

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Michel Lagerlöf

**ABAIXO À DENTADURA: A REVISTA MAD DURANTE O REGIME  
CIVIL-MILITAR BRASILEIRO  
(1974-1979)**

Juiz de Fora

2023

MICHEL LAGERLÖF

**ABAIXO À DENTADURA: A REVISTA MAD DURANTE O REGIME  
CIVIL-MILITAR BRASILEIRO  
(1974-1979)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Pires da Silva

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Lagerlöf, Michel.

Abaixo à ditadura : a revista Mad durante o regime civil-militar brasileiro (1974-1979) / Michel Lagerlöf. -- 2023.

106 f. : il.

Orientador: Anderson Pires da Silva

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. Revista Mad . 2. Contracultura . 3. Ditadura . 4. Hibridismo cultural . I. Silva, Anderson Pires da , orient. II. Título.

**Michel Lagerlöf**

**Abaixo à dentadura:**

a revista Mad durante o regime civil-militar brasileiro (1974-1979)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 16 de fevereiro de 2023.

BANCA EXAMINADORA

**Prof. Dr. Anderson Pires da Silva** - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires** - Membro Titular Interno

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof. Dr. Roberto Elísio dos Santos** - Membro Titular Externo

Universidade Municipal de São Caetano do Sul

Juiz de Fora, 06/02/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Anderson Pires da Silva, Professor(a)**, em 03/04/2023, às 11:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **André Monteiro Guimarães Dias Pires, Professor(a)**, em 10/04/2023, às 13:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Elísio dos Santos, Usuário Externo**, em 16/04/2023, às 19:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf ([www2.ufjf.br/SEI](http://www2.ufjf.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1140840** e o código CRC **106E035B**.

Dedico esta dissertação ao professor Gilvan Procópio Ribeiro, que acompanhou com entusiasmo o início dessa pesquisa, mas não pôde estar em sua finalização.

*In Memoriam*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, Jennifer Lagerlöf (*in memoriam*), você foi tudo pra mim. A Lawrence Lagerlöf, porque sem você eu não conheceria a Mad. A Sérgio Menezes, Liliane Menezes e Aline Mucke pelo apoio e inspiração. A Ricardo Porto, pelos exemplos de espiritualidade. A Daniel Menezes e à Angélica Lagerlöf, por sempre estarem disponíveis ao entretenimento e à diversão. À Karoline Sanches pelo companheirismo e carinho, devo muito ao seu suporte intelectual e emocional. A Pedro e a Joaquim, vocês são os melhores gatos que um estudante poderia ter.

A Anderson Pires da Silva, meu orientador, por acreditar nesta pesquisa. A todos do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, que direta ou indiretamente, fizeram este trabalho possível.

A Pedro Ivo Inocêncio, por toda a positividade. A Felipe Simas Rabello, por dividir tantos momentos nesta caminhada. À Bárbara Kreischer, pela ajuda oferecida durante a pesquisa. A Rafael Faraco, cujos diálogos e bibliografias sobre o regime militar foram essenciais. A Marcelo J. Fernandes, pelo exemplo de vida intelectual e literária. A amizade de vocês é transformadora.

Por fim, um agradecimento especial a Otacílio d'Assunção (*in memoriam*), nosso querido Ota, que esteve disponível para responder minhas mensagens, sem você este trabalho teria seguido por outro caminho.

“Num país de políticos biônicos, militares em trajes civis, policiais criminosos... nada mais verdadeiro do que um barão falso.”

Alfred Neuman

(REVISTA MAD EM PORTUGUÊS, v. 83, 1981)





## RESUMO

Esta pesquisa tem como *corpus* literário o conjunto de revistas *Mad em Português* publicadas no Brasil, de 1974 a 1979, pela extinta editora Vecchi. A revista, ícone do humor mundial, ganhou sua versão nacional 22 anos após seu surgimento no mercado editorial americano. Por isso, a divisão em dois eixos, Estados Unidos e Brasil, compreende a necessidade teórica de ressignificar a Mad nacional, que é um produto de exportação, a partir da teoria dos artefatos híbridos e do contexto da contracultura. O período selecionado, cerca de cinco anos, é marcado na esfera política pelo regime civil-militar brasileiro, enquanto governava o presidente Ernesto Geisel. Tendo em vista os autores que consideram a Mad um produto de menor valor ideológico, nosso objetivo é analisar as sátiras que desvelam um discurso de contraposição à política dominante. Por fim, defendemos a importância da publicação como influenciadora de comportamento contra-hegemônico e ferramenta crítica contra os valores da ditadura.

**Palavras-chave:** Revista Mad. Contracultura. Ditadura militar. Hibridismo cultural.

## **ABSTRACT**

The corpus literary of this research is the collection of Mad magazines in Portuguese, published in Brazil from 1974 to 1979 by the extinct Editora Vecchi. The magazine, an icon of world humor, obtained its national version 22 years after its emergence in the American editorial market. Therefore, the dual-axes division, United States and Brazil, understands the theoretical necessity to resignify the national Mad, which is a product for exportation, based on the theory of hybrid artifacts and on the counter-culture context. The selected period, approximately five years, is market in the political sphere by the Brazilian civil-military regime, while president Ernesto Geisel governed. Having in view the authors who considered Mad a product of lesser ideological value, our goal is to analyze the satires that unveil a discussion of counter position to the dominant politics. In summary, we defend the importance of the publication as an influencer of anti-hegemonic behavior, and a critical tool against the dictatorship values.

**Keywords:** Mad Magazine. Counter-culture. Military dictatorship. Cultural hybridism

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – KURTZMAN, Harvey. Superduperman!.....	26
Figura 02 – KURTZMAN, Harvey. Capa da primeira revista Mad.....	35
Figura 03 – KURTZMAN, Harvey. Alfred Newman.....	36
Figura 04 – TEIXEIRA, Francisco. Mad, Xá de Loucura.....	37
Figura 05 – JUNIOR, Paul Coker. A Moral antes e agora.....	40
Figura 06 – JACOBS, Frank. Se o mundo de ontem enfrentasse as condições de hoje.....	48
Figura 07 – JACOBS, Frank. Obituários dos personagens de quadrinhos.....	55
Figura 08 – CLARKE, Bob. Placas de trânsito que gostaríamos de ver.....	60
Figura 09 – DRUCKER, Mort; SIEGEL, Larry. O equizossista.....	65
Figura 10 – SIEGEL, Larry. Aqueles maravilhosos anos 60!.....	69
Figura 11 – JACOBS, Frank. Se o mundo de ontem enfrentasse as condições de hoje.....	72
Figura 12 – Registro no DCDP.....	75
Figura 13 – RICKARD, Jack. A garota dos meus sonhos.....	78
Figura 14 – LUSCAR; ZAMAGNA, Antonio. Músicas de carnaval atualizadas. ....	79
Figura 15 – D’ANTINO, Sérgio Famá. Direito de Resposta. ....	81
Figura 16 – TORRES, Ângelo; REIT, Sy. A cartinha Mad da poluição.....	83
Figura 17 – MARIZA. Cartuns das arábias.....	88
Figura 18 – LEVI, Eliphas. O Nosso Candidato. ....	90
Figura 19 –SOUZA, Jair Domingos. Arte da capa. ....	92
Figura 20 – GOODWIN, Ricky. Acréscimo ao Dicionário.....	94
Figura 21 – DEMASI, Domingos. Mensagens da secretária eletrônica de gente famosa.....	95
Figura 22 – OTA. Abertura relativa.....	96

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>09</b>
<b>2</b>	<b>FUNDAMENTAÇÃO HISTÓRICO-TEÓRICA DA REVISTA MAD .....</b>	<b>15</b>
2.1	O ENTRETENIMENTO COMO ARTE SÉRIA .....	15
2.2	EC COMICS & MAD MAGAZINE .....	20
2.3	CONTRACULTURA: CONTESTAÇÃO E REBELDIA .....	26
2.3.1	As loucuras da Mad chegaram para arrepiar os Cabelos .....	32
2.3.2	O riso e a contracultura na revista Mad.....	36
<b>3</b>	<b>ANTECEDENTES EDITORIAIS DA REVISTA MAD EM PORTUGUÊS.</b>	<b>42</b>
3.1	O CONTEXTO SETENTISTA.....	42
3.2	ANTECEDENTES EDITORIAIS E CULTURA ALTERNATIVA .....	48
3.3	A MAD EM PORTUGUÊS COMO UM ARTEFATO HÍBRIDO .....	55
<b>4</b>	<b>ABAIXO À DENTADURA .....</b>	<b>62</b>
4.1	AQUELES MARAVILHOSOS ANOS SESSENTA .....	62
4.2	CONTRA A CENSURA E OS BONS COSTUMES .....	73
4.2.1	A autocensura .....	78
4.3	GOLPE CÍVICO-MILITAR E ELEIÇÕES INDIRETAS .....	83
4.4	ABERTURA RELATIVA.....	91
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>96</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>99</b>

## 1 Introdução

Certa vez li numa coletânea de *O Pasquim* que a cada quinze anos os brasileiros esquecem o que aconteceu nos últimos quinze (AUGUSTO, 2006, p. 11). Logo, trinta e cinco anos é tempo suficiente para os brasileiros esquecerem – não só uma, mas duas vezes – os motivos que tornaram insustentáveis os governos militares. Se a matemática estiver correta, em um quadro mais agravante, o ano de 1964 significa um desconhecimento três vezes maior do que foi a repressão institucional e a resistência democrática. Se hoje cerca de doze por cento da população flerta com um novo golpe de Estado<sup>1</sup>, devemos considerar o esquecimento como um índice nesse cálculo.

Os temas que atravessam esta dissertação conjugam ditadura, literatura, quadrinhos e política. As motivações do autor, além de acadêmicas, são políticas. Em 2018, quando as urnas devolveram o poder aos militares, senti a necessidade de resistência imediata. Entre as alternativas, a luta contra o esquecimento pareceu-me a mais urgente. Nasci em 1984, último ano do regime militar, e as lições sobre o período começaram cedo dentro de casa. Minha mãe, Dilly Jennifer Lagerlöf, jornalista perseguida pelos órgãos de repressão, partilhou diversas vezes os horrores que aconteceram a ela. A propósito, eu estava ao seu lado, na abertura do impeachment contra a presidente Dilma Roussef, quando o então deputado Jair Messias Bolsonaro dedicou o seu voto à memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra. Naquele dia, testemunhei a abertura de suas feridas. Se os rumos do país tivessem seguido por outro caminho, talvez essa dissertação não existisse. Ela é fruto do seu tempo e, no campo pessoal, meu objetivo é fazer com que não nos esqueçamos<sup>2</sup>.

Theodor Adorno (2006), um dos teóricos desse trabalho, roga nossa atenção para o que denominou de educação estóica, isto é, uma educação empenhada na formação de indivíduos insensíveis à dor. Meu ato de resistência encontra-se nestas páginas. Trata-se de um esforço

---

<sup>1</sup> Em pesquisa publicada pelo Datafolha, no início de 2020, o apoio à democracia recuou no Brasil. Para 12% dos entrevistados, uma ditadura pode ser melhor do que o sistema democrático. Fonte: Folha de São Paulo. Disponível em: <http://media.folha.uol.com.br/datafolha/2020/01/02/42a3a1405e015b37af0facb59e438492osdemo.pdf>. Acesso em 05/03/21.

<sup>2</sup> O slogan “para que não se esqueça” é recorrente no acervo “Memórias Reveladas”, que pertence ao Arquivo Nacional do Ministério da Justiça. Trata-se do maior banco de informações na internet para pesquisas sobre a história da ditadura no Brasil.

contra o esquecimento. É preciso evitar que nos tornemos mais insensíveis. A gênese de nosso Estado Democrático é feita de perseguição, tortura, exílio e desaparecimento. O apreço pela ditadura – se não for um ato de esquecimento, que pode ser corrigido com honesto estudo –, configura-se como um alinhamento aos mecanismos de opressão.

Mas atenção, ainda que a ditadura brasileira seja o recorte deste trabalho, nosso verdadeiro objeto de pesquisa é a revista *Mad*. A publicação nasceu da mente criativa do filho de imigrantes alemães, Harvey Kurtzman, em 1952, nos Estados Unidos. O que poderia ser apenas uma revista de humor norte-americana, no entanto, ganhou o mundo. A partir de um estilo único, a *Mad* foi pioneira na arte de conciliar o cotidiano, a vida moderna, a comédia, a subversão e a crítica social. No Brasil, a revista ganhou sua primeira versão em 1974. O momento era propício – pois as Forças Armadas, personificadas na figura do presidente Ernesto Geisel –, ensejavam o discurso da abertura política.

Meu interesse pela *Mad* vem de casa. As revistas eram do irmão mais velho. Embora eu não entendesse a maioria das piadas, parte da minha formação como leitor, devo a essas revistas. A imagem daquele garoto cínico e desdentado, Alfred Newman, o mascote da revista, que antes era pura diversão; hoje me comunica uma atitude com a vida. É preciso rir de um mundo caduco. Assim, surgiu-me a curiosidade de revisitar aquelas publicações, que fizeram parte de minha infância, para conhecer o que guardavam de conteúdo político e retrato da época. Conforme a curiosidade foi crescendo, pouco a pouco, as leituras ganharam a forma desta dissertação.

Encerrada minha voz autoral em primeira pessoa<sup>3</sup> – do que trata este trabalho? Primeiro sobre a revista *Mad em Português* publicada no Brasil, de 1974 a 1983, pela editora Vecchi. A partir desse objeto, nossa proposta é responder se a publicação demonstrou contraposição aos governos militares. Para isso, o ponto de partida foi o trabalho de livre-docência de Roberto Elísio dos Santos (2015), *Mad uma revista muito louca*, que ao comentar a publicação durante o regime militar, sentencia que a revista só começou a participar da vida política nacional com o “fim do regime”, no início dos anos oitenta, com o governo de João Figueiredo. Desse modo, a dissertação analisa os primeiros sessenta e três

---

<sup>3</sup> Não conseguiríamos iniciar esta dissertação sem o relato pessoal, por isso, o uso da primeira pessoa. A partir de agora, fazemos o uso da terceira pessoa do plural.

volumes da *Mad* nacional, de 1974 a 1979, para compreender como a revista reflete (ou não) a política nacional e a contraposição ao poder político.

A pesquisa, que aconteceu em caráter qualitativo e em nível exploratório, teve como procedimento a análise documental – pois além de revelar ideias, fatos, opiniões e formas de viver – notabiliza-se pela eficiência com documentos que ainda não receberam processo analítico (GIL, 2002, p. 45-47). O enfoque horizontal que dos Santos (2015) dá à sua pesquisa, privilegiando a edição norte-americana, demonstra que sua análise não contemplou sistematicamente os volumes publicados no Brasil. Logo, se a análise dos documentos foi superficial, por não se tratar do centro de sua investigação, buscamos – com uma nova pesquisa –, responder se a *Mad* se posicionou, através de sua arte, contra o regime militar brasileiro. O trabalho selecionou narrativas, tecidas em linguagem verbal e não-verbal, que oferecem os elementos sociais, políticos e históricos do período selecionado. Dessa forma, o estudo pretende demonstrar a presença de contraposição à ditadura ao longo da publicação.

No entanto, por mais que haja uma aproximação com as disciplinas históricas, a pesquisa continua sendo na área de Letras. Portanto, as estratégias linguísticas na construção dos significados possuem um papel importante no trabalho. Para isso, os postulados da crítica sociológica, a la Antonio Candido (1985), na qual a sociedade é investigada senão na estrutura do texto, estão presentes ao longo da dissertação. Além disso, o trabalho pertence à linha de pesquisa em Literatura, Crítica e Cultura – que destaca a literatura como um campo de disputas de poder – logo, todo o repertório teórico e de análise confluem aos objetivos particulares desse campo de investigação.

Destacamos que o contexto de publicação da *Mad em Português* encontrou dificuldades para envenenar seu discurso contra as autoridades estabelecidas. O engajamento editorial – entre todos os agentes de produção – não se enquadra com a publicação. O Brasil foi o nono país a adquirir os direitos da revista, que reproduziu uma fórmula de sucesso que se espalhava pelo mundo, portanto, a *Mad* não chegou às bancas para derrubar um governo.

Periódicos como *O Pasquim* e a *Ovelha Negra*, que eram expressões da mídia alternativa – desalinhada da mídia tradicional –, que não se submetiam às políticas dominantes, e concentravam a nata da intelectualidade brasileira, não se comparam às

propostas da *Mad em Português*<sup>4</sup>. A publicação foi um investimento no mundo dos negócios. Se buscarmos a classificação de “engajada” na edição nacional, como o fazemos com a mídia nanica, cairemos no erro de tratar dois fenômenos distintos como se fossem semelhantes.

Contudo, isso não significa que a edição brasileira não contasse com artistas e profissionais, que dentro dos seus limites, elaborassem uma arte que extrapolasse, vez ou outra, (ou quando necessário) os limites do mero interesse empresarial. Nossa hipótese é que a revista *Mad em Português*, ainda que não fosse uma revista engajada, contou com a colaboração de artistas que deixaram uma mensagem política de resistência ao poder estabelecido. As colaborações de cartunistas como Jaguar e Geandré, respectivamente de *O Pasquim* e da *Ovelha Negra*, que também publicaram na *Mad em Português*, são um belo exemplo de humoristas críticos na publicação. Enfim, se a revista não foi engajada – muitos artistas foram. São eles que furaram, aqui e acolá, o verniz de neutralidade que a editora articulava em seus produtos.

Além do mais, os próprios conteúdos da *Mad* norte-americana, traduzidos e adaptados às questões nacionais, já ofereciam um repertório contra-hegemônico. A *Mad* não era uma revista conservadora. Nas décadas de sessenta e setenta, muito do seu humor subversivo acompanhava os movimentos contraculturais. Em um cenário de ditadura, o material publicado no Brasil não era isento – desrepressão, violência, militarismo – alfinetavam de ironias as condições políticas, nas quais o país se encontrava. Grande parte das sátiras, é verdade, traduziam a experiência dos jovens americanos, que frustrados com políticas bélicas, arriscaram um *give peace a chance*. No entanto, acontecimentos externos – escritos noutro contexto, mas publicados no momento certo – conferiam a semelhança necessária para dramatizar os eventos locais. Não desejando entrar no mérito da tradução, mas refletindo sobre os processos de ressignificação, o abasileiramento da revista gerou um produto essencialmente híbrido.

Apesar da expressão “hibridismo” poder denotar uma realidade estéril, a exemplo do seu uso nas ciências naturais, e ainda se relacionar com a ideia de enfraquecimento, nosso primeiro capítulo oferece o arcabouço teórico para compreendermos o que denominamos com a expressão. A revista *Mad* era uma revista de entretenimento – arte leve – como diria Adorno

---

<sup>4</sup> Apesar das diferenças editoriais – entre a *Mad em Português* e a mídia nanica – este trabalho não seria o mesmo sem a contribuição da pesquisa acadêmica sobre a imprensa alternativa.



(1985). Mas sua afirmação aconteceu numa atmosfera contracultural. Nesse ambiente, com acentuada participação jovem na política, muito do que era mero entretenimento, adquiriu cada vez mais seriedade, formando-se um híbrido entre a cultura de massa e a alta cultura. Para explicarmos esse fenômeno, partilhamos do pensamento de Andreas Huyssen (1997), cujos postulados analisam a crescente hibridização entre o entretenimento e a alta cultura, a partir da segunda metade do século XX.

No segundo capítulo, o uso da palavra hibridismo apresenta um segundo sentido ao longo do texto. Trata-se do hibridismo cultural, fenômeno dos quais os elementos verbais e não-verbais – da *Mad* americana – sofrem na adaptação à cultura local. Abordaremos o fenômeno, que implica em re-contextualizações entre as duas revistas, a partir do teórico Peter Burke (2019), cujo pensamento possibilita interpretar a *Mad em Português* como um artefato híbrido. Para isso, além da discussão apresentada acima, buscaremos a contextualização histórico-teórica da revista *Mad em Português*. Nosso objetivo é oferecer a formação da revista em solo americano e nacional; de modo que os principais recursos utilizados pela publicação – o humor, a sátira e o riso –, além de acompanharem a construção teórica, ajudem a explicar as adaptações ocorridas na edição nacional.

O terceiro capítulo apresenta a análise dos dados selecionados pela pesquisa documental. As imagens da *Mad em Português* pertencem aos anos de chumbo da ditadura, 1969 a 1978, enquanto o AI-5 permanecia em funcionamento, sob a tutela administrativa do presidente Ernesto Geisel. No decorrer da publicação, a contraposição evolui e cria novas consciências quando novos autores juntam-se ao trabalho de Otacílio d'Assunção, o editor da revista nacional. Do ponto de vista metodológico, nossa escolha foi privilegiar a *Mad*, que é nosso objeto literário, em detrimento de uma cronologia histórica. Na medida do possível, nossa exposição preserva a evolução de como a contraposição ao regime militar desenvolve-se na publicação.

Mesmo um historiador conservador, como Marcos Antônio Villa (2014, p. 370), argumenta que houve “ditadura” enquanto esteve vigente o AI-5, pois “o Executivo teve plenos poderes e os exerceu de forma ditatorial”. Ou seja, a transição para uma atmosfera juridicamente, à linha branda, não acontece no governo Geisel, ficando a responsabilidade de uma abertura ampla ao seu sucessor, João Figueiredo. Apesar do discurso democrático, as

leis, os departamentos e os mecanismos de opressão continuam em vigor e em funcionamento até a revogação definitiva dos atos institucionais e a transição para dias menos autoritários.

Destacamos que a ausência de uma seção – capítulo ou subcapítulo – que se dedique exclusivamente à contextualização da ditadura militar brasileira foi uma escolha deliberada. O debate historiográfico sobre o regime hoje, dada a quantidade de documentos abertos à pesquisa pública, avolumou-se em conteúdo. Decorrente disso, abriu-se uma disputa por novas explicações e hipóteses explicativas (FICO, 2017, p. 08). Ao invés de escolhermos uma linha em detrimento de outra – se foi golpe ou se não foi, por exemplo –, optamos que o material da revista *Mad* construa sua própria narrativa. Em outras palavras, que o conteúdo historiográfico esteja a favor do texto e não o contrário.

Ademais, antes de começarmos o primeiro capítulo, gostaríamos de sublinhar nossa hipótese de pesquisa. Embora a *Mad em Português* não fosse engajada, é possível encontrar na publicação uma mensagem de contraposição à ditadura militar brasileira. A partir de nossas ferramentas críticas, observa-se na estrutura do texto dois movimentos. Primeiro, uma crítica aos costumes, segundo, uma contraposição ao regime, que acompanha a crítica ao pensamento conservador das alas militares. Por mais que um movimento complemente o outro, formando um entendimento único, a crítica e a contraposição impactam na forma e no conteúdo da publicação.

Por fim, fazendo uso mais uma vez da primeira pessoa do singular, presto homenagem ao querido Ota, editor da revista *Mad*, que durante os anos de atividade na editora Vecchi foi responsável por mais de quinhentas páginas de quadrinhos mensalmente nas bancas. Se não fosse sua inteligência, seu consentimento, ou talvez sua “caotização” – nunca se sabe – essa dissertação jamais existiria. Tampouco existiria, da maneira que foi, este veículo de comunicação, que através do humor, colaborou para a formação intelectual de muitos jovens brasileiros. Otacilio Costa d’Assunção, seu trabalho me ensinou a ler, e hoje, a investigar nas entrelinhas. Receba o meu muito obrigado!

## 2 Fundamentação Histórico-teórica da Revista Mad

### 2.1 O entretenimento como arte séria

A relação entre o entretenimento e a diversão costuma ser imediata. Grosso modo, o ato de entreter-se pressupõe uma certa anestesia que, a rigor, se distancia da austeridade exigida nos diversos afazeres cotidianos. A diversão está próxima do *ludus*, isto é, da brincadeira como um divertimento. No entanto, conjugada ao entretenimento abarca uma variedade tão grande de atividades, cuja única semelhança, na maioria das vezes, é seu efeito relaxante. Neste sentido, sua finalidade é como uma pequena pausa – um *stop*; ainda que paliativo, que permite desviar o olhar das preocupações e suavizar o peso dos processos que fragilizam e embrutecem a vida.

O termo *ludus* que é a raiz etimológica de palavras como lúdico e ludicidade, cujo campo de significação relaciona-se com os jogos em geral, sugere de modo ordinário os limites daquilo que consideramos sério ou leve. Para Johan Huizinga (2004), a expressão latina além de suscitar o que atribuímos como não-sério, expressa uma realidade contrária à vida comum. Contudo, explica o autor (Ibidem, p. 51), por mais que a seriedade busque excluir o *ludus*, “o jogo pode muito bem incluir a seriedade”. Portanto, ainda que pareçam contrários, a ludicidade e a seriedade não são fenômenos antagônicos.

Apesar das diferenças conceituais entre o divertimento e o lúdico – o primeiro mais livre e o segundo regido por regras – o divertimento é uma das maneiras mais fáceis de expressar o conceito de *ludus*. Portanto, por mais que o lúdico não seja o objeto principal deste trabalho, a proposição de que o divertimento não necessariamente exclui a seriedade, oferece ao pensamento o suporte inicial para refletirmos o entretenimento como uma forma legítima de fazer artístico. Porquanto, se Huizinga (2004) identifica o elemento lúdico na poesia e na filosofia, equilibrando-se ambas entre a leveza e a seriedade, por que tal arranjo não pode ser encontrado naquilo que classificamos como entretenimento?

O entretenimento: – filmes, *rock and roll*, literatura *pulp*, histórias em quadrinhos, televisão, jogos de computador, entre outros – classificam-se como um modo de arte leve, ancorados em veículos de comunicação em massa (GABLER, 2000, p. 11-21). Dada sua leveza e seu alcance, o entretenimento geralmente provoca certa antipatia nos círculos

intelectuais. Se investigarmos o século XX, encontramos Adorno e Horkheimer (1985, p. 126) como os principais autores que repudiaram a experiência estética do entretenimento: “o entretenimento e os elementos da indústria cultural já existiam muito antes dela. Agora, são tirados do alto e nivelados à altura dos tempos atuais”.

A proposta dos autores alemães foi correlacionar os termos “indústria” e “cultura” com o intuito de substituir o conceito de cultura de massa. Por não se tratar de uma cultura que nasce do povo, destacam a verticalização, de cima para baixo, dos processos de criação e de dominação, nos quais as massas abandonam a própria criatividade em detrimento do consumo (RODRIGUES, 2012, p. 10). Do mesmo modo, a crítica presente na expressão indústria cultural, dirige-se à forma como a mecanização e a padronização, que antes governavam apenas os processos de produção, estendem-se a todos os setores da vida social, inclusive a cultura e o entretenimento.

Para a dupla de filósofos, o controle que a indústria cultural impõe em seus consumidores é uma ferramenta de alienação. Nessa perspectiva, o entretenimento produzido pela indústria não oferece os subsídios que conduzem a reflexão das contradições da sociedade, atuando, portanto, em defesa da ordem vigente. O indivíduo, diga-se entorpecido, não adquire as ferramentas para romper com sua prisão social, pois numa certa fuga do cotidiano, a experiência não possibilita vicejar a resistência contra a ordem social estabelecida.

Aliás, entre os diversos predicativos que definem a expressão, está o casamento entre a cultura e o entretenimento. Segundo Adorno (1985, p. 134), “a fusão atual da cultura e do entretenimento não se realiza apenas como depravação da cultura, mas igualmente como espiritualização forçada da diversão”. O deslocamento da cultura para esfera do consumo transforma a arte numa atividade econômica que, como todo bom negócio, precisa ser vendida ao maior número de pessoas. Esse processo faz com que a arte se transforme num produto homogêneo e nivelador, que pode ser apreciado sem grandes esforços mentais. A padronização, a partir dessa prerrogativa, produz uma arte distraída que não exige do consumidor mais do que o exercício básico da passividade.

Apesar de Adorno e Horkheimer entenderem a cultura em sentido restrito, como o clássico e o erudito, o grande tema que perpassa o ensaio *A Indústria Cultural* é a relação entre a dominação e a cultura. Nesse sentido, o sistema capitalista instrumentaliza os espaços

culturais como um meio de subjugação indispensável à preservação e à manutenção de seu próprio funcionamento. A dominação acontece pela manipulação e pela divisão das oposições, a partir de bens culturais padronizados, que refletem “o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade” (Ibidem, p. 114).

O entretenimento é a diversão das massas. Divertir-se é estar distraído. A arte então banalizada, entendida como um objeto fugaz, cuja autonomia se submeteu à lógica de consumo, já não carrega em si os germes da transformação social, reforçando, todavia, as idiossincrasias de uma sociedade dividida em classes. Tal conceituação os levou a compreender a arte em duas categorias: a arte leve, descomprometida das grandes questões que atravessam a vida, logo, destinada ao divertimento, e a arte séria, contemplativa, que tem a capacidade de conduzir o indivíduo a uma consciência livre e emancipatória. Para os filósofos alemães, a indústria cultural pertence à superestrutura do capitalismo, que é um conceito na obra de Marx, que trata da dimensão simbólica da arte. Logo, a arte leve (superestrutura) reproduz a lógica e a moral capitalista, que segundo os autores, “é a má consciência social da arte séria” (Ibidem, p. 127).

Pode parecer que Adorno e Horkheimer expressam um temperamento casmurro, contrários ao divertimento. Contudo, isso não é verdade. Explica Ernest Mandel (1985, p. 271) que o conceito de indústria cultural é uma crítica ao capitalismo tardio, reconhecido como um processo de “industrialização generalizada universal”, que produz e determina quais produtos culturais os trabalhadores consomem em seus momentos de lazer. O divertimento do público não é o problema, o perigo está no sistema determinar uma forma própria de diversão. Entretanto, para o teórico, a literatura revolucionária, tomada no espectro da arte séria, ao ser absorvida pelo mercado, ainda está submetida ao valor de uso. A expressão valor de uso, que é um importante termo no pensamento de Marx, deve ser incluída na equação sujeito-indústria, pois trata da relação subjetiva do consumidor com o produto, a qual independe dos meios de produção.

Logo, sendo o valor de uso a maneira como o consumidor irá se relacionar com o objeto de consumo, a absorção da arte séria pela indústria cultural teria um efeito favorável em potencial. Mandel fala em nome de um marxismo ortodoxo, cuja revolução, ao final das contas, é um dos pilares do seu trabalho intelectual, e para tal objetivo, desde que atendesse à conscientização das massas, não havia objeção em “reduzir” a arte séria ao entretenimento.

Embora não houvesse percebido, os planos de Mandel já estavam em curso há mais de uma década antes de formular suas ideias. Determinados segmentos do que Adorno chamava de arte leve, já nos anos sessenta, começavam a trabalhar com maior criticismo, atuando a favor da conscientização do público, pois apareciam mesclados a atributos pertencentes à arte séria, num crescente processo de hibridização. No entanto, antes de entrarmos nesse tema, é preciso compreender o contexto em que o ensaio *A Indústria Cultural* foi concebido.

O conjunto de ideias que cercam o termo indústria cultural já não encontram suporte na atualidade. Em um cenário de Segunda Guerra, a crítica visava preservar a arte da instrumentalização de governos totalitários – como o uso do rádio pelo nazismo, por exemplo –, ao mesmo tempo em que tinha por objetivo resguardar a arte, a partir da criação de fronteiras, daquilo que era a mera cultura comercial. Explica Andreas Huyssen (1997, p. 11-12) que “tal projeto era cultural e politicamente válido naquele tempo”, porém, “este projeto já se esgotou”. A hostilidade com a arte leve reflete um conjunto de tendências que busca reagir contra a cultura de massa e a mercantilização das artes, com o intuito de preservar o canônico e de purificá-lo da contaminação do popular. No entanto, defende Huyssen, tal hostilidade já não encontra justificativa, pois a síntese entre a arte séria e a arte leve – como Adorno temia que acontecesse –, tornou-se inevitável.

A análise de Huyssen (1997, p. 37) baseia-se no fato de que as fronteiras entre aquilo que Adorno considera sério e leve, entendidos como a alta arte e a cultura de massa, sofreram oscilações, pois tanto as técnicas quanto os temas da alta cultura já foram pouco a pouco absorvidas pela cultura de massa:

Não só a vanguarda histórica é coisa do passado, mas também é inútil tentar revivê-las sob qualquer forma. Suas invenções artísticas e suas técnicas foram absorvidas e cooptadas pela cultura de *mass media* ocidental em todas as suas manifestações, de filmes de Hollywood, televisão, design industrial e arquitetura até a estetização da tecnologia e a estética da mercadoria.

Portanto, para o teórico cultural, excetuando-se aquilo que é de fato *kitsch*, não existe mais aquela fronteira que separa os dois mundos, o “superior” e o “inferior”, uma vez que o “inferior” já compartilha dos mesmos elementos do “superior” e vice-versa. Não se trata, percebe-se, da mercantilização da alta cultura como objeto de consumo, que está inserido no conceito de indústria cultural, mas da relação mútua em que os dois andares, o de cima e o de

baixo, estabelecem enquanto formas de realização.

O diagnóstico de Huyssen não é, todavia, inovador. Adorno e Horkheimer já haviam previsto a fusão, mas com repúdio e desconfiança<sup>5</sup>. Para a dupla de Frankfurt, a absorção da arte séria pela arte leve, que é o objetivo da indústria cultural, faz parte dos processos de dominação e seu efeito, por conseguinte, é a propagação de uma má consciência social. No entanto, para Huyssen, persistir na redução do fenômeno a partir do maniqueísmo, além de enfraquecer a crítica – reforçando aspectos minimamente qualitativos – também traz consigo aquele velho medo da contaminação<sup>6</sup>. Medo, inclusive, lembra o autor<sup>7</sup>, que não existia na década de 30, quando Walter Benjamin, também um representante da Escola de Frankfurt, defendia a crença numa cultura de massa emancipadora.

Huyssen refere-se ao texto, *A obra de arte na era da reprodução técnica*, de 1936, no qual Benjamin conclui positivamente a favor da cultura de massa. Segundo Walter Benjamin (2012, p. 91), “a reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte, de uma atitude extremamente retrógrada diante, por exemplo, de um Picasso, passa a uma relação extremamente progressista em face, por exemplo, de um Chaplin”. Com efeito, conceitos tradicionais como a autenticidade e o valor de culto abalam-se ante as técnicas do cinema e da fotografia. Neste contexto, Andreas Huyssen recupera outra forma de pensar a cultura de massa, que já existia antes da Segunda Guerra, ao mesmo tempo em que defende o fato do conceito “indústria cultural” ter sido criado sob um fenômeno social móvel. Sendo assim, apesar de toda sua importância para a teoria literária, a atualidade do termo demanda correções necessárias a partir das mudanças da sociedade.

A partir da década de cinquenta, o entretenimento obliterou limites que estão além das fronteiras de uma arte distraída. Logo, a síntese entre a cultura de massa e a crítica social adquiriu uma fisionomia, que não estava prevista no conceito cunhado por Adorno e

---

<sup>5</sup> Adorno e Horkheimer, ao tratar das duas esferas da arte, considerando a arte leve uma sombra da arte autônoma, escrevem: “A pior maneira de reconciliar essa antítese é absorver a arte leve na arte séria ou vice-versa. Mas é isso que tenta a indústria cultural” (1985, p. 127).

<sup>6</sup> Andreas Huyssen propõe corrigir certos desequilíbrios entre a crítica do modernismo e a do pós-modernismo. Segundo o autor, “Nem toda obra de arte que não se conforma às noções canonizadas de qualidade é automaticamente uma peça *kitsch*, e o trabalho de transformar o *kitsch* em arte sem dúvida resulta em obras de alta qualidade” (1997, p. 10).

<sup>7</sup> Huyssen, ao comparar o pensamento de Brecht ao de Benjamin, destaca que ambos – cada qual a seu modo – “tendiam a fetichizar a técnica, a ciência e a produção na arte, esperando que as tecnologias modernas pudessem ser usadas para a construção de uma cultura socialista de massa” (1997, p. 35).

Horkheimer. A investigação de Huyssen debruça-se sobre a obra de Andy Warhol e a Pop Art. No entanto, as qualidades críticas de uma arte leve podem ser encontradas em diversas mídias de comunicação em massa.

## 2.2 EC Comics & Mad Magazine

O humor é inofensivo. A declaração é falsa, é claro. Mas foi com essa premissa que a revista Mad mudou os rumos do humor e da comédia norte-americana. Tudo começou com a *Educational Comics* – fundada em 1944, por Maxwell Gaines<sup>8</sup> – que tinha em seu catálogo títulos relacionados à educação em formato *comics*. Em 1947, quando o editor faleceu, a editora estava à beira da falência. Foi então que seu filho, William Gaines, assumiu o comando dos negócios. Além das dívidas, o momento era incerto para os quadrinhos, pois apesar da popularidade que o gênero de super-heróis tinha conquistado durante II Guerra – com o fim dos conflitos –, o mercado parecia incerto.

A solução estava na renovação. As editoras começaram a procurar novas propostas que pudessem atrair a atenção dos leitores. Explica Nyberg (2009, p. 58): “grande parte dos editores de quadrinhos tinham alguma experiência na publicação de títulos *pulp*”<sup>9</sup>, o que parecia uma boa competência para reaquecer o mercado. Em pouco tempo, os gêneros de investigação, crime, mistério e terror – que eram comuns às revistas *pulp*<sup>10</sup> – começaram a aparecer nos quadrinhos.

O momento exigia mudanças. Em 1949, a *Educational Comics* se transforma em *Entertainment Comics*<sup>11</sup>. E William Gaines, que tinha dado continuidade à linha educacional, cede aos designios das narrativas de investigação e de faroeste. Com a melhora nas finanças, não tardou para que o terror, a ficção científica e a fantasia também se tornassem títulos regulares da editora. Mas, entre tantos gêneros, coube às histórias de terror salvar as contas da

---

<sup>8</sup> Em meados de 1933, onze anos antes da criação da *EC Comics*, Max Gaines já atuava no mercado editorial de revistas. Seu legado é ser o pai dos *comics books*.

<sup>9</sup> No original: “Most of the comic book publishers had some background in the pulp magazine field”. Tradução nossa.

<sup>10</sup> Entre 1880-1950, a expressão “pulp” descrevia características físicas de periódicos de baixo custo. Atualmente também designa suas qualidades estéticas.

<sup>11</sup> Segundo Jacobs, (1972, p. 54), o nome *Educational Comics* parecia inapropriado às novas propostas da editora.



empresa. Parecia um “milagre”, pois no período de um ano, a *EC Comics* já havia sanado todas as suas dívidas. Os primeiros títulos de terror da *EC Comics* foram *The Crypt of Terror* e *The Vault of Horror*, dos quais Gaines, observa Frank Jacobs (1972, p. 55): “não estava apenas criando um império, estava edificando as bases do que se tornaria um verdadeiro culto na história da indústria dos quadrinhos”<sup>12</sup>.

De fato, o gênero de terror foi muito popular nos anos cinquenta. Mais de quarenta títulos chegavam mensalmente às bancas. O momento era bom. Mas o apogeu estava com os dias contados. Apesar do fenômeno entre os jovens, as revistas em quadrinhos não eram simpáticas à opinião pública. Em 1948, eventos decisivos acontecem, o médico Fredric Wertham assume o protagonismo da discussão pública. Segundo ele, as histórias em quadrinhos causavam mal à formação da juventude (NYBERG, 2009, p.59). Em 1954, a situação se agrava quando o doutor publica *Seduction of the Innocent*, livro que relaciona os quadrinhos à delinquência juvenil. Seu embasamento era marcado por recentes pesquisas na área de psiquiatria e de comportamento. A partir dali, buscou-se a formação de um consenso dos danos que a leitura de quadrinhos poderia causar à sociedade. De imediato, os gêneros que sofreram maior retaliação foram os de ficção científica, policial e os de terror.

Se isso não bastasse, a discussão também foi parar no Senado americano. As autoridades buscavam evidências da relação entre a delinquência juvenil e os quadrinhos. Uma comissão foi instaurada. Buscavam o entendimento do efeito corrosivo dos *comics* na sociedade. Com efeito, William Gaines foi intimado a prestar depoimento. Além do susto, nada aconteceu, só que o médico Wertham aproveitou o ambiente para disseminar suas ideias entre as autoridades governamentais. Por fim, chegou-se à conclusão de que o governo precisava de políticas rápidas para apaziguar a opinião pública. Então, baseando-se no modelo vigente da indústria cinematográfica, a solução foi inaugurar um código autorregulatório para a indústria dos quadrinhos. Dali nasceu o *Comics Code Authority* (Ibidem, p. 65).

As editoras tiveram um colapso. Os enredos ficaram pueris, mas o pior estava por vir. Após a regulamentação do Selo de Aprovação, *Seal of Approval*, o qual os quadrinhos deveriam apresentar em suas capas – assegurando acordo com o código –, as distribuidoras deixaram de viabilizar os títulos que não oferecessem o certificado. Numa janela de dois anos,

---

<sup>12</sup> No original: “Gaines not only was building an empire, he was laying the foundation for what would become the most fanatic cult in the history of the industry”. Tradução nossa.

entre 1954 e 1956, os eventos fizeram com que a *EC Comics* descontinuasse todos os seus títulos, à exceção de um, que era a revista *Mad* (FERREIRA, 2015, p. 08). O código havia amansado o cenário de quadrinhos. Mais uma vez os ventos eram de mudança. Entre inventar um título novo, que levantasse a editora, ou apostar no que já tinha em mãos, Gaines escolheu a segunda opção.

A *Mad* já estava em circulação desde 1952 – dois anos antes das mudanças. Não era um sucesso absoluto em vendas<sup>13</sup>. A primeira edição teve tiragem de quatrocentas mil cópias (SCHELLY, 2015, p. 257). Para os padrões da época não era ruim, mas poderia ser melhor. Então William Gaines decidiu duplicar a *Mad*, criando um “autoplágio” chamado *Panic*<sup>14</sup>, que também começou a vender bem. Outras editoras aproveitaram o sucesso e começaram a vender suas próprias versões inspiradas na *Mad* (FUCHS, REITBERGER, 1972, p. 216).

Em 1955, William Gaines muda o formato da publicação de *comic book* para *magazine*: com mais dimensão e o colorido passa a ser editado em preto e branco. Os motivos para isso são controversos. Aqui há duas narrativas. A primeira, e mais defendida, diz que a mudança foi para driblar o *Comics Code*. Afinal, o documento regulava o formato *comic book* – não o *magazine* – e o regulamento proibia temas como a corrupção das autoridades, os crimes bem sucedidos, o triunfo do mal sobre o bem, a morte de um policial, o consumo de drogas e o uso das palavras crime, terror e horror nos títulos (WITEK, 1989, p. 48). Mas não regulava absolutamente nada sobre o humor. Ou seja, estavam livres da autocensura e da regulamentação do governo.

A segunda narrativa, que busca corrigir a primeira versão do evento, diz que Harvey Kurtzman – o criador da revista *Mad*, e quem escrevia e desenhava tudo –, estava insatisfeito com a imitação da *Panic* e com os direitos de sua propriedade intelectual. William Gaines para impedir que o artista pedisse demissão, atendeu o interesse de Kurtzman em transformar o formato *comic book* em *magazine* e estilizá-lo em preto e branco. Mas o patrão não queria ceder um passo além disso. Sem que chegassem a um acordo, Kurtzman pediu demissão (RINGGENBERG, 2012, p. 218).

---

<sup>13</sup> Segundo Jacobs (1972, p. 66), enquanto Kurtzman desenhava seus quadrinhos de guerra, Feldstein propôs que ele, sendo humorista, produzisse uma revista de humor. Kurtzman amadureceu a ideia e conversou com Gaines. Esse, por sua vez, não esperava fazer da revista um grande negócio.

<sup>14</sup> Enquanto a *Mad* era editada por Harvey Kurtzman; Feldstein, que posteriormente seria o segundo editor da *Mad*, assumiu a responsabilidade com a *Panic* (THOMPSON; LUPOFF, 1998, p. 303).

Em 1956, o cargo de editor da Mad passa para Al Feldstein<sup>15</sup>, que já trabalhava com Gaines desde a transição de *Educational Comics* para *Entertainment Comics*. Por ironia, o “autoplágio” *Panic* foi descontinuado naquele mesmo ano. Já a Mad tornou-se um ícone do humor nos quadrinhos. Mas vamos com calma. Harvey Kurtzman é um artista que precisa ser comentado. Não apenas por ser o fundador, mas porque tudo o que a Mad começou a fazer, até atingir o seu auge, já tinha sido ditado por seu criador. Afinal, nele já estava todo o refinamento.

Kurtzman foi o primeiro indisciplinado da Mad. Filho de imigrantes alemães, tinha ascendência judaica. O pai faleceu cedo. E a mãe, Edith Kurtzman, casou-se pela segunda vez com Abraham Perkes, imigrante judeu de família russa. Perkes havia participado da I Guerra pelo exército americano. Como civil, dedicou-se a um misto de artífice, artesão e metalúrgico. Mais do que um padrasto, ele se tornou o pai de Kurtzman, influenciando-o com seu gosto pela arte. Naquela época, o Brooklyn era um epicentro judaico. À família não faltava o essencial, mas apesar de escapar da pobreza, o jovem não teve uma infância fácil (SCHELLY, 2015, p. 21-22).

O padrasto era comunista. Defensor da classe trabalhadora. Entusiasta da Revolução Russa, porém, com perfil moderado, apreciava certos aspectos do capitalismo – embora consciente dos seus males. Com a Grande Depressão, de 1929, as palavras socialismo e comunismo eram comuns na comunidade judaica. Muitos imigrantes que vislumbravam o sonho americano – a terra das promessas – estavam desempregados.

Em casa, Kurtzman lia o *Daily Worker*, periódico destinado a classe trabalhadora, e defendia políticas de esquerda<sup>16</sup>. A mãe acreditava que a imprensa engajada ensinava a ler nas entrelinhas. Um cenário comum na família Kurtzman era a mãe e o filho discutindo as falácias da imprensa corporativa. Segundo o biógrafo de Harvey Kurtzman, Billy Schelly (Ibidem, p. 24), o exercício com a mãe foi fundamental para que o jovem desenvolvesse a aptidão para discernir entre a aparência e o real. O que seria depois, sua assinatura como cartunista satírico.

A arte de Kurtzman era leve. Aparentemente ingênua. Sua influência do humor pastelão

---

<sup>15</sup> Jacobs (1972, p. 60) relata que Feldstein, ao contrário de muitos editores da época, incentiva os cartunistas a desenvolverem seu próprio estilo.

<sup>16</sup> Apesar de defender políticas de esquerda, Harvey nunca se declarou rigidamente comunista ou socialista. (SCHELLY, 2015, p. 24).

era imediata. Tanto que tratava suas inspirações como *dumb humor* – humor debilóide em tradução livre (Ibidem, p. 27). Mas o estilo enganava – pois, nas camadas de uma linguagem ingênua, o cartunista escondia sua visão de mundo. Apesar de trabalhar na indústria do entretenimento, Kurtzman levava sua arte à sério<sup>17</sup>. A partir do terceiro volume, a Mad já havia se encontrado. As sátiras com personagens consagrados das histórias em quadrinhos – como Tarzan e Superman –, e os quadros carregados de mensagens visuais, de modo a organizar quase uma alegoria – yes, estavam lá também.

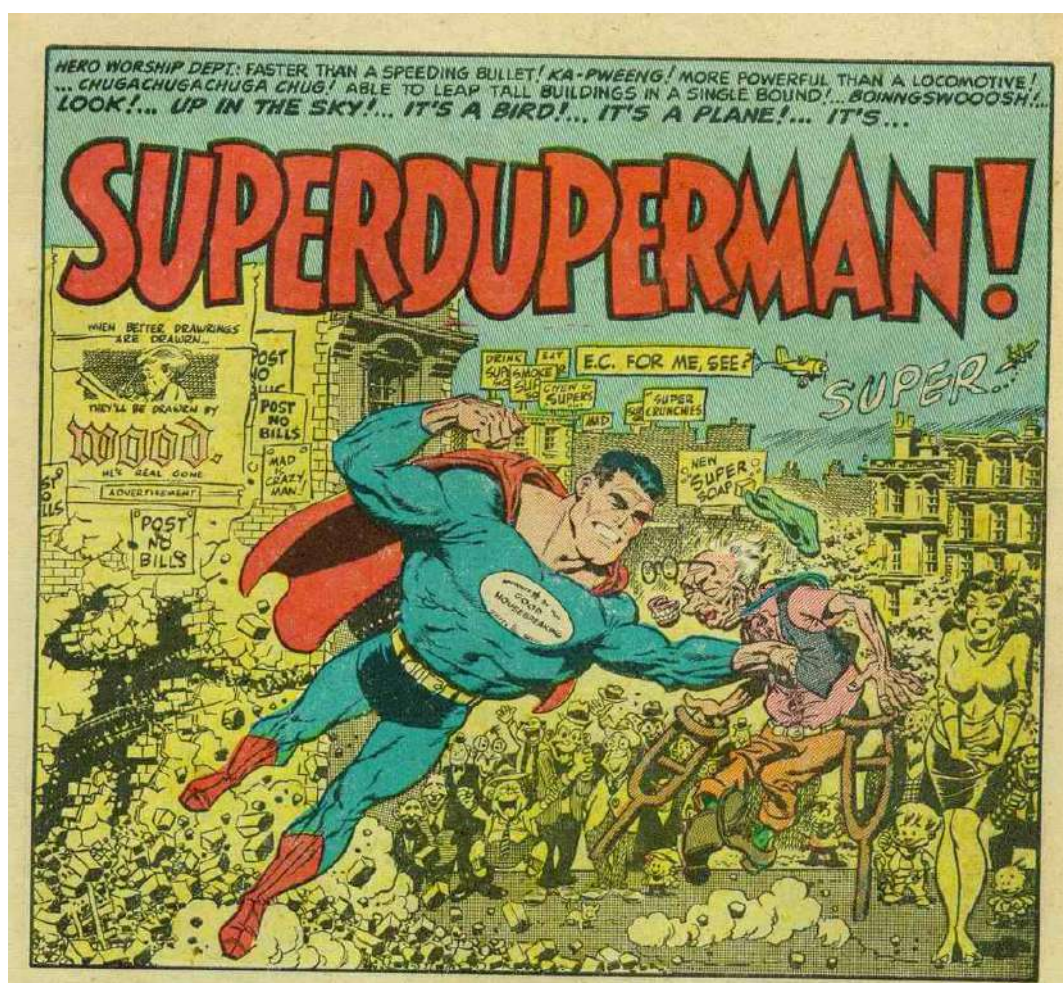


Fig. 1. KURTZMAN, Harvey. *Superduperman!* Mad #4. Fonte da Figura: Mad, v. 04, 1953.

Pode parecer paradoxal, mas o que estava acontecendo parecia a cultura de massa tomando consciência de si. E por meio de uma metalinguagem satírica, começando a corrigir

<sup>17</sup> Para Jacobs (1972, p. 61), Kurtzman era um perfeccionista, seu trabalho com o gênero de guerra, por exemplo, não era romantização, tampouco propaganda, havia um valor documental.

os problemas de suas próprias limitações.

Por toda sua produção, Harvey Kurtzman é lembrado como o pai dos quadrinhos *underground*. Já a Mad, “inventou os anos sessenta” (CHUTE, 2016, p. 96)<sup>18</sup>. A comparação é inevitável, a Mad antecipou o seu tempo. Tudo estava lá – nas camadas do texto – o cansaço com o Ocidente, o elogio da loucura, a indisciplina como protesto, o desafio das autoridades e os lampejos de uma utopia. Tudo conjugado numa gramática visual complexa e autoconsciente, que segundo Marshall McLuhan (2011, p. 189), converteu a linguagem do cinema, da rádio e da fotografia em quadrinhos satíricos. Desde o início, a Mad já estava situada fora do consenso cultural. Era uma *outsider*, uma estrangeira, algo sem precedentes na história dos quadrinhos.

Nos anos sessenta, a revista chegou a um milhão de cópias. Nos setenta, quase três milhões (TRACY, 2019). Viajou pelo mundo. Chegou à Inglaterra, à Suécia, à França, à Alemanha e embarcou no Brasil em 1974. Naquela época, éramos o nono país a apostar na revista. Sem muita adesão em outros países, no Brasil encontrou terreno fértil. Já na década de setenta, vendia duzentas mil cópias em todo território nacional (FINOTTI, 2011), o que era uma excelente marca.

A *Mad em Português*, título escolhido pela editora Vecchi, somou cento e três volumes, com circulação entre 1974 e 1983. Além das adaptações do conteúdo original, lançou artistas brasileiros<sup>19</sup>. A edição ficou sob a responsabilidade do cartunista Otacílio Costa d’Assunção, codinome Ota, que convidou cartunistas emergentes e consagrados como eventuais colaboradores. Não obstante, os vinte e dois anos que antecederam a edição nacional, conferiram um vasto material para publicação e adaptação no país. O *corpus* deste trabalho, dada a especificidade da pesquisa: a revista *Mad em Português* durante o regime civil-militar brasileiro, recorre poucas vezes à edição americana para desenvolver sua análise. O motivo é simples. O *corpus* de estudo já compreende cinco anos de publicação, que somam cerca de três mil páginas de quadrinhos. Qualquer esforço, além do realizado, não caberia no formato de uma dissertação. Portanto, toda a reflexão sobre a natureza da Mad – salvo exceções necessárias – ocorrerá a partir da edição brasileira. Dito isso, precisamos retornar aos anos

---

<sup>18</sup> No original: “Mad invented the 60s”. Tradução nossa.

<sup>19</sup> Só em outubro de 1975, mais de um ano depois do primeiro volume, é que os artistas brasileiros foram convidados a colaborar com a revista.

sessenta. Afinal, a versão brasileira adaptava em grande parte os conteúdos disponíveis das décadas que sucederam o nascimento da revista americana.

### **2.3 Contracultura: contestação e rebeldia**

Bob Dylan, John Lennon, Mick Jagger, Timothy Leary, Allen Ginsberg, Herbert Marcuse, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Charles Manson, Eugene McCarthy – entre políticos, músicos, professores, assassinos e filósofos – esses são alguns dos nomes que surgem quando evocamos os grupos de rebeldia dos anos sessenta e setenta. Entende-se a contracultura, isto é, os diversos grupos heterogêneos que marcaram a geração, do ponto de vista teórico, como uma cultura marginal que contesta, cada qual ao seu modo, as bases que sustentam a cultura ocidental (PEREIRA, 1992, p, 13).

Na antiguidade, a “cultura” representava o cuidado com a agricultura, com as colheitas, com os animais e só, posteriormente, por acréscimo, com o florescimento das faculdades humanas. A partir do século XVIII, a palavra começa a ser utilizada como sinônimo de “civilização”. Desse modo, o termo implicava em dois sentidos. O primeiro em contraste com a barbárie, sendo a civilização o seu oposto. O segundo, como um estado de desenvolvimento, no qual o cidadão, ao contrário do bárbaro, expressa as qualidades do homem civilizado, ordenado, civil e cortês (WILLIAMS, 1978, p. 09-15). Com efeito, desse deslocamento semântico, a cultura passa a ser compreendida como um processo geral de desenvolvimento, nas quais a arte e a literatura representam o que há de mais elevado no espírito humano.

Segundo Xavier Zubiri (1974, p. 05), o qual citamos como filósofo que defende a cultura ocidental, “a metafísica grega, o direito romano e a religião judaico-cristã” formam os três pilares de nossa civilização<sup>20</sup>. Dos gregos, desenvolvem-se as ideias de razão, ordem e ciência que, nas palavras do filósofo (2016, p. 08-09), trata de investigar “o que é o real?” – base de todo pensamento científico até os dias de hoje. Dos romanos, prevalece o sistema de classes e as leis da maioria dos países de base europeia. Dos judeus, preservam-se os valores religiosos dominantes. Aqui uma observação: sem dúvida, o Ocidente é mais do que isso, mas

---

<sup>20</sup> Para Xavier Zubiri (1974, p. 05), mais do que os alicerces do Ocidente, os três pilares são as maiores obras já produzidas pelo espírito humano.

os três pilares sintetizam – de maneira abrangente – a cultura ocidental em seus elementos essenciais.

Em síntese, o homem ocidental é aquele que nasce numa sociedade de classes, pratica direta ou indiretamente os valores da religião judaico-cristã, e elege a razão como guia em sua vida intelectual e ética. Por outro lado, a ideia de contracultura traz consigo pensamentos conflitantes com a tradição oficial. Grosso modo, podemos dizer que quaisquer valores marginais são contraculturais. Mas queremos situar o termo no contexto da segunda metade do século XX. No qual expressa tanto um conceito quanto um movimento em busca de mudanças no seio da sociedade. Sendo uma cultura marginal, a contracultura foi uma espécie de “anticultura”, de ideias próprias, que denunciou os colapsos da civilização e tentou superá-los numa dialética de conflitos, que foram perdendo a força, conforme os anos oitenta se aproximaram (PEREIRA, 1992, p, 32).

Entre os círculos acadêmicos, a expressão apareceu pela primeira vez no ensaio *Contraculture and Subculture* – de 1960, do sociólogo J. Milton Yinger. Baseando-se na delinquência juvenil, o autor postulou o termo para nomear o comportamento daqueles que contrariavam os valores dominantes. De uso depreciativo, a expressão designou os mais variados grupos que tinham em comum a resistência contra os valores tradicionais. Embora a leitura do sociólogo tenha influenciado o imaginário delinquente da contracultura: drogas, promiscuidade, cabelos compridos e roupas coloridas; sua observação do conflito entre dois grupos, o dominante e o marginal, é pertinente quando consideramos as lutas e as conquistas deixadas pela geração.

Numa perspectiva global, os anos sessenta representam um momento de ruptura cultural e comportamental. As revoltas estudantis que se mobilizaram em vários países – sintetizados pelo Maio de 1968, na França –, consolidaram o protagonismo jovem no ativismo político<sup>21</sup>. Nesse contexto, multiplicaram-se movimentos cujo estandarte sinalizavam as mais diversas bandeiras: *flower power*, *gay power*, *black power*, *women's lib*, entre outros. Segundo Pereira (Ibidem, p. 18), as vertentes que confluem para a formação do que denominamos

---

<sup>21</sup> Segundo Michael Seidman (2004, p. 18), a formação do Movimento Estudantil aconteceu em resposta a colapsos sociais, dos quais se destacam: a segregação sexual, as reformas educacionais, os modelos avaliativos e a violência policial.

como contracultura são muito variadas. Logo, sem reduzir o fenômeno ao Movimento Estudantil, enfatizamos a formação de uma juventude crítica aos assuntos sociais<sup>22</sup>.

Sendo um fenômeno de pós-Guerra Fria, a contracultura caracterizou-se pela busca de mudança radical da ordem vigente. Para Hobsbawm (1995, p. 314), o período foi marcado pela ideia de Revolução Cultural – a qual aproximou o jovem do protagonismo na vida pública. Segundo o historiador britânico (Ibidem, p. 323), a cultura jovem tornou-se a matriz das mudanças, “no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o prazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos”.

Identificado como um fenômeno norte-americano, que se espalhou por outros países, a contracultura teve com a Guerra do Vietnã a consolidação do símbolo da resistência juvenil (PEREIRA, 1992, p. 79). O que assinalou no imaginário – *make peace not war* – a prática e o discurso da não-violência. Em 1969, a canção de John Lennon, *Give peace a chance*, reuniu a voz daqueles que pediam o fim da Guerra. Aqui destacamos que é indissociável a relação entre a música e a contracultura. Segundo Messeder (Ibidem, p. 09), a consolidação do *rock and roll*, entre 1958 e 1968, tornou inseparável a música, a arte e o comportamento. *The Beatles*, Bob Dylan e Jimi Hendrix contribuíram para a identificação dos jovens com as causas sociais.

Das mais variadas formas, a contracultura rechaçou as instituições religiosas, as políticas conservadoras, as hierarquias sociais e demais valores dominantes. Buscou demonstrar as fissuras e as incongruências da civilização. Para Messeder (Ibidem, p. 11), a contracultura representa uma crítica ao Ocidente como um todo. Muitas vezes de forma assistemática, é verdade, pois não caberia ao método repetir o modelo dominante. A ordem, a sistematização e a classificação, que são consagrados pela cultura ocidental, refletem a racionalização que é igualmente objeto de crítica da contracultura. Mais do que contestar, era preciso reescrever um modelo assistemático – de modo que o método, ou a ausência gradual dele –, promovesse oposição ao racionalismo convencional.

---

<sup>22</sup> Com o fim da Segunda Guerra, entre 1945 e 1964, os Estados Unidos registraram o nascimento de 76 milhões de crianças. Essa geração, que ficou conhecida como *baby boomers*, a juventude que se rebelou contra o *establishment* nos anos sessenta e setenta.



Devemos retornar ao filósofo Zubiri, que identifica na metafísica grega a origem do que denominamos hoje por ciência. Segundo o filósofo (2016, p. 26), a estrutura de todo saber científico, desde Aristóteles, é estudar “as causas de seu objeto”<sup>23</sup>. Aqui entramos no campo das relações, isto é, de como os fenômenos criam sistemas de funcionamento. Estudar as relações, as estruturas, buscando a ordem como explicação racional das causas, está na base do racionalismo. Deleuze (1974, p.54), por exemplo, ao tratar do método estruturalista, explica que não existe estrutura “sem séries, sem relações entre os termos de cada série, sem pontos singulares correspondendo a estas relações”.

A síntese entre as duas ideias é que ambas apontam para a primazia da razão. Ou seja, é a razão o elemento capaz de ordenar, sistematizar e buscar as relações até chegar às causas. Eureka, “habemus ciência”, mas precisamos recordar que isso é diferente das respostas que a contracultura buscou ante o conhecimento e a razão. Percebam que a palavra contracultura está sendo utilizada de maneira ampla, afinal, são muitas contraculturas. Mas podemos sintetizar suas relações com as formas de conhecer, pegando emprestado a citação de Polônio, na tragédia de *Hamlet*, que qualifica a capacidade discursiva do príncipe com a máxima: “mesmo que seja loucura, ainda assim há certo método” (SHAKESPEARE, 2019, p. 59).

Citar Shakespeare em nosso trabalho é como uma figura de linguagem. Mas o recurso é eficiente para apresentar que existe certa tendência à “caotização” na contracultura. A razão se torna um meio de saber, não o único exclusivo. Sob essa esteira Timothy Leary, o arauto da contracultura e das substâncias psicoativas, definiu sua trajetória em direção aos estados alterados da consciência. Leary defendia que tinha conhecido mais sobre a mente humana, com uma única ingestão de cogumelos psicoativos, do que em quinze anos de estudo sistemático em Psicologia (TIMOTHY, 2016, 05 min). A propósito, vejamos o que o professor Leary (1999, p. 503) tem a dizer sobre a ciência tradicional:

Em 1960, nós, psicólogos de Harvard, não falávamos nem pensávamos em termos de função cerebral. Nossas metáforas refletiam inconscientemente as imagens racionais e mecânicas da idade da razão. Assim como engenheiros newtonianos, buscávamos motivos, necessidades, motivações, causas subjacentes. Rigorosamente treinados nas tradições judaico-cristãs da educação escolar – jesuítas, talmúdicas, newtoniana –, nossa psicologia centrava-se no estado mental normal: sanidade, sentido lógico. Como cientistas ocidentais, procurávamos descobrir as “leis” mecanicistas da psicologia!

---

<sup>23</sup> No original: “Toda ciência lo es, según Aristóteles, porque estudia las causas de su objeto”.

À exceção do Direito Romano, os pilares de Xavier Zubiri estão presentes na citação do professor de Harvard. O racionalismo e a religião ditam os valores que direcionam o pensamento ao sentido lógico e ordenado. Com efeito, a ingestão de substâncias psicoativas caracteriza um grave desvio moral e a distorção do raciocínio era incompatível com o exercício pleno da razão. Isso de acordo com os valores dominantes, é claro. Mas para Timothy Leary (Ibidem, p. 503-504), a administração de substâncias alucinógenas – além de abrir as portas da percepção, estimulando subjetividades visionárias – era capaz de romper com o atordoamento social e o conformismo característico da sociedade industrial.

Convém destacar que Leary era um sujeito utópico. Acreditava que salvaria o mundo a partir de uma nova consciência dirigida por cogumelos. Suas ideias sintetizavam as tendências – do misticismo às sociedades alternativas – que vislumbravam a ascensão de uma consciência coletiva. Mas o preço disso, para os valores tradicionais, era a loucura. O próprio Leary sabia disso, atribuindo um significado novo aos desconcertos da razão. Uma especialidade sapiencial que não se encontrava nos padrões da normalidade. Não tardou, Leary (Ibidem, p. 306) foi acusado de ser o homem mais perigoso dos Estados Unidos. A acusação vinha do próprio presidente americano. Como era previsto, no início dos anos setenta, o professor foi sentenciado a dez anos de prisão.

Toda a excentricidade de Leary está marcada pelo estilo “maluco beleza”. Na literatura, a ideia da loucura como um caminho literário, já estava presente na geração Beat – movimento anterior à contracultura e absorvido por ela. Allen Ginsberg (1984, p. 51), autor do emblemático *Uivo*, poema celebrado como manifesto da contracultura, aproxima a percepção de coisas invisíveis no mundo ao modo de rir de um louco:

Carl Solomon!  
 Eu estou com você em Rockland  
 onde você está mais louco do que eu  
 Eu estou com você em Rockland  
 onde você deve sentir-se muito estranho  
 Eu estou com você em Rockland  
 onde você imita a sombra da minha mãe  
 Eu estou com você em Rockland  
 onde você assassinou suas doze secretárias  
 Eu estou com você em Rockland  
 onde você ri deste humor invisível<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> No original: Carl Solomon! I'm with you in Rockland / where you're madder than I am / I'm with you in Rockland / where you must feel very strange / I'm with you in Rockland / where you imitate the

Carl Solomon – poeta contemporâneo de Ginsberg, que foi internado em hospital psiquiátrico –, encarna arquétipo de poeta louco, o ridente. Aquele que ri, a partir de um “humor invisível”, que na visão do poeta, é o único capaz de discernir sobre aspectos velados ao homem comum (RIDWANSYAH, 2013, p. 267). Trata-se de um diálogo entre poetas da mesma geração. É preciso lembrar que Ginsberg também frequentou instituições psiquiátricas. A propósito, foi no Instituto Psiquiátrico do Estado de Nova Iorque, *New York State Psychiatric Institute*, que Allen e Solomon se conheceram.

A interpretação da loucura, em nosso texto, longe dos manuais de Psiquiatria, reserva-se à visão poética, que correlaciona a loucura aos estados alterados de consciência. Aliás, o problema da loucura atravessa o *Uivo*. Os primeiros versos tematizam: “Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura”<sup>25</sup> (GINSBERG, 1984, p. 41) – ao mesmo tempo que – os poetas das odes obscenas “foram expulsos da universidade por serem loucos”<sup>26</sup> (Ibidem, p. 41). Aqui cabem dois destaques. Primeiro que a loucura é relacionada ao poeta duas vezes e que na língua inglesa os vocábulos que designam a “loucura” e os poetas “loucos” são respectivamente “madness” e “crazy”. O interesse deste trabalho recai sobre o vocábulo “madness”, que guarda o mesmo significado lexical da revista *Mad*.

Do ponto de vista estético, a loucura tornou-se um indício de contracultura à medida que valores como – a seriedade e a lucidez – começam a ser provocados. É preciso lembrar que os monstros da razão já haviam produzido Auschwitz e também o Vietnã. Portanto, nessa reviravolta epistêmica, o louco, e por que não dizer o pacifista<sup>27</sup>, representavam os estados superiores da consciência. Parafraseando Hobsbawm (1995, p. 318), que via no astro James Dean a antecipação dos anos de rebeldia, por que não dizer que a revista *Mad* antecipou a estética que conjugaria o riso e o louco na contracultura?

---

shade of my mother / I'm with you in Rockland / where you've murdered your twelve secretaries / I'm with you in Rockland / where you laugh at this invisible humor.

<sup>25</sup> No original: I saw the best minds of my generation destroyed by madness.

<sup>26</sup> No original: who were expelled from the academies for crazy.

<sup>27</sup> Destacamos que o discurso de Leary era pacifista, inspirado em suas ideias, John Lennon escreveu a canção *Give peace a chance*.

Segundo Theodor Roszak (1972, p. 35), no livro *A contracultura*, tanto o *Uivo* de Allen Ginsberg quanto a revista *Mad*, que são produtos da década de cinquenta, surgem como precursores dos movimentos contraculturais:

"É possível que *Howl* de Allen Ginsberg tenha constituído o mais divulgado anúncio da guerra entre as gerações, podendo-se juntar ainda a outros fenômenos sintomáticos. Um deles seria o aparecimento da revista *MAD*, que desde então tornou-se leitura normal de ginásios. É verdade que a rebeldia de *MAD* muitas vezes se mantém mais ou menos ao nível de *Os Sobrinhos do Capitão*; seja como for, entretanto, o cinismo grosseiro com que *MAD* começou a verberar o *American way of life* – a política, a publicidade, a comunicação de massas, a educação – teve seu efeito. *MAD* levou às sorveterias as mesmas invectivas contra a classe média americana que humoristas como Mort Sahl e Lenny Bruce começariam a levar aos *nights-clubs* em meados da década de cinquenta. Os meninos que tinham doze anos quando *MAD* apareceu têm vinte e poucos hoje – e já trazem consigo uma experiência de dez anos em tratar o conteúdo da vida de seus pais como objeto de irrisão."

O adjetivo *mad*, que na língua inglesa guarda a ideia da mente que opera fora dos parâmetros da normalidade – isto é, que está louca – funciona como uma crítica cultural ao período. Com olhar retrospectivo, a *Mad* oferecia um contraponto crítico à cultura dos anos cinquenta, que, com raras exceções, era complacente e conformista.

### 2.3.1 As loucuras da *Mad* chegaram para arrepiar os cabelos

No primeiro volume, a *Mad* já evocava a loucura como um caminho estético, que escandaliza os valores dominantes. Em destaque, o título da primeira edição acompanhava o prefixo: "*Tales calculated to drive you MAD*" – ou "Histórias meticulosamente contadas para levá-lo à LOUCURA"<sup>28</sup>. Isso em outubro de 1952<sup>29</sup>. À primeira vista, a imagem intertextualiza com o gênero de terror, que no início dos anos cinquenta era o carro-chefe da *EC Comics*.

---

<sup>28</sup> Tradução nossa.

<sup>29</sup> Quatro anos antes do poema o *Uivo* de Allen Ginsberg.

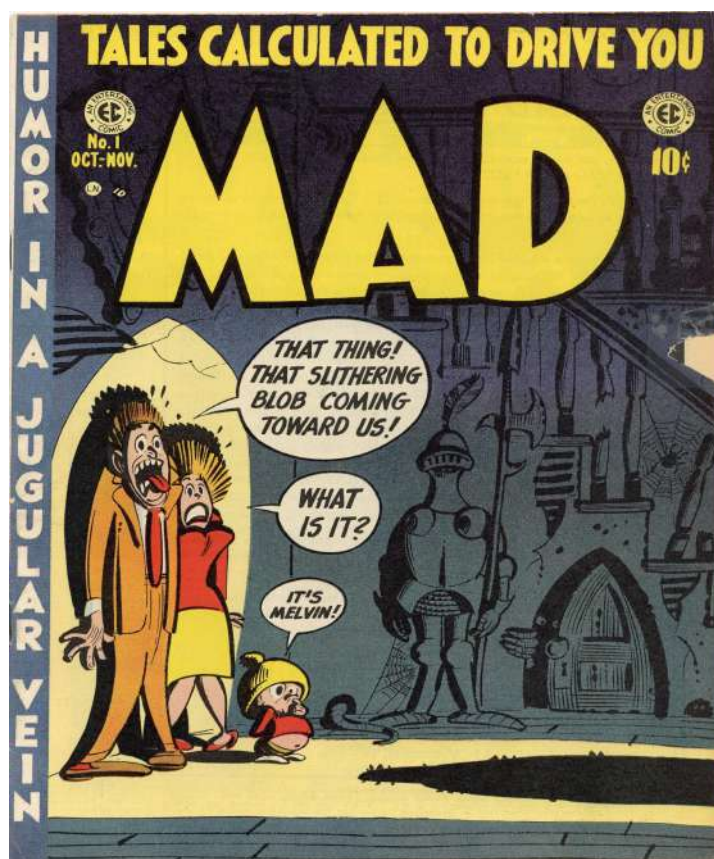


Fig. 2. KURTZMAN, Harvey. Mad #1. Fonte da Figura: Mad, v. 01, 1952.

Com efeito, algo de “arrepia” assusta as personagens, criando uma tensão entre a voz que grita e a representação daquilo que se vê. O assustador permanece velado, exceto pela sombra do que se aproxima. A cena é clássica no suspense e no terror com direito a castelo mal-assombrado. Mas o curioso é que os únicos assustados são os adultos. O jovem não se escandaliza como os pais. O efeito cômico quebra o clímax de suspense quando a personagem jovem reconhece “a coisa” – “É Melvin”, ela diz; que não é ninguém mais ninguém menos do que Alfred Newman, o mascote da revista, em sua primeira menção<sup>30</sup>. Quem provoca os gritos da primeira imagem é justamente ele. O descontrole tem matizes de alerta. O grito aponta para os conteúdos da revista. Está no plano do discurso. É o grito escandalizado que vem da opinião pública, dos valores dominantes, que delineiam as camadas sociais da ilustração.

<sup>30</sup> Alfred Newman acompanhou as capas da revista Mad ao longo dos mais de sessenta anos de publicação.

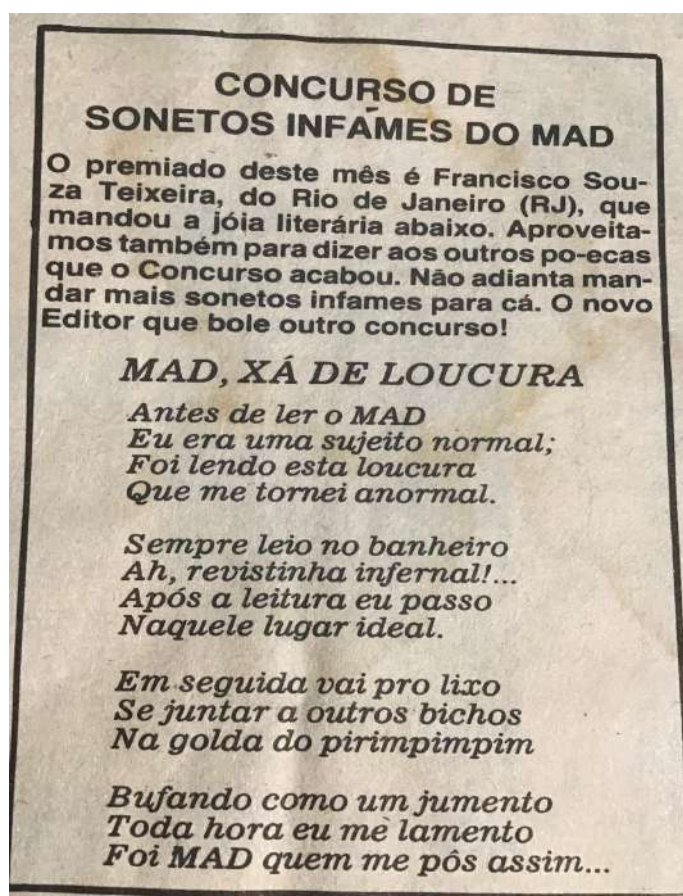


Fig. 3. KURTZMAN, Harvey. Mad #24. Fonte da Figura: Mad, v. 24, 1955.

A imagem anterior – de Alfred Newman – funciona como um parêntese para apresentá-lo. Isso na tinta de Harvey Kurtzman, quando a personagem ainda era um protótipo. O motivo do escândalo, que não entra em cena, é o garoto louco de riso sarcástico, que apesar de revelar somente sua sombra, estabelece uma metonímia com a própria publicação. As loucuras da Mad chegaram para “arrepisar os cabelos” – e mais; os loucos não estão sozinhos. Pois o cômico estabelece uma relação com o leitor, aquele que abdica de sua própria sanidade em proveito da revista. Mais do que uma figura de linguagem, o louco desvela uma postura que se afasta da normalidade. O homem “sem-razão” sinaliza não apenas sua individualidade, exteriorizada na loucura, mas representa um estado coletivo, cujo inconformismo de uma minoria se reconhece à margem do dominante.

Sem perder de vista a capa da Mad, fig. 02, cria-se uma atmosfera onde o cômico sucede da inversão. Ou seja, a Mad está louca, seus leitores estão loucos – o que ora se inverte em – o mundo está louco e os loucos estão sãos. A relação entre o humor e a loucura reflete na linguagem da revista e no viés de suas críticas. Aliás, há uma certa performance em “Histórias meticulosamente contadas para levá-lo à LOUCURA”, pois a estratégia promove um riso coletivo contra as hierarquias sociais. Isso seria mais do que suficiente para que a guerra fosse uma loucura. Que os meios de comunicação fossem uma loucura. Que a pobreza fosse uma loucura. Que a concentração de renda fosse uma loucura. Que os desastres

ecológicos fossem uma loucura. Que o patriarcado fosse uma loucura. Que as ditaduras fossem uma loucura. Que o mundo andava deveras louco.



**FIG.4.** TEIXEIRA, Francisco Souza. Mad, Xá de Loucura. Fonte da Figura: Revista Mad em Português, v. 72, 1980.

Nenhum entorpecente deixava a cabeça mais louca do que a leitura da Mad<sup>31</sup>. Aquela “droga”! A Mad converteu-se no psicoativo que rompia as barreiras do conformismo. Ao perceber as falácias sociais, buscava-se desmascará-las em sua comicidade. Nos anos setenta, pela qualidade satírica do humor produzido, a revista somava cerca de quarenta menções em inquéritos do FBI (CHUTE, 2016, p. 96). Por isso, encerramos esta seção com o comentário de Tony Hiss (1977), colunista do *The New York Times*, que explica que num contexto de 1952, quando a Mad surgiu nos Estados Unidos, foi ela quem ensinou ao seus leitores que tudo era questionável – “que havia mentiras na publicidade, que os demais veículos de humor

<sup>31</sup> Apesar da figura 4 não pertencer ao recorte inicial desta dissertação, de 1974 a 1979, sua inclusão é justificada pela íntima relação ao tema.

mentiam, que a televisão e o cinema mentiam, que os adultos, em sua grande maioria, quando tinham de enfrentar o desconhecido, por conseguinte, mentiam também”<sup>32</sup>.

### 2.3.2 O riso e a contracultura na revista Mad

Apesar das características heterogêneas que definem a contracultura, a acentuada postura transgressora e marginal, que se distancia dos modelos tradicionais da alta cultura, produziu uma cultura que soube reciclar o humor e o riso, rejeitados pelo Ocidente, numa nova maneira de se produzir o cômico. Para Deleuze (1985, p. 57), se talvez Freud e Marx sejam os responsáveis pelo nascimento da cultura moderna, Nietzsche, no entanto, “é a aurora de uma contracultura”. Isso não significa, é claro, que o autor proponha uma leitura “hippie” do filósofo do alemão. “Faça amor, não faça guerra”, é bem verdade, não se assemelha em nada aos aforismos nietzschianos. Mas, ao chamá-lo de pai da contracultura, o francês se refere a um pensamento contrafilosófico que resiste às representações metafísicas tradicionais (Ibidem, p. 66). Nietzsche não é um burocrata da razão pura. Trata-se de um pensador que admite – o riso, o chiste e a gargalhada – na escala das grandes questões filosóficas.

Ao permitir o riso na filosofia Nietzsche é contracultural. O riso, portanto, é um predicativo da contracultura. Pois pertence a uma categoria inferiorizada ao longo da história do pensamento. Vale lembrar que o platonismo, de grande influência em nossa cultura, almejava que o protótipo de homem ideal, voltado ao saber, não fosse inclinado ao riso, e acrescentava: “*não devemos, por conseguinte, admitir que poeta algum nos apresente homens respeitáveis dominados pelo riso, e muito menos deuses*” (PLATÃO, 2000, p. 140). Se buscarmos também os exemplos na literatura, não faltam semelhantes. A comédia, cuja matéria-prima é o risível, permanece um gênero menor na tradição literária. Do ponto de vista do cânone, a comédia ficou condicionada a aspectos do que é vergonhoso, feio, baixo e sobretudo desprezível.

No entanto, Nietzsche é diferente disso tudo. Talvez por isso Deleuze diga que não apenas admira o riso no pensamento nietzschiano, e afirma: “*aqueles que leem Nietzsche sem rir, e sem rir muito, sem rir frequentemente, e às vezes sem dar gargalhada, é como se não*

---

<sup>32</sup> No original: “that there were lies in advertising, that other comic hooks lied, that television and movies lied, and that adults, in general, when faced with the unknown, lied”. Tradução nossa.



*lessem Nietzsche*” (1985, p. 63). É claro que o riso não se limita à comédia. O alemão relaciona-o a uma força que tem aspecto prático, que nos liberta de conceitos negativos que despotencializam e enfraquecem a vida (LEITE, 2016, p. 34). Diante disso, podemos dizer que o problema do riso, em Nietzsche, situa-se na base da superação dos valores morais.

Em *Além do Bem e do Mal*, aforismo 198, o filósofo alemão designa que a moral é direcionada às pessoas individuais, de modo a promover uma suposta felicidade: [as leis morais] “*são todas elas barrocas e irracionais na forma – porque se dirigem “a todos”, porque generalizam onde não se pode ser generalizado*” (1992, p. 96). O pensamento de Nietzsche se movimenta em direção ao diferente, ao múltiplo e – a moral –, entendida como uma má interpretação de fenômenos variados, generaliza os indivíduos e não leva em consideração suas singularidades. Logo, ela deve ser superada.

Mas como traduzir isso à luz da contracultura? Quem nunca escutou a música de Rita Lee (1986): “baby, baby... você é a ovelha negra da família”, de 1975, quando o ideário da rebeldia ainda estava presente na cabeça dos jovens. Sendo uma metáfora do período, a *Ovelha Negra* também designou um jornal satírico, publicado em São Paulo, de 1976 a 1977, sob a assinatura do cartunista Geandré<sup>33</sup>. Era o típico jornal de humor subversivo dos anos setenta. Sabemos que a imagem da ovelha negra remonta às parábolas bíblicas, indica aquela que foi desgarrada, a ovelha que se afastou da moral do rebanho, e, segundo os valores tradicionais, está em pecado. Contudo, do ponto de vista da contracultura, a ovelha negra destaca uma inadequação com o seu grupo. É a imagem do que está perdido e não encontra seu lugar na sociedade: “Baby baby... Quando alguém está perdido, procurando se encontrar” (Ibidem).

No entanto, o que a ovelha negra tem a ver com Nietzsche? Desejamos relacionar os pares sem fugir do nosso objeto, a revista Mad. Mas precisamos reiterar que a revista não era um bastião da moral e dos bons costumes. E na década de setenta, recorreu diversas vezes à imagem da ovelha negra para estabelecer sua relação com a moral. Ao folhear as páginas da Mad, encontra-se muito do que o editor brasileiro, Otacílio Costa d’Assunção Barros (2017), chama de crítica dos costumes, pois – afinal, a Mad nasceu de uma atmosfera que questionava, entre outras coisas, a moral e os bons costumes. Não apenas os bons costumes, diga-se de passagem, e sim, um conjunto de valores baseados nos movimentos de

---

<sup>33</sup> A *Ovelha Negra* durou oito volumes com publicações bimestrais.

contracultura que tinham, em suas mais diversas correntes, um apelo contra o autoritarismo, o armamentismo, a cultura da guerra e as relações de poder.



**FIG.5.** JUNIOR, Paul Coker. *A moral antes...e agora*. Fonte da Figura: Revista Mad em Português, v. 5, 1974.

A sátira em questão, fig. 05, apresenta elementos bem simples. Existe um certo minimalismo aqui. De um lado: ovelhas brancas e ovelhas negras – do outro, o antes e o agora; e a ideia moral que atravessa o conjunto. Todo o restante acontece no contexto, a partir desse elemento dêitico, o agora, que se desdobra na revolução cultural, na mudança dos costumes, no protagonismo jovem, e em tudo mais que acompanha os anos de rebeldia. Dito isso, vamos adicionar um verniz nietzschiano à leitura.

No primeiro quadro, as ovelhas brancas representam a moral, que repreendem a singularidade que é a ovelha negra. Por sua vez, numa leitura de transvaloração, a ovelha negra é aquela que superou a moral. No segundo quadro, cada ovelha negra é negra, em sua diversidade. Portanto, cada ovelha branca é igual em sua moral, e cada ovelha é negra é diferente em sua liberdade. E todo o cômico sucede na inversão – o que é “errado” vira certo, o que é “certo” vira errado, a partir dos valores que foram superados.

Na língua alemã, a transvaloração, *Umwertung*, guarda uma aproximação etimológica com a palavra inversão, *Umkehrung* (SILVA, 2017, p. 23). O conceito desenvolvido, sobretudo, em *Além do Bem e do Mal*, parte de um projeto afirmativo que busca superar os

valores que enfraquecem a vida. Nesse sentido, numa linguagem invertida, as ovelhas negras representam a superação dos limites impostos pela moral. Ademais, o riso em Nietzsche é pedagógico. Ensina não o endurecimento, mas a potência como um remédio que intensifica o crescimento daquilo que a moral concedeu como baixo, vil e inferior.

Até aqui buscamos percorrer as camadas filosóficas da sátira. Mas temos de admitir, sem excluir a filosofia, que existe um projeto estético na imagem. Sob essa esteira, precisamos deixar Nietzsche em detrimento de Bakhtin. Afinal, devemos considerar que a ilustração também está carnavalizada. Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*, livro obrigatório para a pesquisa sobre o humor, Bakhtin descreve como o riso sobreviveu ao lado de formas canônicas, da alta cultura, em gêneros discursivos e literários de expressão popular.

Nas festas populares, a carnavalização consiste em uma inversão hierárquica, na qual rebaixadas as categorias “superiores”, privilegia-se o marginal e o excludente (BAKHTIN, 1996). O teórico russo investiga a atividade sobretudo no carnaval medieval e renascentista. O momento carnavalesco é a inversão dos valores dominantes. Traduz-se em libertação, ainda que provisória, das hierarquias, das regras, das classes e dos tabus (Ibidem, p. 08). Desse modo, a utopia e o real constituem uma parte essencial da visão carnavalizada do mundo. Pois a consequência dessa eliminação provisória, “ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais” (Ibidem, p. 09).

Por sua vez, Bakhtin não estuda o fenômeno exclusivamente nas práticas populares, dedica-se aos textos cujas narrativas revelam elementos de uma linguagem carnavalizada. Isso acontece, diz o autor, durante toda a Idade Média a partir da difusão de uma literatura latina paródica, que atingiu seu clímax no Renascimento (Ibidem, p.13). Ao tratar dos gêneros menores, circunscritos à literatura cômica, Bakhtin encontra a carnavalização em paródias, debates, diálogos, ensaios, sátiras e peças de teatro. No entanto, por mais diversas que sejam essas linguagens, o elemento que dá unidade às várias manifestações carnavalescas, é o riso.

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, da maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não

menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso; com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.

O riso não exclui a profundidade – pois somente ele é capaz de desvelar aspectos essenciais do mundo. Aqui Bakhtin parece traduzir o riso como um ato epistêmico. Como uma forma de conhecer as coisas. Mas vamos com calma com as divagações. É preciso destacar que Bakhtin não chega a formalizar uma teoria geral da sátira. Suas premissas se apoiam principalmente na relação entre a sátira e o grotesco. Nesse sentido, o riso popular se organiza em volta do grotesco, mas em razão da carnavalização, se apresenta “inofensivo, alegre e luminoso” (Ibidem, p. 41). Do mesmo modo, o grotesco deve ser entendido como um exagero. O exagero do que não deveria existir, e que dentro de um contexto social específico, se torna também fantástico (Ibidem, p.39).

Nos estudos sobre o humor, o *Riso* de Henri Bergson, de 1899, é a obra fundamental para o entendimento das relações entre o cômico e o riso. Para o autor (2018, p. 39), o pré-requisito essencial para que o riso aconteça são os encontros interpessoais: “nosso riso é sempre o riso de um grupo”. Com efeito, as situações que provocam o riso estão relacionadas ao modo em que as pessoas interagem umas com as outras. Ao explicar as dinâmicas e as condições que facilitam a produção do riso, o filósofo dedica-se à descrição e à classificação das várias formas em que o riso pode ser provocado. Sua análise concentra-se na ideia do “mecânico sobreposto ao vivo”, isto é, apesar dos homens poderem orientar suas vidas de modo bastante mecânico, comportando-se como autômatos, cabe ao riso o papel de “corrigir” os enrijecimentos da personalidade. Portanto, explica Bergson (Ibidem, p. 44-45):

Toda rigidez de caráter, de espírito e, mesmo, do corpo será, portanto, suspeita para a sociedade, uma vez que pode ser o sinal de uma atividade que adormece e, também, de uma atividade que se isola, que tende a se afastar do centro comum ao redor do qual a sociedade gravita, de uma excentricidade, enfim. Neste caso, no entanto, a sociedade não pode intervir com uma repressão material, uma vez que ela não é atingida materialmente. Ela se vê em presença de algo que a preocupa, mas apenas enquanto sintoma – quase uma ameaça, no máximo um gesto. Será, portanto, com um simples gesto que ela responderá. O riso deve ser algo desse gênero, uma espécie de gesto social.

O riso e o risível são fenômenos que pertencem ao universo humor. Grosso modo, o humor da Mad pode ser dividido em dois blocos. Primeiro o humor pastelão, *slapstick*, e

depois o humor satírico, que se ramificam entre a política e o entretenimento (JACOBS, 1972, p. 115). Com efeito, o pastelão nasce do entretenimento, é leve, mas a carnavalização, que inverte o que é leve em sério, e o que é sério em leve, também inverte o inofensivo em combativo. Desse casamento – entre a sátira e o pastelão – nasce o que ficou conhecido como assinatura humorística da revista. Falávamos que a quinta imagem, fig. 5, está carnavalizada. De fato, a carnavalização foi um recurso muito utilizado pela revista e participa de sua constituição estética. A *Mad* está louca, seus leitores estão loucos – o que ora se inverte em – o mundo está louco e os loucos estão sãos.

Já dissemos que a *Mad* tem suas origens no humor pastelão, mais ingênuo e divertido, o que estabelece uma identificação – mais suave, mais *soft* – com as fontes populares que faziam do grotesco algo que não oferecesse uma ameaça. O que é uma falsa impressão, é claro, pois a sátira é um modo de expressão literária amplamente político e combativo. Segundo Matthew Hodgart (2017, p. 33), “a sátira não é só a forma mais comum de literatura política, mas, à medida que influencia o comportamento do público, é o mais político dos gêneros literários”<sup>34</sup>. Afinal, o riso denota conformidade com a visão de mundo da qual a sátira subjaz.

Nossa tentativa de conjugar os dois autores, Nietzsche e Bakhtin, para compreender a linguagem da *Mad*, revela no simples uma complexidade interpretativa que vai além do bolachão. A tentativa de valoração, a partir de uma crítica dos costumes, está submetida à forma – satírica e carnavalesca –, que possibilita a superação dos costumes, ainda que de modo provisório, passadiço e utópico. Sem a intenção de esgotar o assunto, mas sabendo da necessidade de prosseguir, gostaríamos de avançar à *Mad em Português* e às particularidades da contracultura no Brasil.

---

<sup>34</sup> No original: “The satire is not the only commonest form of political literature, but, insofar, as it tries to influence the public behavior, it is the most political part of all literature.” Tradução nossa.

### 3 Antecedentes Editoriais da Revista Mad em Português

#### 3.1 O contexto setentista

Considerando a proposta de Heloisa Buarque de Hollanda (2004, p. 64) – em organizar as manifestações contraculturais no Brasil em três etapas – desbunde, tropicalismo e pós-tropicalismo, situamos a versão nacional da revista Mad, inicialmente batizada de *Mad em Português*<sup>35</sup>, num contexto pós-tropicalista, marcado pela transição dos anos sessenta e início dos setenta. No entanto, a aproximação entre a Mad e o pós-tropicalismo tem seus limites e a síntese entre as duas realidades não se compreendem como adesão a um movimento. Primeiro, porque não houve movimento. O pós-tropicalismo denota a fusão entre a Música Popular Brasileira e a Contracultura. Ademais, sinaliza um conjunto de tendências que norteia os anos setenta, sem uma teoria rígida que amarre as várias manifestações culturais do período.

A revista Mad está circunscrita aos fenômenos da cultura de massa, mas a publicação escapa das classificações fáceis. Portanto, nossa aproximação ao pós-tropicalismo acontece mais por necessidades cronológicas, do que necessariamente por vínculos estéticos. Acreditamos que a Mad é um fenômeno maior (global) e mais complexo do que comunica o conceito de pós-tropicalismo. No Brasil, a Mad teve início em julho de 1974. A atmosfera da contracultura permanecia no ar, embora numa escala global, os principais eventos já tivessem ocorrido – o Maio de 1968 e o *Woodstock*, por exemplo. Se em outras terras a Guerra do Vietnã já caminhava para o fim, no cenário nacional, o clima de opressão e ditadura persiste até a redemocratização definitiva.

A soma de 1964 com o AI-5 contribuiu para que a contracultura tivesse características peculiares na cultura brasileira. A redução dos direitos civis dificultava a circulação de ideias estranhas aos governos militares. Fazer arte no Brasil carregava consigo o sentimento da asfixia. Não é por menos que a expressão “o sufoco” também designou a produção cultural do país. Nesse contexto, jovens foram presos sob a acusação de vadiagem, ao mesmo tempo em que as autoridades acreditavam que o Movimento Hippie era um plano comunista,

---

<sup>35</sup>Segundo Roberto Elísio dos Santos (2015, p. 137): “Com a falência da Vecchi, a editora Record ficou responsável pelo título (159 números da revista e diversas edições extras) de 1984 a 2000, quando a Mythos assumiu a publicação até 2006, totalizando 46 números da revista”.

provavelmente do “Serviço Secreto Russo”, para enfraquecer a juventude em benefício da ascensão soviética (GASPARI, 2002, p. 379).

A tomada do poder em 1964 não impediu a expressão do pensamento de esquerda nos processos culturais de criação artística e literária. Pelo menos não diretamente, pois, apesar das políticas de direita, que assumiram o poder, há relativa hegemonia de esquerda no pensamento intelectual do país. A arte engajada não era impedida, mas, antes do silenciamento promovido pelo AI-5, a estratégia era impedir o trânsito entre as vozes, que não chegavam às classes populares, e, portanto, ficavam clandestinas. Para Heloisa Buarque de Hollanda (2004, p. 35):

Fracassada em suas tentativas revolucionárias e impedida de chegar até às classes populares, a produção cultural engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema – teatro, cinema, disco – e a ser consumida por um público já “convertido” de intelectuais e estudantes da classe média.

É desse contexto, e do gradual agravamento da relação entre os militares e os agentes de produção cultural, que as práticas da contracultura estiveram inicialmente relacionadas ao “desbunde”. O jargão – na transição dos anos setenta – significava abandonar a militância de esquerda (SIRKIS, 1980, p. 132). Tratava daqueles que “amarelaram” – que não estavam mais no confronto direto. Mas, para quem praticava o desbunde, a época oferecia duas opções. Fazer guerrilha urbana, como uma resposta assustada, ou desbundar como uma forma de agir contra a opressão (DIAS, 1980, p. 310). Segundo Sheyla Castro Diniz (2017, p. 73), o desbunde expõe o conflito de interesses após o Ato Institucional Nº 5, de 1968, que ampliou os mecanismos de perseguição, “bem como o acirramento de uma crise profunda sobre qual caminho seguir diante da repressão factual”.

Nas disputas ideológicas, o desbunde era uma ofensa, carregava consigo as piores atribuições. No entanto, é dele que desponta a imprensa alternativa, seja em seus primeiros lampejos com o *Pif-Paf*, de 1964, conduzido por Millôr Fernandes, que aparece como um precursor do desbunde, até seu apogeu com *O Pasquim*, de 1969, seguido por nomes menores da imprensa nanica como o *Opinião*, de 1972, o *Movimento*, de 1975, *Jornal da Baixada*, de 1979, entre outros, que desviaram o *modus operandi* da luta armada para o campo jornalístico.

Considerando a formação da palavra *desbunde* – a partir do prefixo *-des* e do radical *bunda* –, os quais formam a ideia de *desbundar*, isto é, a ação de perder a *bunda*, no sentido de menosprezar o homem pela demonstração do inferior, é que vemos o método da contracultura em ação. Aqui temos a *bunda* em detrimento do *falo*. O que é compatível com os processos de apropriação do inferior, que adquire status, até o surgimento de um produto novo e contracultural (PEREIRA, 1992, p. 68-69). Logo, *desbundar* deixa de ser algo pejorativo, e possibilita a reflexão do caráter valorativo, no bojo de sua própria significação, que *carnavaliza* aquilo que era ruim.

No campo estético, o *desbunde* não teve manifesto, não se prendeu a nenhuma plataforma, não se organizou no sentido clássico e ninguém reivindicou a autoria do movimento. Era *underground* demais para isso. Segundo Luiz Carlos Maciel (MACIEL; CHAVES: 1996, p. 123), ensaísta e pensador da contracultura no Brasil, cada um tinha a liberdade de protestar como quiser, segundo sua própria vontade. O *desbunde* promoveu a liberdade e a abnegação dos limites impostos pelas doutrinas oficiais. Foi não-normativo, anárquico e anticonsumista (DINIZ, 2017, p. 129).

Se cotejarmos os três predicativos do *desbunde* às qualidades da *Mad*, o anticonsumismo apresenta maior controvérsia. Acreditamos que não haja dúvidas do caráter não-normativo e “anárquico” da publicação. No que tange ao consumo, as sátiras da *Mad* buscavam deflagrar aspectos confusos, senão negativos, da cultura americana, dos quais o consumismo é um tema frequente. Com efeito, a revista recusava a propaganda de anunciantes externos e a recusa do marketing de quaisquer produtos, no seio do capitalismo, também significa a anunciação de sua independência ante a sociedade de consumo. No entanto, a publicação se apresentava como um objeto de consumo. Aqui está a contradição, pois, ainda que participasse da economia capitalista, a *Mad* “tentava” não se confundir com ela. Em seu período áureo, nos Estados Unidos, as vendas chegaram a registrar dois milhões de exemplares. Por mais que o preço fosse de quarenta centavos de dólar, isso representava muito dinheiro e, sem dúvida, seu potencial lucrativo foi decisivo para que a revista chegasse ao Brasil na década de setenta<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Por motivos contratuais, *a Mad em Português* também não podia apresentar anúncios publicitários. Curiosamente, para burlar o contrato, é possível observar que às vezes a *Vecchi* adicionava um discreto encarte no interior da revista, de modo que fosse facilmente removível as peças publicitárias.



Em 1967, três anos após a ascensão dos militares, um novo movimento, conhecido como Tropicalista, absorveu a atitude, o estilo e o discurso da contracultura. Multifacetado, o movimento inspirado na obra *Tropicália*, do artista plástico Hélio Oiticica, reuniu os nomes emergentes da música, do teatro, do cinema e da literatura. Não deixava de ser uma espécie de desbunde, é claro, Caetano Veloso rebojava o quadril e a bunda, afrontando o pensamento conservador. No entanto, tratava-se de um movimento organizado – pelo menos em suas ideias – e diferente do desbunde tradicional: apresentava uma consciência histórica. Sabemos que os tropicalistas introduziram as guitarras elétricas na música popular brasileira – mas o elemento exógeno, o que vinha de fora – era assimilado em uma linha de pensamento nacional que começava entre os modernistas.

No espectro político, os tropicalistas satirizam o esvaziamento de políticas tradicionais e certas formas de nacionalismo – como o patriotismo do regime militar, por exemplo –, de modo que a “tropicália”, que antes deveria evocar um paraíso, representava o tropical senão a partir de uma ironia (DUNN, 2001, p. 73). Ademais, o tropicalismo carrega consigo o aspecto da contracultura como um fenômeno globalizado, no qual o mercado produtivo apropria-se cada vez mais dos meios de comunicação. O impacto que isso trouxe ao entretenimento e às artes – foi inevitável; o que também possibilitou com as novas tecnologias a criação de comunidades transnacionais. Caetano Veloso (1997, p. 247), por exemplo, ao recordar a época, observou: “estávamos comendo os Beatles e Jimi Hendrix”. A fala evidencia os sinais da globalização, os avanços da comunicação e os empréstimos culturais que contribuíram para consolidar, o que identificamos hoje, como cultura geral de uma época.

Com a expressão “comendo”, o músico também evoca as ideias antropófagas que influenciaram o grupo. Oswald de Andrade, o patrono da Tropicália, é justamente o escritor brasileiro que merece o título de contracultural. Nosso modernista, que abusa do humor e dos bordões linguísticos, escreve muitas vezes para provocar senão o riso. Irreverente e satírico, Oswald é o autor que defende o riso na literatura. Com aforismos como “*tupy or not tupy that is the question*” (2011, p. 27) – Andrade reflete não só o nacionalismo provocado pela ideia de “tupinizar” o português, mas também satiriza o espírito nacionalista, muitas vezes travestido de estrangeirismo exacerbado. Diversos problemas levantados em seu texto – elite branca, pensamento eurocêntrico, patriarcado e colonialismo – desdobram-se sem solução até os dias

de hoje. Talvez por isso Oswald de Andrade continue atual, afinal, o humor e a sátira oswaldiana visionavam novos modelos de renovação social.

Esquecido até sua ressonância na ditadura militar, Oswald de Andrade direciona sua mensagem contra a repressão social – a favor da consciência libertária –, o que era para a contracultura o referencial necessário no contexto brasileiro. Sua linguagem satírica e gozadora combinava com as exigências da época. Aliás, se pensarmos o tropicalismo, ou outras expressões artísticas da contracultura, é comum perceber que as enunciações linguísticas, ao partirem de situações sociais, buscam causar o riso como uma ferramenta afirmativa. Nesse sentido, a sátira se transformava num elemento contracultural, que estando relacionado aos gêneros menores, como o humor e a comédia, assinala o riso como uma declaração de rebeldia.

Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 77), passada a fase tropicalista, as afluentes pós-tropicalistas assumiram uma contestação direta e consciente: “O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado, são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político”.



**FIG. 6.** JACOBS, Frank. *Se o mundo de ontem enfrentasse as condições de hoje*. Fonte da Figura: Revista Mad em Português, v. 07, 1974.

Há na atmosfera dos anos setenta, o pensamento de superação das ideologias coloniais. Aqui a ideia de Ocidente e colônia se entrelaçam. Na sátira: *Se o mundo de ontem enfrentasse as condições de hoje*, atribuída a Frank Jacobs, e publicada no primeiro ano da edição nacional, encontramos indígenas como representantes de cultura transgressora e portuguesas

como detentores dos valores tradicionais. O tema da antropofagia está presente. A sátira em questão apoia-se em três eventos. O acontecimento histórico de 1554, o qual os índios da tribo Caetés – no nordeste alagoano – devoraram em um ritual de antropofagia o primeiro bispo das terras brasileiras, Dom Pero Fernandes Sardinha. O *Manifesto Antropófago* – o qual Oswald de Andrade correlaciona a ideia de antropofagia e revolução, “queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem” (ANDRADE, 2011, p. 28). E finalmente a causa ecológica, que participa discursivamente das manifestações contraculturais.

A ideia do bárbaro canibalizar o homem ocidental é um tema oswaldiano. A sátira evidentemente brinca com esse elemento. A construção do humor passa pelo engodo que o homem branco está impróprio para o consumo. A “tropicália”, o paraíso perdido, foi envenenada. A intertextualidade passa pelos tropicalistas e Oswald de Andrade, revelando o diálogo que a revista *Mad* conseguiu estabelecer com seu próprio tempo. O bárbaro, considerando sua raiz etimológica – representa o outro – entre os gregos, tratava-se daqueles que não eram helenos. Para o modernista, o bárbaro e o antropófago habitam a mesma pessoa. Ele é o periférico, o marginal, o inculto, o índio, o transgressor, o incivilizado, o rejeitado, o indisciplinado.

Do ponto de vista da cultura dominante, o topônimo Cananéia<sup>37</sup> alude ao paraíso tropical, cujo fundamento está na narrativa bíblica – Canaã, a terra prometida –, aquela que jorra leite e mel. Contudo, não há paraíso que resista aos pesticidas, aos agentes tóxicos, à água contaminada, aos agentes infecciosos, à poluição em geral dos processos civilizatórios. Nesse contexto, o indígena (ou o bárbaro) é aquele que assimila o colono num processo de independência e de renovação.

O lapso entre o movimento tropicalista e a *Mad em Português* é de seis anos. Localiza-se naquele período em que Heloísa Buarque de Hollanda classifica como pós-tropicalista, que apesar de não formar um movimento, reúne tendências que se

---

<sup>37</sup> Vila Cananéia é o nome do possível primeiro povoado de colonos portugueses no Brasil. No entanto, aqui temos uma curiosidade. A sátira localiza a colônia na Bahia, enquanto as disciplinas históricas apontam seus indícios no litoral paulista.

consolidam no diálogo com sua época e com seus antecessores. Existem diferenças fundamentais entre o pós-tropicalismo, como pensado por Heloisa Buarque de Hollanda, e a *Mad em Português*. Em grande parte, a ideia pós-tropical evoca uma cultura livresca e intelectualizada, ao contrário, a *Mad* limita-se ao consumo leve – entretenimento – cujo público era o consumidor de cultura de massa. Considerando as etapas da contracultura no Brasil, se o pós-tropicalismo oferece o entendimento do espaço ocupado pela *Mad* no contexto setentista; o desbunde, no entanto, traz relações mais verdadeiras com a estética e a postura da revista. A *Mad em Português* era uma revista desbundada, isso no sentido amplo da definição, é claro. O desbunde em outra esfera – não o da imprensa alternativa –, mas no sentido provocador. Ela não foi um simples produto de exportação, desconectada das situações nacionais, mas dialogava com a produção humorística nacional, buscando estratégias que ressignificassem a cultura americana para o público brasileiro.

### **3.2 Antecedentes editoriais e cultura alternativa**

Talvez fosse uma má ideia trazer a *Mad* para o Brasil, a importação em países europeus tinha vendas questionáveis, na Itália chegou a ser um fracasso (BARROS, 2014). Tal desconfiança mudaria com o passar dos anos, mas na primeira metade dos anos setenta, publicar a *Mad* fora dos Estados Unidos, era uma aposta arriscada. No Brasil, no entanto, foi um sucesso imediato. O que havia acontecido para que os resultados editoriais fossem tão positivos? A resposta é complexa e certamente envolve múltiplos fatores que escapam ao registro historiográfico, mas promovemos algumas observações.

Desde a metade dos anos sessenta, o país assistiu à construção de uma cultura alternativa, que estava bem consolidada após dez anos de regime militar. Segundo Roberto Schwarz (1978, p. 67-69), a década de sessenta registra uma tensão entre o ideário tradicional, sintetizado pela tríade – nação, família e cristianismo – contra um conjunto de valores que nasciam nos centros urbanos, comunicados por uma consciência jovem, que reorientava tanto a produção intelectual quanto o diálogo com as massas. Nesse momento de crise, o jornalismo político e a produção cultural buscavam soluções, não a partir da exclusão, mas de uma dialética capaz de conjugar as contradições do antigo e do moderno. Numa sociedade iletrada, isto é, de pouca cultura literária, a primazia dos gêneros públicos tornava-se imperativa, e a

comunicação atingia um público maior com a intervenção no teatro, na música popular, no cinema e no jornalismo, deixando a própria literatura em segundo plano (Ibidem, p. 80).

O que denominamos por cultura alternativa, em parte, é resultado da experiência brasileira com os impactos da contracultura em territórios transnacionais. Para Roberto Schwarz (Ibidem, p. 75), havia entre os jovens urbanos, um mérito irrefutável proveniente da leitura de revistas estrangeiras, que veiculavam ideias e atitudes essencialmente modernas. Já em 1964, ano em que os militares assumem o Poder Executivo, nasce o *Pif-Paf* – capitaneado pelo talento de Millôr Fernandes – cuja estética é influenciada pelo que é produzido fora do país. Além do formato tablóide e a periodicidade semanal, a combinação experimental entre jornalismo, crítica, humor, ensaio, poesia e quadrinhos, advinha da admiração com as novas formas de jornalismo, *New Journalism*, que segundo Ziraldo (2005, p. 14), ao tratar das influências criativas do *Pif Paf*, encontra no semanário norte-americano *The New Yorker*, “nosso curso superior de desenho e de humor”.

Diferente da mídia tradicional, ancorada na transmissão de notícias, a corrente do *New Journalism* tinha como fundamento a liberdade estética, que resultava das mudanças sociais promovidas pelos movimentos de contracultura (Karczewska, 2017, p. 09). O legado do *Pif Paf* – independente de sua curta duração, oito edições em três meses de publicação –, semeou o apogeu da imprensa alternativa, até o final dos anos setenta, quando começaram os primeiros sinais de declínio. Segundo Kucinski (1991, p. 403-408), durante o período, avolumaram-se cerca de cento e cinquenta iniciativas de ampla circulação, que muitas vezes eram confiscadas como material subversivo. Além de expressão de uma cultura marginal, a imprensa alternativa é um movimento cultural de contestação do poder estabelecido em 1964. Por isso, cabe a ela a alcunha de imprensa engajada. Para Patrícia Marcondes de Barros (2005, p. 78):

A palavra “alternativa” vem de alter, que sugere alterações, mudanças. Significa algo que se contrapõe a interesses ou tendências dominantes. Corresponde também a algo que não está ligado à política dominante, a uma opção entre duas coisas reciprocamente excludentes, à única saída para uma situação difícil e, finalmente, ao desejo das gerações dos anos 60 e 70 de protagonizarem as transformações sociais que pregavam.

Se o discurso contra-hegemônico dá unidade às diferentes vertentes que a imprensa alternativa produziu, as semelhanças, no entanto, muitas vezes param por aí. Explica

Bernardo Kucinski (1991) que existem pelo menos três ramificações da imprensa alternativa. A primeira vertente, que se dedica mais exclusivamente aos problemas políticos, é formada por jornalistas dissidentes da editora Abril. O segundo grupo se concentra em assuntos existenciais e comportamentais, a partir das influências e dos postulados dos movimentos de contracultura. Já o terceiro grupo, de onde nasce o *Pif Paf*, são os alternativos cariocas, que posteriormente encontram n' *O Pasquim* maior sucesso e longevidade. A característica fundamental desse último grupo é a sua relação com o humor e a sátira, são eles que estabelecem os modelos estéticos do humor político, que resiste contra as sucessivas violações dos direitos humanos, a partir da função social do riso.

Embora *O Pasquim* seja resultado do encontro criativo entre Jaguar e Ziraldo, seu núcleo colaborativo é formado por nomes canonizados na cultura brasileira: Millôr, Henfil, Chico Buarque, Paulo Francis, Ivan Lessa, Antônio Callado, Luiz Carlos Maciel e muitos outros. O resultado dessa miscelânea é uma linguagem que reformula a comunicação com as massas, mas sobretudo, com os jovens dos centros urbanos e do interior das capitais, que buscavam um novo estilo de vida após as mudanças sociais do milagre econômico. Para Bernardo Kucinski (Ibidem, p. 52), *O Pasquim* conciliava harmonicamente a vertente humorística e existencial. Alias, Luiz Carlos Maciel, um guru da contracultura brasileira, assinava permanentemente a coluna chamada *udigrudi*, cujo objetivo era atualizar as novidades da cultura alternativa.

D' *O Pasquim* vieram outras publicações alternativas, algumas como produtos ramificados do próprio *Pasquim*, editados pela editora *Codecri*, como o *Fradim*, que saiu das páginas do semanário para ganhar uma coleção exclusiva, e a revista *O Bicho*, uma proposta de humor em quadrinhos mais subversiva do que seu antecessor. Outras iniciativas independentes como a revista *Balão*, de 1972, revela os primeiros trabalhos dos cartunistas Luiz Gê e Laerte. E a *Ovelha Negra*, de 1976, continua a tradição da cultura alternativa em quadrinhos, apresentando influências do *humor rancor*, estilo espanhol, que Geandré, idealizador da publicação, trouxe de suas experiências no mercado europeu. Como podemos perceber, *O Pasquim* acaba se tornando um modelo não apenas para os jornais alternativos, mas sua estética é absorvida também pela produção de quadrinhos nacionais. Segundo Anderson Pires da Silva (2021, p. 18):

As HQs brasileiras não só se politizam como se intelectualizam. Assim iam conquistando leitores “adultos”, ou melhor, a juventude. A intelligentsia começa a olhar os quadrinhos com outros olhos, como forma de arte; e as esquerdas, como forma de conscientização política.

Das várias publicações alternativas da época, as citadas nos parágrafos anteriores, auxiliam na compreensão do contexto de publicação da *Mad em Português*. O mercado editorial que antecedeu a *Mad*, em 1974, de certa forma, havia preparado culturalmente o público leitor. Ademais, uma curiosidade, o primeiro volume de *O Pasquim*, em junho de 1969, foi publicado com duas páginas do cartunista norte-americano Don Martin, um dos mais famosos artistas da *Mad Magazine*, cuja popularidade o alcunhou como o “artista mais louco da *Mad*”. Segundo Jaguar (2006, p. 08), o motivo teria sido simplesmente para completar as páginas que faltavam da edição, o que não exclui o fato de *O Pasquim* – além de sua defesa dos interesses populares e nacionais – também disseminar “um culto da cultura norte-americana” (KUCINSKI, 1991, p. 15).

Para os profissionais de imprensa, os anos do governo Médici, de 1969 a 1974, conhecidos como prósperos sob o ponto de vista econômico, também compreendem o período de maior perseguição e violação de direitos humanos. Oitenta por cento das vítimas fatais, explica Kucinski (Ibidem, p. 45), aconteceram sob o comando do general Médici. Porém, seu sucessor, o presidente Ernesto Geisel, inicia uma política de afrouxamento da linha dura. No entanto, os diversos mecanismos de repressão continuam presentes na legislação – até 1988, com a nova constituinte, e outros vão sendo revogados ao final de 1978, como é o caso do AI-5, por exemplo.

O afrouxamento promovido pelo novo governo reflete na relação humor e política e uma nova geração de humoristas entra em cena. Além da *Mad em Português*, no mesmo ano de 1974, estreia na tevê *Os Trapalhões*. De modo semelhante, o quarteto de humoristas também mescla múltiplas linguagens – do circense ao cinematográfico – e oferecia um humor inspirado no *slapstick*. Com efeito, ainda que o anseio por transformações continue presente na linguagem dessa geração, é notória a diluição do engajamento ideológico nas produções culturais, que acompanham a transição política. O resultado é a intensificação do humorismo comportamental, que já existia na vertente existencial da imprensa alternativa, em detrimento do humor político e engajado.

Se o desbunde foi um abandono do confronto armado, no qual se inicia a mídia alternativa, a transição do desbunde para o pós-tropicalismo marca a necessidade de uma comunicação que superasse todos os arcaísmos e afirmasse uma nova forma de viver. Embora o comportamento também seja um ato político, comenta Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 74-75), o que se pode perceber “é uma mudança de foco nas preocupações, uma alteração na direção dos interesses, de certa forma, um remapeamento da realidade”. Portanto, quando tratamos do contexto social em que surge a *Mad em Português*, tais fatores precisam ser considerados, sem cometer o erro de confundir a publicação com a mídia engajada. No entanto, sendo a revista um produto norte-americano, havia também a necessidade de adaptação ao cenário nacional, no qual o leitor já se encontrava educado nos postulados d’*O Pasquim*.

O quartel general da revista *Mad em Português* situava-se na Vecchi, editora fundada em 1913, por Arturo Vecchi, cuja família pertencia a imigrantes italianos. Sediava-se na rua do Resende, nº 144, no centro do Rio de Janeiro. Muito antes da *Mad*, a editora carioca já publicava semanários de humor infanto-juvenil, como o *Mundo Infantil*, nos anos vinte, o qual procedia de originais norte-americanos. Na década de cinquenta, consagrou-se no mercado com a publicação de fotonovelas, gênero que atendia em grande parte o público feminino. A partir dos anos sessenta, dedicou-se principalmente ao segmento de histórias em quadrinhos. Trouxe para o Brasil os quadrinhos italianos, sendo a primeira casa editorial das aventuras do ranger texano *Tex Willer*, da autoria da dupla de cartunistas Giovanni Luigi Bonelli e Aurelio Gallepini. Em 1983, ano em que completou setenta anos de atividade, a Vecchi encerrou sua atuação no mercado brasileiro por problemas financeiros.

Os envolvidos com a publicação da *Mad em Português* cresceram profissionalmente observando a tradição do humor carioca. Além de Otacílio d’Assunção, vários artistas que colaboraram com a *Mad* vinham do circuito carioca de humor, como Flávio Almeida, Guidacci e Nani<sup>38</sup>. Logo, tornando-se um produto nacional, as sátiras da *Mad* também deveriam resultar em relações intertextuais com a cultura local.

---

<sup>38</sup> Nem todos os nomes citados nasceram no Rio de Janeiro, porém, eram artistas radicados na capital carioca e traziam experiências em publicações de humor dentro e fora do Estado da Guanabara.





FIG. 7. JACOBS, Frank. *Obituários dos personagens de quadrinhos*. Fonte da Figura: Revista Mad em Português, v. 30, 1976.

Henrique de Souza Filho, codinome Henfil, foi um consagrado cartunista d'O Pasquim, responsável pela criação do carismático Fradim. A personagem traduz de maneira humorada o pensamento progressista de certas lideranças católicas, que desde a década de sessenta, experimentaram a vivência de uma teologia sul-americana. A propósito, a criação da dupla de frades, Baixim e Cumprido, é anterior a *O Pasquim*, remontando à revista mineira *Alterosa*, em 1964. A visão humorística a partir de antagônicos encontra suporte no estilo *slapstick*, vide o Gordo e o Magro, de maneira que os fradins retratam a sociedade a partir de arquétipos formados por uma antítese. Segundo Werneck e Leite (2017, p. 453), a proposta da

revista do Fradim se diferenciava do semanário, pois Henfil ousava temáticas comportamentais, enquanto n*O Pasquim* a assinatura política falava mais alto.

Com temperamentos distintos, cabe ao Baixim a personalidade transgressora, enquanto Cumprido personifica a ingenuidade. Não é por menos que o frade subversivo receba seu obituário na *Mad em Português*, fig. 07. O texto em questão, além de suscitar o problema da violência urbana, desvela o fenômeno dos movimentos paramilitares, popularizados como grupos de extermínio, que atuaram como forças auxiliares às políticas de opressão promovidas pela ditadura. Segundo Meneghetti (2011, p. 03) tais organizações clandestinas “atuavam como polícia política, integrando o sistema de segurança que tinha como objetivo eliminar de modo sumário pessoas consideradas inimigas, além de praticar torturas para aterrorizar e intimidar os inimigos do regime”.

O *modus operandi* do crime, fuzilamento com armas pesadas, apresenta traços comuns aos modelos cometidos na época, de modo que a autoria do crime, é atribuída à ação de um grupo terrorista. Para Neto (2020, p. 326-330), no contexto da década de setenta, a imagem desses crimes era idealizada como um tipo de limpeza simbólica, uma prática ritual de eliminação de pessoas “matáveis”, cujas vítimas eram relacionadas a grupos marginais. O objetivo da sátira está circunscrito na crítica dos costumes, o fradim é eliminado pelo comportamento identificado como marginal e pelo posicionamento a favor da liberação dos costumes. No entanto, a dimensão política da sátira vai além da afirmação dos novos modelos de vida, pois questiona aspectos da vida urbana – comuns a um Brasil que convivia com o dilema da matabilidade, ou não, de um tipo social –, e cujos crimes aconteciam em cumplicidade ao regime militar.

Explica Neto (Ibidem, p. 331-332), que nos anos de chumbo, a ausência de liberdade de expressão inibiu a contestação e o enfrentamento desse tipo de crime. Além disso, a organização de políticas públicas que combatesse os grupos de extermínio, só aconteceu a partir da revogação dos Atos Institucionais, no final de 1978, e posterior redemocratização do país. Ou seja, por mais que a sátira seja publicada em 1976, durante as tentativas de abertura política, a natureza do assunto ainda provocava cuidados com a comunicação.

A atribuição da autoria ao norte-americano Frank Jacobs, que idealiza um obituário para personagens em quadrinhos, não segue acompanhada da autoria de adaptação à *Mad em Português*, que traduz originalmente a ideia à cultura local. Isso ocasiona, em verdade, no

apagamento da autoria. Por mais que possamos inferir a responsabilidade ao editor da revista, o cartunista Otacílio Costa d'Assunção Barros, quaisquer problemas derivados do conteúdo da sátira estavam isentos de sua autoria. Não é possível determinar as razões para que isso acontecesse, ora a edição nacional informava o responsável pela adaptação ora não, o que dificulta quaisquer tentativas de relacionar o evento ao departamento de censura governamental.

### 3.3 A Mad em Português como um artefato híbrido

No campo social, talvez a primeira ideia que a contracultura evoque seja a contestação; no estético, além da crítica da modernidade, devemos destacar as várias formas de experimentalismo. O impacto que a globalização traz aos meios de comunicação é percebido também nos meios de expressão. Grosso modo, a linguagem experimental desempenha uma espécie de crítica à cultura dominante e, por isso, evoca necessariamente a ideia da liberdade. O experimentalismo surge da quebra de fronteiras, da interseção com as múltiplas linguagens e do contato entre as variadas culturas. Nesse sentido, o global e o local são cooptados em uma trama de negociações, produzindo ressonâncias em ambas as esferas.

Se observamos o expediente da *Mad Magazine*, encontramos uma equipe criativa multicultural – há judeus, cubanos, argentinos, brasileiros, espanhóis, norte-americanos – cuja diversidade é própria da falta de uniformidade da contracultura e do globalismo. “Imagine there’s no countries” (LENNON, 1971b), já dizia a canção mais bem sucedida da carreira solo de John Lennon, que é reflexo do imaginário utópico da contracultura. Por mais americana que fosse a *Mad Magazine*, o que acontecia em seu laboratório de humor, abolia tanto as ideologias nacionalistas quanto os patriotismos exacerbados; era um experimento de linguagens e de culturas.

Ziraldo muito antes do *Pasquim*, em 1967, assinou uma breve colaboração com a Mad (SANTOS, 2015, p. 136). Henfil (1988), criador dos fradins, em suas aventuras pelos Estados Unidos, entre 1972 e 1975, revela a vontade de publicar com a Mad. O que impulsiona o interesse de ambos os cartunistas, além das oportunidades de carreira é, sem dúvida, o direcionamento multicultural da revista. Lá, as fronteiras entre a global e o local não eram excludentes, o que resultava em experiências multiculturais. Os espaços de encontro

entre as diferentes culturas, produzidos pelo fenômeno da globalização, demandam a interação entre o centro e a periferia, entre o canônico e o marginal, entre o arcaico e o moderno. Por isso, explica Peter Burke (2019, p. 91), o resultado dessas interseções incentiva apropriações positivas, nas quais as trocas promovem a reconfiguração de elementos tradicionais.

Existe uma relação entre experimentalismo e hibridização. Os empréstimos e as adaptações criam processos de inovação, permitindo a experimentação de novos modelos, que escapam à preservação do *status quo*. A propósito, a linguagem é um campo de experimentações e, em grande parte, as revoluções na forma de se comunicar, na segunda metade do século XX, são provenientes dos empréstimos e dos diferentes resultados entre práticas híbridas. Segundo Peter Burke (Ibidem, p. 23), do ponto de vista do intercâmbio cultural, existem três tipos de fenômenos passíveis de hibridização, a saber, os artefatos, as práticas e os povos. Nesse contexto, os textos e as imagens são considerados artefatos híbridos.

Quando relacionamos os avanços da comunicação, e entendemos a contracultura como um fenômeno globalizado, a maneira como a *Mad Magazine* foi absorvida por diferentes países, implica necessariamente em diferentes reações. Para Peter Burke (2019, p. 27), qualquer tradução de uma língua para outra, já implica em hibridização, contudo, o fenômeno que descrevemos está além do efeito equivalente entre duas línguas. Há no processo contato, interação, assimilação, adaptação e ressignificação, num processo criativo, que produz um texto original. Não se trata nem de americanização da linguagem, nem de cópia da cultura alheia, mas de apropriações nas quais as traduções culturais estimulam experimentações criativas e autorais.

O apagamento da autoria como uma das práticas de publicação na *Mad em Português* revela, por exemplo, a natureza híbrida da revista. Isso é possível, sem maiores estranhamentos, porque a publicação era um artefato híbrido. A autoria, aqui compreendida como o sujeito do discurso, é subtraída em detrimento de uma negociação entre o centro, a *Mad Magazine*, e a periferia, a *Mad em Português*. Nessa relação, a apropriação da gramática da *Mad*, que se problematiza quando consideramos o estilo particular de cada autor, estimula a aprendizagem de diversos “neomaneirismos”, à maneira de, que traduzem o global no particular e vice-versa. Com efeito, as “etiquetas” entre a adaptação e o autoral sofrem

oscilações, o experimentalismo atinge matizes canibais, e não resta ao tradutor senão devorar o outro, e por que não ser também o outro.

Para Antonio Candido (1977, p. 75), a devoração “não é apenas um pressuposto simbólico da Antropofagia, mas o seu modo pessoal de ser, a sua capacidade surpreendente de absorver o mundo, triturá-lo e recompô-lo”. “Só me interessa o que não é meu” (ANDRADE, 2011, p. 27) – já dizia a máxima de Oswald de Andrade, responsável por uma das primeiras teorias metaculturais do século XX. O entendimento do apagamento da autoria, como praticada na *Mad em Português*, deve compreender o desenvolvimento dos territórios da cultura brasileira que se expandiram sob as influências da antropofagia. Canibalizar o outro exige uma práxis contemporânea, baseada no princípio da não exclusão, de modo que a margem e o centro sejam devorados reciprocamente. Assim, o apagamento da autoria compreende a suspensão da alteridade, em detrimento da identidade, para que ambos sejam ficcionalmente unidos, porque afinal: “só a antropofagia nos une” (Ibidem, p. 27).

A apropriação do outro, no jogo de alteridades, independe da existência de um projeto antropófago, à maneira como aconteceu entre os modernistas e os tropicalistas. Para Peter Burke (2019, p. 42), as ideias antropofágicas são variantes que antecederam sua abordagem do hibridismo cultural, cuja observação concentra-se sob a perspectiva de um mundo globalizado. Os avanços dos meios de comunicação proporcionam mesclas e apropriações que denotam um valor positivo nas relações interculturais. Portanto, o aspecto híbrido da *Mad em Português*, ou quaisquer artefatos híbridos, não deve ser concebido preliminarmente como um objeto estéril, enfraquecido, cujos meios criativos resultam em cópias de mau gosto.

É genuíno que as experiências vividas nos conflitos de contracultura norte-americana também pudessem estabelecer similitudes com o momento político brasileiro. As políticas bélicas, os conflitos internacionais e a insatisfação popular com a Guerra do Vietnã encontravam parentesco com a presença militar na vida pública e com as ideologias conservadoras que sustentavam o regime de exceção. O apelo ao patriotismo militar como uma forma de preservar a ordem e os bons costumes, encontrava paralelos tanto no hemisfério norte quanto no hemisfério sul da América.



**FIG. 8.** CLARKE, Bob. *Placas de trânsito que gostaríamos de ver*. Fonte da Figura: *Mad em Português*, v. 7, 1974.

Lealdade, patriotismo, honra, disciplina, integridade e respeito à lei. O arquétipo militar é benéfico ao pensamento conservador, pois auxilia na reprodução de padrões que devem ser repetidos em toda a juventude, visando reproduzir práticas sociais, que promovam a ordem social, seja pelo respeito às leis, seja pelo sentimento harmônico com a pátria. Contudo, travestido de boas intenções, a sátira em questão, fig. 08, deflagra como as ideias conservadoras buscam eliminar e reprimir o direito daqueles que consideram “inimigos” da ordem e do bem estar social. Nesse sentido, o papel das forças armadas, é visto como um poder que tem o direito institucional de usar a força contra determinados grupos, e cujos interesses refletem a hegemonia de um poder político, que por sua vez tem o poder de regular a vida social para isolar determinados grupos.

Esse discurso encontra semelhanças lá e cá, pois a distribuição dos poderes entre civil e militar faz parte do sistema político de ambos os países. No entanto, resguardadas as diferenças culturais, é um discurso que movimenta elementos específicos de cada sociedade, pois os mecanismos de controle social variam no tempo e no espaço. Embora a popularidade do movimento hippie diminuísse nos anos setenta, sendo um fenômeno social característico da década anterior, no Brasil, os primeiros registros de comunidades hippies datam do final

dos anos sessenta e início dos anos setenta. Segundo Capellari (2007, p. 49), a juventude em polvorosa em romper as barreiras habituais desbravou novos espaços sensoriais, psíquicos e geográficos, aos quais incluíam os primeiros hippies brasileiros, “cuja notícia da existência no Brasil data de 1969”. De qualquer modo, o hippie não era o tipo social mais comum no Brasil, mas o efeito expressivo da sátira encontra-se na identificação do jovem brasileiro com a construção de uma autoimagem alternativa e a consequente perseguição dos órgãos de repressão por motivos estéticos e comportamentais.

Por conseguinte, o elemento textual “tipo não-patriótico” amplia os mecanismos que aproximam a sátira à vida nacional – que já acostumada ao lema “nação, família e cristianismo” ou suas variações “Deus, pátria e família” –, tem a oportunidade de correlacionar o texto às ideologias conservadoras do regime militar. Inclusive, é um dos fenômenos setentistas, a diluição do pensamento de construção de uma identidade nacional, após o cansaço com o discurso ufanista, que vinham dos quartéis e alas ultraconservadoras da sociedade (Thomé, 2019, p. 159).

Segundo Peter Burke (2019, p. 91-92), os artefatos híbridos são objetos adaptados e destaca: “a adaptação cultural pode ser analisada como movimento duplo de des-contextualização e re-contextualização, retirando um item de seu local original e modificando-o de forma a que se encaixe em seu novo ambiente”. A renegociação de significados é comum nas páginas da *Mad em Português* e, desde o início, as decisões de Otacílio d’Assunção expressam uma consciência do hibridismo da publicação. Ao tratar da responsabilidade de selecionar o material da *Mad Magazine*, explica o editor (BARROS, 2014):

Isso sempre fui eu. Aliás, é o que faço até hoje. O critério era o que teria de graça aqui, o que era americano demais era pulado. As sátiras eram escolhidas de acordo com os filmes e seriados que estavam passando na época. Eu podia publicar qualquer coisa que tivesse saído na MAD americana, então tinha 20 e tantos anos de material para escolher à vontade.

O cartunista não fala como um teórico cultural, mas como um editor responsável pela publicação de uma revista de origem norte-americana no Brasil. Logo, seu discurso apresenta certa simplicidade sobre os processos de adaptação. O problema não se resume à escolha do material, o que dá certo ou o que não dá certo, mas como os diferentes processos de

adaptação, que operam sob a lógica da des-contextualização e re-contextualização, proporcionam a criação de artefatos híbridos, a partir dos postulados do hibridismo cultural (BURKE, 2019, p. 91-92).

Quando identificamos a *Mad em Português* como um artefato híbrido, isso resulta em dois significados. O produto mercadológico como um artefato híbrido, a revista. E os textos e imagens que apresentam diferentes processos de hibridização, e que também devem ser compreendidos individualmente como artefatos híbridos. Até o momento, identificamos dois processos de hibridização completamente diferentes. O apagamento da autoria – de um texto original, concebido no Brasil –, que é atribuído a um autor norte-americano, em um processo de apropriação do estilo em detrimento do conteúdo. E a adaptação textual em língua portuguesa, conjugada a uma imagem da Mad americana, de modo que o conjunto seja re-contextualizado à cultura local.

Aqui surge a questão motivadora deste trabalho: em ambos processos de hibridização, fig. 07 e 08, as adaptações compreendem elementos relacionados à vida política do Brasil, que vivia sob a forma de um regime militar. A tradicional crítica dos costumes está presente nos textos, ao mesmo tempo, há elementos de contraposição ao momento político brasileiro. No entanto, ao avaliar a produção acadêmica sobre o assunto, não foi identificado nenhum estudo que tratasse das relações da *Mad em Português* e o regime militar brasileiro.

O trabalho de Roberto Elísio dos Santos (2015), que talvez seja a mais extensa pesquisa sobre a Mad em território nacional, compreende uma visão panorâmica da revista, não se limitando às publicações nacionais. Sua tese abarca conceitos sobre o cômico, o riso, a sátira, a paródia, a intertextualidade, a metalinguagem, mas não observa a natureza híbrida da Mad nacional. Por conseguinte, a maneira como o autor se aproxima dos conteúdos é dicotômica – de um lado estão as traduções, do outro os materiais produzidos por artistas brasileiros. Segundo o autor (Ibidem, p. 153), apesar da revista estar impregnada de elementos da vida nacional, somente com o fim do regime militar, é que começaram as sátiras de cunho político e econômico:

Com o fim do regime ditatorial, nos anos 1980, a MAD nacional passou a acompanhar e satirizar a política nacional e a economia, caracterizada pela inflação elevada e por medidas que agravavam o desemprego, a desigualdade social e diminuía o poder de compra da população.



A pesquisa realizada por dos Santos (2015) é seminal para os estudos da *Mad em Português*, todos os fundamentos para o desenvolvimento de novas pesquisas começam por ali. No entanto, nossa hipótese acredita que houve contraposição ao regime militar, através de estratégias linguísticas de des-contextualização e re-contextualização, típicas de artefatos híbridos; além de trabalhos autorais igualmente híbridos – pela própria natureza da publicação. O campo dos Estudos Culturais, conjugado à Crítica Literária, permite uma nova abordagem da *Mad em Português*, a qual muitas vezes é considerada “menos ideológica” às questões políticas da época (SALGADO, 2019). Nosso intuito não é reavaliar a Mad nacional à maneira da imprensa alternativa, cuja vertente do humor político atuou como um projeto crítico contra os governos militares. Não. Nosso objetivo é avaliar os artefatos híbridos, texto e imagem, observando os processos de linguagem e questionar – a partir de um olhar contemporâneo – se os elementos apresentam contraposição à política dominante, até a transição do governo Ernesto Geisel.

Dos cento e três volumes que compõem a *Mad em Português*, de 1974 a 1983, a análise limita-se ao período de cinco anos, 1974 a 1979, quando acontece a transição ao governo de João Figueiredo. A razão que justifica o período selecionado, como vimos acima, é atualizar a pesquisa de Roberto Elísio dos Santos, de modo a estabelecer novos olhares teóricos e conseqüentemente novos critérios analíticos que aproximem o texto base à ditadura militar. O olhar retroativo da publicação sobre os anos sessenta é nossa primeira etapa.

Nos volumes analisados, não existem referências ao contexto político pré-golpe militar. Os eventos que envolvem o presidente João Goulart, seu projeto político e as crises pelas quais foi deposto, simplesmente não reverberam. Os mais de dez anos que separam o início da publicação, 1974, daqueles acontecimentos, decerto, é razão (auto)suficiente para isso. Porém, é possível que haja um motivo literário. O sentimento de ingresso à vida moderna, exceto pela via marginal, estava "interrompido" por eventos que ocorreram há muito tempo – o golpe militar – e dos quais já não havia muita esperança que acabassem. No geral, existe um velamento sobre o passado e um pessimismo sobre dias melhores.

## 4 Abaixo à Dentadura

### 4.1 Aqueles maravilhosos anos sessenta

Uma das características que define a produção quadrinística no Brasil dos anos setenta é o experimentalismo. Se a experiência com a censura havia refinado a linguagem artística, deixando-a mais intelectualizada, uma nova geração de artistas demonstrava que havia muito ainda a ser feito. Enquanto cartunista, a assinatura de Otacílio Costa d'Assunção só aparece com destaque na segunda geração da *Mad*, sob a tutela da editora Record, de modo que suas qualidades como editor são frequentemente lembradas em primeiro lugar. No entanto, é preciso observar que sua responsabilidade compreendia os atributos de um editor-autor. A necessidade de selecionar e re-contextualizar o material estrangeiro acompanhava uma demanda criativa que atravessava os mais diversos gêneros textuais e literários.

Há em sua produção ensaios, poemas, charges, cartas, cartuns, cuja atribuição a autores internacionais, pode ser justificada tanto no âmbito do hibridismo quanto no âmbito do experimentalismo. Segundo Moacy Cirne (1990, p. 71),

Sob o impacto das novas manifestações (anti)artísticas e das novas realidades (contra)culturais, os quadrinhos inseriram-se na problemática do experimentalismo através de pesquisas nem sempre satisfatórias mas, por outro lado, revelando autores da mais singular inventividade.

Perguntamo-nos: o que seria mais antiartístico do que abrir mão da autoria de sua obra<sup>39</sup>? Nesse caso muitas obras, porque a assinatura autoral de várias sátiras da *Mad em Português* poderiam ser creditadas a ele. Inclusive, se é possível falar em contraposição ao regime militar, o primeiro responsável por quebrar as barreiras da neutralidade é justamente o editor. Embora Otacílio (2014) tenha ressaltado que a *Mad* não elaborou uma crítica ao regime militar, pois não era engajada, “a *Mad* criticava os costumes, não o regime”, isso não deslegitima a expressão de uma contraposição à vida política do período.

---

<sup>39</sup> Além do apagamento da autoria, há possíveis pseudônimos utilizados por Ota. Por exemplo, o soneto “Mad, xá de loucura”, fig. 04, aparece atribuído a Francisco Souza Teixeira, vencedor do concurso “Sonetos Infames”. Porém, não há registro de chamada para tal concurso em edições anteriores ao poema.

Primeiro, é preciso entender que a palavra “crítica” refere-se a ideia de exame e/ou análise, ou seja, designa uma ação sistemática ante um fenômeno observado. Contudo, os significados não param por aí. Segundo os modelos contemporâneos, a crítica parte de uma teoria que busca compreender um elemento social, acompanhada de uma prática transformadora das relações sociais, que governam esse mesmo elemento. Por isso, para Marcos Nobre (2011, p. 33-34), a emancipação é o que caracteriza mais amplamente uma crítica, “cabendo à teoria o exame do existente não para descrevê-lo simplesmente, mas para identificar e analisar a cada vez os obstáculos e as potencialidades de emancipação presentes em cada momento histórico”. Em se tratando da *Mad em Português*, o duplo movimento de compreender para transformar a vida social, que caracteriza a crítica, delimita-se com os conteúdos existenciais, circunscritos na ideia de crítica dos costumes.

Aliás, a primeira menção explícita em contraposição ao regime militar acontece na paródia do filme *O exorcista*, no sexto mês de publicação da revista, correlacionando o imaginário comportamental da contracultura ao ativismo promovido pelos movimentos estudantis durante a ditadura.



FIG. 9. DRUCKER, Mort; SIEGEL, Larry. *O equizossista*. Fonte da Figura: *Mad em Português*, v. 6, 1974.

*O exorcista* estreou nos cinemas brasileiros em novembro de 1974, um mês depois sua paródia já estava nas páginas da *Mad em Português*. O texto é assinado por Larry Siegel, comediante que produziu dezenas de paródias para a edição americana. No fragmento em questão, fig. 09, encontramos mais um típico caso de hibridização. A adaptação re-contextualiza a encenação de uma mobilização popular, que na paródia são atores na gravação de um filme, ao modo como as passeatas estudantis permaneceram na memória do brasileiro. Os grandes momentos de resistência cultural dos universitários brasileiros concentram-se entre 1964 a 1968, chegando na década de setenta, porém, com menor intensidade. Em outras palavras, evocar o protagonismo estudantil, em 1974, exigia um exercício da história recente.

Existe uma camada cômica ao apelo da memória, pois se havia um protesto, logo deveriam ser professores e estudantes, como se fosse uma conclusão imediata. Ou seja, se havia um protesto, fosse onde fosse, até na paródia de um filme norte-americano sobre exorcismo, ainda assim, deveriam ser professores e estudantes, porque na memória dos anos de chumbo, os protestos e os estudantes tornaram-se sinônimos. O motivo não seria diferente, o movimento estudantil protagonizou o grande ato, em 1968, que ficou conhecido como a Passeata dos Cem Mil. Não havia só estudantes, é claro, mas foi a partir da mobilização estudantil, que os segmentos da sociedade que se encontravam cansados dos mecanismos de controle social e repressão institucional se organizaram, no centro do Rio de Janeiro, em repúdio contra a crescente onda de violência promovida pelos agentes do Estado.

Em *Política e Cultura*, Roberto Schwarz (1978) observa como a perseguição nas universidades se iniciou em 1964 – primeiro ano do regime militar, com inquéritos, demissões e censuras –, num momento em que os alvos ainda não eram os círculos culturais de artistas e de jornalistas. Em parte, as medidas nos centros universitários tinham como objetivo tornar ativas as ideologias do grupo dominante (Ibidem, p. 90-91). O motivo é simples, apesar das políticas ditatoriais de direita, a hegemonia cultural estava à esquerda no país (Ibidem, 62). E, nas universidades, havia livre circulação do pensamento de Marx (Ibidem, p. 68), estimulada pelas ideias reformistas do antigo Partido Trabalhista Brasileiro, fundado por Getúlio Vargas, ao qual havia eleito João Goulart, entre 1961 e 1964, à presidência da República.

As mudanças nas políticas universitárias, de 1964 a 1970, resultam em conflitos entre os grupos divergentes. Segundo Patto Sá Motta (2015, p. 39), embora a modernização

das universidades fosse uma necessidade, sobretudo pela crescente urbanização da vida pública, a reforma realizada pelo regime foi “o resultado paradoxal de pressões contrárias, de liberais, conservadores, militares, religiosos, intelectuais, (e professores universitários)”. Em outras palavras, a necessidade de modernização do ensino superior agenciou-se a práticas repressivas, que visavam propagar entre os jovens os valores ideológicos dos militares (Ibidem, p. 43). A saber, o anticomunismo, o antiesquerdismo, o patriotismo, o autoritarismo, o apelo à moral cristã e racionalização de recursos, tendo como base, o modelo econômico liberal das políticas universitárias dos Estados Unidos<sup>40</sup>.

O elemento crítico inserido na paródia do filme *O exorcista*, como sabemos, está relacionado à crítica dos costumes. Os valores comportamentais da contracultura – sintetizados pela ideia de amor livre e *make peace not war* –, no plano de discurso, estão em conflito contra os valores antigos e o pensamento conservador que o regime militar representa. Isso de maneira hibridizada, pois o slogan “faça amor, não faça guerra” evoca aos protestos de oposição à Guerra do Vietnã; de modo que o deslocamento às passeatas estudantis, que aproxima a guerra à ditadura, também reorienta a significação dos conflitos internos.

Entre os elementos cômicos, fig. 09, o parônimo entre ditadura e dentadura tem fundamento histórico. Segundo Pavanelli (2014), em 1966, estudantes do curso de Odontologia da UFMG protestaram nas ruas belo-horizontinas carregando cartazes que traziam os dizeres: “Abaixo a dentadura”. A construção, que dispensa o uso da crase, faz com que o significado do vocábulo “abaixo” seja de natureza verbal, isto é – primeira pessoa do presente do indicativo, “eu abaixo” –, que é palavra homônima do advérbio presente na interjeição: “abaixo à ditadura!”. Desse modo, a ironia sucede da senilidade dos generais que deveriam tirar suas dentaduras, ficando desdentados, o que também compreende em sua plurissignificação, um protesto pelo fim das políticas de opressão e dentadas da linha-dura.

No espectro ideológico, a expressão “abaixo a dentadura” também abarca a obstinação de transgredir um tabu, advinda da impossibilidade de enunciar: “abaixo à ditadura!”. Outrossim, no contexto em que os militares já haviam governado ao longo de uma

---

<sup>40</sup> Segundo Motta (2015, p. 55), entre os anos sessenta e setenta, “o liberalismo perdeu prestígio entre os dirigentes estatais que, na prática, retomaram a tradição desenvolvimentista e intervencionista do Estado Brasileiro”.

década, a senilidade evocada pela “dentadura” transfere ao regime os impasses arcaizantes de uma sociedade, que não consegue desfrutar da modernidade, senão como uma expressão marginal. Portanto, abaixo à dentadura, desta vez com crase, compreende a impossibilidade, os entraves de ser moderno. Nisso está a crítica dos costumes, que encontrava no conservadorismo das alas militares, práticas sociais que limitam a existência e enfraquecem a vida em suas mais diversas possibilidades.

Segundo Samuel P. Huntington (1957, p. 454-473), influente cientista político nos círculos conservadores norte-americanos, existem três possíveis leituras para entender o conservadorismo. A primeira, rechaçada pelo autor, do conservadorismo como uma ideologia da aristocracia, cujas relações históricas podem ser rastreadas desde o feudalismo, passando pela Revolução Francesa, até chegar à classe burguesa do final do século dezoito. A segunda, diz o autor, aceita por muitos neoconservadores, do conservadorismo como uma ideologia, porém, sem quaisquer interesses particulares – seja de uma classe, seja de um grupo –, e que se destina a defender os valores universais da justiça, da ordem e do equilíbrio. A terceira, que é a leitura defendida pelo autor, do conservadorismo como uma ideologia que busca estabelecer a ordem social, sendo sua essência, portanto, a afirmação do valor das instituições que preservam os valores básicos do Ocidente.

Com efeito, Huntington defende que a substância do conservadorismo é estática. O pensamento conservador é repetitivo, isto é, não evolui. Pensar de forma conservadora envolve a repetição, em cima de repetição, com o intuito de produzir o engajamento e a preservação das instituições históricas, pois, argumenta o autor, são elas os pré-requisitos fundamentais para que haja a harmonia, o equilíbrio e a ordem social (1958, p. 473). No entanto, observa-se que, para o cientista político, ao contrário do que possa parecer, o conservadorismo não é contra a toda e qualquer mudança, e sim, explica o autor, contra qualquer mudança que busque modificar os elementos fundamentais da sociedade, cujas instituições sociais, entre elas – a religião, o Estado e as Forças Armadas –, são requisitos essenciais para a existência da ordem social.

Em 1974, a relação que a imagem, fig. 09, estabelece com a memória é fruto de relações que parecem, ao mesmo tempo, distantes e atuais. Os grandes protestos estudantis aconteceram em 1968, considerado o ano chave do movimento e da aprovação de leis que definiram a reforma universitária. Segundo Motta (2015, p. 38), no início dos anos setenta, as

linhas mestras do novo nível superior já estavam plenamente definidas. No entanto, a memória das passeatas perdurava como se o tempo não tivesse passado.

Três edições após a paródia de *O exorcista* o tema das passeatas reaparece. Dessa vez, sob a forma de uma visão futurística sobre *Aqueles Maravilhosos Anos 60*. Mais uma vez o exercício com a memória é exigido, porém, sob a forma de uma ironia nostálgica. O artefato híbrido traz novamente a assinatura do humorista Larry Siegel com a justaposição de imagens da *Mad Magazine*, extraídas de fontes do jornalismo norte-americanos, e do acervo fotográfico da Editora Vecchi, que re-contextualiza os temas da contracultura aos eventos nacionais.



**FIG. 10.** SIEGEL, Larry. *Aqueles maravilhosos anos 60!* Fonte da Figura: *Mad em Português*, v. 9, 1975.

Apesar do recurso futurista, a visão do futuro sobre o passado, a sátira preserva vários elementos de uma crônica. O falso distanciamento, na verdade, produz um retrato de época que oscila entre a vida cotidiana e o momento histórico. Porém, o olhar retroativo dos anos dois mil (futuro) sobre os anos sessenta (passado) traz duas curiosidades. Não há menção à ascensão dos militares, em 1964, e a visão futurística igualmente não projeta um fim hipotético ao regime. Ou seja, o evento que mais impactou na vida política do brasileiro passa incólume, como se não existisse, mas o risível acontece a partir dos seus efeitos. A camada social de repressão e de superação dos valores vigentes está presente, o que resulta no questionamento: qual o significado do desaparecimento da causa responsável pelos principais temas satirizados pela crônica?

A razão pode ser resolvida com as justificativas: a *Mad em Português* não era uma revista engajada e a crônica era uma adaptação dos conteúdos norte-americanos; o que não deixa de ser verdade. Mas, o que desejamos destacar, é o silenciamento que existe nos primeiros volumes da publicação, no que diz respeito à imagem dos militares no poder. A maneira que a revista trata o assunto é indireta, evitando entrar no mérito, mas cercando o objeto pelas arestas. Aliás, percebamos como a construção da sátira, fig. 10, acontece a partir de uma ironia, a década de sessenta não foi maravilhosa como o título sugere, pois os eventos estão carnavalizados. Os aspectos negativos são sublimados e os positivos relegados à excentricidades da época. Logo, numa leitura superficial – que não se atém aos recursos de linguagem como a sátira, a ironia e a carnavalização –, o texto apazigua a violência das forças de opressão.

Lembram-se de como todos gostavam daquele passatempo maluco, “Passeatas”? Era tão fácil de jogar! Bastava uma multidão portando cartazes e policiais portando cassetetes. A vida era tão simples naquela época. Onde é que nós erramos? [...] Memórias, memórias. Lembram-se daquelas canções bestas que cantávamos no colégio? Como “Atirei o pau no guar-da-da”; “Birita, Biritinha”; “Uni-duni-tê”; “Pra não dizer que não falei...” (SIEGEL, Larry, 1975, p. 37)

Os elementos satíricos relacionam-se à crítica dos costumes e a ideia de transgressão comportamental está presente. O item “passatempo maluco” busca a equivalência em português ao lexema inglês “mad” que, a partir de uma inversão hierárquica, funciona como indicador de superação da ordem vigente. A relação entre o protesto e o entretenimento, um passatempo maluco e juvenil, evidentemente é irônica. O clima de conflitos se intensifica com o elemento paródico, “atirei o pau no guar-da-da”, e a memória evoca a canção de Geraldo Vandré, *Pra não dizer que não falei das flores*, de 1968, hino do movimento estudantil no enfrentamento à ditadura, que sofre interrupção em sua referência, como se houvesse certa “proibição” ou “perigo” em sua enunciação.

A relação entre a Música Popular Brasileira e a ditadura militar é um tema com vasta pesquisa nos estudos acadêmicos. Após o golpe de Estado, em 1964, existe um redirecionamento nos processos de composição e de criação dos artistas nacionais. Entre as preocupações estava a questão, o que cantar? Observa Marcos Napolitano (2007, p. 89) que antes do golpe de Estado, em 1964, sete em cada dez títulos comprados pelo mercado



nacional eram estrangeiros. No entanto, durante os anos mais repressivos dos governos militares, o consumo reorientou-se às produções nacionais. Dessa nova relação com a indústria fonográfica, nasceu a Música Popular Brasileira, mesclando o engajamento cultural, a tradição e a modernidade. Em parte, o triunfo da MPB entre as diversas classes é resultado do espaço nacional-popular que os programas de televisão abriram aos jovens compositores (Ibidem, p. 90-93). É notório o casamento entre a motivação comercial, proporcionada pelas demandas do mercado, e público que buscava a participação nos movimentos culturais, via os artistas que cantavam músicas de protesto.

Segundo Cardoso (2013, p. 100-102), a simplicidade da letra de *Pra não dizer que não falei das flores*, que é composta por apenas dois acordes, é uma crítica aos soldados que colocam suas vidas a serviço do autoritarismo. A composição inscrita no *III Festival Internacional da Canção*, em 1968, palco da intensificação dos artistas com os movimentos estudantis, traz “um apelo dirigido aos sujeitos que atuavam em diferentes espaços e com diferentes tendências a se unirem, numa situação de igualdade, no sentido de que o inimigo comum era a sociedade autoritária representada e defendida pelos militares”. Para Vitor Nuzzi (2017), no contexto da época, *Pra não dizer que não falei das flores* é consumida pelo público em geral como desacato à imagem das políticas públicas promovidas pelos militares brasileiros.

Além de Geraldo Vandré, a crônica *Aqueles maravilhosos anos 60*, não deixa de lado a memória do tempo dos festivais, dos tropicalistas, e daqueles que se tornaram ícones comportamentais da cultura midiática dos anos sessenta. No entanto, nosso objetivo é destacar como existe um “velamento” entre os conteúdos satirizados, ancorados na crítica dos costumes, e os agentes causadores, nesse caso os governos militares. Além disso, como a representação dos anos sessenta está intimamente relacionada à memória de violência e de repressão.

Como destacado, apesar da crítica dos costumes ter como objeto o conservadorismo das alas militares, a ascensão dos militares em 1964 é sumariamente “apagada” da crônica. Do mesmo modo, quando o objeto da sátira aproxima-se da imagem dos militares, através da canção de Geraldo Vandré, ocorre uma suspensão da enunciação. Os motivos não devem ser atribuídos à censura, não há corte de conteúdo, mas a linguagem revela estratégias discursivas que evitam nomear o objeto de maneira objetiva e direta. Se a crônica sobre os anos sessenta

apresenta tal velamento, a memória de 1964 se releva, porém, em outra sátira sob os mesmos cuidados de linguagem.



**FIG. 11.** JACOBS, Frank. *Se o mundo de ontem enfrentasse as condições de hoje*. Fonte da Figura: Revista *Mad em Português*, v. 07, 1974.

Não é a primeira vez que evocamos a sátira *Se o mundo de ontem enfrentasse as condições de hoje*. Em ambas as análises, fig. 06 e fig. 11, os artefatos estão hibridizados pelo apagamento da autoria. Portanto, a assinatura de Frank Jacobs compreende um trabalho autoral do editor Otacílio Costa d’Assunção, o Ota, que se apropria do estilo do autor norte-americano, elaborando uma interseção entre o passado e a contracultura. O tempo histórico volta-se ao Brasil colonial, e os problemas da sociedade setentista ganham uma roupagem de dominação portuguesa.

Como explicou Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 77), há no período pós-tropicalista uma forte tendência ao pensamento descolonizado, que visa se libertar dos modelos existenciais da tradição europeia, privilegiando o que está à margem da tradição ocidental. Tal perspectiva precisa ser considerada, quando a sátira aproxima o presente dos anos setenta e o passado setecentista, pois a imagem colonial adquire matizes simbólicas que representam o retrocesso e o atraso. A ideia de libertação de uma cultura dominante é de

natureza política, relacionando o regime colonial e o regime militar, a partir da interseção dos agentes do poder político. Ainda que sutil, a intervenção no curso da democracia brasileira é apreendida não apenas pelo contexto da enunciação discursiva, mas principalmente pelo registro “Vila Rica, 1 de abril” que vincula o passado colonial – da então cidade de Vila Rica, antiga capital mineira no ciclo de minerações, hoje Ouro Preto –, à memória do 01 de abril de 1964, data em que os militares assumem o controle político do país.

Na sátira, a imagem de Tiradentes é meramente ficcional, sem o objetivo de reconstruir o personagem histórico, mas envolvendo-o em situações típicas de quem protestava contra a ditadura militar. A tensão entre os dois planos temporais formula um inconfidente “marxista” e “revolucionário”, que no imaginário das forças armadas, eram os predicativos do inimigo dos interesses nacionais. Não obstante, a verve revolucionária do personagem limita-se aos protestos contra o regime colonial e/ou militar, sem que a expressão denote necessariamente um guerrilheiro. Em contrapartida, a violência surge de um agente que não é nomeado, quem espancou Tiradentes (?), de modo que a atribuição aos agentes de Estado – portugueses ontem, militares hoje –, é conferida nas entrelinhas.

Do ponto de vista da contracultura, as palavras de Tiradentes foram re-contextualizadas da fala de John Lennon, que além de uma canção autoral homônima, repetiu em diferentes situações comunicativas a frase: “*The dream is over*”. A mais conhecida delas certamente aconteceu em entrevista à revista *The Rolling Stones*, conduzida pelo diretor editorial Jann S. Wenner, em janeiro de 1971. Um ano após a separação do grupo, disse o artista: “O sonho acabou, eu não acredito mais nisso. Não estou falando apenas de *The Beatles*, refiro-me a uma geração inteira. Acabou! E digo de modo muito particular, temos que cair na real”<sup>41</sup> (LENNON, 1971). Em outros momentos da mesma entrevista, John Lennon repete a ideia, justificando que sua geração cresceu, que as pessoas estavam procurando empregos, que os sonhos de sua geração haviam chegado ao fim.

Para Carlos Alberto Pereira Messeder (1992, p.32), os sonhos da contracultura foram a última grande utopia elaborada pelo Ocidente. Logo, “o sonho acabou” foi um sinal de declínio, o fim de um sonho utópico, na qual a revolução cultural é acompanhada por

---

<sup>41</sup>No original: “I don’t believe in it. The dream is over. I’m not just talking about the Beatles, I’m talking about the generation thing. It’s over, and we gotta – I have to personally – get down to so-called reality”. Tradução nossa.

desgastes e por domesticações. Por isso, quando Tiradentes deixa Vila Rica, fig. 11, modificando o curso natural da história, a desistência no enfrentamento das políticas coloniais da administração portuguesa, vivenciadas pelo campo semântico do “sonho acabou”, acompanha um cansaço, “um cair na real” na luta pela liberdade.

Apesar do aspecto *naive* da sátira, aqui talvez haja um importante registro do impacto das declarações de John Lennon, sobre uma geração de brasileiros que ainda lutava contra a ditadura militar. A encenação colonial, e suas equivalências com o tempo presente, serve de palco para uma catarse de sentimentos que retratam os anos setenta. Afinal, após dez anos de luta pela normalidade da vida política no Brasil, na verdade, pouco havia sido conquistado, o que resultava em falta de perspectiva sobre o encerramento da atual conjuntura. “Mais um dia o Brasil não será colônia”, fig. 11, enquanto suspensão do enfrentamento direto, traz o significado que um dia o Brasil se libertará da ditadura, como se libertou de Portugal, sem necessariamente a presença do sonho e da utopia, simplesmente porque deve acontecer, sem saber as causas, sem saber como ou quando.

Otacílio Costa d’Assunção é um autor que demonstra como o experimentalismo não é sinônimo de rebuscamento, embora seja inegável o refinamento em seus jogos temporais. Ademais, a aproximação entre Tiradentes e John Lennon, possibilitando inclusive uma nova iconografia do inconfidente<sup>42</sup>, demonstra como os processos de hibridização resultam em produtos culturais genuínos e inovadores. O editor não trabalha com uma linguagem óbvia, sua gramática equilibra a contraposição e a crítica dos costumes. Em sua sátira, o retrato de época proporciona a compreensão de que a diluição do engajamento vivenciado pelas produções dos anos setenta, não resultam apenas da abertura política, do remapeamento da realidade, mas também capta os efeitos de um mundo globalizado, no qual o grande ídolo de uma geração havia desistido do sonho.

A sátira *Tiradentes deixa Vila Rica* saiu dois meses antes de *Aqueles maravilhosos anos 60!*, respectivamente nos volumes 07 e 09, publicados em 1974. Em ambos os casos, a memória dos anos sessenta é permeada por cenas de violência, que são atenuadas pelo humor pastelão, e por estratégias linguísticas que velam e desvelam os governos militares. Os temas relacionados à ditadura, nas primeiras publicações da *Mad em Português*, exigem do leitor

---

<sup>42</sup> Desde Pedro Américo com a pintura “Tiradentes esquartejado, de 1893, a tradição iconoclasta de Tiradentes relaciona a imagem do inconfidente com Jesus Cristo.

atenção aos pequenos detalhes, pois os recursos são sutis e discretos, diferenciando-se bastante do estilo praticado em geral pela imprensa alternativa. Conforme novos autores começam a colaborar com a publicação, novos recursos na relação entre a publicação e o regime militar vão sendo incorporados. No entanto, enquanto o editor administra os conteúdos da revista quase praticamente sozinho, seu estilo capta a política nacional por vias oblíquas, buscando uma enunciação indireta, mas não deixando de assinalar uma contraposição ao regime militar, é claro, de maneira menos habitual, se comparado à comunicação da imprensa engajada.

#### 4.2 Contra a censura e os bons costumes

A *Mad* inicia sua atividade em 1974, momento em que a bandeira de abertura política estava em curso no país, a censura não era um fantasma na memória dos jornalistas, os mecanismos governamentais responsáveis pela prática continuavam em pleno funcionamento e quaisquer problemas com materiais considerados “inapropriados” poderiam causar o confisco da revista. A *Mad em Português* não era um produto amador, um fanzine, algo que nascesse da esfera *underground*, muito pelo contrário, o profissionalismo acompanhava toda a cadeia de produção, amparado por todos os processos legais da época. Inclusive, o expediente da revista informava aos leitores, entre os dados gerais da publicação, o registro junto ao departamento de censura:

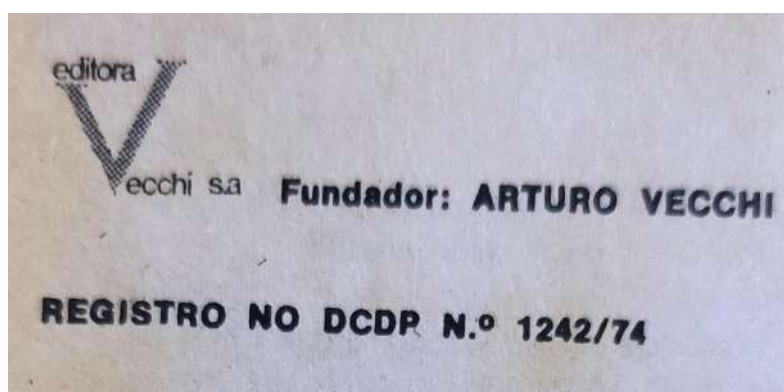


FIG. 12. Registro no DCDP. Fonte da Figura: Revista *Mad em Português*.

A sigla DCDP significa “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, departamento responsável pela fiscalização e censura de bens culturais, cuja administração pertencia à Polícia Federal<sup>43</sup>. No Brasil, apesar da tentativa de censura prévia, que tornou-se inviável em razão do volume anual de publicações, a censura de material bibliográfico não ocorria antes do lançamento, mas a partir de denúncias ao Ministério Público, o qual iniciava o processo de análise com subsequente parecer do Ministério da Justiça<sup>44</sup>. Segundo Reimão (2009, p. 03):

Na primeira metade da década de 1970, no chamado “Milagre Brasileiro”, a edição de livros cresceu em número de títulos editados e também em número de exemplares. Em 1972, o Brasil ultrapassou, pela primeira vez, a barreira de um livro por habitante ao ano. Em 1972 a população brasileira era de 98 milhões de habitantes e foram produzidos 136 milhões de livros – 1,3 livros por habitante.

Apesar da censura prévia demandar esforços inexecutáveis, muitas editoras enviavam seus originais para superintendências regionais da Polícia Federal por temerem apreensões futuras (Ibidem, p. 03). De acordo com a legislação da época, eram passíveis de censura os conteúdos que atentassem contra a moralidade pública, os bons costumes e conseqüentemente o sexo. A lei nº 5.250, de 1967, assinada pelo presidente Castelo Branco, foi o primeiro texto a fortalecer a censura no país, no entanto, seu objeto eram os periódicos da imprensa<sup>45</sup>. Posteriormente, em 1970, o texto foi atualizado abrangendo os diversos meios de comunicação. Curiosamente, a lei só foi revogada em 2009 após o STF considerá-la incompatível com a Constituição de 1988. No preâmbulo, que justifica o “espírito” da lei de 1970, Decreto-lei 1077/70, destaca o presidente Médici (BRASIL, 1970):

CONSIDERANDO, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes;

CONSIDERANDO que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum;

---

<sup>43</sup> Em 1988, a nova constituinte extinguiu a censura, logo o DCDP foi desativado.

<sup>44</sup> Segundo Soares (2016, p. 138), o envio de cartas de cidadãos, autoridades ou não, ao DCDP era comum. “Em muitas destas que eram respondidas observamos o teor de envolvimento e identificação do então diretor do DCDP, Rogério Nunes, com o combate da imoralidade.

<sup>45</sup> Segundo Marcos Napolitano (2019, p. 129), a legislação básica da censura data de 1946, Lei nº 20.493, logo, o regime militar “não inventou a censura, mas ampliou-a”.

CONSIDERANDO que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira;

CONSIDERANDO que o emprêgo desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional.

Em suma, considerando isso tudo, ficou decretada a ampliação da censura aos diversos veículos de comunicação, porém, os limites daquilo que poderia (ou não) ser enquadrado como subversivo à moral e aos bons costumes adquirem fluidez pela própria natureza do objeto. Os temas da *Mad* tangenciam os costumes, que estão necessariamente relacionados à moral. Por conseguinte, a Vecchi não desejava que sua publicação fosse confiscada em todo território nacional. A tiragem da *Mad em Português* atingia até duzentas mil cópias com vendagem superior a oitenta por cento da produção. Isso representaria um prejuízo expressivo para uma empresa que não era engajada, que não tinha como objetivo confrontar o regime, mas obter lucro com seus produtos.

Na década de setenta, a censura continuava um tema comum dentro das redações e do dia a dia do brasileiro. No que diz respeito à produção humorística, ao tratar da censura, a *Mad em Português* não saiu do seu campo de atuação – a crítica dos costumes – para satirizar a hipocrisia do pensamento conservador, que amparou a legislação, considerando subversivo tudo aquilo que fosse contrário aos próprios valores. Em geral, as leis brasileiras demonstravam uma preocupação com a remoção de manifestações consideradas “desvios” do corpo e da sexualidade.

Segundo Alfredo Buzaid (1970, p. 17), Ministro da Justiça durante o Governo Médici, a censura ocorreu pela preocupação do Governo “em banir do mercado as publicações obscenas que aviltam e degradam a juventude [...] bem como proibir terminantemente que os agentes do comunismo internacional se servissem do rádio e da televisão”. Na ideologia dos militares, nudez e comunismo tornaram-se sinônimos, logo, o endurecimento contra o outro, qualificado como “ímoral” ou “despudorado”, justificava-se sob a prerrogativa de preservação da família e da segurança nacional. Pegando emprestado as palavras de Nelson Rodrigues, toda nudez será castigada, reformada, censurada, endireitada ou excluída.



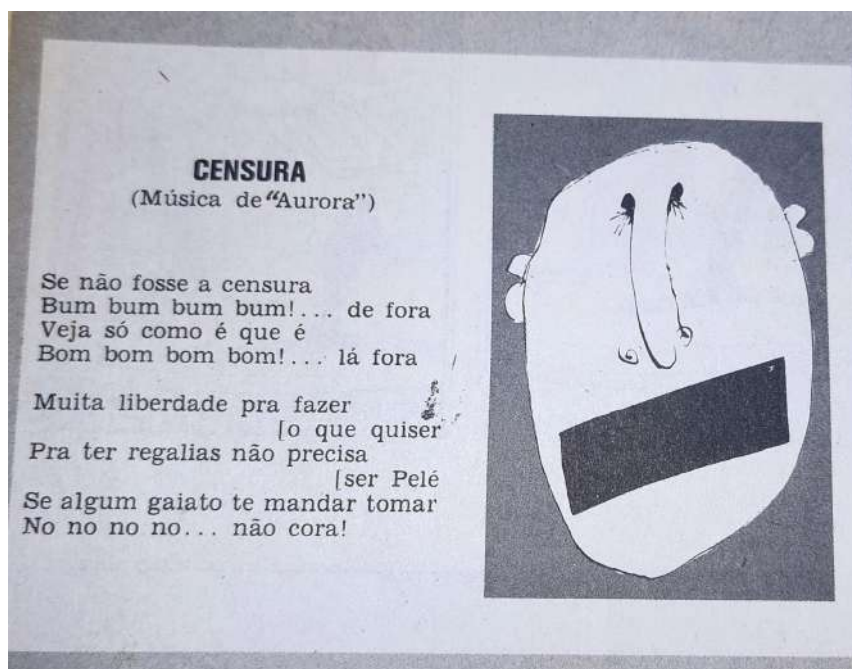
FIG. 13. RICKARD, Jack. *A garota dos meus sonhos*. Fonte da Figura: Revista *Mad em Português*, v. 16, 1975.

O desvelamento do corpo é uma constante da revista *Mad*, no qual o tema do nudismo, muitas vezes camuflado entre o deboche e a gandaia, “esconde” a seriedade de sua crítica. A publicação atuava em defesa da naturalidade do corpo, embora evitasse revelar o nu frontal por completo, em razão do estilo pastelão, de modo que sua postura fosse mais provocadora do que transgressora. A linguagem, é claro, adquire uma perspectiva anti-hierárquica, libertadora, partilhando do que é considerado marginal, contra um processo de massificação dos costumes.

O riso na última imagem, fig. 13, favorece e intensifica o crescimento daquilo que a moral concedeu como baixo, vil e inferior. A atmosfera política dos anos sessenta e setenta foi um cenário favorável para os moralistas regulamentarem seus valores, principalmente, no que concerne aos costumes. Independente da época, ontem ou hoje, o corpo censurado deflagra a vontade contínua de controle das diversas instituições – sejam elas políticas, religiosas ou filosóficas – sobre os costumes da sociedade, ditando o que pode (ou não) a masculinidade e a feminilidade ante um imaginário autoritário.



Diferente da imagem anterior, fig. 13, que é um híbrido entre a edição americana e nacional, a sátira *Músicas de carnaval atualizadas* é de autoria cem por cento brasileira, exceto pelo estilo que segue a assinatura humorística característica da *Mad Magazine*:



**FIG. 14.** LUSCAR; ZAMAGNA, Antonio Claudio. *Músicas de carnaval atualizadas*. Fonte da Figura: Revista *Mad em Português*, v. 32, 1977

Publicada em fevereiro de 1977, durante as festividades de carnaval, o texto estabelece uma paródia com a marchinha “Aurora”, da dupla Mário Lago e Roberto Berini (1991), de 1940. Na composição original, o eu lírico apresenta-se recalcado pela suposta falta de sinceridade de seu interesse amoroso, Aurora, e lista uma série de benefícios que a dama “perde” ao não definir o relacionamento: “Se você fosse sincera, Ô, ô, ô, ô, Aurora”. O conhecimento do texto original auxilia no cruzamento semântico entre os pares “censura” e “sincera” que atravessa a intertextualidade.

Dois elementos destacam-se na ilustração de Luscar: a tarja de censura, que marca os limites da liberdade de expressão, e o órgão reprodutor masculino, que irrompe da justaposição dos olhos e do nariz, sugerindo uma visão ambígua. Aqui há um trabalho ousado, pois entre as partes baixas, a *Mad* americana sempre privilegiou a bunda ao invés do falo, o que se não fosse pela ambiguidade, em uma situação hipotética, talvez o material pudesse ser

rejeitado pela própria matriz estadunidense. Se há um desvio na imagem, no entanto, o texto absorve o estilo tradicional da *Mad*, a paródia marca o ritmo carnavalesco pela repetição de oxítonas “bum bum” – que ao mesmo tempo funcionam como onomatopéia, simulando o som dos tambores – e o efeito de homonímia: que referencia a parte baixa do corpo, a bunda, a qual popularmente chamamos de “bumbum”.

Com efeito, a junção dos elementos suscita uma antítese entre a proibição dos discursos ideológicos e a libertação dos corpos despudorados. A crítica aos valores conservadores – que tomam a forma jurídica mediante leis que promovem a redução das liberdades individuais – acompanha necessariamente uma contraposição aos governos militares. Não há como separar o joio do trigo, a promoção da censura, a construção do discurso único, a restrição da individualidade e o domínio sobre os corpos, justificados sob a premissa de segurança nacional, apresentam o mesmo opositor. Afinal, o pensamento conservador é fundamentalmente excludente, contrário ao que atente contra à ordem pré-estabelecida, de modo a legitimar o uso da força e do poder como necessários ao controle social.

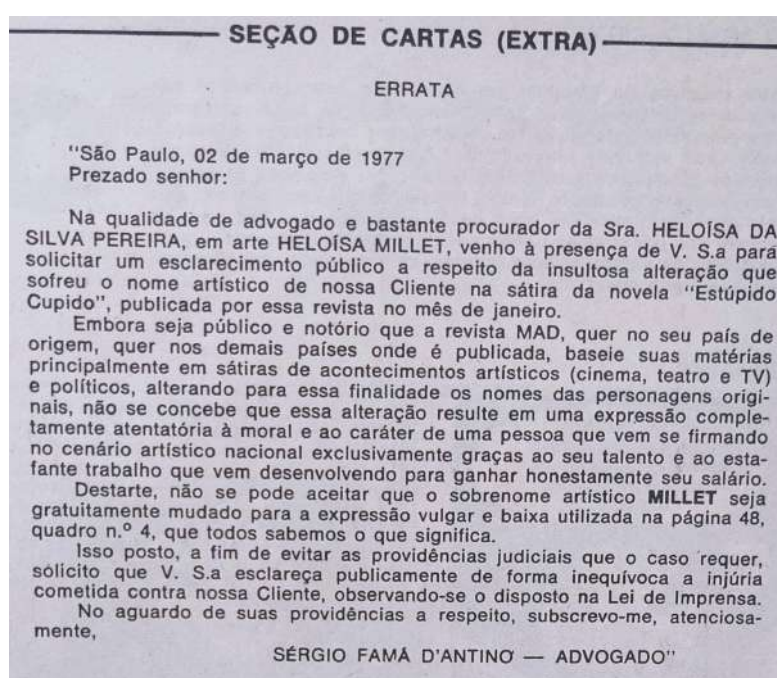
#### 4.2.1 A autocensura

Ao analisar a produção satírica da *Mad em Português*, é preciso levar em consideração as condições materiais que o editor tinha para realizar o seu ofício de humorista. Se não houve um episódio de censura oficial na edição nacional, como comenta Otacílio Costa d’Assunção (2014), “Não tinha censura oficial em cima, mas havia uma certa censura interna dentro da editora”, contudo, há o reconhecimento de medidas cautelares que implicaram na liberdade criativa da revista. É possível imaginar o quanto problemas com a Justiça poderiam prejudicar outras publicações da editora. Portanto, a função ocupada por Ota acompanhava valores éticos – do que era permitido ou não, segundo os ditames da editora Vecchi –, que se ocupava em fiscalizar com maior ou menor rigor os conteúdos vinculados à *Mad*.

Em entrevista concedida ao apresentador Danilo Gentili, em novembro de 2018, Ota (2018, 17 min) deixa claro que a casa editorial que ofereceu maior liberdade ao cartunista não foi a Vecchi, mas a Record – responsável pela segunda geração da revista, *Mad in Brazil*, que

começou a ser publicada um ano depois da falência da primeira editora: “a melhor fase foi a da Record, [...] sim, porque eu tinha total liberdade de criação”. Com efeito, por mais que as sátiras da *Mad em Português* apresentem menor valor documental, do ponto de vista ideológico, pelo menos dois fatores precisam acompanhar essa proposição. Primeiro, a produção cultural dos anos setenta, no Brasil, apresenta um remapeamento do viés político, de modo que a diluição dos conteúdos ideológicos é um sintoma de época, não uma exclusividade da revista. Segundo, como pudemos ver, a editora Vecchi oferecia menor liberdade criativa à equipe, provavelmente preocupada com possíveis retaliações da censura oficial, pois os conteúdos da *Mad* tocavam em temas sensíveis à moral e aos bons costumes.

Se não houve problemas com o DCDP, porém, a revista quase sofreu ação judicial da atriz Heloísa da Silva Pereira, nome artístico Heloísa Millet, consagrada na televisão brasileira como dançarina do programa *Fantástico* e como atriz na telenovela *Estúpido Cupido*, ambos de 1976, transmitidos pela Rede Globo.



**FIG. 15.** D'ANTINO, Sérgio Famá. *Direito de Resposta*. Fonte da Figura: Revista *Mad em Português*, v. 34, 1976.

Em documento enviado à revista, fig. 15, seu representante legal, o advogado Sérgio Famá D'Antino, lembrado como “advogado dos famosos”, solicita a retratação pública contra o possível crime de injúria e difamação. A Paródia de *Estúpido Cupido*, publicada no volume

31 da *Mad em Português*, traz a alcunha satírica à atriz global, mencionada como “Heloísa Michê”, cujo “sobrenome” denota matizes relacionadas ao sexo e à prostituição. Em sua tréplica, a revista busca retratação, republicando o quadrinho com a nova expressão “Heloísa Muleta” e a sugestão de “recorte-cola” sobre o material ofensivo. Apesar do provável significado etimológico de “muleta” ser a junção de “mula” (radical) mais “eta” (sufixo com valor diminutivo), o que poderia ser substituído, naquele contexto comunicativo, sem prejuízo semântico por “Heloísa Mulinha” – nada aconteceu. Ota não perdeu a piada, os envolvidos aparentemente ficaram satisfeitos e fim do assunto.

No entanto, na resposta do editor, que se qualifica como demitido pelo ocorrido – recurso retórico, porque não aconteceu – há uma segunda camada, igualmente irônica, além da ironia com a atriz, que se assemelha ao que futuramente Otacílio d’Assunção (1977, p. 07) chamou de censura interna: “são pequenas coisas que não podemos controlar e de vez em quando escapam ao nosso ferrenho crivo editorial”. Talvez o crivo não fosse tão ferrenho assim, não podemos esquecer o recurso da ironia. Mas a afirmação não passa despercebida, como um registro de época, da preocupação autorregulatória da editora em palavras vindas do próprio editor.

Buscar as causas que levaram a Vecchi a limitar a liberdade criativa da *Mad*, sem registros historiográficos, só pode ser feito a partir de suposições. Logo, limitamo-nos à hipótese que possíveis denúncias ao DCDP tinham o potencial de prejudicar o *business* da empresa. No entanto, o impacto dessa limitação certamente influenciou a relação entre sátira e política, o que nos leva a acreditar que a contraposição aos governos militares são expressões que refletem o pensamento dos humoristas envolvidos com a publicação. Isto é, as barreiras da (auto)censura precisavam ser vencidas de dentro pra fora, não de fora pra dentro, como era o caso da mídia alternativa.

Embora “contraposição” signifique posicionar-se contra alguma coisa, em nosso caso contra a ditadura, os recursos linguísticos empregados pelos humoristas não são panfletários ou permeados de rancor ideológico. A contraposição não é raivosa, suja, taxativa, ao contrário, preserva a qualidade do divertimento, que é característica da arte leve e do gênero *slapstick*, e traz uma ingenuidade que desafia as autoridades estabelecidas. A *Mad* tinha como propósito fazer as pessoas rirem, não um riso qualquer, não à revelia. Seu riso tinha que divertir e ao mesmo tempo conduzir o pensamento à reflexão e ao questionamento das

falácias sociais. Ao rejeitar os limites e os padrões normativos da sociedade, pode-se dizer que a revista era do contra, isto é, contra o consumismo, contra a família patriarcal, contra as políticas conservadoras, contra a moral, contra os bons costumes, contra a censura, contra a autocensura, contra a própria limitação em falar mal do governantes.



**FIG. 16.** Torres, Ângelo; REIT, Sy. *A cartilha Mad da poluição*. Fonte da Figura: *Revista Mad em Português*, v. 17, 1975.

A principal característica da imagem acima, fig. 16, que traz um movimento de autoanálise sobre as propriedades satíricas da *Mad*, é a metalinguagem. No entanto, os elementos estão hibridizados entre os conteúdos que acompanham a revista em solo americano e as particularidades da revista em terras nacionais. A *Mad Magazine* foi pioneira na arte de conciliar a vida moderna, a comédia e a crítica dos costumes. Embora fosse uma revista de entretenimento – arte leve – o estilo humorado revelava a tensão entre o sério

(adulto) e o leve (juvenil). Destinada ao público jovem, a *Mad* satirizava ícones do cinema, da música, da televisão e dos quadrinhos – as famosas sátiras contra a cultura de massa – que definiram sua relação com o público.

Ingênua e mordaz, seu humor "debilóide" escapava às classificações fáceis e sua linguagem multifacetada provocava o pensamento crítico, privilegiando a inversão hierárquica, contra os “bons costumes” da sociedade. Especialista em autossátiras, houvesse uma oportunidade, era a primeira a se autossabotar. O significado dessa atitude está na dessacralização das instituições. Tudo é satirizável – inclusive a si mesma. Dessa dinâmica, está uma de suas marcas satíricas, a qual privilegiava a independência a quaisquer linhas de pensamento que limitassem sua visão de mundo. Sob a ótica dos valores hegemônicos, a autorreferenciação – que faz uso da carnavalização, fig.16 – confere à *Mad* o encargo de poluente mental, à medida que outros poluentes provocam mal-estar social e diminuem as liberdades individuais.

Em geral, o conjunto de elementos sociais que fornece material satírico para a revista é o mesmo tanto à edição americana quanto à nacional. Porém, há um elemento adaptado do texto do americano Sy Reit que não reflete a liberdade criativa da *Mad Magazine*, pois a revista comandada por William Gaines jamais foi impedida de satirizar a imagem de seus representantes políticos. Por exemplo, Richard Nixon, trigésimo sétimo presidente norte-americano, aparece várias vezes nas páginas nacionais, proveniente dos materiais originais, enquanto no Brasil, o mesmo não acontece com o presidente Ernesto Geisel. E, de modo mais abrangente, com exceção do Ministro da Fazenda, Delfim Neto, que não tinha patente militar, e o presidente João Figueiredo, que aparecem em menções, após 1979, as sátiras da *Mad em Português* não atingem os nomes da alta patente que compuseram os governos militares, presidentes ou não, de modo que a referenciação à cúpula do exército acontece somente nas entrelinhas do texto.

“Ela só não pode satirizar o governo” – que está no campo da metalinguagem – é uma autorreferenciação às dificuldades da edição nacional, que tinha sua liberdade prejudicada tanto pelo momento político quanto pela editora. É claro que enunciar a impossibilidade de satirizar o governo, é também satirizar o governo, a partir do recurso metalinguístico, sem que uma possível acusação recaísse severamente sobre a declaração. Por isso, reiteramos a hipótese que a contraposição à ditadura militar, que complementa a crítica

dos costumes, nasce do engajamento dos cartunistas e dos humoristas que contribuíram com seu humor à *Mad* nacional.

### 4.3 Golpe cívico-militar e eleições indiretas

O humor e a sátira são os ingredientes essenciais quando o riso se transforma na única resposta contra uma sociedade que oprime e massifica, falando assim, parece conversa de comunista. Mas acontece que a *Mad* não estava nem à esquerda nem à direita do espectro político. Em definitivo, tratava-se de uma publicação apartidária, que satirizava todos os agentes do poder político. Por isso, quando entrevistado pelo *The Comics Journal*, em 1983, William Gaines (2016, p. 38) afirmou:

Gostaríamos de deixar claro que a *Mad* não tem politicagem, ela não defende nenhum ponto de vista; basicamente é isso. Eu considero a publicação mais liberal do que não liberal. Não está à esquerda como o *Lampoon*, mas certamente não está à direita como minhas próprias convicções políticas<sup>46</sup>.

Aquela certamente não era a primeira nem a última vez que Gaines haveria de responder sobre a posição política da *Mad Magazine*. Na verdade, vários episódios fundamentaram a questão. Por exemplo, em 1961, o advogado e brigadeiro reformado do exército Clyde J. Watts<sup>47</sup> movimentou uma ação judicial contra a *EC Comics*. Para o jurista, que também se intitulava um patriota e um cidadão de bem, a revista *Mad* era um produto comunista: “Seus editores, colaboradores e proprietários eram Comunistas, ou simpatizantes do Comunismo, ou não-Comunistas que enxergavam com otimismo o Comunismo, ou ainda propagandistas das causas Comunistas<sup>48</sup>” (JACOBS, 1972, p. 203). Entre os discursos que facilmente causavam desgostos aos conservadores, estava uma manifesta desilusão com as

---

<sup>46</sup> No original: “We like to say that *Mad* has no politics and that we take no point of view, which is basically true. I think the magazine is more libertal than not liberal. It certainly is not left like *Lampoon*, but it’s certainly not as right as my political views.”. Tradução nossa.

<sup>47</sup> Em nossa pesquisa, encontramos documentos que ligam o nome Clyde J Watts à advocacia do grupo ultraconservador *John Birch Society*.

<sup>48</sup> No original: The *Mad* magazine was a communistic publication and the editors, staff and owners were Communistics, Communist sympathizers, Communist dupes or promoting Communist causes. Tradução nossa.

políticas imperialistas e as desigualdades sociais provocadas pelo sistema capitalista. Muitas páginas foram produzidas para satirizar a relação entre o imperialismo e a pobreza. No entanto, a expressão dessas vozes não deveria servir de palanque para nenhum dos agentes do poder político norte-americano.

Conforme documentou Frank Jacobs (1972, p. 202), Al Feldstein, o segundo editor da Mad, considerava a questão um pouco mais complexa do que a mera suspensão de posições políticas: nem comunismo nem capitalismo. Segundo o registro, A Mad e toda sua equipe estavam “tentando proteger a nós mesmos”<sup>49</sup> – no qual o “nós” estende-se a todos os cidadãos americanos e leitores da revista. De fato, essa é uma maneira bem-sucedida para explicar a falta de alinhamento político da Mad, pois, como bem explicou Raymond Williams (2015, p. 129): “o aspecto mais importante do engajamento é engajarmo-nos suficientemente com a realidade social”, e nesse sentido, a ideia de submissão a um partido político torna-se pueril. A multiplicidade de autores que passaram pela Mad proporcionam abrangentes pontos de vista e a postura crítica ante as incongruências da vida preserva o senso de unidade da revista.

No Brasil não foi diferente. A expressão do pensamento livre com independência partidária, como está no seio da edição americana, foi preservada em sua variante nacional, apesar da autocensura. Em outras palavras, a contraposição ao regime militar não deve ser interpretada como expressão da esquerda nacionalista, reformista, revolucionária ou mesmo da oposição no bipartidarismo da ditadura. Acreditamos que o ato de resistência, ainda que de forma fragmentária e às vezes discreta, acontece através da síntese que aproxima o reconhecimento da realidade nacional e a necessidade de proteger a nós mesmos, os brasileiros e os leitores da Mad, pois a luta por uma sociedade mais livre e igualitária começa pela tomada de consciência das opressões do sistema.

Em uma visão panorâmica, o regime militar brasileiro pode ser organizado em três etapas<sup>50</sup>. O golpe que levou ao poder um governo ilegítimo, cujo autoritarismo resultou em leis, decretos e uma nova constituição, os quais visavam sua validação jurídica. O

---

<sup>49</sup> No original: “We’re just trying to protect ourselves”. Tradução nossa.

<sup>50</sup> As três etapas estão classificadas no site Memórias da Ditadura como: “Um disfarce legalista para a ditadura – de 1964 a 1968”. Anos de terror – de 1969 a 1978. A reabertura política – de 1979 a 1985. Fonte: Memórias da Ditadura. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/periodos-da-ditadura/>. Acesso em 21/07/2022.



recrudescimento do autoritarismo, que se converteu no que ficou conhecido como “os anos de chumbo”, após a promulgação do AI-5. E a reabertura política que resultou na Lei da Anistia e o anseio por eleições presidenciais.

Atualmente, existem várias disputas narrativas sobre os vinte e um anos, de 1964 a 1985, que caracterizam o regime militar brasileiro. Uma onda de ceticismo e de revisionismo recaem sobre palavras como “ditadura” e “golpe de Estado” – que ora ganham significados positivos, como *Ditadura à brasileira*, de Marco Antonio Villa (2014), que relaciona o sabor e o tempero da deliciosa culinária brasileira, extraído do contexto a defesa que o vocábulo “ditadura” representa, na verdade, uma fração negativa e quantificável entre os benefícios salutares que os militares trouxeram ao desenvolvimento do país.

Soluções como “contrarrevolução” e “ditabranda”, que reorientam e substituem as cargas semânticas de um “golpe de Estado”, tornaram-se cada vez mais comuns em discursos ideológicos na sociedade brasileira, os quais guardam o saudosismo autoritário e incitam geralmente uma nova intervenção militar no país. A revista *Mad em Português*, como tantas outros documentos de época, é uma fonte primária para interpretarmos nosso passado. Talvez as respostas que muitos brasileiros desejam encontrar – geralmente alimentadas por suas próprias convicções pessoais – não estejam na publicação. Não existe na superfície dos textos um compromisso em derrubar um governo ou a crença que a revolução solucionará os problemas nacionais.

A plêiade de humoristas que acreditaram no trabalho que Otacílio d’Assunção realizava, ao longo de um ano à frente da *Mad* nacional, possibilitou um maior engajamento com o riso, com o entretenimento e com a liberdade da pessoa humana. A contraposição ao regime militar e a resistência democrática acontecem como proteção ao pensamento autoritário que impregnava a sociedade civil e o poder político.

A próxima imagem, fig. 17, da autoria da cartunista Mariza Dias Costa, traz uma interessante reflexão sobre o golpe militar, de 1964, no qual é mais apropriada a expressão “golpe cívico-militar”. Interessante, corrigimos, por expressar uma consciência histórica. As personagens árabes que assistem à queda do seu provável califa – que cai do carpete voador, alvo da mira certa da personagem militar – estão sorrindo. Ou seja, estão de acordo com o que é interpretado como um “golpe de Estado”. A semelhança com o contexto político

brasileiro é notória e as personagens que cooperam com o golpe podem facilmente simbolizar a sociedade civil: aqui e acolá.



**FIG. 17.** Mariza. *Cartuns das arábias*. Fonte da Figura: Revista *Mad em Português*, v. 34, 1976.

Segundo Marcos Napolitano (2019, p. 43-44), o golpe de Estado orquestrado nos quartéis brasileiros foi mais do que uma rebelião militar. “Envolveu um conjunto heterogêneo de novos e velhos conspiradores contra Jango e contra o trabalhismo: civis e militares, liberais e autoritários, empresários e políticos, classe média e burguesia”. Conforme a descrição da sátira, *Mad* volume 34, o texto nasceu das férias que a autora passou em países árabes. Desde 1949, no início da Guerra Fria, golpes militares eclodiram na região – Iraque, Síria, Iêmen – e novos golpes continuaram a acontecer, inclusive com a ascensão de Saddam Hussein, em 1978. Considerando as distância cultural e geográficas entre os árabes e os brasileiros, Mariza capta os padrões que se repetem em ambos os contextos, de modo que a dramatização do que

está longe seja percebida como se estivesse perto, a partir das similitudes, afinal, no Brasil, os vários segmentos da sociedade não só apoiaram o golpe como auxiliaram na sua manutenção.

Em linhas gerais, uma ditadura é resultado direto de um golpe de Estado, seja ele militar ou não, nas quais as eleições democráticas e as liberdades civis são restringidas total ou parcialmente. De acordo com Marcos Napolitano (Ibidem, p. 79): “Se o golpe foi o batismo de fogo da ditadura, o AI-2 é a sua certidão de nascimento definitiva”. Nesse sentido, os atos institucionais tiveram o duplo objetivo de validação jurídica, ao exercício ilegítimo do poder, e de controle social por meio da violência<sup>51</sup>. Isso consolidava, enfatiza Napolitano (Ibidem, p. 79), “um processo de normatização autoritária” que ainda permitia alguma previsibilidade no exercício de um poder fundamentalmente autocrático”. Por isso, a imagem do presidente é a peça central desse projeto. A regular transição de mandatos mascarava a estabilidade política e tutelava uma fachada jurídica, cuja blindagem se dava pelo pleno funcionamento das leis.

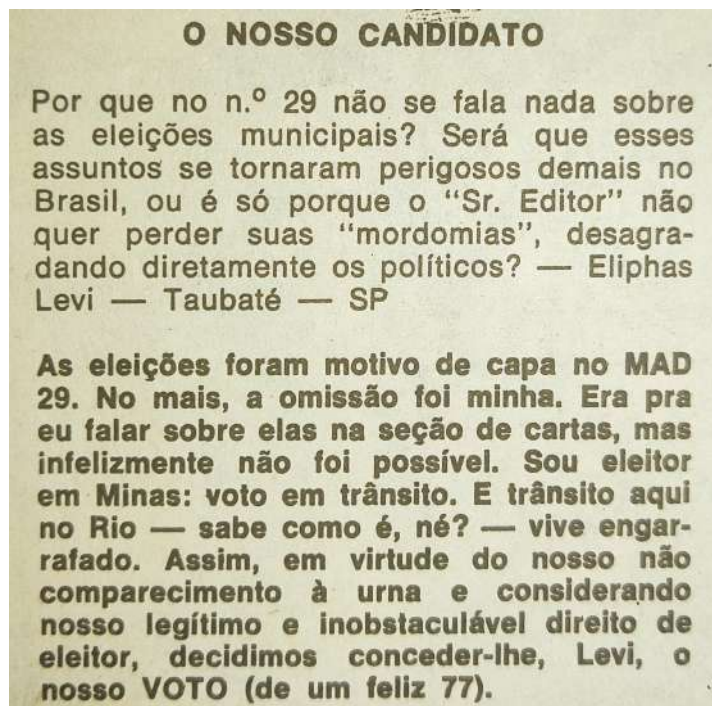
Apesar do caráter autoritário da ditadura militar, de Castelo Branco a João Figueiredo, a linha sucessória de presidentes pode ser dividida em dois grupos: a linha-dura e a linha-branda. Segundo Tiago Cavalcante Guerra (2008, p. 117), o jargão já existia na fala dos militares com o objetivo de classificar os diferentes partidários em dois grupos. Não obstante, o primeiro registro historiográfico que aponta as diferenças entre os dois segmentos acontece no *Castelinho*, coluna diária do *Jornal do Brasil*, em junho de 1964, sinalizando que: “A necessidade de mais e mais punições definem os marcos da polarização nas Forças Armadas”. Para Napolitano (2019, p. 70), a defesa de uma linha em detrimento de outra pode facilmente conduzir o debate a erros e a armadilhas. Não existe preto no branco, o autoritarismo implantado em 1964 tinha em sua gênese o objetivo de destruir simultaneamente as elites políticas e as intelectuais, interessadas em reformas sociais, e os movimentos sociais de base popular.

Embora o primeiro presidente da ditadura militar tenha entrado para a história como representante da linha branda, destaca Marcos Napolitano (Ibidem, 73), o marechal Castelo Branco desenhou as linhas-mestras e criou as bases institucionais do regime autoritário. Progressivamente, o regime militar extinguiu os partidos políticos, restringindo a política nacional a duas siglas – o Arena, representante do próprio governo, e o MDB, que reunia as

---

<sup>51</sup> O AI-2 ampliou os poderes políticos do presidente e possibilitou a intervenção em políticas estaduais.

oposições – e proibiu o voto popular ao subtrair as eleições aos cargos de governador, senador e prefeito, respectivamente via AI-2 e AI-3<sup>52</sup>. As eleições indiretas aconteciam por meio de indicações, porém, em 1972, durante o governo Médici, as prefeituras começaram a receber eleições diretas, exceto nas capitais.



**FIG. 18.** LEVI, Eliphas. *O Nosso Candidato* (Seção de Cartas). Fonte da Figura: Revista *Mad em Português*, v. 31, 1977.

A relação que a ditadura estabeleceu com as eleições diretas é no mínimo confusa. A legislação sofreu frequentes modificações, mudando como o vento, à medida que novas demandas sociopolíticas exigiam dos quartéis alterações nas regras do jogo. Comumente, resultados inesperados promoviam novos decretos que corrigissem o que ficou fora do *script*. Segundo Roberto Ramos Santos (1995, p. 51), tais manobras aconteciam com o objetivo de preservar a legitimidade e a imagem do governo. “Observamos as artimanhas da corporação

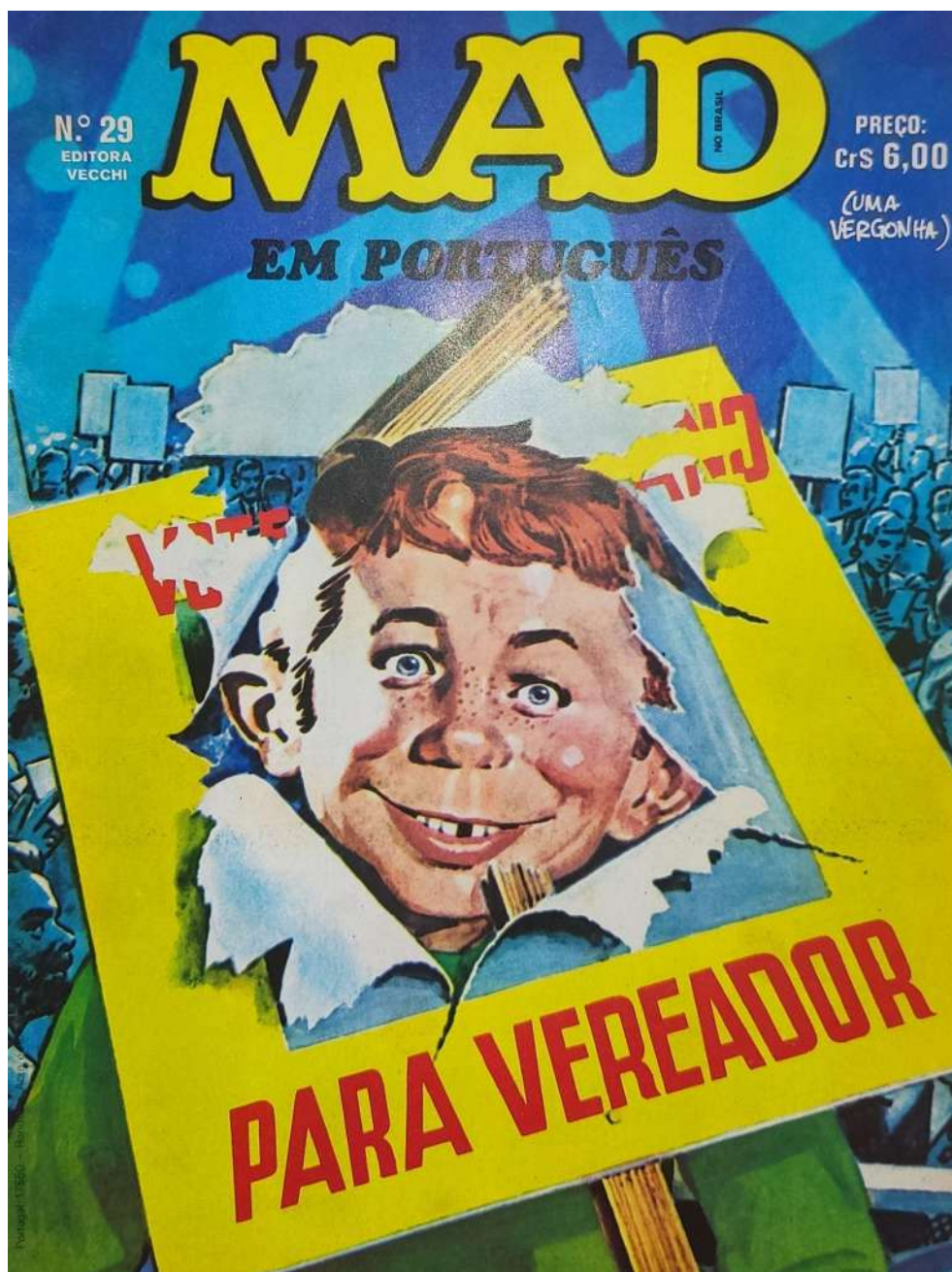
<sup>52</sup> “Embora tenha suprimido as eleições diretas para presidente e para governador, a ditadura militar tentou manter uma fachada democrática realizando pleitos periódicos para vereador, prefeito, deputado estadual, deputado federal e senador. Tais eleições só podiam ser disputadas pelos dois partidos permitidos: a Arena, o partido oficial, mais tarde PDS, e o MDB, inicialmente mera “oposição consentida” que se transformou numa frente contrária”. Fonte: Memorial da Democracia. Disponível em: <http://m.memorialdademocracia.com.br/card/voto>. Acesso em 26/07/22.

militar no que diz respeito ao controle do jogo eleitoral, a fim de evitar a perda de legitimidade do Estado de Segurança Nacional”. Por exemplo, mesmo após o golpe, vários segmentos da sociedade e do exército ainda acreditavam em eleições diretas para presidente, vislumbrando um retorno da normalidade jurídica, pois a definição de eleições indiretas, por meio de um Colégio Eleitoral, só aconteceu com a publicação da Constituição de 1967.

Na imagem acima, fig. 17, cujo objeto são as eleições municipais de 1976, também houve artimanhas para a disputa do pleito eleitoral. Explica Ramos Santos (Ibidem, p. 54):

Em maio de 1976, cinco meses antes das eleições municipais, o governo enviou ao Congresso um projeto de lei onde os partidos passariam a apresentar apenas os nomes, números, currículos e fotos (no caso da TV) de seus candidatos, fora isso, as siglas estariam expressamente proibidas de promoverem qualquer debate ou discussão nos meios de comunicação de massa. O ministro da justiça Armando Falcão, responsável pela modificação da legislação, afirmou que a lei Falcão permitiria um acesso igual a todos os candidatos dos dois partidos que disputassem mandatos. Essa medida casuística, onde se colocou em questionamento o verdadeiro interesse dos militares de promover a abertura política plena, atingiu diretamente a oposição. O MDB foi, assim, impedido de criticar o governo e derrotá-lo no seu próprio campo de batalha. Os resultados finais dos pleitos municipais revelaram, como já era de se esperar, a vitória da ARENA que venceu as eleições por um baixo percentual (cerca de 35% contra 30% dos votos)

Há algumas curiosidades na carta “enviada” ao editorial da *Mad*, a começar pelo nome do leitor, que é homônimo ao místico e escritor francês, Eliphas Levi (1810-1875), renomado nos círculos esotéricos como *expert* em magia cerimonial. Mais uma vez, acreditamos que o texto seja da autoria de Otacílio Costa d'Assunção, o editor, que aproveitava todos os espaços da revista, inclusive a seção de cartas, como zonas de humor. Na verdade, a piada começa no volume 29 da *Mad em Português*, de novembro de 1976, na qual a capa traz a indicação – em destaque, como se fosse “matéria de capa” –, que a principal seção vai satirizar as eleições para vereador, contudo, o assunto é completamente esquecido ao longo da publicação. Logo, o “silêncio obsequioso” é resgatado, volume 31, sob a suspeita de que o editor evitou desagradar os agentes políticos.



**FIG.19.** SOUZA, Jair Domingos; CADAVAL, Luiz Roberto. *Arte da Capa*. Fonte da Figura: Revista *Mad em Português*, v. 29, 1976.

O título da carta, como podemos ver na imagem, fig. 17, é “Nosso Candidato”, cujo conteúdo da sátira revela não haver candidato nenhum, exceto “Alfred Newman”. Isso reforça dois posicionamentos, primeiro, o caráter apartidário da publicação, nem Arena nem MDB, segundo, o questionamento da legitimidade da própria eleição, decorrente do conjunto de manobras e de manipulações, que asseguravam os resultados desejados. Há uma camada de

ironia, na resposta do editor, ao qualificar o direito do eleitor como “legítimo e inobstaculável”, pois o que não faltavam eram obstáculos ao exercício do voto popular, limitado a eleger somente vereadores, dos quais os resultados já estavam orquestrados por leis mutáveis que buscavam a preservação da hegemonia política.

Ao final, o único “VOTO”, com destaque à caixa alta e ao recurso da homônima, são as felicitações que o “místico de Taubaté” – e por que não todos os leitores da Mad – tenham um feliz ano de 1977.

#### **4.4 Abertura relativa**

A cerimônia que transfere a faixa presidencial de Ernesto Geisel para João Figueiredo aconteceu em 15 de março de 1979. Naquele momento, o legado deixado por Geisel, que em breve assumiria o comando do Ministério da Educação, é marcado principalmente pelo processo de abertura política. O projeto mais radical de seu governo, no entanto, aconteceu sem grandes precipitações. A promessa de uma transição lenta, gradual e segura, segundo o próprio ex-presidente (D'ARAÚJO; CASTRO, 1997, p. 377), advinha de vários obstáculos, dos quais o confronto com os setores militares – que preservavam a “obsessão da conspiração, das coisas comunistas, da esquerda” – era decisivo. Sobre a questão, comenta Vanderli Maria da Silva (2001, p. 72):

Tanto o presidente Geisel quanto o ministro Golbery, que era seu principal interlocutor, compartilhavam da ideia de que o regime militar fora uma solução de emergência para afastar a ameaça comunista, colocar o país nos trilhos do desenvolvimento econômico e sanear a área política. Nesses termos, como os focos de guerrilha tinham sido praticamente exterminados no governo Médici, a situação econômica era relativamente boa e a área política estava sob controle, era chegada a hora de iniciar o retorno à democracia.

Grosso modo, as políticas de redemocratização não deveriam repercutir exageradas aos interesses da linha dura, que se opunha à abertura; tampouco diminuir a adesão daqueles oficiais que estavam próximos da linha branda. A pesquisa sobre o presidente Geisel é controversa, há simultaneamente um estrategista e um autoritário. Se existe um avanço da redemocratização em seu governo, enquanto ocupou a cadeira presidencial, os números apontam “39 opositores desaparecidos e 42 mortos pela repressão” (NAPOLITANO, 2019, p.

234). Isso aliado a episódios de censura contra imprensa, artes e entretenimento, que só foram paulatinamente arrefecidos em meados de 1976.

De 1974 a 1979, durante todo governo Geisel, a *Mad em Português* adotou uma comunicação cautelosa, no que tange à ditadura, a contraposição não arriscava um contragolpe. Mas, a partir da continuidade em João Figueiredo, a linguagem fica mais permissiva. Temas embrionários, até então, adquirem uma voz consciente e despudorada. A propósito, na *Mad*, a primeira menção ao processo de abertura política aconteceu em 1975. Em “Acréscimo ao dicionário”, creditado a Ricky Goodwin, chargista do *Pasquim* e à época tradutor na Vecchi, o humor nasce da necessidade de atribuir um novo significado ao vocábulo: “Abertura”.

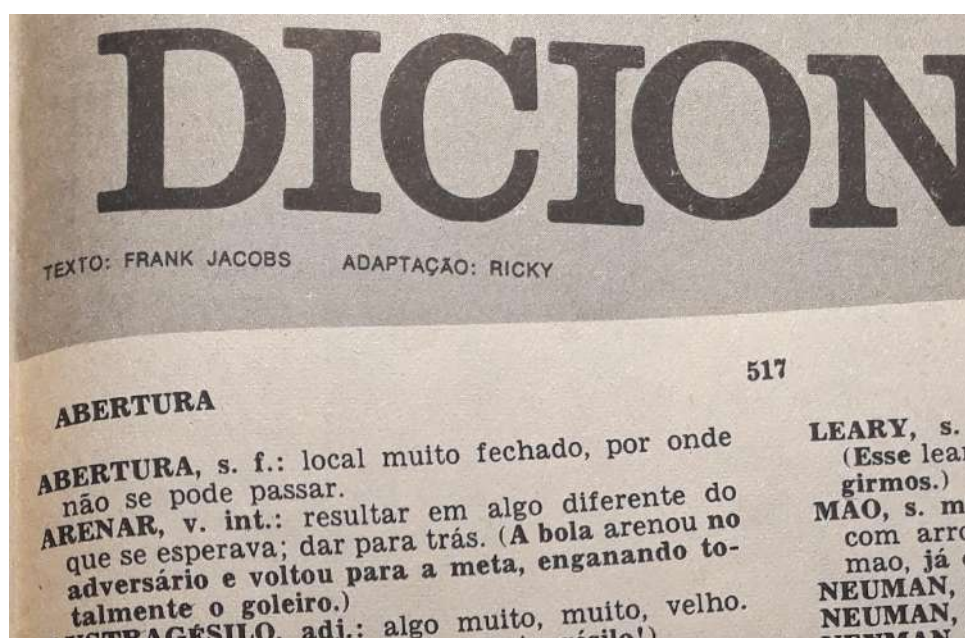


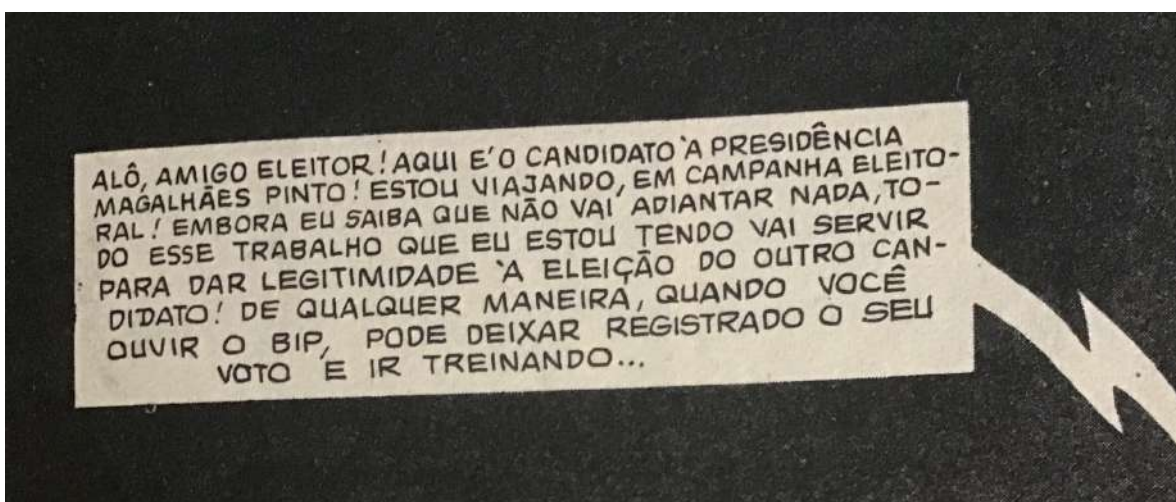
FIG. 20. Goodwin, Ricky. *Acréscimo ao Dicionário*. Fonte da Figura: Revista *Mad em Português*, v. 10, 1975.

Na imagem, fig. 20, há um refinamento no uso do paradoxo. O jogo de ideias – entre o fechado e o aberto – brinca com a polissemia da palavra abertura, que na semântica militar designava uma realidade fechada. A inversão tem sua parcela de ironia, pois se fosse preciso uma descrição semântica, como é próprio da lexicografia, a realidade “aberta e fechada” seria inevitavelmente a política brasileira. Na sequência, a alfinetada vai em direção ao partido do regime militar, Arena, que ganha conjugação verbal terminada em -ar, arenar. O interessante é



a transitividade do verbo, intransitivo, que possibilita interpretações como intransigente, inflexível e intolerável. O significado “dar para trás” amplia-se ao “estar preso ao passado”. O que reforça a tese da impossibilidade de ser moderno, senão, pela via marginal. Aliás, aí está a crítica dos costumes, o hábito das autoridades manipularem também a realidade através dos modos de expressão.

Para Alfred (Mad) Newman, a abertura política era uma falsificação. A redemocratização prometida por Geisel tinha como objetivo causar um efeito de verdade, uma verossimilhança com a normalidade. Temas sensíveis à agenda política, que deveriam ser indícios de um cenário democrático – a partir de 1978, na Mad – começam a surgir associados à ideia de enganação. Com o passar dos volumes, o tema da “abertura” vai evoluindo a uma consciência política na qual o vocábulo. s.f., expressa uma falsa legitimidade democrática.



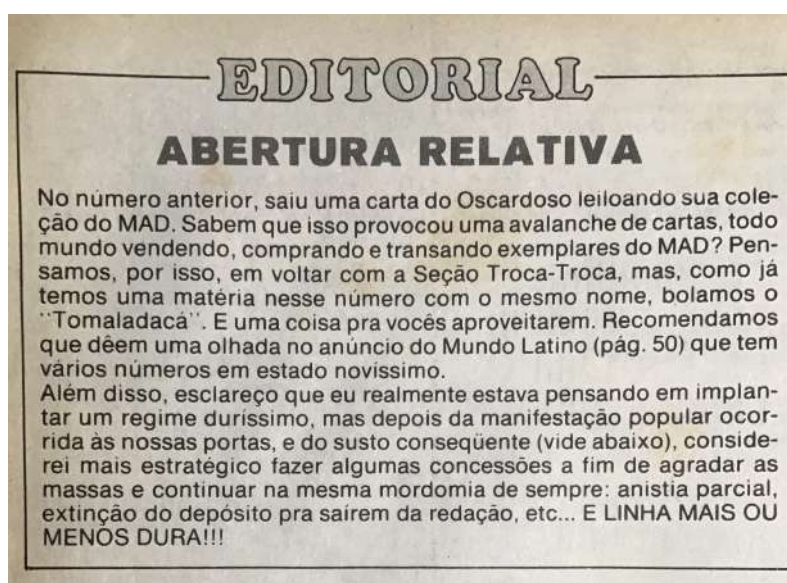
**FIG. 20.** Demasi, Domingos. *Mensagens da secretária eletrônica de gente famosa*. Fonte da Figura: Revista *Mad em Português*, v. 48, 1978.

Embora a publicação não formule o conceito “democratura”, a Mad chega bem perto disso. Democratura: não como a síntese entre antagônicos, democracia e ditadura, mas como redemocratização falseada. Se os pleitos eleitorais maquiavam a estabilidade das instituições, a abertura política desdobrar-se-ia numa nova etapa de preservação dos militares. O ex-governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto, objeto da última sátira, fig. 20, fez campanha a favor de sua candidatura à presidência. Almejando substituir Ernesto Geisel, sua indicação soava como um sucesso da abertura, pois, embora fosse do partido governista, sua

formação não era militar. Magalhães era um nome que vinha de fora dos quartéis. Curiosamente, as sátiras envolvendo-o se multiplicam no período. Sabemos que a Mad acertou, Magalhães Pinto nunca foi presidente, tudo parecia uma encenação para legitimar a candidatura de João Figueiredo. Segundo Lagame Lobo (2005, p.04):

Em 08 de agosto Magalhães Pinto acaba desistindo de sua candidatura, no mesmo dia em que o MDB lança a candidatura de Euler Bentes. No dia 21 daquele mês a seção de cartas trata da candidatura de Magalhães Pinto, que segundo o leitor do Jornal do Brasil, estaria sendo rejeitada por ser ele um banqueiro. O leitor do Rio de Janeiro defende o candidato que seria segundo ele, um “democrata sincero” e um patriota. A publicação da carta dias depois da desistência da candidatura de Magalhães Pinto, e dias antes da homologação oficial da candidatura de Euler Bentes sugere uma insatisfação com o rumo dos acontecimentos.

Depois disso, o esperado acontece, Figueiredo torna-se presidente. Em seu discurso de posse sinaliza que seu governo terá “a mão estendida em conciliação” (apud NAPOLITANO, 2019, p. 281). Naquele cenário, entre as medidas que desenhavam uma transição à normalidade, destacavam-se a Emenda Constitucional nº 11, que marca o término do AI-5 em 01 de janeiro de 1979, e uma nova versão da Lei de Segurança Nacional, que reduzia a lista de crimes cometidos contra o Estado. Sem dúvida, tais medidas eram fundamentais para a construção de uma atmosfera democrática, mas, observava a Mad que tais concessões não aproximavam a sociedade civil do protagonismo político. Apesar dos avanços, as medidas eram sentidas como estratégias para conservação do *status quo*.



**FIG. 22.** Ota (editor). Abertura relativa. Fonte da Figura: Revista *Mad em Português*, v. 63, 1979.

A última imagem, fig. 21, produzida nos primeiros meses que acompanham a transição para João Figueiredo, apresenta uma camada de insatisfação. Embora houvesse um novo ciclo, as demandas do novo governo eram heranças do projeto “lento e gradual” do seu antecessor. Segundo Napolitano (Ibidem, p. 283), Figueiredo prometia uma nova forma de governar, mais próxima das demandas da sociedade, embora sem abrir mão dos valores e princípios do regime”. Naquele momento, entre as várias demandas que circulavam, cabia ao governo formalizar uma lei de anistia, que ia se multiplicando em diferentes projetos, e apaziguar os setores da sociedade que reivindicavam uma anistia ampla, geral e irrestrita. O objetivo era neutralizar a proposta do governo, que defendia uma anistia parcial, de modo a beneficiar também os condenados por crimes políticos e/ou exilados na recuperação de seus direitos e liberdades.

A hipótese da anistia parcial, a favor dos militares, sinalizava que a democracia estava longe. De fato, foram mais de seis anos até que a ditadura civil-militar chegasse ao fim, enquanto a *Mad em Português* terminou antes, em 1983, quando a Vecchi declarou sua falência. Contudo, após 1979, livre do AI-5, a linguagem da Mad avança no desbunde e o editorial do volume 63 traz uma amostragem disso. A abertura relativa segue a linha mais ou menos dura do momento político – “broxa” como insinua a piada, estabelecendo também um paralelo com a senilidade dos generais. A abertura já não era ditadura nem democracia, não era mole nem era dura, naquele vocábulo todas as intensidades tinham significados relativos.

## 5 Considerações Finais

Faz parte da natureza dos títulos apresentar uma antecipação. Quando comecei este trabalho pensei no subtítulo: “A revista Mad e a ditadura militar brasileira”. Depois, para conferir maior neutralidade, deixei “A revista Mad e o regime militar brasileiro”. Somente em sua última versão: “A revista Mad durante o regime civil-militar brasileiro”. Primeiro, porque houve recomendação da sabatina – que qualificou minha pesquisa – mas principalmente, porque me questionei muitas vezes, o quanto poderia haver uma simpatia da Vecchi com o regime. Ou por que nas várias entrevistas oferecidas por Ota, ao longo dos anos, ele pouco falou sobre o alto escalão da editora? Sobre isso, infelizmente, parece não haver documentos. No entanto, foi suficiente entender que a *Mad em Português* demonstrou consciência da relação entre a sociedade civil e o regime militar, seja através das sátiras em análise – fig. 17 e 20, por exemplo – seja através de sátiras que infelizmente não entraram no corpo argumentativo do texto.

Pode existir algo de conspiratório na interpretação que os bastidores do entretenimento são sacerdotes do sistema. Acredito que o mundo é cada vez menos preto no branco. Por isso, precisei entender o entretenimento, não só pelas definições, mas a partir de histórias reais, como as de William Gaines e de Harvey Kurtzman. Os cursos de Letras estão muito presos ao conceito de indústria cultural. O que não é uma crítica, mas atualizar o conceito, considerando os avanços do séc. XXI, foi o passo inicial para compreender a Mad. Entretenimento de massa, baratíssima, centavos, arte leve. Uma curiosidade: William Gaines (1978) definia-se como um republicano, liberal e conservador – enquanto isso, Harvey Kurtzman foi um gênio que pediu demissão. É difícil avaliar o episódio sem pensar em precarização. O patrão parasita. A propósito, teria sido diferente com Ota?

Outras dificuldades na execução do subtítulo – “A revista Mad durante o regime civil-militar” – foram as datas de análise, 1974 a 1979. Inicialmente, a pesquisa documental havia abarcado toda a publicação da *Mad em Português*, até 1983, que encerrou no volume cento e três. À época, desejava dividir a análise entre os governos Geisel e Figueiredo. No entanto, na metade da redação, já havia entendido que o período João Figueiredo ficaria para outra pesquisa, provavelmente na continuidade dos meus estudos. Limitar-se aos anos setenta já havia sido bastante desafiador.

De 1974 a 1979, sob os auspícios do AI-5, a contraposição ao regime militar numa revistinha de adolescente foi muito LOUCA. Os meios de comunicação em massa, naquele contexto, romperam com a mera passividade e proporcionaram às massas uma arte desalinhada das políticas dominantes. O entretenimento mostrou-se capaz de refinar suas técnicas e assimilar uma postura emancipatória. Sobre isso, escapa da linguagem velada uma luminosidade diferente na Mad. Há beleza no seu hibridismo: um Estados Unidos, que é Brasil, porque foi devorado. Aliás, era preciso ser canibal nos anos setenta, assim se defendia das cacetadas. Sendo econômico nos exemplos, a atmosfera contracultural já havia transformado a imprensa e a música popular brasileira. A Mad está abaixo desses monumentos da cultura, eu sei, mas sua memória precisa também ser preservada. Aqueles humoristas fizeram sua “pequena oposição” ao regime civil-militar. Tudo dentro do possível, é claro, pois faltava liberdade criativa.

Frequentemente, a revista Mad sugeria que fosse reutilizada como papel higiênico. Apesar da autossabotagem, a publicação chegou em mais de vinte países. Seu time de artistas, com variados estilos e diversas nacionalidades, contribuiu para que a revista alcançasse o sucesso. Talvez os humoristas da *Mad em Português* estivessem mais próximos da geração mimeógrafo do que dos pós-tropicalistas. Afinal, existe um quê de erudição entre aqueles que pensamos, no caldeirão, como herdeiros da tropicália. Por outro lado, a Mad era *slapstick* – arte leve – mas comprometida com a vida.

O canibal só devora o que tem valor, essa foi a maior lição que tive com Peter Burke. O artefato híbrido é um sobrevivente, pois é aquele (valor) que sobrevive no contato com o diferente. A contracultura tupiniquim, setentista, é herdeira da globalização. Em seu auge, com milhões de cópias vendidas mundo afora, a Mad demonstrou para um público jovem – a partir de uma arte leve e num veículo de comunicação em massa – uma prática contra-hegemônica como reação aos valores que organizam e fundamentam uma sociedade conservadora.

Em 2019, a Mad anunciou seu fim nos Estados Unidos, após sessenta e sete anos de existência. Fruto das contradições do pós-guerra, revelou a insatisfação contra os valores básicos do Ocidente. Se a Mad inventou os anos sessenta, foi também “criador e criatura”, pois acaba absorvida dentro daquilo que ajudou a criar. A postura transgressora produziu uma arte que soube reciclar o cômico, tirando-o do conformismo dos anos cinquenta. O humor

“debilóide” escapava às classificações fáceis. Por isso, a plêiade de teóricos justifica-se no comportamento do objeto, a cada definição uma esquivada, estilo *Spy vs Spy* – os leitores da *Mad* entenderão a referência. A estetização da loucura, após verificada a impossibilidade de ser louco, permite um pacto entre o leitor e a revista. A loucura transforma-se em caotização elaborada, pois aceita o fingimento literário como elemento satírico. Era preciso estar louco para ler uma revista tão ruim. Uma droga! Tão ruim quanto os enteógenos de Timothy Leary e tão humorada quanto o poeta Carl Solomon. Coisa típica de revista “doida” querendo tratar de assuntos tão sérios.

Por fim, concluo consciente de que minha hipótese foi demonstrada. É preciso estar atento e forte, pois houve contraposição. A afirmação de que a *Mad em Português* seguiu em direção à sátira política somente no final do regime, de Roberto Elísio dos Santos (2015), foi atualizada em meu trabalho. Ademais, observar a *Mad*, a partir da teoria dos artefatos híbridos, possibilita novas compreensões e futuras pesquisas podem começar daí. Para finalizar, vale retornar a concepção de Peter Burke (2019) que a linguagem é um campo de experimentações. Dentada, “mordição”, abaixo à dentadura – isso foi uma boa sátira. O canibal morde, o ditador dá tiro, porque falta-lhe os dentes. Os territórios entre a senilidade e a juventude, o Brasil estava velho demais para sua pouca idade. Abaixo aos bons costumes! Fim.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. In: *Educação & Emancipação*. Tradução: Wolfgang Leo Maar. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: *Antropofagia hoje?* São Paulo: É Realizações, 2011, p. 27-31.
- AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR. *O Pasquim: Antologia Vol. I – 1969-1971*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.
- Aurora. Intérprete: Elton Medeiros, Mário Lago, Zeca Pagodinho, Mestre Marçal, Neguinho da Beija-Flor, D. Ivone Lara. Compositor: Mário Lago, Roberto Berini. In: Nada Além. Intérprete: Mário Lago. Rio de Janeiro: BMG, 1991. 1 disco vinil, lado A, faixa 6 (6 min).
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.
- BARROS, Otacílio Costa d'Assunção. MAD 30 anos de loucura. In: *Gibiteca Henfil*, mar. 2014. Disponível em: <http://gibitecahenfilam.blogspot.com/2014/03/mad-30-anos-de-loucura.html>. Acesso em: 11 de mai. de 2022.
- BARROS, Otacílio Costa d'Assunção. Seção de Cartas (extra). *Revista Mad em Português*. Rio de Janeiro: Vecchi, n. 34, p. 07, abr. de 1977.
- BARROS, Otacílio Costa d'Assunção. Sou um contador de histórias. *Revista BRAVO!*, set. 2017. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/sou-um-contador-de-hist%C3%B3rias-8a7a217b18b>. Acesso em: 29 de abr. de 2021.
- BARROS, Patrícia Marcondes de. A Imprensa Alternativa da Contracultura no Brasil (1968-1974): Alcances e Desafios. In: *Patrimônio e Memória*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 78-85. mar. 2005. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/62/401>. Acesso em: 18 de mai. de 2022.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Tradução: Maria Adriana Camargo Capello. São Paulo: Edipro, 2018.
- BRASIL. Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília: Casa Civil, [1970].

Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/del1077.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del1077.htm). Acesso em: 12 de jul. de 2022.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Tradução: Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Unisinos, 2019.

BUZAID, Alfredo. *Em defesa da moral e dos bons costumes*. Brasília: Departamento de Imprensa Nacional, 1970.

CANDIDO, Antonio. Digressão Sentimental. In: *Vários escritos*. 2º ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luis Carlos Maciel (c. 1970)*. 2007. 256f. Tese de Doutorado (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARDOSO, Marilu Santos. Para não esquecer Vandré: música, política e resistência (1964-1978). 2013. 210f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Estudos Pós-graduados, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

CHUTE, Hillary L. *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. The Belknap Press: Londres, 2016.

CIRNE, Moacy. *História e Crítica dos Quadrinhos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Europa, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução: Luiz Roberto de Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. Pensamento Nômade. In: MARTON, Scarlett (org.). *Nietzsche hoje? Colóquio de Cerisy*. Trad. Milton Nascimento e Sônia Salzstein Goldberg. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 56-76.

DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados & Marginais: MPB E Contracultura nos Anos de Chumbo (1964-1974)*. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2017.

DUNN, Christopher. *Brutality Garden: Tropicália and the emergence of a brazilian counterculture*. Chapel Hill: University Of North Carolina, 2001.

D´ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO, Celso. *Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1997.



FERREIRA, André Henrique Macedo. Crime comics como letramento multimodal. EUA (1950 - 1955). In: *3as Jornada Internacional de Histórias em Quadrinhos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015. **Anais**. Disponível em: [http://www2.eca.usp.br/jornadas/anais/3asjornadas/artigos.php?artigo=artigo\\_080620152339272.pdf](http://www2.eca.usp.br/jornadas/anais/3asjornadas/artigos.php?artigo=artigo_080620152339272.pdf). Acesso em: 27 de abr. de 2021.

FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: Aproximações teóricas e historiográficas. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05-74. jan/abr. 2017. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180309202017005/6755>. Acesso em: 18 de mai. de 2022.

FINOTTI, Ivan. *O mundo de OTA*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2011, São Paulo, quarta-feira, 16 de março de 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1603201109.htm>. Acesso em: 27 de abr. de 2021.

FUCHS, Wolfgang J; REITBERGER, Reinhold. *Comics: Anatomy of a Mass Media*. Londres: Studio Vista, 1972.

GABLER, Neal. *Life: The Movie: How Entertainment Conquered Reality*. Nova Iorque: Vintage Books, 2000.

GAINES, William M. The William M Gaines Interview. In: *The Comics Journal Library, Volume 10: The Ecartists: part. II*. Seattle: Fantagraphics, 2016.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GINSBERG, Allen. *Uivo*. Tradução: Cláudio Willer. LP&M: Porto Alegre, 1984.

GUERRA, Tiago Cavalcante. *A praxis e as representações ideológicas do General Jayme Portella: a "linha dura no cenário político brasileiro (1964-1969)*. 2008. 294f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História) – Programa de Estudos Pós-graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

HENFIL. *Diário de um Cucaracha*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

HISS, Tony. *The Mad*. The New York Times, jul. 1977. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1977/07/31/archives/the-mad-generation-after-25-years-of-perpetrating-humor-in-the.html>. Acesso em: 11 jan. 2020.

HOBBSAWM, Eric J. *A era dos extremos: o breve século XX*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWN, Eric J. *A era dos extremos: o breve século XX*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- HODGART, Matthew. *Satire: origins and principles*. Londres: Routledge, 2017.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HUNTINGTON, Samuel P. Conservatism as an Ideology. *The American Political Science Review*. Washington: APSA, 1954. v. 51, p. 454-473. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/1952202?read-now=1&seq=16#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1952202?read-now=1&seq=16#page_scan_tab_contents). Acesso em: 20 de jun. de 2022.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Tradução: Patricia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- Imagine. Intérprete: John Lennon. Compositor: John Lennon. In: Imagine. Intérprete: John Lennon. Winchester: Apple Records, 1971b. 1 disco vinil, lado A, faixa 1 (2:59 min).
- JACOBS, Frank. *The Mad World of William Gaines*. Secaucus: Bantam Books, 1972.
- KARCZEWSKA, Anna Maria. *New Journalism as a window onto the 1960s counterculture*. Białystok: University of Białystok, 2017.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Página Aberta, 1991.
- LEARY, Timothy. *Flashbacks: surfando no caos*. Tradução: Hélio Melo. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- LEITE, Thiago Ribeiro de Magalhães. *Nietzsche e o riso*. 2016. 205f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- LOBO, Claudia dos Santos Lagame. A sucessão de Geisel e a imprensa. *Simpósio Nacional de História*, Londrina: ANPUH, 2005, p. 01-08. **Anais**. Disponível em: [https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548206371\\_3f17537d82869eaccc5285deb5b69519.pdf.pdf](https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548206371_3f17537d82869eaccc5285deb5b69519.pdf.pdf). Acesso em: 07 de dez. de 2022.
- MACIEL, Luiz Carlos; CHAVES, Angela. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MAD EM PORTUGUÊS. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1974-1983.
- MANDEL, Ernest. *O Capitalismo Tardio*. Tradução: Carlos Eduardo Silveira Matos. 2. ed. São Paulo: Nova Cultura, 1985.

MAYERSON STRATEGY: MAD Magazine founder William M. Gaines Interviewed in 1978. Entrevistador: Charlie Mayerson. Entrevistado: William Gaines. Chicago: ComiCon, 15 jul. 1978. Disponível em: <https://www.meyersonstrategy.com/2011/07/mad-magazine-founder-william-m-gaines.html>. Acesso em: 07 dez. 2022.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução: Décio Pignatari. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2011.

MENEGHETTI, Francis Kanashiro. Origem e Fundamentos dos Esquadrões da Morte no Brasil . In: *XXXV Encontro do Anpad*, Rio de Janeiro: Anpad, 2011, p. 01-07. Disponível em: <http://www.anpad.org.br/admin/pdf/EOR1233.pdf>. Acesso em: 18 de mai. de 2022.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. As Políticas universitárias das ditaduras militares do Brasil, da Argentina e do Chile. In: *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2019.

NAPOLITANO, Marcos. *A Síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NETO, David Maciel de Mello. “Esquadrão da Morte”, “Grupos de Extermínio” e os Movimentos Sociais: Mudanças em uma Categoria da “Violência Urbana”. *Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia*, n. 52: mai/jun/jul/ago, Niterói, p. 322-347, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/43290/29719>. Acesso em: 18 de mai. de 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOBRE, Marcos. *A teoria crítica*. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

NYBERG, Amy Kiste. William Gaines and the Battle over EC Comics. In: *A Comics Studies Reader*. Editor Jeet Heer, Ken Worcester. University Press of Mississippi. 2009, pág. 58-68.

Ovelha Negra. Intérprete: Rita Lee. Compositor: Rita Lee. In: Rita Lee & Tutti Fruti. Intérprete: Rita Lee. Rio de Janeiro: Som Livre, 1986. 1 disco vinil, lado B, faixa 4 (5 min).

PAVANELLI, Lucas. Resistir é preciso, viver não. In: *O Tempo*, mar. 2014. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/hotsites/50-anos-do-golpe/resistir-e-preciso-viver-nao-1.815931>. Acesso em: 27 de jun. de 2022.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PINTO, Ziraldo Alves. Minha PÍFia versão (com uma certa emPáfia). In: *Pif Paf Quarenta Anos Depois*. 2º ed. Rio de Janeiro: Argumento, 2005.

PLATÃO. *A República*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA. 2000, p. 140.

REIMÃO, Sandra. O Departamento de Censura e Diversões Públicas e a censura a livros de autores brasileiros 1970 -1988. In: *XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Curitiba: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1041-1.pdf>. Acesso em: 02 de ago. de 2022.

RIDWANSYAH, Randy. Orality as the representation of madness in the poem Howl by Allen Ginsberg. *Humaniora*, vol. 25, n. 03, outubro de 2013, Yogyakarta, p. 258-269. Disponível em: <https://jurnal.ugm.ac.id/jurnal-humaniora/article/view/3537/3034>. Acesso em: 28 de abr. de 2021.

RINGGENBERG, S.C. Harvey Kurtzman. In: *Corpses on the Imjin! And other stories*. Lake City: Fantagraphics, 2012.

RODRIGUES, Luciane Candido. *A construção do conceito de Popular em Theodor Adorno*. 2012. 85f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2012.

ROLLING STONES: Lennon Remembers, part one. Entrevistador: Jann S. Wenner. Entrevistado: John Lennon. Nova York: Rolling Stone, 21 de jan. 1971. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/lennon-remembers-part-one-186693/>. Acesso em: 23 de jun. de 2022.

ROSZAK, Theodore. A contracultura. Tradução: Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1972.

SALGADO, Daniel. *O “fim” da MAD, maior revista de humor do mundo*. Época. 07 jul. 2019. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/o-fim-da-mad-maior-revista-de-humor-d-o-mundo-23789971>. Acesso em: 12 mai. de 2022.

SANTOS, Roberto Elísio dos. *Uma Revista muito Louca: Análise do humor da MAD Magazine*. São Paulo: Criativo, 2015.

SANTOS, Roberto Ramos. Estado Autoritário e Processo Eleitoral Brasileiro (1974-1985). *Textos & Debates*. Roraima, v. 01, p. 51-59. ago/dez. 1995. Disponível em: <https://revista.ufr.br/textosedebates/article/view/909>. Acesso em: 02 de ago. de 2022.

SCHELLY, Bill. *Harvey Kurtzman: the man who created Mad and revolutionized humor in america*. Seattle: Fantagraphics, 2015.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política: 1964-1969. In: *O Pai de Família E Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

SEIDMAN, Michael. *The Imaginary Revolution: Parisian Students and Workers in 1968*. New York: Berghahn, 2004.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Bruna Beber. Ubu: São Paulo, 2019.

SILVA, Anderson Pires. *O Imaginário das Histórias em Quadrinhos (e outros ensaios)*. Juiz de Fora: UFJF, 2021. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/editora/wp-content/uploads/sites/13/2021/12/IMAGIN%C3%81RIO-2.pdf>. Acesso em: 18 de mai. de 2022.

SILVA, Osmilto Moreira. *O Problema do Corpo em Nietzsche: um estudo exploratório*. 2017. 78f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2017.

SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. 211f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

SIRKIS, Alfredo. *Os Carbonários: memórias das guerrilhas perdidas*. São Paulo: Global, 1980.

THE NOITE. Entrevistador: Danilo Gentili. Entrevistado: Ota Assunção. São Paulo: SBT, 05 de novembro de 2018. *Programa de televisão*. Disponível em: [https://youtu.be/\\_ypFD14uZB4](https://youtu.be/_ypFD14uZB4). Acesso em: 09 de jul. de 2022.

THOMÉ, Luciano. *Sexo, Drogas e... Histórias em Quadrinhos!!!* 2019. 337f. Tese de Doutorado (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

THOMPSON, Don; LUPOFF, Dick. *The comic-book book*. New York: Krause, 1998.

THOMPSON, Ethan. *Parody and Tasty in Postwar American Television Culture*. Routledge: New York, 2011.

TIMOTHY Leary's Dead. Direção: Paul Davids. Portland: Indieblitz, 2016. 1 DVD (85 min).

TRACY, Marc. Mad Magazine, *Irreverent Baby Boomer Humor Bible, is all but Dead*. Nova Iorque: New York Times, 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/07/05/business/media/mad-magazine-publication-demise.html>. Acesso em: 27 de abr. de 2021.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VILLA, Marco Antonio. *Ditadura à brasileira (1964-1985): a democracia golpeada à direita e à esquerda*. São Paulo: LeYa, 2014.

WERNECK, Giovanna Carrozzino; LEITE, Priscila de Souza Chisté. Narrativas e Representações Históricas: O Humor Político nas Charges de Henfil. *Anais do VI Congresso Internacional UFES/Paris-Est*, 2017, Vitória: UFES, 2017, p. 440-460. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/ufesupem/article/view/18058>. Acesso em: 17 de mai. de 2022.

WERTHAN, Fredric. *The Seduction of the Innocent*. Nova Iorque: Rinehart, 1954.

WILLIAMS, Raymond. *Recursos da Esperança: Cultura, Democracia e Socialismo*. Tradução: Nair Fonseca e João Alexandre Peschanski. São Paulo: UNESP, 2015.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University, 1978.

WITEK, Joseph. *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman*. University of Mississippi: Mississippi, 1989.

ZUBIRI, Xavier. *Estructura de la metafísica*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.

ZUBIRI, Xavier. *Naturaleza, Historia y Dios*. Madrid: Nacional, 1974.