em um ano caso o desemprego se mantivesse elevado. Ao final daquele ano de crise econômica, a taxa de desemprego havia registrado o índice de 6,70%, segundo a Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Como o SFH tinha como pilares o Fundo de Garantia por Tempo de Serviço e a poupança dos trabalhadores, o aumento do desemprego teria consequência negativa naqueles dois pilares, fatalmente causando um novo reajuste da prestação da casa própria.²²⁵ Na **figura 132**, Biratan tratou do recurso empregado pelo BNH para reduzir a inadimplência dos mutuários do sistema: o oferecimento de um bônus para quem mantivesse em dia suas prestações. O bônus era um desconto que podia variar de 10 a 25% no valor da prestação, de acordo com a data do contrato do mutuário. Com a medida, o BNH pretendia estimular a redução da inadimplência e incentivar a entrada de novos mutuários no sistema. Para o cartunista, porém, ele próprio mutuário do BNH, o bônus era uma armadilha do tipo arapuca para aprisionar os cidadãos, que sonhavam com a casa própria, ao sistema financeiro habitacional. Os contratos longos e os valores das prestações corrigidos a juros altos pareciam dar razão ao chargista.



Figura 133. Biratan. *A Província do Pará*, 16.01.1985, p. 4, 1º cad.

²²⁵ “Presidente do BNH diz que SFH poderá ruir”. *A Província do Pará*, 16.06.1983, p. 6, 1º cad.

O desgaste da ditadura era evidente. O BNH havia sido criado para tornar mais palatável o governo militar, ao beneficiar uma parcela considerável da população. Mas, em dezembro de 1984, os resultados alcançados pela política econômica eram piores do que os do governo de João Goulart, contra os quais militares, políticos, empresários, igreja e parte da sociedade civil, todos de espectro à direita, impuseram o golpe militar em 31 de março de 1964. O ano terminou com a inflação em 223,8%, a maior de todos os tempos. Em dezembro, o governo ainda tentou mandar a sétima carta de intenções ao FMI, mas o Fundo disse que só discutiria com o próximo governo, a assumir em março do ano seguinte. Em abril de 1984, em torno de 4 milhões de pessoas já tinham ido às ruas reivindicar eleições diretas para presidente, mas o Congresso Nacional, de maioria situacionista, rejeitou a Emenda Dante de Oliveira, que propunha o voto direto, por 22 votos de diferença. Maluf se impôs como candidato do governo à sucessão de Figueiredo. O governador Tancredo Neves (PP-MG), apoiado pelo PMDB, tornou-se o candidato das oposições. A eleição, no colégio eleitoral, ocorreu em 15 de janeiro de 1985. A charge de Biratan, **figura 133**, registrou a eleição de Tancredo a presidente da República, com 480 votos (72,7%) contra 180 (27,3%) de Maluf. No desenho, Tancredo é a própria representação do Brasil que não aceita mais a ditadura militar.



Figura 134. Biratan. *A Província do Pará*, 30.04.1985, p. 4, 1º cad.

Logo após a vitória de Tancredo, a euforia dos brasileiros sofreu um duro abalo com o anúncio de que o presidente eleito estava com sério problema de saúde. Mesmo

enfermo, ele embarcou para uma viagem para Itália, França, Portugal, EUA, México e Argentina. Em março, há poucos dias da posse, o estado de saúde do presidente eleito se agravou e ele foi internado no Hospital de Base, em Brasília. O vice, José Sarney, foi empossado presidente, para a frustração de grande parte da Nação. Submetido a uma série de operações, em 21 de abril é anunciada a morte de Tancredo. Na **figura 134**, Biratan desenhou o vice Sarney, agora presidente empossado, com ar compungido, remendando a bandeira da Nova República, a nova era que Tancredo comandaria. A bandeira não chega a ser uma colcha de retalhos, mas cada remendo tem o significado de um grave problema herdado do governo militar que havia terminado. Para o cartunista, seja por esses problemas não resolvidos, seja pela personagem que assumiu a presidência, um político que fez carreira no partido governista do Estado do Maranhão e era representante do mandonismo político nordestino, a Nova República não parecia tão nova assim.

Considerações finais

A charge tem o poder de desnudar os poderosos e denunciar a violência do Estado. Ela fala da sociedade, para a sociedade e pela sociedade. Por meio de um discurso polifônico, os personagens falam verdades a partir dos objetivos elaborados pelo cartunista, construídos com base na realidade. Assim, a charge expõe como a sociedade viu e sentiu o seu tempo. Ela tem o poder de reconstruir mentalidades e revelar atitudes políticas já desaparecidas. Mas deve ser considerada uma fonte crítica, a ser contextualizada para ser entendida por quem não viveu os acontecimentos, as novas gerações e mesmo os que já não lembram dos fatos aos quais se refere. Neste sentido, a charge atua como uma **chave** que possibilita acessar o tempo. Quando não apresenta as informações necessárias à compreensão da história, ela introduz o pesquisador no tema já fornecendo uma visão crítica do problema, sem escamoteação, quase sempre a partir de uma leitura a contrapelo do noticiário e pela ótica dos de baixo.

Estas considerações valem para a arte produzida pelo cartunista Biratan Porto que, em 1978, em plena vigência do regime militar, passou a ocupar o espaço da charge na página editorial de *A Província do Pará*, aquela em que o jornal publicava editoriais e artigos do grupo de articulistas convidados. Há três anos havia ocorrido uma reforma gráfica e editorial, dentro do projeto de modernização da imprensa nacional apoiado pelo governo militar, que vestiu a centenária *A Província* de uma nova roupagem. Novas colunas, seções e cadernos foram criados, assim como reservou-se espaço para a charge, ocupado por reproduções de outros jornais dos *Diários Associados*, cadeia a qual *A Província* pertencia. A contratação de Biratan Porto, em 1978, surgiu como parte deste projeto de modernização gráfica e editorial, mas também como estratégia de melhorar a vendagem do jornal, que enfrentava dificuldades, principalmente depois que a TV Marajoara foi fechada pelo governo federal. A entrada do artista assinalou o início da charge contemporânea profissional no jornalismo paraense.

Em um livro que trata da charge sob um prisma filosófico, Luiz Teixeira (2005), em busca de desvendar o sentido dessa linguagem visual, diz que a charge é um instrumento de intervenção política que, após longo processo de amadurecimento de sua linguagem, encontrou nos jornais o espaço ideal para a expressão de sua forma e significação de conteúdo. Para ele, a charge, como instrumento de crítica política, faz do chargista um “porta-voz” da sociedade, por interpretar a notícia a partir do ponto de

vista da sociedade, transformando-o numa espécie de consciência dos leitores. Ela proporciona catarse individual e coletiva, atua como escape de tensões cotidianas e goza de tolerância inexistente em qualquer outro discurso da comunicação social. Faço, porém, uma observação, que diz respeito ao tempo específico deste estudo: na ditadura, o exercício da crítica humorística exigia do cartunista cercar-se de cuidados especiais haja vista o nível de tolerância não ser o mesmo dos tempos democráticos. Quando se atua em um jornal que apoia o regime militar, os cuidados devem ser redobrados. Biratan soube jogar o jogo, sem renunciar ao exercício da crítica. A longa permanência do artista no posto de cartunista diário de *A Província do Pará* não deixa dúvida sobre a boa receptividade junto aos leitores, cuja memória coletiva do período ditatorial se formou também por meio da opinião desenhada do cartunista, como também atesta o capital simbólico conquistado junto aos diretores e colegas de redação.



Figura 135. Reprodução capa *A Província do Pará*. 01.01.1981.

Apesar dos filtros pelos quais a charge do artista tinha que passar, é certo que ele acumulou um prestígio significativo na empresa. Isso pode ser constatado pelas colunas

dominicais de humor (*Humor, Relax, Xibé*) criadas por ele para dar vazão a um tipo de humor gráfico que não tinha espaço na imprensa, o cartum, entendido como anedota atemporal desenhada. Também pode ser constatado pelas matérias publicadas para anunciar alguma premiação ou pela página especial produzida pelos colegas da redação quando Biratan completou cinco anos de atuação no jornal.

A ilustração da **figura 135** é emblemática do capital simbólico conquistado pelo artista no jornal. *A Província do Pará* foi o primeiro jornal na década de 1970 a acolher a charge em suas páginas, mas em seus espaços internos. A Ilustração ocupando grande parte da **capa** da primeira edição de 1981, com a retrospectiva dos principais fatos de 1980, significou uma mudança editorial e o reconhecimento ao talento do artista. Sem esconder o orgulho de ser o único jornal de Belém a dispor de chargistas, o jornal informa na legenda: *“Biratan Porto representa os cartunistas de A Província e apresenta a retrospectiva em traço. Uma visão crítica do ano, seus acontecimentos, na coletânea de quem, como ele, acompanhou e retratou o dia a dia em seu cartum diário da 4ª página”*.

O capital simbólico construído pelo artista no decorrer do tempo deu-lhe condições para o exercício da sua atividade evitando o mínimo de ingerência possível por parte dos diretores do jornal, ainda que a charge política representasse um campo de tensão diante da linha editorial e dos interesses da publicação na ditadura. Penso que a charge tem algo de carnavalização no sentido expresso por Bakhtin (1987, p. 7-8), para quem o carnaval na Idade Média era “o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus (...)”. A charge também cumpre esse papel de quebra de hierarquia, mas ao contrário do carnaval, ela não tem imunidade ou liberação temporária, estando sempre sob vigilância das autoridades que lhe servem de alvo, por isso o humor gráfico na Imprensa burguesa é sempre um campo de tensão.

Quando iniciou na charge profissional, as primeiras publicações do artista foram cartuns ecológicos, como estivesse tateando um nicho seguro, longe das implicações políticas que a charge, em função da sua natureza crítico-humorística, mais afeita ao espaço jornalístico, poderia lhe carrear. Mas ele logo adentraria naquela seara, nela permanecendo por vinte e três anos consecutivos. Nos sete primeiros anos, ele produziu representações do cotidiano que fornecem elementos à reconstituição da memória histórica de Belém ao tempo da ditadura, conquanto seu raio de ação fosse mais amplo, alcançando tudo que fosse de interesse jornalístico. Naqueles sete primeiros anos, o

artista produziu um relato multifacetado da sociedade belenense no regime militar, carregado de questionamentos políticos e sociais. Ele publicou cerca de 2.500 charges em sete anos, das quais 500 delas trataram de temas sobre a vida cotidiana em Belém, do ponto de vista político, econômico, urbanístico, cultural e social. Este estudo tomou como fonte 139 charges daquele montante, em que se percebe o estilo inicial do artista, que passaria por poucas, mas substanciais alterações, sobretudo em relação à proporcionalidade dos bonecos.

Mesmo vigorando, no jornal, norma tácita sobre matérias envolvendo o nome de Jarbas Passarinho, as quais deveriam ser submetidas ao escrutínio do diretor-geral, que atuava como fiel guardião da imagem do senador, a crise política entre Passarinho e Alacid Nunes colocou os nomes dos dois em evidência no noticiário. A cisão entre as duas lideranças políticas governistas assomou de tal forma que era tratada quase diariamente nas colunas políticas, numa sucessão de notas, comentários e matérias que expunham o conflito interminável, na maioria das vezes de forma tendenciosa, pesando mais para o lado do senador/ministro, ligado ao diretor do jornal. Alacid foi responsabilizado por quebra de acordo político que garantia a liderança de Passarinho na indicação do nome para o governo do Estado em 1978. Biratan entrou com sua crítica humorística, publicando 84 charges sobre a cisão que ajudaram a quebrar a sisudez dos textos jornalísticos e, ao mesmo tempo, expor os arranjos e as estratégias dos grupos beligerantes em disputa pelo poder.

Parte da leitura de Biratan dos jornais da época está sintetizada em charges como a da **figura 136** (pág. 260), na qual a crise é comparada a uma novela interminável, difícil de ser digerida pelos leitores, assim como pelo próprio Palácio do Planalto, que tentou pacificar a crise enviando a Belém o ministro da Justiça, Ibrahim Abi-Ackel, que não logrou êxito na missão. Na charge o ministro aparece dormindo enquanto o presidente Figueiredo boceja de tédio na frente do televisor que exhibe a novela “Pacificação.”

Um aspecto não observado nos textos escritos sobre a briga dos coronéis arenistas é apontado diretamente nas charges do cartunista: enquanto eles brigam por cargos na estrutura administrativa, a população passa ao largo da questão, mais preocupada em lutar pela sobrevivência. A charge da **figura 46** (pág. 135), por exemplo, evidencia este aspecto. Apesar de carregar no estereótipo, ao representar o cidadão em roupas remendadas, o artista pretendeu contrapor o mundo real à bolha política, na qual os homens vestem terno, gravata e cartola. Essas imagens em

desacordo reafirmam o quanto Jarbas e Alacid e seus partidários estavam longe de representar os cidadãos.



Figura 136. Biratan. *A Província do Pará*. 14.01.1981, p. 6, 1º cad.

Em algumas charges, os correligionários das duas lideranças governistas surgem trocando de lado, como expressa a **figura 45** (pág. 134), ao sabor das conveniências, que se traduz na busca por cargos na estrutura administrativa estadual, controlada por Alacid, ou na esfera federal, controlada por Passarinho. O artista, desta forma, caracteriza a grande cisão no partido governista que deu as cartas durante a ditadura como um conflito pelo controle da máquina pública. Cargos, nomeações e empregos eram as moedas de troca. Explorando a indiferença dos governistas em relação aos interesses dos cidadãos fora da bolha, uma liderança **oposicionista** conseguiu pôr fim aos governos da ditadura no Pará. De maneira premonitória, porém, o cartunista flagrou o surgimento de um novo clientelismo na política paraense, como representou na **figura 59** (pág.150).

No período de redemocratização que se seguiu ao fim da ditadura, os cidadãos de Belém tiveram que conviver com a série de problemas urbanos não resolvidos e até ampliados pelos governos militares como parte das políticas desenvolvimentistas para a Amazônia. O aumento da migração para a capital, uma das facetas perversas do projeto de exploração dos recursos minerais, principalmente, inchou a população de Belém, sem que a ditadura houvesse preparado a cidade para receber os novos contingentes de moradores que ocuparam as zonas de baixadas. Uma quantidade de prefeitos acima do normal para os sete anos documentados nas charges do cartunista é indicativa da ausência de uma unidade no combate aos problemas urbanos, entre os quais, alagamentos, lixo nas ruas, questões de saúde, transporte público deficiente, crise de abastecimento de água, violência nas ruas e até pânico causado por grupos paramilitares anticomunistas que explodiram bancas de revistas em Belém. As 48 charges de Biratan Porto inseridas no capítulo 4, *A charge da crise urbana*, abordam essas questões não resolvidas pela ditadura.



Figura 137. Biratan. *A Província do Pará*. 25.05.1980, p. 6, 1º cad.

Os cidadãos representados nos desenhos são pessoas confinadas em suas casas, que observam, desanimadas, a chuva torrencial que desaba sobre a cidade, **fig. 75** (pág. 176), mas não se trata de uma chuva comum, mas, sim, uma chuva em que cada pinga d'água é um aumento de preço nos produtos da cesta básica. São as mesmas pessoas comprimidas em ônibus lotados por ruas esburacadas, capazes de fazer um marciano desavisado pensar que havia retornado ao seu planeta de origem, **fig. 84** (pág. 186). A charge também se alimenta de fantasias para falar do real.

A Belém do regime autoritário era uma velha senhora maltratada, como representada na **figura 137** (pág. 261), rodeada de moscas e exalando um odor pestilento. É essa Belém, de penteado em forma de mangueira, que as autoridades tentaram maquiar para receber o Papa João Paulo II. O cartunista zombou da tentativa de mascarar o aspecto da cidade invadindo o salão de beleza onde dona Belém utiliza cosméticos de sugestivos nomes: desodorante *Boa Brisa*, talco *Inseticid* e perfume *Le Ratic*.



Figura 138. Biratan. *A Província do Pará*. 03.10.1980, p. 6, 1º cad.

As imagens do artista mostram que, para além das questões de saneamento, havia muito o que se fazer para melhorar o aspecto da velha senhora então com seus 364 anos. Ele também documentou a pouca atenção dada pelo poder público ao patrimônio

histórico e cultural da cidade, como a charge da **figura 138** (pág. 262) denuncia. Algumas vezes, o artista não precisava de grandes esforços para produzir o desenho do dia; bastava abrir o jornal que a piada saltava das folhas impressas. No dia 02 de outubro de 1980, por exemplo, uma notícia sobre a ação de cupins na Pinacoteca Municipal, no Palácio Antonio Lemos, sede da Prefeitura de Belém,²²⁶ inspirou o artista a produzir a charge em que denunciou o desleixo do poder público com a cultura da cidade. Os cupins estavam devorando parte da cobertura da Pinacoteca e abrindo goteiras por onde a chuva inundou o acervo pictórico. Na charge, o quadro “Cabeça de Monge”, de 1906, de João Gomes Corrêa de Farias, aparece atingido por água da chuva. De fato, segundo o jornal, o quadro apresentava grandes manchas por ter sido atingido por goteiras. A notícia informa que o acervo, espalhado pelas salas e corredores, “estava tendo a mesma atenção que os buracos da cidade, ou seja, nenhum”. Nem mesmo obras valiosas, como “Os últimos dias de Carlos Gomes”, de 1899, de Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, estavam a salvo dos cupins e das goteiras. Entrevistado, o prefeito Loriwal Reis de Magalhães admitiu que a Prefeitura não dispunha de dinheiro para recuperar o acervo deteriorado.

Se o poder público mostrava desleixo com a cultura, o período foi de efervescência nas artes, graças aos artistas que buscavam trilhar seus próprios caminhos, preocupados em trazer para a cena a realidade da vida na Amazônia. Foi o momento em que o Cena Aberta saiu do Theatro da Paz e passou a montar seus espetáculos no anfiteatro da Praça da República. Os fotógrafos realizaram experimentações na linguagem e no formato de expor as imagens por meio de fotovarais. Naquele instante, os poetas tiraram as poesias guardadas no fundo das gavetas e, mimeografadas e envelopadas, as tornaram acessíveis aos leitores. Em concorridos festivais universitários, os músicos ousaram cantar seus protestos. Menos ruidosos, porém contundentes, os cartunistas promoveram os primeiros salões paraenses de desenho de humor e até se surpreenderam com a quantidade de pretendentes à carreira. A cultura não estava inerte apesar do autoritarismo e dos governantes nomeados pela ditadura.

Fora do mundo das artes, grande parcela dos belenenses também se mobilizou em torno das mais importantes bandeiras nacionais de luta, reivindicando, em manifestações, passeatas e atos públicos, anistia ampla, geral e irrestrita; eleições diretas em todos os níveis; retorno ao Estado Democrático de Direito; eleição de uma

²²⁶ “Cupins apreciam a pinacoteca da Prefeitura”. *A Província do Pará*, 02.10.1980, pp. 1 e 10, 1º cad.

Assembleia Nacional Constituinte; fim da ditadura, grandes temas que não passaram despercebidos da pena de Biratan Porto, que já havia conquistado capital simbólico suficiente para expressar sua opinião por temas sensíveis à ditadura defendida pela linha editorial do jornal.

O movimento de greve dos metalúrgicos de São Paulo, ecoando pelo Brasil, mobilizou os trabalhadores, que saíram às ruas de Belém reivindicando direitos e melhorias salariais. Estudantes, professores, operários da construção civil, motoristas, cobradores de ônibus, comerciários, metalúrgicos, servidores públicos, dentre outras categorias em greve, muitas vezes tiveram que enfrentar a violência de policiais armados de metralhadora, fuzis, revólveres, granadas e munição pesada, como estivessem em uma Guerra. Este é o quadro fixado por Biratan sobre a luta dos trabalhadores em defesa de seus direitos, no final da década de 1970, como expresso na charge da **figura 139**:



Figura 139. Biratan. *A Província do Pará*. 24.11.1979, p. 6.

Foi esta mesma violência que o Estado fez pesar sobre os movimentos sociais que se mobilizaram em torno de questões de cidadania, como o direito de morar em áreas ocupadas na periferia de Belém. A mão estendida prometida pelo presidente Figueiredo ao anunciar a abertura política armou a polícia contra aquela população desassistida, tomando posição ao lado dos proprietários especuladores de terra. Na primeira eleição direta para governador no Pará, em 1982, a população se manifestou e deu um basta àquele autoritarismo. Ao publicar charges diárias em que expôs os conflitos da época por meio da crítica humorística, Biratan Porto também contribuiu para formar a opinião pública daquele tempo.

O tempo da ditadura examinado por meio da charge do cartunista traz à tona um passado de exclusão social, no qual os moradores foram mantidos à parte das manobras do jogo político, muitas vezes tendo que enfrentar a violência da polícia quando protestaram por seus direitos, em pleno exercício da cidadania, em nada justificando a reivindicação, quarenta anos depois do encerramento da ditadura, de parte da população brasileira que, em acampamentos montados em frente a quartéis, pediu a volta da ditadura, o retorno dos militares ao poder.

Referências documentais

Jornais

A Província do Pará

- “Santo forte na jogatina”. *A Província do Pará*, 01.11.1980. p.16, 1º cad.
- “Biratan em Brasília”. *Jornaleco, A Província do Pará*, 05.10.1977, cad. 2, p. 12.
- “Roberto Jares Martins”. *A Província*, 24. 11. 1992, p.16, 1º cad.
- “Biratan Porto estreia em A Província”. *A Província do Pará*, em 08.05.1978, p. 6, 1º cad.
- “Cartas. Funai protesta contra charge”. *A Província do Pará*, p.6, 1º cad.
- “Biratan: cinco anos de crítica e humor”. *A Província do Pará*, 03.05.1983, p. 11, 1º cad.
- “Biratan Porto: a trajetória do talento e do bom humor”. *A Província do Pará*, 16.09.1983, p. 11, 1º cad.
- “Inflação bate recorde em Belém”. *A Província do Pará*, 09.08.1980, p.1, 1º cad.
- “Jarbas diz que Alacid quer romper compromisso”. *A Província do Pará*, 08.05.1980, p. 1, 1ºcad.
- “Nota de Jarbas denuncia acordo com Alacid”. *A Província do Pará*. 24.08.1978, p. 3, 1º cad.
- “Pará fica de fora do convênio anual do MEC”. *A Província do Pará*, 19.01.1983, p. 2, 1º cad.
- “Passarinho será anunciado na quarta-feira”. *A Província do Pará*, 16.04.1978, p. 03, 1º cad.
- “Alacid nomeado para promover pacificação do Partido”. *A Província do Pará*, 16.05.1978, p.3, 1º cad.
- “Deputados brigam durante reunião com Alacid”. *A Província do Pará*, 17.05.1978, pp. 2 e 3, 1º cad.
- “Alacid não confirma a definição do seu vice”. *A Província do Pará*, 29.04.1978, p. 3, 1º cad.
- “Alacid e Gerson Peres tiveram reunião antes do anúncio oficial”. *A Província do Pará*, 02.05.1978, p.5, 1º cad.
- “Nova intervenção. Agora em São Domingos do Capim”. *A Província do Pará*, 12.06.1980.p. 3, 1º cad.

- “Eloy Santos denuncia assédio de Alacid sobre prefeitos”, *A Província do Pará*, 01.12.1978, p5, 1º cad.
- “Jarbas não abre mão do comando”, *A Província do Pará*, 18.05.1980, pp. 1 e 3, 1º cad.
- “Jarbas Passarinho vira a mesa”. *A Província do Pará*, 05.03.1980, pp. 1 e 3, 1º cad.
- “Alacidistas estão dispostos abandonar o PDS”. *A Província do Pará*, 09.03.1980, p. 3, 1º cad.
- “Ofensas e grave crise no PDS”. *A Província do Pará*, 12. 08.1980, pp. 1 e 3, 1º cad.
- “Facilidade”. *Aparte. A Província do Pará*, 18.10.1980, p. 3, 1º cad.
- “Jáder: sou candidato ao governo e não abro”. *Plano Geral. A Província do Pará*. 12.08.1980, p. 6, 1º cad.
- “Jarbistas e alacidistas impugnam 11 diretórios”. *A Província do Pará*, 01.11.1980, p. 3, 1º cad.
- “Figueiredo adia convenção no Pará”. *A Província do Pará*. 04.11.1980, pp. 1 e 3.
- “Jarbas entrega contraproposta de seu grupo”. *A Província do Pará*, 07.01.1981, p. 2, 1º cad.
- “Planalto passa comando do PDS para Passarinho”. *A Província do Pará*. 30.01.1981, p.3, 1º cad.
- “Abi-Ackel deixou a advertência”. *A Província do Pará*, 07.12.1980, p. 1, 1º cad.
- “Convenção é carta decisiva”. *A Província do Pará*, 11.04.1981, p. 1, 1º cad.
- “PTB diz que chapa não poderá ser votada”. *A Província do Pará*, 11.04.1981, p. 3, 1º cad.
- “TRE impugna 23 candidatos”. *A Província do Pará*, 07.09.1982, p. 1, 1º cad.
- “Ministro quer salário com reajuste de 110%”. *A Província do Pará*, 19.10.1982, p.1, 1º cad.
- “Bancada do PDS ameaça romper com Loriwal”. *A Província do Pará*, 03.06. 1980, p. 4, 1º cad.
- “Loriwal enfrenta linha dura dos vereadores”. *A Província do Pará*, 04.06.1980, p.4, 1º cad.
- “Loriwal Magalhães sob ameaça de processo”. *A Província do Pará*, 05.08.1980, p. 5, 1º cad.
- “PMB ameaça os garis com dispensa em massa”. *A Província do Pará*, 07.11. 1980, p. 7, 1º cad.
- “Sant’Anna está sem os recursos do governo”. *A Província do Pará*, 16.01.1980. p. 5, 1º cad.

- “Irawaldyr encara remanejamento com muito otimismo”. *A Província do Pará*, 26.01.1980, p. 4, 1º cad.
- “Um turista muito diferente”. *A Província do Pará*, 11.08.1980, p. 7, 1º cad.
- “Poliomielite ainda não chegou a Belém.” *A Província do Pará*, 05.01.1980, p. 2, 1º cad.
- “Sabin: não há saúde na pobreza”. *A Província do Pará*, 10.08.1980, pp. 1-11, 1º cad.
- “População de ratos alarma a Cidade Velha”. *A Província do Pará*, 19.09.1972, p.16, 1º cad.
- “Peste ganha terreno e governo cria comissão”. *A Província do Pará*, 17.06.1978, pp. 1 e 11, 1º cad.
- “Malária: mais de 50 mil casos”. *A Província do Pará*, 12.09.1982, p. 16, 1º cad.
- “Novo aumento no preço do pão”. *A Província do Pará*, 29.01.1985, p. 7, 1º cad.
- “Canoas trafegam nas ruas”. *A Província do Pará*, 16.01.1980, p. 1, 1º cad.
- “Fsesp acha difícil a existência de sapinhos na água de Icoaraci”. *A Província do Pará*, 26.02.1980, p. 9, 1º cad.
- “Gasolina aumenta para Cr\$ 45,00”. *A Província do Pará*, 02.10.1980, p. 1, 1º cad.
- “Passagens dos ônibus agora a Cr\$ 350”. *A Província do Pará*, 10.11.1984, p. 1, 1º cad.
- “Motoristas de táxi não gostaram do novo aumento.” *A Província do Pará*, 03.01.1983, p.1, 1º cad.
- “Bandeirada de taxis passa para 40 cruzeiros”. *A Província do Pará*, 28.01.1981, p.10, 1º cad.
- “Polícia tem nomes que podem levar aos grupos terroristas”. *A Província do Pará*, 01.09.1980, p.5, 1º cad.
- “Terror teria assassinado o vigia”. *A Província do Pará*, 13.05.1981, pp. 1 e 16, 1º cad.
- “Muitos protestos contra o terror e pela constituinte”. *A Província do Pará*, 13.09.1980, pp.1-10, 1º cad.
- “Terremoto apavora o Chile”. *A Província do Pará*, 04.03.1985, p.1, 1º cad.
- “Igreja sem coloração política voltada à defesa dos pobres”. *A Província do Pará*, 12.09.1981, p. 16, 1º cad.
- “Debate sobre a anistia animou a Assembleia”. *A Província do Pará*, 21.05.1979, p. 3, 1º cad.
- “Universitários não aparecem para debates”. *A Província do Pará*, 12.09.1980, pp. 1 e 12, 1º cad.

- “Estudante agredida pela PM faz exame de corpo de delito”. *A Província do Pará*, 01.11.1980, p. 9, 1º cad.
- “Passagens vão custar CR\$ 10,00”. *A Província do Pará*, 11.11.1980, p. 9, 1º cad.
- “Universitários já danificaram treze veículos”. *A Província do Pará*, 15.04.1984, p. 1, 1º cad.
- “Roleta: pulo do estudante acabou em prisão”. *A Província do Pará*, 04.04.1984, p. 13, 1º cad.
- “Presidente do DCE acusa Jader de jogar lenha na fogueira”. *A Província do Pará*, 15.04.1984, p.16, 1º cad.
- “Invadidos mais dois conjuntos”. *A Província do Pará*, 02.02.1979, p. 16, 1º cad.
- “Amaro, um guarda e duas invasões”. *A Província do Pará*, 02.02.1979, p. 16, 1º cad.
- “Barracos caem sob as botas da cavalaria”. *A Província do Pará*, 17.10.1980, p. 8, 1º cad.
- “Presidente do BNH diz que SFH poderá ruir”. *A Província do Pará*, 16.06.1983, p. 6, 1º cad.
- “Cupins apreciam a pinacoteca da Prefeitura”. *A Província do Pará*, 02.10.1980, pp. 1 e 10, 1º cad.

Diário do Pará

“*A visita de Figueiredo*”. Neuton Miranda. *Diário do Pará*, 27.10.1982, p.2, 1º cad.

Jornal Pessoal

Jornal Pessoal. Belém: edição do autor, agosto de 2011, 1ª quinzena.

O Estado do Pará

“*As ameaças à CBB*”. *O Estado do Pará*, 26 de outubro de 1980, p. 8, Cad. D.

O Liberal

“Meia passagem é concedida, mas estudantes vão às ruas”. *O Liberal*, 7 de novembro de 1980, p. 8, 1º cad.

O Pasquim

O Pasquim. edição nº 351, de 19 a 25.03.1976.

O Pasquim. edição nº 355, de 16 a 22.04. 1976.

O *Pasquim*, edição nº 375, de 03 a 9.06.1976.

Resistência

“Fomos torturados no Ministério do Exército”. *Resistência*, nº 5, agosto de 1978.

Redes sociais

“Há 40 anos, lei da Anistia preparou caminho para fim da ditadura”. In

<https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/ha-40-anos-lei-de-anistia-preparou-caminho-para-fim-da-ditadura>. Acessado em 10 de junho de 2022.

“As greves nas IFES”. In <https://andesufrgs.wordpress.com/2012/06/24/historico-das-greves-das-instituicoes-federais-de-ensino/> . Acessado em 07.01, 20024.

“Os números da vacinação”. In <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-53360353>. Acessado em 16. 03. 2023.

“O lugar de Jarbas Passarinho”. In <https://lucioflaviopinto.wordpress.com/2016/06/o-lugar-de-jarbas-passarinho/> Acessado em 08 09. 2023.

“Os 70 anos de Roberto Jares”. Fernando Jares Martins. in <https://blogdoestado.blogspot.com/search?q=os+70+anos+de+roberto+jares>, acessado em 13 de maio de 2020.

Relato. Ronaldo Brasiliense. *Facebook*, 13 de outubro de 2013.

Relatório da Comissão Nacional da Verdade Relatório. Brasília: CNV, 2014. (<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>).

Arquivo Nacional

Fundo SNI. Agência de Belém. Informação confidencial nº 1336/19/AB/74, 21.06.1974

Fundo SNI. Agência de Belém. Informação confidencial nº 1360/115/ABE/77, 13.09.1977.

Livros

PORTO, Biratan. *Biratan: um traço crítico no tempo, 40 anos de humor e artes visuais*. Belém: GCOM Editora, 2020.

_____. *Caricatura de Letras*. Belém: Edição do autor, 2011.

SOBRAL, Raymundo Mário. *Minha vida nem Freud explica*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2020.

Depoimento

Depoimento. Biratan Porto. 22 de julho de 2018.

Imagens

Todas as imagens utilizadas neste estudo foram digitalizadas do Acervo de Jornais da Biblioteca Pública Arthur Vianna, do Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves/Fundação Cultural do Pará/ Governo do Estado do Pará.

Referências bibliográficas

- ABREU, Alzira Alves de. *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ABREU, João Batista de. *As manobras da informação: análise da cobertura jornalística da luta armada no Brasil (1965-1979)*. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: Mauad, 2000.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; FGV, 1999.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Aggiornamento Agônico: a trajetória das instituições religiosas como mediadoras dos conflitos agrários na Amazônia*. In: LACERDA, Paula (Org.). *Mobilização social na Amazônia: a “luta” por justiça e por educação*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2014.
- ANDRADE, Mario de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Editora Duas cidades, 1983.
- ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil – 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Machado Libros, 2015.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. São Paulo: Edipro, 2018.
- BECKER, Bertha K. *A urbe amazônica: a floresta e a cidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Teatro paraense na década de 1970: poéticas e militâncias por uma identidade amazônica*.
- BLOCH, Marc L. B. *Apologia da história ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- BORDALO, Carlos. *Proteção aos mananciais do Utinga: muitas leis e pouco diálogo*. In jornal Beira do Rio - www.ufpa.br - 29/01/2010.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que para oba...* Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1991.

- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e imagem*. Bauru, SP: Edusc, 2004.
- _____. (org.). *A escrita da história: Novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.
- CALABRESE, Omar. *L'Artese l'autoportrait: histoire et théorie d'un genre pictural*. Paris: Citadelles & Maenod, 2006.
- CAMPOS, Roberto. *Em defesa dos tecnocratas*. In: CAMPOS, Roberto. *Do outro lado da cerca...: três discursos e algumas elegias*. 2. ed. Rio de Janeiro: APEC, 1968.
- CARDOSO, Ana Cristina Bornhausen. *Uma releitura da história por meio da análise das charges no governo militar*. São Paulo: Mackenzie, 2007.
- CARDOSO, Ruth. *Movimentos Sociais urbanos. Balanço crítico*. In: SORJ, B, ALMEIDA, M.H.T (Org.). *Sociedade e política no Brasil pós-64*. Rio de Janeiro: centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008.
- CARNEIRO, Glaucio. *Brasil, primeiro: história dos Diários Associados*. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand, 1999.
- CARVALHO, José Murilo de. *Mandonismo. Coronelismo, Clientelismo: Uma Discussão Conceitual*. In <https://www.scielo.br/j/dados/a/bTjFzwWgV9cxV8YWnYtMvrz/>, 1997.
- _____. *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CASTRO, Carlos J. N. *O transporte público enquanto dimensão do processo de metropolização de Belém*. Belém: UFPA, PPG Geografia, 2020.
- CASTRO, Raimundo Nonato de. *O lápis endiabrado: Andreino Cotta e a caricatura em Belém do Pará nos anos 20*. Belém: EDIFPA, 2021.
- CAVALCANTI, Jardel Dias. *Arte e ditadura militar: criação em tempos sombrios – o corpo sob tortura: a questão da representação da violência militar nas artes plásticas (Brasil décadas de 1960-1970)*. Rio de Janeiro: Galilei edições, 2016.
- CHAGAS, Carlos. *A ditadura militar e a longa noite dos generais – 1970-1985: a história contada por jornais e por jornalistas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.
- COSTA, Hildete Braz. *História oral da meia-passagem, a experiência dos militantes estudantis da UFPA - 1975/2005*. Belém: UFPA (monografia), 2014.
- CUNHA, Gabriela da Silva. *A arte e o regime: criação e atuação dos artistas paraenses durante a ditadura civil-militar*.
- DARTON, Robert. *Poesia e Polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. São Paulo: Editora Schwartz, 2014.

DAVIES, C. *Cartuns, caricaturas e piadas: roteiros e estereótipos*. In LUSTOSA Isabel(org.). *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

DELIGNE, Alain. *De que maneira o riso pode ser considerado subversivo?* In LUSTOSA Isabel(org.). *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

FERREIRA, Paulo Roberto. *A Censura no Pará: a mordaça a partir de 1964 (Registro e Depoimentos)*. Belém: Paka-Tatu, 2015.

FICO, Carlos. *Como eles agiam – os subterrâneos da Ditadura militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *O regime militar no Brasil (1964-1985)*. São Paulo: Saraiva, 1998.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *O vernissage da história: Antônio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903-1908*. Rio de Janeiro: Concinnitas, v. 4, n. 5, 2003.

_____. *Vestir a história: pintura, moda e identidade nacional da Amazônia (1916-1923)*. São Paulo: Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo, nº 53, abr. 2012.

FONTES, Edilza Oliveira. *A eleição de 1982 no Pará: Memórias, imagens fotográficas e narrativas históricas*. In

https://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1340404347_ARQUIV_O_Aeleicaode1982noParaMemorias,imagensfotograficasenarrativashistoricas.pdf

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

FREUD, Sigmund. *Psicopatologia da Vida Cotidiana e Sobre os Sonhos (1901)* in *Sigmund Freud: obras Completas*. São Paulo: Companhia das Letras, Vol. V, 2021.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A ditadura acabada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

GAWRYSZEWSKI, A. (2014). *Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma*. 2008. In *Domínios da Imagem*, <https://doi.org/10.5433/2237-9126.2008v2n2p7>

GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud. O cultivo do Ódio (Vol. 3)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

_____ Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOMBRICH, E.H. *A História da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

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

GOODWIN, Ricky. *A monovisão dos estereótipos no desenho de humor contemporâneo*, in *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. In LUSTOSA Isabel(org.). Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

GUDIN, Eugênio. *Intelectuais ou homens de Estado?* In: GUDIN, Eugênio. *Reflexões e comentários: 1970-1978*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: editora Ática, 1996.

HILDE. *O Brasil em charges: 1950 – 1985*. São Paulo: Circo Editorial (série Traço e riso), 1986.

HOWE, Neil. *Statesmen in Caricature: the great rivalry of Fox and Pitt Younger in the age of the political cartoon*. New York: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2019.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma Antropologia Literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

KOPPER, Christopher. *A VW do Brasil durante a ditadura militar brasileira 1964-1985: uma abordagem histórica*. Universidade de Bielefeld, 2017.

KRIST, Ernest. *Psicanálise da arte*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1962.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Edusp, 2003.

_____ *O fim da ditadura*. São Paulo: Contexto, 2001.

LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturas brasileiras*. Rio de Janeiro: GMT Editores, 1999.

LEAL, Expedito. *Um jornal de campanha: lembranças jornalísticas*. Belém: editora Komedi, 2007.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto (O município e o regime representativo no Brasil)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*; Jovita M. G. Noronha (org.), Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LIEBEL, Vinicius. *Charge*. In *Possibilidades de pesquisa em História*. Rogério Rosa Rodrigues (org.). São Paulo: Contexto, 2017.

_____. *Humor, propaganda e persuasão: as charges na propaganda nazista – uma análise dos jornais Der Stürmer (Alemanha) e Deutscher Morgen (Brasil)*. Saarbrücken: Novas edições acadêmicas, 2017.

_____. *O historiador e o trato com as fontes pictóricas — a alternativa do método documentário*. Rio de Janeiro: Revista Topoi, v.17, nº 33, jul./dez. 2016.

LENT, John A. *Asian Political Cartoons*. Jackson: University Press of Mississippi, 2023.

LIRA, Alexandre Tavares do Nascimento. *A legislação de educação no Brasil durante a ditadura militar (1964-1985): um espaço de disputas*. Rio de Janeiro: PPHIST/UFF, 2010.

LIMA, Herman. *Rui e a caricatura*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1950.

_____. *A história da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1963.

LOPES, Rebeca S. N. *Transformações recentes no uso e dominialidade das áreas das forças armadas no cinturão institucional de Belém*. Belém: PPGARQ/UFPA, 2015.

LOREDANO, Cássio. *O bonde e a linha: um perfil de J. Carlos*. São Paulo: Capivara, 2002.

LUNA, Francisco V. & Herbert S. KLEIN. *Transformações econômicas no período militar (1964-1985)*. In *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá Motta (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MACHADO, Maria das Dores. *Diferenças intraurbanas de saúde em Belém*. Belém: NAEA, 2004.

MAIA, Adriana Valério e STANKIEWICZ, Mariese Ribas. *A música popular brasileira e a ditadura militar: vozes de coragem como manifestações de enfrentamento aos instrumentos de repressão*. Pato Braco (PR): Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2015.

MAMEDE, Sônia. *Operação midiográfica: da escritura do evento na cena pública à inscrição do acontecimento no tempo - a mídia, a memória e a história*. In *História do tempo presente*, DELGADO, Lucilia; FERREIRA, Marieta (org.). Rio de Janeiro: FGV, 2014.

MARKUN, Paulo. *Farol alto sobre as diretas (1969-1984)*. São Paulo: Benvirá, 2014.

MARTINS, Paulo Emílio Matos et al. *Coronelismo: um referente anacrônico no espaço organizacional brasileiro contemporâneo?* In <http://www.scielo.br/pdf/osoc/v18n58/a03v18n58.pdf>.

- MATHIAS, Maíra. *Antes do SUS: como se (des)organizava a saúde no Brasil sob a ditadura*. Fiocruz: Rio de Janeiro, 2018.
- MEDEIROS, Afonso. *A arte em seu labirinto*. Belém, IAP, 2012.
- MELO, Demian Bezerra de. *Ditadura civil-militar: controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós-1964 e os desafios do tempo presente*. Revista *Espaço plural*, ano XVIII, nº 27, 2º semestre de 2012.
- MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.
- Meneses, Sônia. *Operação midiográfica*. In DELGADO, Lucilia, FERREIRA, Marieta. *História do tempo presente*. Rio de Janeiro: FGV, 2014.
- MITCHELL, William J. T. *Picture Theory*. Chicago: Chicago University Press, 1994.
- MIRANDA, Michele Campos de. *Performance da plenitude e performance da ausência: vida-obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém*. UFRJ: 2010.
- MORAES, Cleodir. *Canção popular crítica em Belém na década de 1970*. Belém: 2º Encontro Regional Norte de História da Mídia, 2012. In https://www.alcarnorte.com.br/wpcontent/uploads/alcar2012_cancao_popular_critica_e_m_belem_na_decada_de_1970.pdf.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- _____. *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- _____. *Ditadura nas representações verbais e visuais da grande imprensa: 1964-1969*. Revista *Topoi*, v. 14, n. 26, jan/jul. 2013.
- MOURÃO, Leila. *O conflito fundiário urbano em Belém (1960-1980): “a luta pela terra de morar ou de especular”*. Belém: NAEA/UFPA, 1987.
- NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- _____. *Cultura brasileira – utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto: 2021.
- NERY, João Elias. *Humor gráfico brasileiro nas décadas de 70 e 80*. In <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/8213>.
- THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa: a maldição de Adão*. Vol. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

- PAIVA, Miguel. <https://www.brasil247.com/blog/pasquim-e-247-a-forca-da-imprensa-alternativa>.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- PASSARINHO, Jarbas. *Na Planície*. Belém: Editora Cejup, 1990.
- _____. *Um híbrido fértil*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1996.
- PENTEADO, Antônio Rocha. *Estudo de Geografia Urbana de Belém*. Belém: UFPA, 1968.
- PETIT, Pere. *Chão de promessas: elites políticas e transformações econômicas no estado do Pará pós-1964*. Belém: Paka-Tatu, 2003.
- PETRAS, James F. *Neoliberalismo: América Latina, Estados Unidos e Europa*. Blumenau: Furb, 1999.
- PRESS, Charles. *Political Cartoons*. Michigan: Fairleigh Dickinson University Press, 1981.
- POLLACK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.
- _____. *Caricaturas de letras*. Edição do autor, Belém, 2011.
- RABAÇA, Carlos A., BARBOSA, Gustavo G. *Dicionário da comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2001, pp. 352-353.
- REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- _____. *Ditadura militar, esquerda e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2017, formato e-book.
- RIANI, Camilo. *Linguagem & cartum...tá rindo de quê? Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba*. São Paulo: Editora Unimep, 2002.
- RICCI, Paolo. *As artes plásticas no Estado do Pará*. Belém, 1978 (obra inédita, cópia realizada pelo historiador Raimundo Nonato Castro a partir de original pertencente ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo).
- ROCQUE, Carlos. *História de A Província do Pará*. Belém: Mitograph Editora, 1976.
- RODEGHERO, Carla. *Anistia ampla, geral e irrestrita: história de uma luta inconclusa*. Santa Catarina: EDUNISC, 2011.
- RODRIGUES, Roberta Menezes et ali. *Urbanização das baixadas de Belém-PA: transformações do habitat ribeirinho no meio urbano*. in

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5632251/mod_resource/content/0/URBANIZA%20CAO%20BAIXADAS%20DE%20BELEM%20%281%29.pdf.

RODRIGUES, Sílvia Ferreira. *O Pincel de ébano: Crispim do Amaral e uma cenografia afro-amazônica no apogeu da ópera em Belém do Pará*. In: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; SARGES, Maria de Nazaré; BARROSO, Daniel Souza Barroso (org.). *Águas Negras: estudos afro-amazônicos*. Belém: Cátedra João Lúcio de Azevedo/UFPA, 2021.

_____. *Enquanto De Angelis não vem: o universo das artes visuais na Província do Pará (1846 -1886)*. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2019.

SAHUT, Marie-Cathérine; MICHEL, Régis. David. *L'art et le politique*. Paris: Gallimard, 1988.

SALLES, Vicente. *Traços & Troças: o desenho de crítica e de humor no Pará*. Belém: Ed.ufpa, 2023.

_____. *Estórias do Eldorado nos tempos calamitosos da devastação contadas pelo cidadão-de-arco-e-flecha e escritas pelo folclorista e historiador Vicente Salles*. Brasília: Thesaurus, 2010.

SALOMÃO, Ivan. *Do estrangulamento externo à moratória: a negociação brasileira com o FMI no governo Figueiredo (1979-1985)* in *Revista de Economia Contemporânea*: Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, jan-abr/2016.

SANTAELLA, Lúcia. *Leitura de imagem*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SANTOS, Roberto Elísio. *Reflexões teóricas sobre o humor e o riso na arte e nas mídias massivas*. In *Humor e riso na cultura midiática: variações e permanências*. Roberto Elísio dos Santos e Regina Rosseti (org.). São Paulo: Paulinas, 2012.

_____, VERGUEIRO, Waldomiro. *Revistas alternativas de quadrinhos no Brasil na década de 1970: uma análise de O Bicho*. Observatório de Histórias em Quadrinhos ECA-USP, 2011.

SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do velho intendente*. Belém: Paka-Tatu, 2004.

_____. *Belém - Riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2000.

SCHMITT, Rogério. *Partidos políticos no Brasil (1945-2000)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SGARBI, Octávio. *Introdução à história da caricatura brasileira*. *Anuário da Imprensa brasileira*. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa e Propaganda, 1942.

SILVA, Marcos Antonio da. *Prazer e poder do Amigo da Onça*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. *Rir das ditaduras: os dentes de Henfil (Fradim – 1971/1980)* 2018. São Paulo: Intermeios, 2018.

SILVA, Kalina Vanderlei, SILVA, Maciel Henrique Silva. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2005.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil. De Castelo a Tancredo, 1964 a 1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

SOBRAL, Raymundo Mário. *Minha vida nem Freud explica*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2020.

SOUZA, Márcio Ivan L. P. e BITTENCOURT, Guilherme Guimarães. *Formação e renovação dos governos do Pará: elite governamental, elite duradoura e índice de elitização*. In *Subsistema político paraense: instituições, atores e Arenas*. Edir Veiga e Carlos Siqueira (org.). Brasília: Editora Art Letras, 2022.

TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. Em *Sentidos do humor, trapanças da razão: a charge*, Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005.

TEOBALDO, F. M., PEREIRA, Diogo Oliveira. *O panorama do saneamento básico em Belém-PA: uma abordagem teórica*. Revista Científica Semana Acadêmica. Fortaleza, ano MMXVIII, Nº. 000132, 20/09/2018. <https://semanaacademica.org.br/artigo/o-panorama-do-saneamento-basico-em-belem-pa-uma-abordagem-teorica>.

TRINDADE, Andreza; GUEDES, Michel; BORDALO, Carlos; MONTEIRO, Natália R. G. *A Gestão do serviço público e abastecimento de água potável na região metropolitana de Belém: o caso do município de Ananindeua – Pará, Brasil*. Unicamp: 2017. In <https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/sbgfa/index>

TRINDADE JR, SC.C. *Produção do espaço e diversidade do uso do solo em área de baixada saneada – Belém (PA)*. Belém: NAEA, 1993.

VEIGA, Edir. *Competição política no Pará – 1930-2014: atores, partidos e eleições*. Belém: UFPA, 2018.

WILLIAMS, Raymond. *A fração Bloomsbury*. Revista Plural. São Paulo: USP, 1º sem, 1999