

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LUÍSA PEREIRA VIANA

“Suicidados” e “cocorocas”: a ditadura civil-militar brasileira nas  
crônicas de Stanislaw Ponte Preta, de 1964 a 1968

BRASÍLIA-DF

2023

LUÍSA PEREIRA VIANA

“Suicidados” e “cocorocas”: a ditadura civil-militar brasileira nas  
crônicas de Stanislaw Ponte Preta, de 1964 a 1968

Dissertação apresentada ao Mestrado do Programa de Pós-  
Graduação em História da Universidade de Brasília, para  
obtenção do título de Mestre em História.  
Área de concentração: Sociedade, Cultura e Política.

Orientador: Dr. Mateus Gamba Torres.

BRASÍLIA – DF

2023

LUÍSA PEREIRA VIANA

“Suicidados” e “cocorocas”: a ditadura civil-militar brasileira nas  
crônicas de Stanislaw Ponte Preta, de 1964 a 1968

Dissertação apresentada como requisito parcial para a  
obtenção do título de Mestre em História pelo Programa de  
Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília.

Aprovada em 15 de setembro de 2023

BANCA EXAMINADORA

---

Professor Doutor Mateus Gamba Torres – Presidente da Banca  
Universidade de Brasília

---

Professora Doutora Cláudia Cristina de Mesquita Garcia Dias – Membro Efetivo, Externo ao  
Programa

---

Professor Doutor Daniel Barbosa Andrade de Faria – Membro Efetivo  
Universidade de Brasília

Universidade de Brasília

Brasília – DF

2023

## AGRADECIMENTOS

À Universidade de Brasília (UnB), instituição de ensino pública e de qualidade que possibilita o desenvolvimento de pesquisas científicas e acadêmicas. Estendo o agradecimento ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da Faculdade de História dessa universidade. Agradeço também às instituições públicas de guarda dos acervos consultados neste trabalho e que possibilitaram o acesso aos documentos pesquisados de forma remota: Biblioteca Nacional; Arquivo Nacional; Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro; Arquivo do Estado de São Paulo; Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa e Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

A todo o corpo docente e aos técnicos administrativos em educação do PPGHIS – UnB. Aos professores e professoras, Dra. Maria Filomena Coelho, Dr. Anderson R. Oliva, Dr. Arthur Alfaix Assis, Dr. Luís César de Sá e Dra. Laura Antunes Maciel, que ministraram as disciplinas que cursei para a totalização dos créditos curriculares. Mesmo enfrentando os problemas do Ensino Remoto Emergencial e das tensões sociais provocadas pela Pandemia de Covid-19 durante o ano de 2021, as discussões e leituras propostas por cada um deles foram fundamentais para a estruturação do meu projeto de pesquisa e para meu amadurecimento enquanto pesquisadora.

Aos professores da banca examinadora, Dra. Cláudia Mesquita e Dr. Daniel Barbosa Andrade de Faria, pela leitura e contribuições no desenvolvimento da pesquisa e na consolidação do projeto que estruturou essa dissertação.

Ao meu orientador, prof. Dr. Mateus Gamba Torres, pela paciência e compreensão durante o período pandêmico e diante as adversidades enfrentadas ao longo do Mestrado. Agradeço imensamente pelos diálogos, pelas contribuições, orientações e leitura atenta, assim como pela confiança em meu trabalho e pelo interesse em orientar esta pesquisa.

À profa. Dra. Maria Abadia Cardoso, quem me orientou no projeto de pesquisa sobre as crônicas de Stanislaw Ponte Preta no período da ditadura civil-militar de 1964, para a Iniciação Científica voluntária do curso de licenciatura em História do IFG-Goiânia. Apesar de não ter podido concluir a pesquisa, esse momento foi primordial para despertar o interesse no meu objeto de estudo e para me dar condições de prestar o processo seletivo para o Mestrado.

Ao Paulo Miguel Moreira da Fonseca, meu companheiro de vida. A ele devo tanto que não consigo mensurar, devo todo este trabalho. Sem seu apoio, muito provavelmente não teria conseguido trilhar os caminhos do Mestrado, tanto nos anos mais difíceis da pandemia de

Covid-19, quanto na fase da escrita da dissertação. Mais ainda, sem o seu companheirismo, não teria tido forças para permanecer em Goiânia e concluir a licenciatura em História. Agradeço pelas conversas, conselhos sobre a pesquisa e sobre o Mestrado e pela leitura do material produzido. Juntos passamos por momentos difíceis, mas tê-lo ao meu lado sempre foi reconfortante. Só posso desejar a vida ao seu lado para que eu consiga retribuir todo o seu amor e dedicação.

Aos amigos, que são poucos, mas são especialíssimos. À amiga Luana Borges, pelas conversas, pelo entusiasmo e por ter me convidado para colaborar com sua disciplina sobre Crônica e Crítica Literária do curso de Jornalismo da UFG, oportunidade que muito enriqueceu meu trabalho e minhas reflexões. Agradeço também aos amigos Lichard Borges, Isadora Lustosa e Mayara Freire pelas conversas e apoio ao longo da minha trajetória estudantil e de formação.

À minha família os agradecimentos são intermináveis. À minha irmã, Laís Pereira Viana, por ter estado ao meu lado em momentos cruciais da minha formação e pelo cuidado de irmã mais velha. Especialmente, agradeço aos meus pais, Vânia Aparecida Pereira Viana e Lidenor Rodrigues Viana, que proporcionaram a base familiar fundamental em todo o meu processo de formação. Eles são os responsáveis por construir a estrutura, da minha infância à fase adulta, que me permitiu a dedicação aos estudos. Agradeço aos dois pelo amor incondicional e pelos inúmeros sacrifícios pessoais que fizeram em prol de meus interesses.

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa é investigar a produção de representações sobre a ditadura civil-militar brasileira entre 1964 e 1968 a partir das crônicas de Stanislaw Ponte Preta. Compreende-se que o golpe de 1964 e a instalação da ditadura aconteceram em meio a disputas sociais e políticas, que se expressam também no campo do simbólico e do imaginário. Desse modo, esta pesquisa investigou a forma em que o imaginário político e social se realiza nas crônicas de Ponte Preta, não somente a partir dos elementos textuais, mas também a partir das mediações sociais e culturais, que referenciam e que condicionam a sua escrita e a sua leitura. A metodologia da pesquisa se baseou no cotejamento de fontes históricas, na análise da produção literária de Stanislaw, no diálogo com a historiografia sobre o período e em reflexões sobre autoria, literatura, imprensa e produção do humor. Foram selecionadas como fontes históricas fundamentais para a investigação a coluna de Stanislaw Ponte Preta no jornal *Última Hora* e suas crônicas publicadas nos livros *Garoto Linha Dura* e na série *Festival de Besteira que Assola o País*. A partir da concepção de que a construção de um texto ocorre através de dinâmicas sociais, que envolvem o autor, o público leitor e as condições para sua produção e circulação, este trabalho considerou a dimensão política que marca as práticas e representações constituídas pelas crônicas de Stanislaw entre 1964 e 1968.

Palavras-chave: Crônica. Ditadura civil-militar brasileira. Política. Práticas e Representações. Stanislaw Ponte Preta.

## ABSTRACT

The objective of this research is to investigate the production of representations about the Brazilian civil-military dictatorship between 1964 and 1968 based on the chronicles of Stanislaw Ponte Preta. It is understood that the 1964 coup and the installation of the dictatorship took place in the midst of social and political disputes, which are also expressed in the field of the symbolic and the imaginary. Thus, this research investigated how the political and social imaginary is realized in Ponte Preta's chronicles, not only from the textual elements, but also from the social and cultural mediations, which reference and condition his writing and your reading. The research methodology was based on the comparison of historical sources, on the analysis of Stanislaw's literary production, on the dialogue with the historiography about the period and on reflections on authorship, literature, press and humor production. Stanislaw Ponte Preta's column in the newspaper *Ultima Hora* and his chronicles published in the books *Garoto Linha Dura* and in the series *Festival de Besteira que Assola o País* were selected as fundamental historical sources for the investigation. From the conception that the construction of a text occurs through social dynamics, which involve the author, the readership and the conditions for its production and circulation, this work considered the political dimension that marks the practices and representations constituted by the chronicles of Stanislaw between 1964 and 1968.

Keywords: Chronicle. Brazilian civil-military dictatorship. Policy. Practices and Representations. Stanislaw Ponte Preta.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	8
2. PRIMEIRO CAPÍTULO - STANISLAW PONTE PRETA: O CRONISTA MUNDANO 13	
2.1. Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta: considerações preliminares sobre autoria. ....	13
2.2. Representações de raça e gênero no Festival de Besteira que Assola o País .....	24
2.3. A crônica de Stanislaw no meio cultural e jornalístico da ditadura civil-militar, entre 1964 e 1968 .....	37
3. SEGUNDO CAPÍTULO - A CRÔNICA DE HUMOR DE STANISLAW PONTE PRETA COMO EXPRESSÃO POLÍTICA .....	52
3.1. Considerações sobre a produção do riso .....	52
3.2. A expressão literária do cotidiano .....	66
3.3. Camadas populares e a resistência cotidiana.....	73
4. CAPÍTULO 3: O FESTIVAL DE BESTEIRA QUE ASSOLA O PAÍS NAS DISPUTAS DE REPRESENTAÇÃO SOBRE O GOLPE E A DITADURA .....	82
4.1. Os militares e as representações do poder.....	82
4.2. Suicidados e cocorocas: o aparelho de repressão e as subversões da crônica humorística 92	
4.3. Circulação das crônicas e diálogo com leitores.....	108
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	120
6. REFERÊNCIAS .....	123
6.1. Acervos consultados .....	123
6.2. Referências bibliográficas .....	124

## 1. INTRODUÇÃO

Os temas relacionados à circulação de ideias por meio da leitura, da literatura e da imprensa têm sido cada vez mais explorados por pesquisadores da História Cultural que buscam pensar as dinâmicas de escrita e de produção intelectual em diferentes contextos históricos. No que diz respeito à ditadura civil-militar brasileira, muitos estudos têm se voltado para as disputas de memória que se constituem em volta de um passado tão recente, que envolve questões políticas ainda não resolvidas. A constituição da memória coletiva envolve disputas de representação sobre o passado e, portanto, engendra práticas sociais e políticas. Pensando nas relações de força que constituem as narrativas sobre a ditadura civil-militar, esta pesquisa investigou a produção e circulação das crônicas escritas pelo jornalista e escritor Sérgio Porto por meio de seu heterônimo, Stanislaw Ponte Preta, a partir do golpe de 1964 até o ano de sua morte em 1968. A partir da concepção de que as oposições à ditadura civil-militar se constituíram em diferentes meios sociais e de múltiplas formas, o objetivo foi investigar as séries de discursos e imagens produzidas pelo cronista, em diálogo com seu público leitor, que constituem representações sobre o mundo social e político, o que significa dizer que as crônicas revelam formas de pensar e compreender os acontecimentos a partir de ideias e de experiências coletivas.

Ao identificar as experiências sociais que fizeram a obra de Stanislaw ser vendida e lida em sua época, assim como lembrada pela posteridade, este trabalho busca contribuir e dialogar com os debates historiográficos que tratam da produção e circulação de representações sobre a ditadura civil-militar brasileira, constituídas por meio da interlocução com os leitores e as possibilidades de leitura. Nesse sentido, a análise dos espaços de produção das crônicas e das expectativas de sua recepção têm como intuito explorar os questionamentos e críticas políticas produzidas por Sérgio Porto, mas que dialogam com posicionamentos e formas de perceber e pensar a realidade social que compõe um circuito cultural e intelectual específico.

As análises e revisões historiográficas sobre este período da história brasileira apontam para as dificuldades de elaborar questões e reflexões sobre temas inscritos em um passado recente, uma vez que é necessário lidar com disputas políticas pela legitimação de memórias. No caso do Brasil, em relação à ditadura civil-militar, essa questão enfrenta ainda aspectos muito sensíveis. Tal situação decorre do processo de transição democrática controlada pelos governos militares, da existência de uma Lei de Anistia (1979) parcial e da fragilidade das políticas de memória capazes de lidar com o trauma e a frustração das vítimas da repressão. Apesar de não tocar nas questões relativas à transição controlada e à anistia, este



trabalho busca contribuir com as discussões em torno da construção de memórias e discursos sobre a ditadura civil-militar brasileira, que perpassa pela comunicação de informações, de ideias e de opiniões.

Na década de 1970, as crescentes denúncias dos casos de mortos, desaparecidos e torturados evidenciou os crimes da repressão e a desigualdade de forças no enfrentamento entre Estado e focos guerrilheiros. Entretanto, mesmo que a Emenda Constitucional de 1978 tenha extinguido os atos institucionais e as leis de exceção, a redação da Lei de Anistia não incluiu o perdão aos presos por crimes de terrorismo, assalto, sequestro e atentado pessoal. Por outro lado, deixou brechas para a interpretação jurídica que considerou perdoados os crimes de tortura, mesmo sem o julgamento e condenação dos mesmos. Nesse sentido, o processo de anistia legitimou a repressão do Estado tanto juridicamente quanto socialmente e reverteu a disputa narrativa a favor de militares e civis que sustentaram a ditadura e constituíram o aparelho repressor. Mais ainda, como aponta o historiador Marcos Napolitano, prevaleceu no imaginário coletivo, a memória burguesa de resistência civil, principalmente por parte de instituições liberais, como os veículos de imprensa. Muitos trabalhos historiográficos demonstraram a inconsistência desse discurso, revelando não somente a cooperação, mas os interesses envolvidos e atuação direta de empresários, de representantes da grande imprensa e de outros grupos civis e camadas sociais.

Nesse sentido, o enfoque deste trabalho é a análise das imagens construídas sobre os militares e civis que contribuíram para a formação do Estado autoritário, produzidas por um cronista que compartilhou com o campo da oposição representações sobre experiências coletivas vividas durante a ditadura. Para alcançar esses objetivos foi necessário investigar as estratégias discursivas, as séries de discursos produzidas e os esquemas de interpretação mobilizados pelas crônicas de Stanislaw Ponte Preta; identificar as mediações sociais e culturais que envolvem a produção e a circulação das crônicas, assim como problematizar o papel político de Stanislaw enquanto jornalista e escritor de grande penetração nos meios de comunicação.

O primeiro capítulo tem como objetivo contextualizar o objeto da pesquisa a partir de elementos da trajetória pessoal e profissional do escritor Sérgio Porto e seu heterônimo Stanislaw Ponte Preta, que é o autor das crônicas aqui analisadas. Em diálogo com os estudos de Cláudia Mesquita (2008), esta pesquisa preocupou-se em apontar questões sobre autoria e a produção de heterônimos, apontando as diferenças entre Stanislaw Ponte Preta e Sérgio Porto, no intuito de pensar o lugar social do autor e sua rede de sociabilidade. Com o propósito de

evidenciar a relevância política das crônicas de Stanislaw, o capítulo aborda questões sobre o contexto cultural, social e intelectual em que é possível localizar o autor e sua obra. Além das crônicas do autor, outros documentos foram selecionados como fonte para este trabalho. Com o intuito de pensar o diálogo entre o escritor e o público leitor, composto também por outros escritores e jornalistas, levou-se em consideração algumas entrevistas concedidas por Sérgio Porto para jornais e revistas, assim como crônicas e comentários de grandes escritores, como Rubem Braga, Clarice Lispector e Jorge Amado. O objetivo em confrontar essas fontes foi investigar a imagem projetada sobre o autor, a partir dele mesmo e de seus pares. O capítulo preocupou-se também em pensar como o autor foi percebido e compreendido pela censura e pela repressão, como se tornou símbolo de crítica política e de oposição por meio de publicações como *A Carapuça* e *O Pasquim*.

A historiadora Cláudia Mesquita já havia mostrado a importância de Sérgio Porto e seu heterônimo Stanislaw Ponte na construção simbólica do ideal de identidade carioca, durante a década de 1950, período marcado pelo crescimento urbano e pela crescente modernização tanto da cidade quanto da imprensa. Outros pesquisadores tanto da Literatura quanto da História que investigaram as crônicas de Stanislaw enfatizam o papel do cronista na construção de imagens e discursos de oposição política à ditadura civil-militar, assim como o seu diálogo com escritores e jornalistas que marcaram estilos e tradições literárias ligadas ao humor político e à sátira social e de costumes. Nesse sentido, esta pesquisa investiga também elementos da obra de Stanislaw que revelam preocupações coletivas recorrentes na literatura brasileira, como as questões morais que constituem as dinâmicas sociais, a sátira política e a carnavalização das relações de poder.

A partir das reflexões de Roger Chartier (1991;2002) sobre as possibilidades metodológicas de operacionalização do conceito de representação, quando o objeto de pesquisa historiográfica perpassa a história da leitura e a história do livro, considerou-se algumas questões sobre a produção do escritor analisado. A proposta é pensar as imagens e formas de pensar temas que marcaram a obra do autor, mesmo aqueles que não tocam diretamente questões relacionadas ao regime político, mas que perpassam de forma subjacente valores morais e práticas constituídas pela sociedade da época. Nesse sentido, o capítulo ocupou-se em refletir sobre as representações de raça e de gênero que caracterizam as crônicas do autor, tanto em sua coluna no *Última Hora* quanto em seus livros publicados. Para isso, confrontou-se as estruturas sociais da época com as imagens criadas pelo autor por meio do humor, de suas narrativas sobre o cotidiano, dos integrantes da família Ponte Preta, das sátiras sociais e dos

tipos humanos criados em seu texto. Por fim, o capítulo propõe relacionar a produção das crônicas de Stanislaw em sua coluna no Caderno 2 do jornal *Última Hora* com as dinâmicas culturais e sociais que constituem o periódico. Desse modo, foi necessário traçar o perfil editorial do jornal durante a ditadura, assim como o histórico de criação do jornal e suas vinculações políticas com o governo de Getúlio Vargas. A partir da identificação da dinâmica editorial que constituía a publicação em que o cronista trabalhava, foi necessário relacionar a existência da sua coluna e o seu lugar ocupado no jornal com a seleção de crônicas para a publicação dos livros que compõe a série *Febeapá – Festival de Besteira que Assola o País*, obra que se tornou referência de crítica e oposição à ditadura, no meio literário e jornalístico.

No segundo capítulo, o objetivo é analisar a produção do riso pelas crônicas de Stanislaw e seu significado político. Em um primeiro momento, são discutidas questões relativas à comicidade, buscando compreender a produção do riso na literatura e na imprensa, assim como seu potencial de crítica política e de subversão da ordem social. No segundo momento, o intuito é abordar questões relativas à produção literária e à escrita da crônica, de modo a identificar as estratégias de escrita e leitura convencionadas para a produção do objeto em análise. Em diálogo com Wolfgang Iser (2002), esta pesquisa compreende que, mesmo na produção literária que se propõe realista, uma característica fundamental da literatura é a produção de transgressões em relação às referências a contextos selecionados para a escrita do texto - sejam esses contextos de natureza sociocultural, sejam de natureza emocional, ou literária. Desse modo realiza-se no texto um imaginário próprio que apenas se relaciona com esses elementos referentes. O capítulo busca consolidar algumas reflexões sobre literatura, crônica e comicidade necessárias para o estudo do imaginário social mobilizado nas crônicas de Stanislaw que constituem formas de representar a realidade vivida. No terceiro momento, a proposta do capítulo é confrontar as representações construídas por Stanislaw sobre a sociedade, em seus contrastes sociais, dramas e desvios morais. Entendendo que as relações de poder constituem representações coletivas sobre a vida e a sociedade, o capítulo discute as diferentes expressões de comicidade como cultura política popular e ferramenta simbólica de contestação da ordem instituída e de criação de realidades possíveis. Desse modo, problematiza-se as intenções expressas nas crônicas de Stanislaw Ponte Preta, por meio da sátira de figuras públicas e da construção de personagens e tipos populares. Sendo assim, a pesquisa compreende a prática política a partir das relações de poder que envolvem as expressões culturais e sociais da coletividade em sua relação com os diferentes domínios em que o Estado se faz presente.

No terceiro capítulo, um dos objetivos foi analisar os posicionamentos sociais e políticos do autor frente à realidade por ele percebida. Situando o autor como agente social que produz e compartilha ideias e conhecimentos, a proposta foi relacionar as representações sobre o estado de coisas que Stanislaw intitula como *Festival de Besteiras* com as dinâmicas políticas e sociais da época. O capítulo busca também identificar os sistemas contextuais socioculturais que são selecionados como temas e referências para a construção das crônicas de Stanislaw e analisar como as crônicas se relacionam como esses contextos e produz significados próprios, de modo a realizar no texto um imaginário social de oposição à ditadura. Tal análise foi feita a partir do conjunto de representações criadas pelo autor, em diálogo com as experiências socioculturais selecionadas e combinadas em suas crônicas.

Ao identificar as seleções de temas e de elementos textuais utilizados na escrita das crônicas, é possível definir intencionalidades e escolhas feitas pelo autor, que dão indícios sobre a forma como ele interpretava o contexto sociocultural de sua época e como se posicionava politicamente enquanto escritor. Desse modo, o capítulo investigou as funções sociais assumidas por Stanislaw, a partir das suas práticas de escrita, que configuram o seu trabalho intelectual. O primeiro tópico abordou a construção da imagem do militar a partir de recursos satíricos e discursivos, que dialogam e contrapõem discursos sobre o papel político e social dos agentes militares. Em seguida, o foco foi analisar as crônicas que tratavam do aparelho repressor da ditadura: censura, polícia política, anticomunismo e colaboracionismo. Buscou-se relacionar e confrontar as representações sobre a violência, a tortura, a censura e a cultura de suspeição com as concepções ideológicas que estruturaram o sistema de repressão da ditadura. Por fim, no terceiro tópico, abordou-se algumas questões metodológicas sobre a história do livro e da leitura para pensar o diálogo estabelecido entre autor e leitor, não somente por meio da seção *Correspondência* da coluna de Stanislaw Ponte Preta no jornal *Última Hora*, mas também pelas estratégias discursivas utilizadas na escrita das crônicas. Desse modo, o capítulo busca identificar e relacionar o diálogo com o público aos valores políticos e percepções sobre a sociedade que constituem as crônicas aqui analisadas.

Os capítulos descritos foram estruturados a partir da hipótese de que as crônicas de Stanislaw tiveram papel importante na construção de representações sobre a ditadura civil-militar brasileira, marcando assim posicionamentos políticos e práticas sociais no campo da oposição. Desse modo, o problema colocado pela pesquisa consiste em compreender as formas de representar as dinâmicas políticas e sociais da ditadura, por meio da produção e circulação das crônicas de Stanislaw Ponte Preta, entre 1964 e 1968.

## 2. PRIMEIRO CAPÍTULO - STANISLAW PONTE PRETA: O CRONISTA MUNDANO

### 2.1. Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta: considerações preliminares sobre autoria.

Pierre Bourdieu (2006), ao falar sobre o uso da biografia ou autobiografia nas Ciências Sociais, chama atenção para o processo que denominou de *ilusão biográfica*. Esse seria um esforço de unificação das identidades fragmentadas que constituem uma suposta individualidade coerente e homogênea. Para o autor, o relato biográfico, ou a transformação de uma vida em história, corresponde a mecanismos de institucionalização do indivíduo no meio social, como, por exemplo, o ato de nomear e identificar as pessoas com nome próprio - um registro civil da existência. Partindo da compreensão de que a existência individual é constituída por oscilações no tempo e no espaço, Bourdieu (2006) postula que o trabalho do relato biográfico - seja de um outro que produz uma biografia de alguém, seja o relato de si mesmo - é uma forma de tornar inteligível “(...) uma rapsódia heterogênea e disparatada de propriedades biológicas e sociais em constante mutação (...)” (BOURDIEU, 2006, p. 187), condensada numa individualidade com nome próprio e registro civil. Desse modo, a organização temporal de uma vida perpassa pela relação de estados sociais em que esse indivíduo transita, o que o autor chama de “superfície social”, ou seja, a capacidade de um indivíduo existir como agente social em múltiplos campos. Nesse sentido, para compreender uma trajetória é necessário que:

(...) tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado - pelo menos em certo número de estados pertinentes - ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis (BOURDIEU, 2006, p. 190).

Longe de buscar uma linearidade aos acontecimentos biográficos que conformem um sentido teleológico à vida de Sérgio Porto e de Stanislaw, compreende-se aqui as duas personalidades enquanto sujeitos dotados de identidade social que promovem ações efetivas nos campos em que estão inseridos. Para este trabalho, importa compreender a personalidade autoral Stanislaw Ponte Preta, enquanto criação de Sérgio Porto, e sua atuação no campo intelectual de oposição ao golpe civil-militar de 1964 e à ditadura instaurada.

Cláudia Mesquita (2008) em sua biografia histórica sobre Sérgio Porto constrói a trajetória do cronista a partir dos espaços e momentos ocupados por Sérgio como agente atuante na conformação de identidades cariocas, como forma de resistir aos processos de modernização urbana e social. A autora ressalta que Sérgio Porto pertencia a uma família tradicional da classe

média liberal carioca. Ele foi neto de Armindo Rangel, engenheiro-chefe da prefeitura e bisneto de Carlos Augusto Nascimento Silva, engenheiro responsável pelas reformas urbanas realizadas no Rio de Janeiro durante o governo de Pereira Passos. Apesar de não seguir o mesmo caminho profissional do avô e do bisavô, Sérgio Porto também se dedicou a pensar sobre a cidade e construir significados para o espaço urbano, usando para isso da poesia e da liberdade de criação que possuiu como cronista:

Nascimento Silva fez parte de uma geração de engenheiros que, desde a segunda metade do XIX, se configurou como um grupo de intelectuais atrelado ao processo de conquista da “civilização”, associado ao progresso material da nação. Sérgio Porto filia-se a essa intelligentsia urbana que, para além da intervenção no aspecto material da cidade, atuou como produtora de bens simbólicos, articuladora de uma cidade ideal (...) (MESQUITA, 2008, p. 82).

Para Mesquita (2008), Porto e Ponte Preta fizeram da transformação urbana o tema central de suas crônicas nos anos 1950. Enquanto Porto falava das mudanças por meio da nostalgia à cidade de sua infância, Ponte Preta denunciava os problemas do presente, desde questões de infraestrutura urbana, como as precariedades do sistema de abastecimento de água na cidade, e sociais, como o crescimento da criminalidade, até mudanças simbólicas, como a troca dos nomes de ruas.

Pertencente a uma família socialmente privilegiada, Sérgio Porto cresceu em uma casa na rua Leopoldo Miguez em Copacabana, bairro onde permaneceu, mesmo quando a casa da infância foi demolida para dar lugar a um prédio com apartamentos. Acompanhou o crescimento do bairro e sua mudança cultural. Conviveu com nomes conhecidos do campo intelectual carioca, sendo vizinho do escritor Álvaro Moreira, “(...) cuja residência, reformada pelo jovem arquiteto Oscar Niemeyer, foi um dos mais importantes salões literários cariocas dos anos 30 e 40” (MESQUITA, 2008, p.89), assim, foi Porto também um frequentador da casa e desse ambiente intelectual. Em entrevista à Maria Ignez Corrêa da Costa, em matéria publicada no *Jornal do Brasil* - logo após o anúncio de que o autor passaria a escrever no jornal em uma coluna sobre música - Sérgio Porto fala sobre a importância dos vizinhos Álvaro e Eugênia em sua formação, o cronista enfatiza os encontros de intelectuais na casa dos Moreyra e a hospitalidade do lugar, além de rebater a ideia de que o ambiente seria comunista:

O pessoal que frequentava a casa de Álvaro e Eugênia Moreyra era a fina flor da intelectualidade da época. Muita gente pensa que o ambiente ali era comunista, só porque o dono da casa era. Nada disso. Rubem Braga, Lúcio Rangel e Santa Rosa, por exemplo, que nunca foram comunistas, sempre estavam lá. Era um negócio formidável (PORTO, 4 mar.1968, p. 9).

De acordo com Walter Cruz Swensson Júnior (2004) e Cláudia Mesquita (2008), a amizade de Álvaro Moreyra teria contribuído para a construção da rede de sociabilidade que possibilitou a inserção de Sérgio Porto no meio jornalístico. Estimulado por Álvaro Moreyra,

inicia sua carreira como jornalista na década de 1940<sup>1</sup>, escrevendo crítica de cinema para o jornal comunista *Folha do Povo*, onde colaboravam também Jorge Amado, Di Cavalcanti e Aparício Torelly (o Barão de Itararé). No entanto, segundo Swensson Júnior (2004), Sérgio Porto não era comunista e não tinha vínculo com partidos políticos, afirma também que o cronista era cético em relação ao debate parlamentar e à filiação partidária.

Em perfil autobiográfico publicado na revista *Senhor*, em agosto de 1963, Sérgio Porto fala sobre seus pontos vulneráveis: “Completa incapacidade para se deixar arrebatado por política. Jamais teve opinião formada sobre qualquer figurão da vida pública, quer nacional, quer estrangeira” (PORTO, 1963, Revista Senhor, apud. SÉRGIO, 1999, p.10). Sobre esse depoimento, algumas questões podem ser colocadas, como qual seria o objetivo de Sérgio Porto ao alegar uma incapacidade em se arrebatado por política, ou o que o termo “política” significa para ele naquele contexto. Porto poderia estar exagerando para construir uma imagem de si mesmo, poderia ser também um sarcasmo, ou ele poderia se referir às práticas partidárias. O que o autor revela em suas crônicas, mesmo antes do golpe de 1964, é uma perspectiva política sobre a sociedade, por exemplo, quando satiriza expressões do poder, tanto em relação ao Estado quanto em relação às camadas sociais. Para Swensson Júnior (2004), em seus textos Sérgio Porto defendia o desenvolvimento e a democracia, entendida como participação popular nos processos políticos, respeito à constituição e aos direitos humanos e a formação autêntica de partidos políticos, por isso sua rejeição ao golpismo e ao autoritarismo que servisse a qualquer propósito ideológico. Swensson Júnior (2004) destaca também as críticas feitas pelo cronista ao clientelismo e à violência, como parte dos mecanismos políticos. Pode-se dizer que, mesmo sem a defesa de uma bandeira política ou ideológica, o autor foi um intelectual cuja sensibilidade voltou-se para questões sociais e políticas, no momento em que entendeu ser pertinente se posicionar, enquanto escritor e jornalista.

Além de pertencer à classe média intelectualizada, o autor foi um leitor ávido desde criança, era um colecionador de livros, como afirma Mesquita (2008). Ainda segundo a autora, já na puberdade era leitor da obra de Machado de Assis e Eça de Queiroz, autores conhecidos pela crítica social e pelo tom satírico. Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta se tornaram figuras emblemáticas da noite carioca, principalmente pelo trabalho de cronista mundano nas boates para revistas e jornais, mas também por estar entre os boêmios de sua época. O jornalista e biógrafo Ruy Castro (2015), ao falar da história do samba-canção, retrata a noite do Rio de

---

<sup>1</sup> Quanto ao ano exato do seu começo na *Folha do Povo*, Swensson Júnior (2004, p.126) afirma que foi em 1942 e Cláudia Mesquita (2008, p.199) que foi em 1947.

Janeiro em torno das boates de Copacabana, a partir de 1947, com a Vogue sendo uma das pioneiras. Segundo o autor, dentre os frequentadores da Vogue destacava-se um grupo de jovens, entre 20 e 25 anos, conhecidos pela boemia, bebedeira e namoros, que muitas vezes resultavam em brigas e confusões. Castro (2015) conta que certa vez esses rapazes foram chamados por uma “dama da sociedade” de cafajestes. De forma zombeteira, passaram a chamar a si mesmos - em qualquer ocasião em que estivessem alguns deles reunidos - de “clube dos cafajestes”, que não era de fato um clube, mas sim uma rede extensa de amigos, alguns de famílias muito ricas, outros de classe média ou classe média alta, como Flávio Porto e seu irmão Sérgio Porto. Outros nomes conhecidos se juntavam na noite da Vogue aos “cafajestes”, como Millôr Fernandes, Dalva de Oliveira, Jacinto de Thormes e Antônio Maria.

O círculo social do jovem Sérgio Porto era amplo e repleto de nomes importantes do cenário boêmio, musical e literário do Rio de Janeiro. Não é de se espantar que o autor tenha abandonado a faculdade de Arquitetura no seu terceiro ano, uma profissão considerada mais tradicional, e trilhado a carreira de jornalista que conciliou com seu emprego público no Banco do Brasil, onde conseguiu a estabilidade financeira que a vida de jornalista não poderia lhe proporcionar, pelo menos não inicialmente. Ruy Castro (2015) destaca o papel de Porto quando este se tornou jornalista e cronista da noite, indicando a distinção de personalidades entre Sérgio Porto e sua criação: Stanislaw Ponte Preta. Na passagem que se segue, Castro (2015) fala sobre Stanislaw como uma personalidade própria, autônoma, um dos cronistas responsáveis por retratar a noite carioca - marcada pelo que o autor chamou de cultura da boate - concentrada na zona sul, Copacabana e depois Ipanema:

Stanislaw era malicioso, implacável, mordaz, circulava pelas boates e lançava ou consagrava expressões usando-as repetidamente – uma delas, “bossa nova”, para designar qualquer novidade em qualquer terreno. E era um dos homens mais invejados do Rio porque, como ninguém ignorava, parecia viver cercado pelas esculturais vedetes de Carlos Machado e Walter Pinto – a partir de 1954, iria exibi-las generosamente em suas colunas nos jornais e na lista das “mais bem despidas” (CASTRO, 2015, p.222).

Ruy Castro (2015) ressalta Stanislaw Ponte Preta como um cronista da noite, que descrevia o cotidiano carioca com humor e que andava cercado pelas atrizes e vedetes do teatro de revista. O radialista, produtor, compositor e crítico de TV, Fernando Lobo, em sua coluna “Pelas esquinas da Noite” na revista *Manchete*, descreveu Stanislaw Ponte Preta como “o jornalista mais desassombrado que o *Diário Carioca* poderia contratar” (LOBO, 21 nov. 1953, p. 46). Lobo retratou Ponte Preta como jornalista destemido, que não se deixava levar pela conversa e pelos presentes dos donos de boates, fazendo alusão ao seu tom crítico e sagaz, mesmo como colunista social. Com o intuito de reforçar a personalidade de Stanislaw como



autêntica, Fernando Lobo terminou sua nota dizendo que a história sobre Stanislaw ser um pseudônimo de gente conhecida é puro despeito. Na verdade, segundo Lobo, o cronista é da família Ponte Preta, que veio da cidade de Vila Bela no interior de Pernambuco, conhecida por “só dar cangaceiro dos melhores” (LOBO, 21 nov. 1953, p. 46). Essa foi a maneira encontrada por Lobo para destacar a coragem do cronista de defender o que considerava justo e alfinetar aquilo que condenava em todas as camadas sociais, através do seu humor mordaz.

Em seu estudo sobre a construção de identidades cariocas por meio da crônica de Stanislaw Ponte Preta, Cláudia Mesquita (2008) compreende o escritor como um leitor e criador de tipos urbanos, de personalidades recriadas por ele, a partir do cotidiano que ele observa. Mesquita (2008) defende também que Stanislaw Ponte Preta é um heterônimo de Sérgio Porto, ou seja, uma personalidade completa e distinta do próprio autor. Neste sentido, existem diferenças significativas nas temáticas escolhidas e no estilo de escrita. O heterônimo é uma exteriorização de uma ou mais personas do autor, materializadas em figuras quase autônomas, singulares. De acordo com o Dicionário de Termos Literários de Massaud Moisés (2004), o esforço de criação do heterônimo se aproxima do trabalho do dramaturgo que se desdobra na criação de formas particulares de percepção do mundo, criando assim identidades próprias, com uma biografia e com características estéticas e filosóficas definidoras da sua personalidade.

Sérgio trata de assuntos que considerava sérios. Num estilo lírico e nostálgico, discorre sobre a cidade desaparecida da sua infância e mocidade; e, indignado, polêmico e apaixonado, escreve sobre música popular, notadamente, sobre o samba e o jazz.

Já Stanislaw narra com humor e ironia os fatos do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, do país e do mundo, incluindo, a política, o futebol, a própria imprensa e seus pares, as mazelas da cidade, como falta d'água e transporte e, principalmente, a mulher (MESQUITA, 2008, p. 23).

Como bem definido por Mesquita (2008), Stanislaw Ponte Preta se configurou como uma autoria, uma personalidade pública diferente daquela do seu criador. Stanislaw tem sua própria família - Tia Zulmira, primo Altamirando, Rosamundo e Bonifácio, o patriota – moradores da Boca do Mato, no subúrbio do Rio de Janeiro, onde Stanislaw gosta de frequentar. Enquanto Sérgio nasceu e foi criado em Copacabana, onde passou sua infância e juventude, frequentemente evocada nas crônicas assinadas como Sérgio Porto. Em alguns momentos, as duas personalidades se encontram nas crônicas de Stanislaw Ponte Preta, que foi criado na época em que Sérgio Porto trabalhou no Diário Carioca em 1953. Segundo Mesquita (2008), o próprio Sérgio Porto relatou, em entrevista à Ruth Silveira no texto “Sérgio Porto em 27 respostas”, o processo de criação do nome Stanislaw Ponte Preta. Sérgio recebeu de Oswald de Andrade o seu livro *Serafim Ponte Grande*, com uma dedicatória em que Andrade comparava Porto ao personagem Serafim:

Pensei em utilizar o nome, mas receei não agradar ao autor, mudando-o para Serafim Ponte Preta. Ainda ficava meio parecido, porém, Santa Rosa salvou a situação sugerindo Stanislaw, nome que achava horrível e pedante, bem de acordo com o personagem que eu pretendia criar. E assim ficou (PORTO [19-], apud MESQUITA, 2008, p. 191-192).

Como declarado pelo autor, o nome foi inspirado no livro de Oswald de Andrade, com sugestões de seu tio Lúcio Rangel e do pintor Santa Rosa. Mesquita (2008) sugere uma relação entre Ponte Preta e o estilo modernista, ao citar em nota de rodapé as aproximações que a autora Dislane Moraes faz entre Serafim e Stanislaw, pontuando como características em comum “(...) o espírito endiabrado, a crítica da linguagem e das convenções literárias, o discurso satírico (...)” (MORAES, 2003 apud MESQUITA, 2008, p.191). No prefácio do primeiro livro publicado por Stanislaw Ponte Preta, *Tia Zulmira e eu*, Sérgio Porto escreve sobre seu heterônimo:

Lembro-me perfeitamente dos preparativos de estreia do então desconhecido Stanislaw. Achava que, acima de tudo, devia ser petulante, para competir com os cronistas mundanos, que — no seu entender — por mais importante que fosse a notícia a publicar, falavam sempre de si mesmos antes de dar a notícia (...) Stanislaw nesse setor foi incomparável; ninguém conseguiu (e acredito que ninguém conseguirá) ultrapassá-lo em auto-importância (PORTO, 1975, p.6-7).

Em entrevista<sup>2</sup> à revista *Manchete*, Sérgio Porto contou que começou a trabalhar em jornal como uma “faz-tudo” na revista *Sombra*, foi repórter do setor policial e depois no *Diário Carioca* começou a fazer crônica. Foi então que decidiu criar Stanislaw como um cronista mundano, superando em petulância os seus “coleguinhas”, fazendo assim uma sátira<sup>3</sup> da profissão.

Sérgio afirmou também que, do ponto de vista literário, Stanislaw atrapalhou o Sérgio Porto escritor, porque as pessoas esperavam dele o cômico, a galhofa, mesmo quando escrevia histórias dramáticas, como em *As Cariocas* (1967). Quando perguntado sobre a forma como ele lidava com Stanislaw, Sérgio declarou que não tinha dificuldade de separar um do outro em seu trabalho de criação, mas que o público fazia confusão entre os dois, ao esperar que ele escrevesse sempre como Stanislaw. Jorge Amado (1975), no prefácio que escreveu à primeira edição do livro, *As Cariocas*, de autoria de Sérgio Porto, estabeleceu a diferença entre este e Stanislaw: “mais do que um pseudônimo, Stan é personagem e autor, e a outra face de Sérgio”

<sup>2</sup> Sob o título “Minhas filhas não riem do Stanislaw Ponte Preta – Sérgio Porto no Jogo da Verdade”, a entrevista publicada no modelo ping-pong (pergunta e resposta) ocupa as páginas 97 a 101 da revista *Manchete*, edição nº701, 25 de setembro de 1965.

<sup>3</sup> Para Lucélia de Sousa Almeida (2019), a sátira - de origem greco-romana clássica - é um gênero multifacetado, pode ser encontrado na crônica, na poesia, no teatro, no romance, etc. A sua principal característica é ter como objeto temático o vitupério, a maledicência humana. Por meio da “argumentação discursiva demonstrativa” (ALMEIDA, 2019, p. 61), ou seja, pela demonstração e caracterização, a sátira busca comprovar - de forma racional, fazendo uso de recursos lógicos - aquilo que é desprezível, evidenciando assim os vícios humanos.

(AMADO, 1975, p.5). Jorge Amado enfatiza a qualidade literária de Sérgio e de Stanislaw, afirmando terem as duas personalidades mostrado seu valor literário, apesar da crônica ser considerada no campo literário um gênero de menor importância, quando comparada ao romance. Para Jorge Amado (1975), Stanislaw é o instrumento encontrado por Sérgio para ecoar seu “alto moralismo” e para tecer de forma profunda sua crítica aos absurdos da sociedade brasileira.

Projetou-se o moralista num personagem que é ao mesmo tempo a tese e a antítese, um dom Quixote com algo de rabelaisiano e muito de Mark Twain na capacidade de humor, inabitual em nossa literatura, humor que alia à alta qualidade um caráter brasileiro inigualável (AMADO, 1975, p.5-6).

Em relação à lente moralista apontada por Jorge Amado como uma característica da escrita de Stanislaw, é possível fazer algumas considerações a partir de colocações e depoimentos do próprio autor, assim como de outros estudos realizados sobre sua obra. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, já citada anteriormente, Sérgio respondeu à jornalista sobre a decisão de deixar seu trabalho no Banco do Brasil. Sem dar muitos detalhes sobre os motivos da sua saída, além de mencionar que produzia mais como jornalista do que como bancário, Porto declarou “o mal do brasileiro é acreditar em emprego público” (PORTO, 3 mar. 1968, p.9) emendando com a seguinte fala e gesto, reportados por Maria Ignez da Costa:

(...) O brasileiro já nasceu mau caráter. Quando tem alguém querendo ajudar, aparece logo um desonesto para atrapalhar. Não acredito no patriotismo do sujeito que só pensa nele. (Nesse momento, S.P. levanta, apanha na estante um livro de Abelardo Romero, *A origem da imoralidade no Brasil*) (PORTO; DA COSTA, 3 mar.1968, p. 9, grifo da autora).

Sobre o emprego no Banco do Brasil, é importante dizer que, em sua pesquisa biográfica sobre a trajetória de Sérgio Porto, Mesquita (2008) atribui a escolha de Porto pela exoneração, em julho de 1965, às dificuldades em conciliar sua carreira de jornalista com o trabalho de bancário, à diferença salarial, que era bem menor em comparação ao que conseguia ganhar trabalhando como profissional de mídia – afinal, como afirma a autora, Porto chegou a ser um dos jornalistas mais bem pagos de sua época - e às perseguições e pressões como empregado público, durante a ditadura. Nas anotações sobre a atuação profissional de Sérgio Porto na sua folha funcional do Banco do Brasil<sup>4</sup> consta que inquérito judicial trabalhista foi instaurado, por meio de despacho presidencial do dia 27 de novembro de 1964, nos termos do artigo 494 da Consolidação das Leis do Trabalho, baseado no artigo 482, alínea “i” da mesma Consolidação.

---

<sup>4</sup> O documento consultado está sob guarda do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa. Trata-se de: nota de atuação de Sérgio Porto no Banco do Brasil, Rio de Janeiro, de 26 mar. 1942 a 13 jul. 1965. O documento é fotocópia da folha funcional de Sérgio Porto com anotações da sua atuação no Banco do Brasil, de 1942 a 1965.

A anotação seguinte é sobre o seu pedido de exoneração datado do dia 13 de julho de 1965. Por fim, consta uma anotação sobre faltas injustificadas, de 21 de julho de 1964 a 12 de julho de 1965, totalizando 375 dias. Na referida Consolidação das Leis do Trabalho, que diz respeito ao Decreto-Lei Nº 5.452, de 1943, o artigo 494 diz: “O empregado acusado de falta grave poderá ser suspenso de suas funções, mas a sua despedida só se tornará efetiva após o inquérito em que se verifique a procedência da acusação” (BRASIL, 1943). O artigo 482 citado trata das razões que justificam a justa causa para rescisão do contrato de trabalho pelo empregador, a alínea “i” refere-se ao abandono de emprego. Ao analisar o acervo biográfico de Sérgio Porto, Mesquita (2008) considera que o contexto político teria sido decisivo para que o cronista pedisse exoneração do Banco do Brasil, após 22 anos de serviço. “Com o golpe de 1964, o criador dos Febeapás também foi atingido pelo clima de perseguição instalado nos órgãos federais, respondendo a inquérito judicial trabalhista”<sup>5</sup> (MESQUITA, 2008, p.117). O histórico de Sérgio Porto em sua ficha funcional do Banco do Brasil registra outros momentos de faltas injustificadas ao longo dos anos, no entanto, nenhuma delas se aproxima do período extenso de faltas registradas meses antes da instauração do inquérito, o que sugere sim certo desgaste de Sérgio Porto em seu trabalho no banco, que foi marcado por momentos em que tirou licença por interesse e por períodos em que ficou à disposição do Gabinete Civil da Presidência da República, de 1959 a 1963.

A resposta de Porto em entrevista ao *Jornal do Brasil* pouco diz de fato sobre a sua desistência do emprego público no Banco do Brasil, no entanto, é notável o destaque que ele dá à questão do caráter moral brasileiro. Ao dizer que “o brasileiro já nasceu mau caráter”, ao mesmo tempo em que mostra o livro *Origem da imoralidade no Brasil* do poeta e escritor Abelardo Romero, Sérgio Porto expressa algumas impressões sobre a sociedade em que vive. A sentença sobre o caráter do povo brasileiro sugere a noção de uma identidade nacional, por um lado, e por outro a compreensão de que a marca dessa identidade é o caráter corrompido. Essa interpretação sobre a fala de Sérgio Porto é reforçada pela atitude do escritor de mostrar para a jornalista o livro de Romero. Publicado em 1967, o livro busca na formação moral do povo brasileiro a resposta para as mazelas sociais e políticas contemporâneas. Em termos gerais, como o próprio título sintetiza, Romero (1967) investiga a formação do caráter de um povo, a sua indagação inicial é sobre as razões que fazem a sociedade brasileira ser vista como

---

<sup>5</sup> Febeapá é o Festival de Besteira que Assola o País, crônicas escritas e organizadas para publicação em livro por Stanislaw Ponte Preta. A obra é composta de três volumes: FEBEAPÁ – 1 Primeiro Festival de Besteira que Assola o País, publicada em 1966 pela Editora do Autor; FEBEAPÀ – 2 Segundo Festival de Besteira que Assola o País, em 1967 pela Editora Sabiá, e Na terra do crioulo doido – a máquina de fazer doido – Febeapá 3 em 1968.

corrompida moralmente aos olhos estrangeiros. Enfatizando o equívoco das explicações raciais e climáticas que tentavam justificar um suposto destino natural, Romero (1967) se debruça sobre questões econômicas, sociais e culturais para identificar as causas e características da formação moral brasileira, que seria marcada pela acomodação e pelo atavismo. Para o autor, as origens da imoralidade no Brasil se encontram no processo de sua colonização, mais especificamente na moral servil, na falta dos princípios de liberdade, nas relações de trabalho baseadas no medo e no latifúndio. Segundo Romero (1967) tais aspectos fazem com que o povo não tenha propriedades, nem valores de liberdade, nem a segurança para lutar por tais valores.

De modo geral, a obra de Romero caminha no sentido de explicar a sociedade brasileira, a partir de uma identificação nacional que se define por valores e comportamentos morais, calcados na lógica cristã ocidental, seja para julgar as sociedades indígenas e africanas, seja para falar sobre os desvios dos colonizadores cristãos. A busca por uma definição moral para a sociedade brasileira aparece também em expressões literárias do humor. Para Kenneth Jackson (2000) existe uma tradição na literatura brasileira de fazer um tipo de comédia que explora a condenação moral dos comportamentos. Essa característica é encontrada na literatura do Brasil colonial, como nos sermões do Padre Antônio Vieira, também no estilo do Movimento Modernista e em outros autores de meados do século XX. Para o autor, o tema das origens culturais do povo brasileiro perpassa a produção cômica literária, aludindo assim para o sincretismo cultural e para miscigenação que formaram o país. Nessa perspectiva, a *História do Brasil pelo Método Confuso*, publicada em 1922 por Mendes Fradique, é citada por Jackson (2000) como uma das obras referenciais nesse tipo de humor que, em comum, buscam de alguma forma as origens do povo brasileiro, seja pela crítica à colonização e à importação de tradições culturais, seja pela sátira da história brasileira, baseada na conquista e colonização do território indígena pelos europeus. Nesse sentido, uma série de obras literárias são citadas por Jackson (2000) como exemplares dessa forma de retratar a sociedade brasileira, por meio da sátira que alude a elementos históricos e culturais sincréticos (gerados pelo processo de colonização), representados pela ideia de “confusão” como elemento fundante da cultura e sociedade brasileiras. Dentro dessa tradição cômica, o autor destaca dois modelos de sátira que se aproximam em algumas características. O primeiro é o esquema filosófico nomeado de Humanitas, que é criado pelo personagem Quincas Borba, de autoria de Machado de Assis. O sistema de pensamento de Quincas busca um sentido universal para todas as questões da existência, tal pretensão filosófica acaba levando o personagem à loucura e à miséria. Jackson (2000) entende que assim como Dom Quixote, Quincas Borba representa uma contradição, por

um lado, uma prepotência autoritária de imaginar deter grande sabedoria sobre as coisas, o que inevitavelmente leva à insanidade, por outro lado, a inocente busca pelo conhecimento. O autor faz também um paralelo entre Humanitas e a Antropofagia, enquanto a primeira é uma crítica ao universalismo positivista do século XIX; a outra ironiza a lógica colonizadora. O personagem de Machado de Assis cria um princípio filosófico universalizante do mundo e por isso incorpora, ou “devora”, tudo que está em seu caminho, na busca de uma unicidade para a vida humana. Da mesma forma, segundo Jackson (2000), na Antropofagia do movimento modernista, o cômico está no encontro entre a cultura colonial, que tenta se impor e se sobrepor, com a sabedoria do ritual antropofágico (de origem pré-colonial) de devorar o adversário, como forma de assimilar sua força e suas qualidades.

Jackson (2000) aponta semelhanças entre o humor antropofágico com o *Festival de Besteira que Assola o País* criado por Stanislaw Ponte Preta. Em primeiro lugar, o autor recorda que na revista *Antropofagia* havia uma coluna chamada Brasileira, escrita por Oswald de Andrade, em que diversas situações cômicas eram narradas no formato de pequenas notícias. Essa estrutura se assemelha com o festival criado por Ponte Preta, em que o autor narra uma série de fatos, de forma cômica, como se fosse um noticiário. Outros elementos de aproximação com a coluna Brasileira de Oswald de Andrade apontados pelo autor são: o uso da paródia linguística; a presença de elementos carnavalescos e absurdos e a relação entre loucura e progresso social. Dentro dessa tradição do humor brasileiro apontado por Jackson (2000), é possível identificar também relações entre a própria figura de Stanislaw - criada por Porto para ser um pernóstico colunista social, como crítica aos colegas jornalistas - e Quincas Borba com seu pretense sistema filosófico que abrange o conhecimento universal de tudo que existe. Outras aproximações podem ser feitas com a comédia grega e com a sátira latina (ALMEIDA, Lucélia de Sousa, 2019), como a construção dos personagens a partir dos vícios e desvios de caráter, utilizando as características humanas consideradas desprezíveis como objeto principal para provocar o riso. Ao mesmo tempo em que as crônicas de Stanislaw fazem parte de uma tradição literária, que ultrapassa a escrita do autor - uma vez que o texto, escrito e lido, pertence a um universo linguístico mais amplo - permitem indagar a função da sua autoria no momento histórico em que foi escrito e conseqüentemente as particularidades de sua produção.

A importância de observar a categoria de autor leva a recuperar a contribuição de Michel Foucault (2009) para o tema. Segundo ele, a função autor é característica do modo de existência de alguns discursos construídos na sociedade. Determinados discursos são providos da função autor, tendo em vista que o nome do autor não corresponde exatamente ao seu valor civil ou ao

de construção da obra, mas sim à instauração de discursos e da singularidade do ser. Desta forma, explica-se que uma carta privada possa ter um signatário e não um autor. A função autor não é universal e constante em todos os discursos; da mesma forma, nem sempre a questão da autoria foi considerada relevante, por constituir um conceito, ela é polissêmica de acordo com a época, a civilização e o próprio discurso. Para Foucault (2009), a função autor não se forma espontaneamente, ela é fruto de uma complexa construção que forma o ser racional, no qual chamamos de autor. A esse ser racional tenta-se atribuir o lugar originário da escrita, o poder criador, a instância profunda. Desse modo, o que faz do indivíduo um autor é a projeção do tratamento que a sociedade dá ao texto, o que é excluído ou o que é considerado pertinente. Essa construção depende da época e do tipo de discurso.

Em seu estudo sobre a autoria, a partir das reflexões propostas por Foucault, Reginaldo Chaves (2018) aponta algumas questões fundamentais colocadas pelo próprio Foucault para se pensar a função autor. Sendo a função autor definida por sua historicidade, a compreensão do discurso a partir da sua expressividade e das alterações na forma deixa de ser única e passa a ter relevância também a análise histórica do discurso. Desse modo, Chaves (2018) afirma que a concepção do sujeito como a origem do discurso é colapsada. Outro ponto importante que precisa ser levado em conta, segundo Chaves (2018) é que em determinados momentos, Foucault, ao repensar a função autor, coloca novas questões, por exemplo, ao preferir se definir como um leitor, quando perguntado sobre a sua identidade autoral, e ao entender que a função autor como definidora de discursos pode deixar de existir, uma vez que nem sempre existiu.

Outra alternativa para lidar com a questão da autoria, segundo Chaves (2018), é pensar o autor como gesto, a partir das considerações feitas pelo filósofo George Agambem ao comparar duas produções de Foucault, a conferência sobre o que é um autor e seu livro “A vida dos homens infames”:

Como homem infame, o autor comparece no texto como um nó de ilegibilidade e clarão. Não se pode dizer que no texto exista algo como uma biografia ou uma existência representada, mas que uma vida foi “posta em jogo” como uma ética, uma forma-de-vida (CHAVES, 2018, p.102).

Para Chaves (2018), a noção de autor como gesto permite compreender a autoria a partir da sua presença e ausência, que coexistem no texto. A autoria está presente, porque o autor é colocado em jogo no texto, principalmente diante de dispositivos de poder e de controle sociais. Ao mesmo tempo, o autor está ausente, porque no texto literário quem fala é o *alter-ego* do escritor, não o escritor em si. Além do mais, existe uma impessoalidade no texto, que passa a pertencer a uma tradição, enquanto linguagem literária. Nessa perspectiva, diferente de declarar a total ausência ou morte do autor, elegendo o leitor como único responsável por denotar sentido ao

texto, a noção de autor como gesto entende que autor e leitor fazem-se presentes no texto a partir de um gesto que torna possível a sua leitura.

Desse modo, pensar a autoria envolve entender o que o autor coloca em jogo no texto a depender da personalidade autoral que assume, ora como Porto, ora como Ponte Preta. Ele foi um autor multifacetado, não só porque escrevia por meio de duas personalidades autorais distintas, mas porque se debruçou por temas e interesses diversos. Talvez sob influência do seu tio Lúcio Rangel, Sérgio Porto foi também crítico musical e publicou em 1953 seu primeiro livro, *Pequena história do jazz*, pelo Ministério da Educação e Saúde. A despeito de Stanislaw, seus textos assinados como “Sérgio Porto” demonstram humor e sagacidade crítica que permeiam o lirismo e dramaticidade de suas narrativas sobre a cidade, os personagens e lembranças diversas que fizeram parte da sua infância e juventude. Através da hibridez de gêneros textuais, típica da crônica feita no Brasil, que combina realismo e imaginação, o autor escreveu em jornais e revistas crônicas sobre sua vida, reunidas e publicadas no livro *O homem ao lado*, em 1958 pela José Olympio, e posteriormente em uma reedição ampliada da obra, pela mesma editora, com o título *A casa demolida*, publicada em 1963. Alguns anos mais tarde, no período da ditadura - quando o autor com a assinatura de Stanislaw Ponte Preta, já havia publicado *Garoto Linha Dura* e o *Febeapá*, obras que teceram críticas contundentes sobre as práticas políticas da ditadura - Sérgio Porto lançou também *As cariocas*, em 1967, pela editora Civilização Brasileira, que reafirmou o potencial literário do autor, desejoso de se tornar também um romancista, como ressaltou Jorge Amado em prefácio já mencionado neste trabalho. Nesta obra, o autor escreveu uma série de novelas sobre os romances e paixões de mulheres cariocas, que moram e trabalham em diferentes bairros da cidade.

Em sua personalidade de Stanislaw, o autor assumiu o humor e o escárnio como características da sua escrita e da forma como narra o cotidiano da cidade, os comportamentos e as relações sociais que observa. Nas próprias palavras do autor, Stanislaw é a paródia do cronista mundano, do jornalista que sabe-tudo. Por si só é uma crítica ao jornalismo, aos colegas de trabalho e à “alta sociedade”. Ao mesmo tempo, usou da personalidade de cronista caricato para fazer escárnio de figuras públicas, dos governos militares, de Castelo Branco e depois Costa e Silva, assim posicionando-se politicamente enquanto escritor e intelectual.

## **2.2. Representações de raça e gênero no Festival de Besteira que Assola o País**



Ao estudar a História da Leitura no Antigo Regime, o historiador Roger Chartier utiliza o conceito de representação de forma operativa e propõe caminhos metodológicos pertinentes a esta pesquisa. Chartier (2002) trabalha com a noção de representação em sua dupla dimensão: por um lado, como substituição de um objeto ausente, por outro, como imagem que se faz presente. Essa imagem pode ser material, estabelecendo uma relação mimética, ou pode ser simbólica, estabelecendo uma relação decifrável entre signo e significado. Chartier (1991)<sup>6</sup> pontua também que a lógica simbólica permite pensar nas possibilidades de incompreensão das representações. Em relação ao texto, seja literário ou não, o autor lança luz sobre as condições históricas e materiais que determinam a construção de sentido por meio da leitura ou da escuta. É fundamental destacar que para o autor as representações da realidade não são neutras, ao contrário, pressupõe uma disputa de poder. “As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam” (CHARTIER, 2002, p.17). Segundo o autor, as percepções do social e suas representações produzem estratégias e práticas, que legitimam os projetos políticos e as escolhas individuais. Por mais que tenham a pretensão de universalização, são marcadas por relações de força, por “lutas de representação” que colocam em disputa o ordenamento social hierarquizado. Para Chartier (2002), como objeto da história, a noção de representação possibilita a articulação de três formas de análise sobre o mundo social. Em primeiro lugar, para o autor, é possível analisar os esforços de produção de “configurações intelectuais” que determinam apreensões conflitantes sobre a realidade por grupos sociais distintos. Em seguida, permite o estudo das práticas sociais que buscam reconhecer uma identidade e “uma maneira própria de estar no mundo” (CHARTIER, 2002, p. 23). Possibilita também investigar as formas institucionalizadas a partir das quais os grupos ou personalidades representantes marcam a existência de uma coletividade. Para este trabalho, a noção de representação permite compreender os discursos e imagens produzidas sobre as experiências e dinâmicas sociais no período da ditadura civil-militar, por meio da produção e circulação das crônicas de Stanislaw Ponte Preta.

Uma característica que popularizou o cronista foi o uso e difusão de gírias e expressões populares. Marcado por sua irreverência na linguagem, Stanislaw Ponte Preta estabeleceu em sua escrita uma proximidade discursiva com os leitores, tanto por meio do uso da coloquialidade e de expressões populares, quanto pela seleção dos temas de suas crônicas. Para Mesquita (2008), Stanislaw foi criador de tipos urbanos relacionados às profissões, ao lugar social e ao

---

<sup>6</sup> Artigo publicado originalmente em 1989 na Revista *Annales*.

espaço em que habitam – a cidade do Rio de Janeiro. Segundo a autora, o cronista produziu um humor politicamente incorreto, isso porque usava palavras e expressões que podem ser interpretadas como estigmas dos grupos subalternizados.

“Ecurinhos”. Era assim que mais frequentemente Stanislaw se referia aos negros, também chamados de “crioulos”, “lustrosos”, “homens de cor”, “morenos” e “pretinhos”. Sérgio Porto odiava os racistas, no entanto não escapou de ser acusado de preconceito racial, por conta da autoria do “Samba do crioulo doido”, sendo defendido pelos colegas da imprensa e pelos amigos negros que, de modo algum, sentiam-se ofendidos por esse tipo de humor.

Orgulhoso da democracia racial brasileira, dirigia críticas contundentes aos Estados Unidos e à África do Sul, tomados como paradigmas do racismo internacional (...) (MESQUITA, 2008, p. 270).

Mesmo condenando publicamente o racismo e as políticas de discriminação racial tanto dos Estados Unidos quanto da África Sul e sendo um admirador da “música negra” norte-americana, a forma como o cronista apresenta - em seus textos assinados como Stanislaw Ponte Preta e analisados neste trabalho - tipos urbanos, definidos como “a mulata” e “o crioulo” podem revelar características das representações raciais nas obras culturais brasileiras de caráter cômico. Sobre o “Samba do crioulo doido”, música composta por Stanislaw, Isabel Lustosa (1991) percebe, na canção, a reprodução do estereótipo racial presente na tradição humorística brasileira que associa a cultura musical negra com confusão. Em seu artigo “Negro humor, a imagem do negro na tradição cultural brasileira”, a autora traça elementos identificáveis na forma de representar as pessoas negras através do humor, tanto na literatura quanto na televisão. Lustosa (1991) analisa em seu artigo uma longa tradição satírica brasileira que incorpora características comuns em torno de distinções culturais e raciais. Muitas dessas produções, segundo a autora, partem da ideia de inferioridade das pessoas negras e ex-escravizadas. Desse modo, uma série de estereótipos humorísticos foram construídos, a partir de alguns traços, como a linguagem e as características físicas. Dentro desse quadro de estereótipos que distinguem o branco do negro e colocam a pessoa negra em um espaço inferior, a autora destaca como tema a associação da confusão de elementos históricos na composição de músicas produzidas por pessoas negras, como o samba.

Uma representação constante no humor contemporâneo é a da cultura histórica e suas distorções nas músicas de negros. Exemplo mais significativo é o “Samba do crioulo doido” de Stanislaw Ponte Preta onde os personagens da História do Brasil estão em tempos e lugares absolutamente confusos (LUSTOSA, 1991, p. 169).

Em “Samba do Crioulo Doido”, Stanislaw faz uma crítica às letras de samba que parecem alheias à conjuntura política, presas a um passado histórico esvaziado de sentido. No entanto, é sintomática a forma como o autor faz a sua crítica reproduzindo um estereótipo sobre a pessoa negra. Na crônica “JK e o crioulo doido,” no *Febeapá 3*, Stanislaw fala sobre o tema:

O samba do Crioulo Doido, único samba feito aqui pelo neto do Dr. Armindo, colocou Stanislaw nas paradas de sucesso. O samba, como a maioria deve saber, pois o disco está tocando mais do que telefone de bicheiro, conta a história de um crioulo que ficou doido de tanto fazer samba-de-enredo para sua escola, contando episódios da História do Brasil. O crioulo já estava misturando estação, quando pediram que ele fizesse mais um samba, desta vez usando como tema a atual conjuntura. Aí o crioulo endoidou de vez (PONTE PRETA, 2006, p.364).

Compreende-se que o cronista, como um agente histórico de seu tempo, não escapa das lógicas culturais que constituem a sociedade em que vive. O racismo como estrutura<sup>7</sup> é uma situação exemplar, ao condenar a segregação racial como expressão máxima de racismo, Sérgio Porto não parece compreender conscientemente os problemas que de fato existem, sob a suposta miscigenação brasileira. Desse modo, ele acaba reproduzindo por meio de seu heterônimo – mesmo que inconscientemente, mesmo que adotando posturas antirracistas em outros momentos - certos estereótipos raciais, na escolha de palavras e na produção de personagens ou tipos urbanos, como o “crioulo doido”.

Munanga (2014), em seu estudo sobre a obra de Darcy Ribeiro, problematiza a ideia da identidade nacional e étnica mestiça – erigida sob a lógica do mito de democracia racial – como definidora de um projeto integracionista da elite social e política brasileira. Para o autor, tal projeto mascara os problemas gerados pelo racismo e é marcado pelo ideal eurocêntrico de branqueamento, que subentende o desaparecimento da negritude, por meio do seu clareamento. É essa ideologia, afirma o autor, que perpassa as obras de intelectuais como Darcy Ribeiro. Nesse sentido, para Munanga (2014), ao comparar essa lógica integracionista com a segregação presente na política de Apartheid da África do Sul e no sistema de leis Jim Crow nos EUA (entre 1876 e 1965) entendeu-se - dentro dessa perspectiva de um projeto de identidade nacional, incorporada por Darcy Ribeiro - que integrar seria melhor que segregar. Entretanto, é preciso levar em consideração, como destaca Fanon (1980), que não existe racismo melhor ou pior, mas sim dinâmicas e consequências sociais racistas distintas.

Em seu estudo sobre o mito da democracia racial como estratégia de repressão e controle dos movimentos sociais nas diretrizes da Divisão de Segurança e Informação do Ministério da Justiça, Thula Pires (2018) destaca que a ideia do Brasil como uma democracia racial aparece no contexto internacional como modelo a ser seguido. No período pós-segunda guerra mundial, uma série de pesquisas foram financiadas no Brasil, dentro do que ficou conhecido como Projeto UNESCO, para investigar as relações raciais no país. Entretanto, segundo Pires (2018),

---

<sup>7</sup> Sendo a cultura “o conjunto dos comportamentos motores e mentais nascido do encontro do homem com a natureza e com o seu semelhante” (FANON, 1980, p. 36), para Fanon o racismo é parte integrante de uma estrutura cultural, que pode ser ou não racista. Desse modo, “não existem graus de racismo” (FANON, 1980, 45), ou seja, não é possível classificá-lo em termos superlativos ou comparativos, o que ocorre são dinâmicas diferentes.

as pesquisas feitas por Luiz de Aguiar Costa Pinto na década de 1950 sobre as relações raciais no Rio de Janeiro revelaram o oposto do mito de harmonia e integração racial. Ao contrário, segundo Pires (2018), o autor defendeu a hipótese de que com a mudança nos lugares sociais de pessoas negras, que passaram a ocupar as classes médias e altas com maior expressividade, no período pós-guerra, há um acirramento das tensões raciais nessas camadas, em um movimento de crescimento dos atos de preconceito contra pessoas negras “que surgiram para lembrá-los dos lugares sociais a eles tradicionalmente reservados” (PIRES, 2018, p. 1059).

A autora também aponta para o crescimento da violência policial contra as populações negras e marginalizadas no Rio de Janeiro, a partir do golpe de 1964. Para Pires (2018), há uma estreita relação entre o incremento da repressão policial e dos mecanismos de encarceramento da população negra e a estratégia discursiva dos órgãos de segurança. Segundo a autora, durante os governos militares, as forças de segurança criminalizaram os debates promovidos pelos movimentos negros, acusando-os de incitar o acirramento racial dentro de uma sociedade supostamente integrada racialmente e portanto harmoniosa. Apesar do debate sobre o racismo e a violência racial não aparecerem nas crônicas do *Febeapá*, mesmo quando falam da repressão militar, o racismo aparece como postura condenável, na sua dimensão de segregação e de preconceito, em algumas de suas crônicas, quando o autor critica os grupos da elite social. Apesar de não destacar a questão racial, o cronista retrata a violência policial contra aqueles socialmente marginalizados, como acontece na crônica “Transporta o céu para o chão”, publicada no *Febeapá 1*. A história é contada em um tom lírico e dramático, semelhante ao estilo das crônicas assinadas por Sérgio Porto. Na verdade, a crônica em si não provoca o riso, é a história de “um mendigo seresteiro, um misto de coitado e boêmio” (PONTE PRETA, 2006, p.150) que saiu cantarolando pelas ruas da cidade de Salvador na Bahia, após ter “bebido umas e outras, talvez com outros humildes como ele, no Cais dos Saveiros” (PONTE PRETA, 2006, p.150). O mendigo sobe as ladeiras cantando a serenata “A deusa da minha rua”, alternando os versos da canção com alguns palavrões. De repente, ele para em frente a um casarão e começa a admirá-lo:

Era uma casa muito grande, parecia um palácio e todo bêbado é um rei. Ele deve ter imaginado uma seresta para sua rainha e cantou:

- “Na rua/ uma poça d’água/ espelho da minha mágoa/ transporta o Céu para o chão”.  
Outra vez sorriu e outra vez praguejou seus palavrões. Foi então que um homem, vivendo ali seus dias e noites, isolado das misérias do mundo, sem mais um resto de temperança, de compreensão, achou que o mendigo estava lhe faltando com respeito e chamou a Polícia.

Pombas! A polícia. Esta mesmo é que não ia compreender nunca o sonho do mendigo-rei. Chegou e tentou agarrá-lo a força (PONTE PRETA, 2007, p. 150).

No final, o mendigo bêbado, defendendo sua dignidade, reage à agressão policial, dá-lhe uma bofetada, quando, de repente, outro policial - colega do esbofetado - pega a arma e atira no mendigo, que cai no chão e desfalece. “Na rua/ uma poça d’água/ transporta o Céu para o chão’ cantara ele ainda há pouco. Mas desta vez não. A poça era de sangue” (PONTE PRETA, 2006, p. 151). Por meio de recursos poéticos, comumente utilizados no gênero crônica, Stanislaw transformou em uma história melancólica o que poderia ter sido uma pequena nota no noticiário policial. Ao tornar o personagem principal - o bêbado - mais próximo do público, a crônica tem o potencial de sensibilizar os leitores para a morte do homem em situação de rua e, conseqüentemente, para a exclusão social, a violência e a arbitrariedade do poder policial.

Em “Foi num clube aí”, do *Febeapá 3*, Ponte Preta começa falando de um clube na Guanabara que cultivava a chamada segregação racial. Ponte Preta diz logo que é um “clube de gente metida”, associando assim o preconceito racial aos grupos elitizados, uma elite majoritariamente de pessoas brancas. Por outro lado, o autor faz uso da palavra “bicharoca” para falar de um homem homossexual. Ao mesmo tempo em que a palavra pode ser lida como depreciativa e reprodutora do estereótipo de afeminado – o que pode reforçar um lugar de inferioridade e ridicularização, por isso autorizado ao escárnio -, o autor usa dessa imagem para debochar dos homens de alta sociedade, ironizando assim o ideal de masculinidade e a hipocrisia moral. A história toda começa com a convocação do conselho deliberativo do clube para resolver um problema acontecido em uma das festas sociais do grupo. Circulava um boato que precisava ser resolvido. Primeiro, contou-se que um sócio tinha “bolacheado” a namorada. Ponte Preta ressalta de maneira debochada que aquela situação era inaceitável em “clube de gente metida a diferente” e emenda “Imaginem: um sócio exemplando a namorada numa dependência social” (PONTE PRETA, 2006, p.376). O assunto foi discutido exaustivamente, até que um conselheiro garantiu que a história não era bem assim, na verdade, um sócio tinha batido na esposa e não na namorada, o que era pior, porque um homem que não respeita a patroa é “indigno do quadro social”. Depois de mais discussão, outro conselheiro advertiu que um sócio tinha bolacheado alguém sim, mas tinha sido uma “bicharoca” e não uma mulher. A situação só se agravava, os conselheiros já estavam em polvorosa, até que um deles garantiu que era tudo pior, pois não havia sido um sócio, mas sim um diretor a bater na “bicharoca”. A história fica cada vez mais vergonhosa entre os membros do grupo, a medida em que um elemento é modificado na narrativa. Primeiro, em relação ao tipo de relação sexual ou amorosa existente entre a pessoa que bateu e a que recebeu a bofetada, segundo, em relação ao lugar ocupado no clube pela pessoa que bateu em alguém. No entanto, o final revela uma inversão

nos lugares ocupados pelos personagens e uma situação mais embaraçosa para os membros daquela agremiação:

Espanto geral! Mas que vexame! Sim, era pior porém: duas bicharocas é que tinham se esbofeteado por causa de um diretor. A discussão – nesta altura – já era velada, tudo falando baixinho. E aí o presidente do Egrégio Conselho Deliberativo foi obrigado a suspender a sessão e aconselhar a todos que não falassem mais nisso, pois acabava de ser informado ao ouvido, por um conselheiro discreto, que não foi o caso de duas bicharocas brigando por causa de um diretor, e sim dois diretores brigando por causa de uma bicharoca (PONTE PRETA, 2006, p.377).

No final, a versão definitiva é revelada provocando constrangimento e assinalando de imediato que o caso deveria ser abafado. A confusão toda aconteceu porque dois diretores brigaram por “uma bicharoca”. Ponte Preta faz uma inversão de expectativa e de lugares de poder, ao ridicularizar os padrões sociais e morais das elites, que frequentam clubes e eventos refinados, que selecionam e julgam as pessoas. Ao mesmo tempo, o autor ironiza o preconceito à homossexualidade, desvelando a hipocrisia que se esconde atrás dos valores da família tradicional e burguesa. Desse modo, é possível dizer que as representações da sexualidade acontecem de forma contraditória nas crônicas do *Febeapá*, tanto em relação à homossexualidade, quanto em relação à imagem feminina. No caso da homossexualidade, Stanislaw constrói situações em que o riso é provocado pelo falso moralismo dos personagens - ou militares, ou membros da alta sociedade - como no caso da crônica acima. Em outras situações, o preconceito contra a homossexualidade é ridicularizado, como em “As adoráveis”, no *Febeapá 2*, em que Stanislaw conta que o vereador Wandenkolk, de Recife, berrou no teatro contra o espetáculo *Les Girls* feito por um “time de bicharocas”, dizendo que as artistas deveriam estar presas e não fazendo um “show de travesti”. O mesmo vereador, segundo Stanislaw, teria ficado famoso um tempo depois por ser contra a minissaia e “calça de rapaz apertadinha na bunda” (PONTE PRETA, 2006, p. 161). O autor termina a crônica com a resposta de uma das artistas, de forma zombeteira:

Coitado do Wandenkolk, as bichas caíram em cima dele, deram entrevista chamando-o de bofe, e Cassandra, quase histérica, declarou à imprensa, numa entrevista coletiva e badalativa: “Esse vereador é um provinciano, tá bem? Lá no Rio, nós somos recebidas em qualquer lugar. A sociedade nos adora” (PONTE PRETA, 2006, p.161-162).

A representação da sexualidade feminina também é digna de nota, quando se trata das crônicas publicadas no *Febeapá*. O corpo da mulher é ressaltado na descrição de tipos femininos, por meio de expressões como “tamanho universal”, ou “muito bem feitinha de corpo”. Na crônica “O cafezinho do canibal”, que está na segunda parte do *Febeapá 1*, Stanislaw conta a história de um avião que passava pela “densa selva africana” até que ele cai e todos os passageiros morrem, menos a “lourinha dessas carnudinhas” a quem o autor chama

atenção já nas primeiras linhas da crônica. Assim que acontece o acidente, os canibais encontram a mulher e a aprisionam para ser servida ao chefe da tribo, afinal a loura era “coisa muito fina e digna apenas do paladar do maioral” (PONTE PRETA, 2006, p.115). Na cozinha, a mulher seria preparada para o jantar, até que o cozinheiro chefe, ao examiná-la bem, decide: “Não sirva isto no jantar do chefe não. Deixa pro café da manhã porque o chefe gosta de tomar café na cama” (PONTE PRETA, 2006, p. 115). Frequentemente, nas crônicas de Stanislaw, as características do corpo identificado como feminino são exaltadas como objeto de desejo e de satisfação sexual masculina. Em “O cafezinho do canibal”, a conotação sexual é explícita, o corpo feminino é transformado em objeto de satisfação, é o corpo “carnudo” da mulher que será devorado pelo homem canibal.

Para a historiadora Joan Scott (2012), a noção de gênero não possui um uso de consenso e aceitação geral, pois se trata de um campo em constante disputa política, que questiona as relações de poder e o ordenamento social hierárquico, “gênero é a lente de percepção através da qual nós ensinamos os significados de macho/fêmea, masculino/feminino” (SCOTT, 2012, p.332). Desse modo, para a autora, os estudos de gênero precisam levantar as contradições, disputas e instabilidades em torno das definições de gênero. Para Scott (2012), enquanto categoria de análise, gênero se refere à esfera social, no entanto, o seu objeto de investigação pertence ao campo psicossexual, em que o biológico e o cultural se relacionam, sem uma resposta definitiva. Por isso a discussão sobre gênero deve abranger questões biológicas, sociológicas e psíquicas, sem cair em determinismos tanto biológicos quanto sociológicos. Segundo Scott (2012), a Psicanálise tem mostrado que a distinção sexual é uma questão psíquica enigmática e difícil de ser simbolizada, por isso, a noção de gênero tem se constituído a partir de práticas sociais e culturais que buscam “amenizar as ansiedades coletivas sobre os significados da diferença sexual, de fixar estes significados, necessariamente imprecisos, de uma vez por todas”(SCOTT, 2012, p.346), estabelecendo limites e definições para os significados de homem/mulher, feminino/masculino. Nesse sentido, analisar questões de gênero consiste em compreender as disputas sociais e políticas que produzem identidades sexuais. Segundo a autora, pensar o gênero na História é questionar a construção de significados sobre as categorias de homens e mulheres em diferentes contextos, inscritos no tempo e espaço. Esta pesquisa entende a complexidade do objeto em questão e a importância de levantar interrogações sobre as práticas de representação que definem as categorias homem/mulher em diferentes contextos históricos.

No que diz respeito às crônicas de Stanislaw, a intenção é identificar percepções sobre a identidade feminina que abrangem papéis sociais e questões sexuais. A historiadora Carla Bassanezi (2009), ao estudar os discursos construídos pelas revistas femininas da década de 1950 sobre os ideias de comportamento feminino esperado pela sociedade, identifica um padrão de controle sobre a vida sexual das mulheres. Segundo a autora, havia a expectativa de que a mulher se casasse virgem e que assumisse um papel determinado de esposa, circunscrito ao ambiente doméstico, responsável por manter a honra e a estabilidade do casamento entre homens e mulheres. “No próprio código civil estava prevista a possibilidade de anulação do casamento caso o recém-casado percebesse que a noiva não era virgem e, se tivesse sido enganado, poderia contar com o Código Penal que garantia punições legais para o ‘induzimento a erro essencial’” (BASSANEZI, 2009, p.613). Desse modo, predominava uma moral controladora sobre a sexualidade feminina, que atribuía valores e qualidades à mulher solteira. Segundo a autora, o padrão valorativo da virgindade contribuía também para acentuar as desigualdades sociais, uma vez que os homens de classe média buscavam sua satisfação sexual com mulheres de classes sociais empobrecidas. Também era esperado da mulher o compromisso de manter o casamento, a família e a honra do marido. Bassanezi (2009) pontua que o divórcio só foi legalizado no Brasil na década de 1970, antes disso existia o recurso do desquite, que mantinha os laços matrimoniais e não permitia a realização de outros casamentos entre os desquitados. No entanto, segundo a autora, o peso moral sobre a mulher desquitada era maior, principalmente se fosse mãe, corria o risco de perder a guarda dos filhos caso tivesse algum relacionamento amoroso e estava mais sujeita ao assédio masculino. A traição feminina também era outro ponto problemático, enquanto a poligamia masculina era tolerada, a infidelidade da mulher, mesmo que apenas presumida, era inaceitável, podendo até ser punida de forma violenta, conforme ressalta Bassanezi (2009). Ao analisar os conselhos e artigos das revistas femininas relacionadas ao casamento, ao namoro e aos deveres da mulher na família, Bassanezi (2009) destaca o papel social atribuído à mulher de zelar pela instituição familiar e por sua integridade dentro dos padrões morais esperados.

Em relação às crônicas de Stanislaw Ponte Preta publicadas nas edições do *Febeapá*, durante a década de 1960, a traição no casamento é satirizada de modo a ressaltar a hipocrisia da moralidade que mantém a instituição familiar. No entanto, marido e esposa infiéis parecem ter a mesma responsabilidade pela manutenção do casamento, sendo o homem e a mulher - ora no papel do(a) traído(a), ora no papel do(a) infiel - objetos de escárnio nas crônicas do autor. A desconstrução da moral controladora sobre os corpos femininos aparece também em sua crítica



ao colonismo social. Em sua coluna diária no jornal *Última Hora*, uma das seções era a “Fototeca do Lalau”, onde as “Certinhas do Lalau” posavam em fotografias usando biquíni, lingerie, maiôs, camisolas, roupas de vedete, etc. Segundo Cláudia Mesquita (2008), em 1954, na revista *Manchete*, Ponte Preta criou a lista das “Mulheres Mais Bem Despidas do Ano”, como uma brincadeira feita sobre a lista das “Mulheres Mais Bem Vestidas do Ano” publicada por Jacinto de Thormes na mesma revista. Dois anos depois, Jacinto mudou a lista para as “As Mais Elegantes do Ano”, o que fez com que Stanislaw também mudasse a sua para “As Mais Certinhas do Ano”. Segundo Mesquita (2008), fazer parte da lista das dez mais certinhas era “a mais importante promoção” para atrizes, vedetes de teatro e modelos que estavam no início de carreira. A galeria de fotos das certinhas se tornou marca registrada de Stanislaw e o acompanhou em sua coluna e publicações em diferentes jornais. Na última edição do ano, ele selecionava as que mais se destacavam e lançava a lista das dez mais certinhas. Por um lado, “As Certinhas do Lalau” indicam um rompimento com o papel de mulher recatada e virginal. Por outro, constitui também uma expectativa sobre o corpo feminino como fonte de excitação masculina, a partir de padrões de beleza determinados.

Stanislaw dizia-se um mulherólogo - um conhecedor, ou melhor, um estudioso do assunto “mulher”. Nota-se que a expressão sugere a existência de um universo feminino a ser compreendido e frequentemente aparece associada à apreciação e idealização do corpo da mulher. Na seleção de 1965 das “Dez Mais Certinhas”, a mulherologia também está associada à apreciação de um tipo de beleza feminina. Stanislaw Ponte Preta aproveita para fazer um trocadilho com a palavra “constituição”, que pode se referir ao ordenamento de um país, ou pode significar aquilo que constitui algo, como um corpo humano. O subtítulo da matéria é “Com o Maior Respeito à Constituição... Física”. No texto, o autor afirma que, por ser ele um democrata, realizou um trabalho meticuloso de seleção das dez mais certinhas, respeitando ao menos a “constituição”, como deve ser em uma democracia, afirma Stanislaw. O cronista faz então uma alusão direta ao contexto político, dizendo de modo dissimulado que a constituição, enquanto ordenamento que regula os direitos e deveres cidadãos, deve ser respeitada. Prosseguindo, Stanislaw afirma que “o mulherólogo patrício respeitou ao menos a constituição física das bonitinhas, selecionando as dez que mereciam figurar na sua lista” (PONTE PRETA, 24 dez. 1965, p.10). A mulherologia é assim, ao mesmo tempo, associada à apreciação da beleza da mulher – dentro de padrões sociais do que é considerado belo como corpo feminino - e a um posicionamento político. “O mulherólogo” para Stanislaw parece ser mais que um namorado ou sedutor, é também um literato, um boêmio, um intelectual. Em um dos trechos de cartas de

leitores selecionados pelo cronista e publicados na seção *Da Correspondência* de sua coluna no *Última Hora*, uma leitora identificada como “Liliam”, do Rio de Janeiro (Guanabara), refere-se à Stanislaw como “o inventor da Mulherologia” e alega ser decepcionante a postura do namorado de sua irmã que declarou não se interessar por política, ao mesmo tempo em que afirmou ser um mulherólogo. Em resposta, Stanislaw se dirige à leitora explicando não ser ele o inventor da mulherologia: “Antes do meu nascimento houve grandes mulherólogos ilustres, tais como Casanova, Balzac, François Villon e tantos outros. Quanto ao bobalhão que fez a gracinha para sua apetitosa irmã, pode estar certa de que ele não é mulherólogo e sim um simples mulherengo” (PONTE PRETA, 20 out. 1965, p. 9). Conhecer e falar sobre as mulheres tornou-se uma característica do cronista que marca a escrita de suas crônicas. A sua identidade de mulherólogo e as representações em suas crônicas sobre as categorias “mulher/homem” indicam disputas sobre a conformação da norma heterossexual e da identidade feminina, que podem ser exploradas em outros trabalhos e pesquisas. No entanto, esta pesquisa se limita a apontar algumas questões iniciais sobre as representações relativas à noção de gênero, no intuito de traçar elementos importantes sobre os personagens, tipos humanos e temas abordados pelo autor em suas crônicas, especialmente em relação àquelas que foram selecionadas e publicadas nas três edições do *Febeapá*, durante a ditadura civil-militar brasileira.

Uma personagem feminina importante nas crônicas de Stanislaw é Tia Zulmira, a matriarca da família Ponte Preta, uma mulher muito sábia, de idade avançada, com um passado bem controvertido e meio surreal, que emite os comentários mais astutos e inteligentes sobre os acontecimentos. De acordo com Cláudia Mesquita (2008), Tia Zulmira é a “porta-voz” de Stanislaw, é através dela que o autor emite suas opiniões e realiza suas críticas. A autora pontua também que a personagem foi inspirada em Alda Corina Silva, a tia Didi, uma prima solteira da mãe de Sérgio Porto que costumava frequentar a casa da família do cronista. “Descrita como uma senhora severa e engraçada, simplória e cheia de sabedoria, tia Didi, como as crianças a chamavam, tinha sempre uma máxima na ponta da língua inspirada nos ditos populares” (MESQUITA, 2008, p. 243). Segundo Mesquita (2008), Tia Zulmira representa também os laços de solidariedade construídos pelas mulheres das classes populares, reunindo afilhados e filhos adotivos. Tratada sempre com carinho e com admiração em suas crônicas, Stanislaw começa o seu primeiro livro, “Tia Zulmira e Eu”, com um perfil da “ermitã da Boca do Mato”, como ele a chama, na forma de uma entrevista concedida para a revista *Senhor*. Antes de iniciar o diálogo com a personagem, o cronista assim a descreve:

Pouco se sabe a respeito dessa ex-condessa prussiana, ex-vedete do "Follies Bergère" (coleguinha de Colette), cozinheira da Coluna Prestes, mulher que deslumbrou a

Europa com sua beleza, encantou os sábios com a sua ciência e desde menina mostrou-se personalidade de impressionante independência, tendo fugido de casa aos sete anos para aprender as primeiras letras, pois na época as mocinhas — embora menos insipientes do que hoje — só começavam a estudar aos 10 anos. Tia Zulmira não resistiu ao nervosismo da espera e, como a genialidade borbulhasse em seu cérebro, deu no pé (PONTE PRETA, 1975, p.7).

Tia Zulmira é assim descrita de forma impressionante. Os exageros, contradições e o *nonsense* contribuem para a comicidade da personagem e para a sua caracterização de mulher sábia, a quem o cronista recorre em suas dúvidas. A tia de Stanislaw é uma mulher de feitos extraordinários, passou por momentos históricos importantes e influenciou figuras ilustres. Ainda jovem foi morar em Paris, após ter ganhado uma bolsa de estudos em um concurso de beleza de pernas. Na França, foi vedete e tornou-se professora de Literatura Francesa na *Sorbonne*, foi pianista em Varsóvia e depois serviu aos Aliados na Primeira Guerra Mundial pelo Serviço de Contraespionagem. Além de ser uma grande artista, intelectual e cientista, mestra e inspiração de figuras conhecidas, como o pianista Paderewski e o escritor André Gide, Tia Zulmira teve uma vida amorosa conturbada. Casou-se três vezes e depois de ter ficado viúva pela primeira vez chegou a flertar com Darwin. O seu primeiro marido morreu vítima de uma explosão, quando Tia Zulmira fazia um experimento de radioatividade para Marie Curie. No período da Primeira Grande Guerra, Tia Zulmira precisou se casar com um diplomata neozelandês por conveniência, apenas para conseguir sair do continente europeu, mas os dois se apaixonaram e foram morar em São Petersburgo. Entretanto, o casamento feliz não durou muito, logo seu esposo foi fuzilado pelos comunistas, por usar monóculo e assim ser confundido com um burguês reacionário. O terceiro marido foi um sobrinho do czar Nicolau que, fugindo da revolução russa, refugiou-se em Paris. Tia Zulmira o conheceu em sua última viagem à Europa, os dois se mudaram para o Caribe e lá se casaram. Ela acabou abandonando o esposo, porque o descendente da realeza não queria trabalhar. Por volta dos 90 anos de idade, passou a viver modestamente no casarão da Boca do Mato no Rio de Janeiro, herança do pai, fazendo pastéis para seus afilhados venderem na feira do Méier. A personagem é assim uma mulher independente, determinada, sendo pioneira em áreas proibidas às mulheres na época, por exemplo, fugiu de casa para começar os estudos antes da idade permitida, participou da primeira competição de travessia a nado no Canal da Mancha - mesmo quando diziam que atravessar o Canal não era coisa de moça de boa família – e, disfarçada de monge, restaurou e aperfeiçoou a pintura da Capela Sistina, mesmo sendo proibido às mulheres entrar no santuário.

De modo geral, é possível identificar representações múltiplas da figura feminina nas crônicas de Stanislaw. Ao mesmo tempo em que há uma grande sexualização do corpo pelo olhar masculino, esse não é o único elemento utilizado pelo cronista para a caracterização das

mulheres que aparecem em suas crônicas. Em muitos dos seus textos, ele dialoga com o público feminino, fazendo referência direta à existência de uma suposta leitora para quem suas histórias são narradas. É possível também falar em certa liberdade sexual em relação às mulheres retratadas em suas crônicas, a despeito dos falsos moralismos das classes médias e altas, ironicamente criticados pelo autor.

Segundo Mesquita (2008), Sérgio Porto foi um intelectual humanista, crítico das mazelas sociais que despontavam com a formação do Rio de Janeiro como metrópole, durante a década de 1950:

O humanismo foi um traço indelével da trajetória desse cronista do Rio, marcada pelo olhar atento na direção das pessoas comuns, das ruas da cidade e seus tipos urbanos risíveis ou patéticos. Sua crítica irreverente serviu para defender a liberdade e o direito dos trabalhadores, e para apontar o egoísmo das elites, expresso na frivolidade da grã-finada, tão ironizada pelo autor (MESQUITA, 2008, p.307).

O caráter humanista apontado por Mesquita (2008) é perceptível no trabalho de Sérgio Porto - tanto nas crônicas assinadas por ele, quanto nas assinadas por seu heterônimo - em sua crítica à violência policial, ao autoritarismo e às injustiças sociais geradas pela modernização. No entanto, não deixa de ser discutível, nas crônicas de Stanislaw Ponte Preta, a presença de representações de raça e gênero que reproduzem lógicas culturais e sociais opressoras. Sem entrar em questões mais complexas sobre a discussão, por ora, basta destacar algumas características possíveis de serem identificadas nas crônicas de Stanislaw Ponte Preta selecionadas para este trabalho. De forma contraditória, o autor debocha de si mesmo e da camada social a qual pertence, ao criar o Stanislaw Ponte Preta, uma figura que ao mesmo tempo encarna aspectos do que pode ser entendido como um anti-herói<sup>8</sup> e que, exatamente por isso, consegue realizar, através de estratégias cômicas, uma paródia de si mesmo e da sociedade burguesa da época, apontando aquilo que o autor identifica como condenável em termos

---

<sup>8</sup> Para Massaud Moisés, em seu Dicionário de Termos Literários (2004), o anti-herói é a figura literária que se constitui com a emergência do romance e da literatura burguesa durante o século XVIII, contradizendo as características definidoras do herói da literatura clássica greco-romana. Enquanto o herói clássico é dotado de caráter elevado que destaca suas ações - seja para o bem ou para o mal - fazendo dele um personagem quase que guiado por “forças sobre-humanas”; o anti-herói se assemelha a uma pessoa comum, não necessariamente possui características detestáveis, ou comete delitos e atos atroz, simplesmente não se eleva como uma figura distinta de outros representantes da coletividade humana, da sociedade burguesa propriamente dita. Ainda segundo o autor, o termo passou a ser usado a partir da obra Memórias do Subsolo, de Dostoievski, em 1864, no entanto, é durante o século XX que a concepção de anti-herói passa a ser amplamente utilizada. Nesse sentido, Moisés identifica duas formas de construção do anti-herói: “Dois são os processos fundamentais empregados pelos ficcionistas para lhe acentuar o papel no interior da sociedade moderna: a sondagem irônica e parodística da classe média, como se encarna na figura de Leopold Bloom de *Ulysses* (1922), de James Joyce; ou a denúncia de situações socioeconômicas que acabam reduzindo o ser humano à condição de pária, animal irracional ou coisa, como se ilustra em Fabiano, protagonista de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, ou em *Nome de Guerra* (1938) de Almada Negreiros” (MOISÈS, 2004, p. 29).

políticos, quando se trata das ações de Estado, e em termos morais, quando a crítica é voltada para a sociedade como um todo.

### 2.3. A crônica de Stanislaw no meio cultural e jornalístico da ditadura civil-militar, entre 1964 e 1968

Em 14 de março de 1968, o censor federal Carlos Lúcio Filho deu seu parecer liberando a peça “BÓ NO BU” de autoria de Stanislaw Ponte Preta, com o seguinte argumento: “Revista musical satírica com chistes envolvendo personalidades públicas num espírito zombeteiro, sem ofensas em profundidade”. Exceto pelo uso da expressão “Vá para a puta que o pariu”, julgada como “irreverente” e pelas insinuações julgadas de maliciosas sobre “casos amorosos com galinha”, o censor entendeu que a peça era apropriada para adultos, ou seja, para maiores de 18 anos, que supostamente possuem sua formação moral consolidada, como sugere o próprio censor. Ele faz também um breve perfil do autor:

Stanislaw Ponte Preta há muitos anos vem se dedicando ao gênero burlesco, tendo se revelado na “Última Hora”. Talvez influenciado por Nelson Rodrigues, seu colega de jornal, passou a temperar seus escritos com termos mais grotêscos para, possivelmente, manter-se em evidência<sup>9</sup> (BRASIL, 21 mar. 1968).

O interessante na consideração do censor é que a peça é enquadrada no gênero burlesco e, por isso mesmo, parece não provocar grandes tensões políticas em seu conteúdo, que entre o repertório de piadas faz algumas críticas à conjuntura política, ao estilo do *Festival de Besteira que Assola o País*. O censor parece se atentar mais a possíveis ofensas morais do que a críticas veladas e ironias à ditadura. Tal associação que o censor faz de Stanislaw com o gênero burlesco é creditada a uma suposta influência de Nelson Rodrigues na linguagem do cronista. Segundo Cláudia Mesquita (2008), Stanislaw formou o “Big Three da imprensa carioca” (MESQUITA, 2008, p. 213), durante os anos 1950 e mesmo depois entre 1960 a 1963 - quando trabalhou como editor e colunista no *Diário da Noite*, juntamente com Antônio Maria que assinava a coluna “Jornal” e Nelson Rodrigues com “A Vida Como Ela É”. Mesquita (2008) afirma ainda que, apesar de ter trabalhado também com televisão, rádio, cinema e teatro, Sérgio Porto e Stanislaw construíram as bases da sua carreira na imprensa escrita. Como aponta Mesquita (2008), em crônicas publicadas nos jornais diários, entre 1950 e 1960, Nelson Rodrigues, Antônio Maria e Stanislaw Ponte Preta representaram o Rio de Janeiro e as mudanças

---

<sup>9</sup> Fundo Departamento de Censura de Diversões Públicas do Rio de Janeiro.

provocadas pela modernização da cidade, contrapondo ao olhar idealizado sobre o Rio de cidade maravilhosa um retrato *noir* do submundo carioca. Para Mesquita (2008), o primeiro mergulhou nas tragédias de “uma zona norte recalçada, conservadora e moralista” (MESQUITA, 2008, p. 65); Antônio Maria também, por meio da narrativa policial, retratou o submundo, a vulgaridade e a tragédia, mas na zona sul. Por outro lado, Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta, entre uma personalidade e outra, transitaram entre a cidade idealizada, por meio da nostalgia da infância e juventude, e a cidade corrompida com suas desigualdades sociais e problemas de infraestrutura. Ao mesmo tempo em que festejava “a liberação do corpo feminino e dos costumes, simbolizada no ensolarado e festivo de Copacabana” (MESQUITA, 2008, p. 65), apontava também seu olhar sobre a imoralidade e estupidez da sociedade, em todas as classes sociais.

No período da ditadura civil-militar, Sérgio Porto já era um jornalista reconhecido, havia passado por diversos veículos de comunicação e trabalhava para diferentes mídias. Passou pelas revistas *Sombra*; *Fatos e Fotos*; pelo *Diário Carioca*; o *Diário da Noite*, entre outras publicações, onde escreveu sobre música, cinema, festas e shows. Escreveu quadros humorísticos para a *TV Tupi* e para a rede *Globo* de televisão, em programas com o Chico Anísio e para o “Jornal de Verdade” (1966-1969), apresentado por Cid Moreira e Luiz Jatobá. Trabalhou em roteiros de filmes de comédia, “É de chuá!” (1958) e “E o bicho não deu” (1959). Em 1966, seu livro de novelas “As cariocas” inspirou o filme de mesmo nome e Sérgio Porto contribuiu com o roteiro de alguns episódios e com a narração da história. Escreveu também para o *Jornal do Brasil*, onde tinha uma coluna sobre música, para a revista *O Cruzeiro* e para a *Manchete*, na coluna “Show e Boite”. No teatro, traduziu peças de Molière, criou e dirigiu vários espetáculos, como “As pussy pussy, pussy cats”; “O show do crioulo doido” com o Quarteto em Cy; “Bó no Bu” e “As cariocas”. Suas crônicas também inspiraram outras peças de teatro, como “A exceção e a regra” e “De Brecht a Stanislaw”. Segundo Mesquita (2008), Sérgio Porto foi colunista diário no jornal *Última Hora*, em que trabalhou de 1954 a 1960, quando saiu para aceitar uma oferta de melhor salário pelos veículos dos *Diários Associados* de Chateaubriand – como *Diário da Noite*, *O Cruzeiro* e *TV Tupi*. Ainda de acordo com a autora, quando ele foi contratado pela primeira vez pelo *Última Hora*, havia uma grande disputa política entre esse jornal - getulista – e a imprensa oligárquica de oposição, principalmente a *Tribuna da Imprensa*, de Carlos Lacerda. Na época, conforme ressalta Mesquita (2008), Sérgio Porto já era um dos astros do jornalismo, por isso era de grande interesse do jornal contratá-lo,

uma vez que na disputa pela opinião pública era importante ter na redação jornalistas renomados.

O *Última Hora* foi fundado por Samuel Wainer, em junho de 1951, no início do governo democrático de Vargas. De acordo com Ana Maria Lourenza (2021), o jornal nasceu para fazer frente à mídia tradicional predominantemente de oposição ao governo Vargas. Para a autora, o *Última Hora* fez parte de um momento em que o jornalismo era marcado pelo caráter opinativo, com uma linha editorial e posicionamentos explicitamente declarados, e pelo engajamento político. Mesmo após a morte de Vargas, que foi amplamente noticiada e explorada pelo jornal, onde foi publicada com exclusividade a carta de suicídio do presidente – afirma Lourenza (2021) – o perfil editorial do jornal se manteve afinado com a perspectiva política trabalhista, apoiando também Kubitscheck, Quadros e Goulart. Em seu estudo sobre a imprensa alternativa, Flávio Aguiar (2021) destaca que o *Última Hora* pode ser compreendido como um jornal alternativo, apesar das características que o assemelham às empresas que para ele compõem a chamada grande imprensa, como a ampla circulação e a formação de uma rede nacional, que no caso do *Última Hora* chegou a abranger nove capitais do país. Entretanto, conforme defende Aguiar (2021), o conceito de imprensa alternativa é complexo e heterogêneo, sendo assim, no Brasil esteve associado em diversos momentos ao fato de um veículo se constituir como voz dissonante do discurso homogêneo e hegemônico das grandes empresas jornalísticas. No caso do *Última Hora*, Aguiar (2021) afirma que, apesar de ter surgido como um periódico governista, o veículo manteve um posicionamento contrário ao das grandes famílias midiáticas, que predominantemente eram alinhados com “uma ideologia capitalista com um espírito oligárquico” (AGUIAR, 2021, p. 235) e um discurso anticomunista. Contrapondo esse posicionamento das grandes redes da imprensa, em 1964, o *Última Hora* foi o único jornal de grande circulação que se opôs à ditadura desde o início (AGUIAR, 2021, p.236). O jornal foi responsável também por inovações na técnica e no estilo jornalístico, como a presença do colunismo, a formatação no estilo tablóide, a valorização das fotos, charges e bom humor (LOURENZA, 2021, p. 191). Segundo Lourenza (2021), o modelo do jornal foi o mesmo desde sua criação até seu último ano de existência em 1979. O primeiro caderno era dedicado às políticas estatais relacionadas a diversas áreas de interesse público – principalmente popular, como habitação, transporte e as políticas de preço -, assim como o relato de crimes com um caráter “espetacular”, principalmente os passionais. Já o segundo caderno “cobria comportamento, teatro, cinema, no jargão jornalístico, as variedades” (LOURENZA, 2021, p. 191). A coluna de Stanislaw ficava no segundo caderno, ocupando o centro da página, ao lado

das colunas de cinema e de teatro. Começava com uma crônica maior e seguia com a seção *Fofocalizando*, em que o autor fazia um apanhado dos acontecimentos selecionados por sua “agência de notícias”, chamada de *Preta Press*, que consistia basicamente no apanhado de informações colhidas pelo próprio jornalista na sua leitura diária do noticiário e no seu diálogo com os leitores por meio da correspondência do jornal, em que recebia histórias e recomendações de notícias que poderiam fazer parte das suas crônicas.

De acordo com Eduardo Gomes Silva (2008), como jornal de posicionamento ideológico trabalhista, o *Última Hora* divergia do consenso midiático formado entre as maiores empresas, como *Jornal do Brasil*, *Organizações Globo* e *Diários Associados*, que fizeram um arranjo editorial chamado de Rede da Democracia, de oposição ao governo Jango e de apoio a um intervenção militar para a retirada do presidente eleito. Segundo Lourenza (2021), o *Última Hora* havia dado ampla divulgação à revolução cubana em 1959, aberto espaço no jornal para as lideranças camponesas e realizado o “Passaporte para a China” em que a escritora Lygia Fagundes Telles escrevia sobre sua visita em 1961. De acordo com a autora, na edição do dia 13 de abril de 1964, o editorial do jornal dizia que apesar das divergências políticas, reconheceria o novo governo, caso este não fechasse os caminhos para o diálogo e para soluções pacíficas à crise brasileira, impedindo as perseguições que eram comandadas pelos grupos dominantes. Lourenza (2021) ressalta ainda que durante os quinze primeiros dias após o golpe, um jornalista correspondente em Jundiaí, SP, e o diretor da edição carioca foram presos pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Ainda segundo a autora, Samuel Wainer exilou-se em Paris – onde ficou até 1968, quando negociou seu retorno em troca de amenizar as críticas aos governos militares – e teve seus direitos políticos cassados.

Em seus estudos sobre cultura e política entre os anos de 1960 e 1970, Marcelo Ridenti (2017) identifica uma estreita relação entre público e privado, cultura e política no que concerne às atuações da intelectualidade, entendida em sua reflexão como o profissional que elabora um produto cultural e ideológico. O autor entende que a interdição aos meios formais de representação política - como a organização partidária e sindical - possibilitou que os espaços artísticos e culturais se caracterizassem pela politização dos seus debates. Nesse sentido, para Ridenti (2017) a oposição à ditadura passou a se articular e a se manifestar principalmente por meio das artes, como o teatro, a música e o cinema. “Esse período testemunharia uma superpolitização da cultura, indissociável do fechamento dos canais de representação política” (RIDENTI, 2017, p. 143). O autor destaca também que esses grupos da esquerda política, dedicados à produção intelectual, artística e cultural, mesmo antes do golpe civil-militar,



ocupavam-se de pensar uma identidade nacional voltada para a construção de um “homem novo”, rumo a um horizonte socialista, rompendo com a modernidade capitalista. Nesse projeto intelectual, como aponta Ridenti (2017), configurou-se um espaço de ação e expressão política, em constante disputa com as forças do Estado. Outro ponto defendido pelo autor é que existiu ao longo da ditadura um movimento de conformação com a ordem política vigente, principalmente na década de 1970, a partir da constituição de espaços culturais e intelectuais institucionalizados. Nesse sentido, Ridenti (2017) entende que a lógica individualista e burguesa foi tomando um espaço cada vez maior, inclusive entre grupos profissionais que se posicionavam contra a ordem econômica e política, como jornalistas, professores e artistas.

Heloísa Buarque de Hollanda (2004) afirma que na década de 1960 existia um debate sobre a eficácia da palavra poética e sua relação com um engajamento revolucionário. Tratando especificamente da produção poética e literária, a autora destaca diferentes correntes de produção de poesia e literatura que se relacionavam com espectros e posicionamentos diferentes da esquerda política. A autora analisa as reflexões e debates produzidos pelo Centro Popular de Cultura (CPC) e seu projeto de arte revolucionária, assim como também problematiza as discussões e produções dos movimentos experimentais, como o movimento concretista. Para esta pesquisa, a contribuição da reflexão elaborada pela autora é pensar sobre esse debate em relação ao papel do escritor e do artista, quais discussões permearam o campo literário e produziram referências e orientações para os intelectuais que viveram nesse período. Sem entrar em detalhes sobre as considerações que ela faz sobre cada uma dessas dinâmicas e movimentos artísticos, é importante aqui ressaltar alguns aspectos da discussão sobre o engajamento do intelectual que Hollanda (2004) aponta como presente nesses movimentos artísticos. Em primeiro lugar, a questão das dimensões coletivas ou individuais que deveriam ou não ter prioridade como temática de criação no meio artístico. Nessa mesma lógica de preocupação, questionava-se também o lugar e a função do intelectual na sociedade. Outras questões também aparecem, como o problema da qualidade formal e sua relação com as preocupações sociais, assim como as estratégias de aproximação com as classes populares.

De acordo com Marcos Napolitano (2019), após o golpe de 1964, construiu-se uma noção de terrorismo cultural, responsável por consolidar uma associação entre ser intelectual e ser de oposição ao governo. Essa noção uniu na oposição à ditadura intelectuais de diferentes matizes políticas, como liberais, trabalhistas e comunistas. Mesmo alguns veículos de imprensa que haviam apoiado o golpe, como o *Correio da Manhã*, logo depois passou a dar espaço a críticas ao governo. Para Napolitano (2019), com a promulgação do Ato Institucional nº 1, em

09 de abril, e com as primeiras perseguições e demissões de professores universitários e intelectuais que ocupavam cargo público, como Celso Furtado e Anísio Teixeira, a ideia de que a ditadura era inimiga da cultura, de modo geral, se disseminou mesmo entre os intelectuais que se opuseram ao governo de João Goulart. Para o autor, as crônicas de Carlos Heitor Cony e Alceu de Amoroso Lima “lançaram bases simbólicas importantes” (NAPOLITANO, 2019, p.209) que contribuíram para construir uma memória de resistência dos intelectuais, em defesa da cultura e da liberdade de expressão, partindo do princípio de que a ditadura era contra a cultura e realizava uma política de repressão ao pensamento, o que a tornava ilegítima.

Stanislaw Ponte Preta, conhecido pelo público como a outra face de Sérgio Porto, foi um desses profissionais, cujo trabalho com a palavra escrita promove a disseminação de ideias, que marcou seu posicionamento contrário à ditadura. A partir do golpe de 1964, Stanislaw publicou um conjunto de livros com suas crônicas - produzidas inicialmente para jornal, principalmente para o *Última Hora* - que tinham como tônica a crítica ao golpe e aos militares e civis que construíram a ditadura. O primeiro foi *Garoto Linha Dura*, publicado em 1964 pela *Editora do Autor*. O livro apresenta crônicas no mesmo estilo dos outros que publicou anteriormente – *Tia Zulmira e eu*; *Rosamundo e os outros*; *Primo Altamirando e elas* -, histórias mais longas e, portanto, com personagens e situações mais elaborados. No prefácio da primeira edição do *Garoto Linha Dura*, Stanislaw escreve:

Apenas, para não deixar de homenagear ninguém, num país em que se vive a exaltação do medíocre, escolhi para título a história do garotinho que se deixou influenciar pelo mais recente método de democratização posto em prática no Brasil, e lasquei no alto da página o nome: *Garoto Linha Dura*.

Na esperança de não ser considerado subversivo, subscrevo-me com cordiais saudações a todos (PONTE PRETA, 2009, pp.13-14).

*Garoto Linha Dura* foi o primeiro livro publicado por Stanislaw<sup>10</sup> sem ter como título o nome de algum membro da família Ponte Preta, conforme explica o autor na introdução. No trecho supracitado, Stanislaw fala sobre a escolha do título, que leva o nome da primeira crônica do livro. Na história, o garoto (Pedrinho) quebra a vidraça da própria casa jogando bola. Assim que o pai chegou em casa e se deparou com a janela quebrada ouviu da esposa que o filho a tinha quebrado, mas que não ia confessar porque estava com medo de ser castigado. Ao falar com o filho, o pai promete não castigá-lo. Mesmo assim, Pedrinho não confessa e, “sem remorsos” acusa o filho do vizinho. Quando os dois foram confrontá-lo, o Pedrinho “provou que tinha ideias revolucionárias” (PONTE PRETA, 2009, p. 16) e disse para o pai que o filho

<sup>10</sup> Em 1961, publicou *Tia Zulmira e Eu*; em 1962, *Primo Altamirando e Elas*; em 1963, *Rosamundo e os Outros*. Todos pela *Editora do Autor*.

do vizinho era subversivo, por isso não adiantava perguntar a ele sobre a vidraça, “Quando ele vier atender a porta, o senhor vai logo tacando a mão nele” (PONTE PRETA, 2009, p. 17), arrematou o Pedrinho. A crônica termina dessa forma, com os dois na porta do vizinho, enquanto o filho aconselha o pai a bater, antes mesmo de conversar ou investigar a situação. O cronista não conta se o pai executa a sugestão do Pedrinho, deixa o final em aberto, de modo que a ênfase se dá na arbitrariedade da acusação, motivada por fins egoístas, e no pressuposto do uso da violência como forma de tratar aqueles considerados subversivos. A expressão usada pelo cronista no título “Garoto Linha Dura” faz uma alusão direta aos militares conhecidos como parte da ala mais violenta e autoritária, a linha dura. A postura do garoto é uma representação da postura do militar “revolucionário”, ou seja, golpista, que aplica a violência arbitrária com a justificativa de ser o outro o inimigo subversivo. O ato de culpabilizar e delatar o vizinho também faz referência à prática da delação.

*Garoto Linha Dura* possui um conjunto de crônicas diversas, nem todas se referem diretamente ao contexto político. Muitas delas tinham sido escritas para a coluna de Stanislaw Ponte Preta no *Última Hora*, durante o ano de 1964, e depois editadas para a publicação em livro. Através do humor, as crônicas de sua coluna apresentam uma crítica contundente à intervenção militar. Uma delas saiu no jornal dia 18 de abril com o título “História a respeito de um Asilo Político” e foi publicada no livro como “O Revolucionário”. A história se passa um dia depois do golpe, que Stanislaw chama de “crise”, o marido chega em casa angustiado e a mulher, depois de ouvir boatos sobre os absurdos que estão acontecendo na cidade, não se surpreende ao ouvir o motivo de tanta aflição: “falou em perseguição política, na possibilidade de ser preso” (PONTE PRETA, 2009, p.117). No entanto, o marido nunca esteve associado a partido político algum, como poderia ser perseguido? Ele explica que o chefe da firma onde trabalha, o Gouvêa, esteve metido com os comunistas e por causa dele poderia ser comprometido. No dia seguinte, o marido sai cedo para o trabalho e a mulher, que já estava preocupada e meio chorosa, recebe o telefonema de um tal de coronel Pereira procurando por ele. Imediatamente, liga no escritório para advertir o esposo, que responde já estar ciente de que estão querendo prendê-lo, por isso precisará se esconder por um tempo e por segurança não poderá contar o local do esconderijo. Depois de um tempo, quando parece estar fora de perigo, afinal o próprio Gouvêa não tinha sido preso, o marido retorna para casa e é aquela emoção. Apesar das indagações da esposa, traumatizado, ele evita falar do assunto. No entanto, à noite, antes de dormir, a esposa lhe pergunta onde esteve escondido e o marido responde que esteve

na casa de um tio do Gouvêa em Jacarepaguá. Em seguida, Stanislaw emenda com a revelação para o leitor:

Aliás, não mentia muito. A casa fora mesmo de um tio do Gouvêa que a vendera ao Gouvêa. Passara toda semana lá: ele com uma loura que eu vou te contar, e o Gouvêa com a maior morena. Fora uma farra e tanto. E antes de dormir pensou:

- Puxa, se um dia ela descobre que o tal Coronel Pereira era o próprio Gouvêa disfarçando a voz, eu tô roubado (PONTE PRETA, 2009, p. 119).

No final, o que a princípio poderia ser um drama se revela uma história de enganação, uma comédia em que o marido adúltero usa do contexto político para ludibriar a esposa traída. Mas se a crônica fala de uma farsa, isso só é possível porque a perseguição política, as prisões arbitrárias e a caça aos comunistas fazem sentido para a realidade dos leitores.

Outra crônica trabalha com o mesmo tema do medo da repressão e perseguição, publicada no jornal alguns dias depois, em 23 de abril, sob o título “Tudo por causa de uma salsicha” foi para o livro com o nome “Militarização” (PONTE PRETA, 2009, pp. 201-203). Na crônica, o personagem principal é um homem que teve pesadelos a noite inteira, depois de ter comido salsichas no jantar, afinal sempre que as comia no almoço passava mal do estômago o dia inteiro. Nessa noite, depois das muitas vezes que levantou-se e retornou ao sono, começou a se revirar na cama enquanto dormia. “Talvez ande muito preocupado com a revolução” (PONTE PRETA, 2009, p.201), é o que diz o cronista para justificar a estranheza do sonho que será narrado. Em seu pesadelo, não havia mais emprego civil no país, todas as pessoas a sua volta eram militares. Mesmo dormindo, o homem dá uma gargalhada, o que faz com que a mulher o acorde. Após relatar seu sonho estranho, o homem responde a pergunta da mulher sobre a gargalhada dizendo: “- É que no sonho eu passei em frente a uma boate e tinha um cartaz na porta escrito ‘Hoje sensacional *strip-tease*, com o Major Pereira’” (PONTE PRETA, 2009, p. 203). Nesta crônica supracitada, a militarização da sociedade provocada pelo golpe é representada pela falta de sentido da própria ação e, ao mesmo tempo, pela ridicularização da figura militar, que ao ocupar todos os postos de trabalho ocupa o lugar da *stripper*. Outra do livro *Garoto Linha Dura* que também merece destaque nesta pesquisa é “O operário e o leão”, publicada no jornal, em 9 de maio de 1964, com o título “Fábula do operário e o leão”. O cronista começa dizendo que a história é uma fábula “recolhida no folclore europeu pela Tia Zulmira” (PONTE PRETA, 2009, p. 139) que se passa em um reino distante onde o povo sofria com os reformadores de todos os reinos, republiquetas e principados vizinhos. Um dia todo o povo foi ao circo ver um famoso leão que havia chegado. Mas a fera foge e ataca um rapaz, que se defende e acaba matando a fera com um canivete. Todos ficam impressionados com a coragem dele, um ministro pergunta se ele era chefe de esquadrilhas de aviões de combate, em

seguida um oficial da Marinha pergunta se o rapaz era piloto de submarino suicida. Mas o rapaz não era das forças armadas e responde ao diretor do maior jornal da região que é um operário. No dia seguinte, todos os jornais publicaram a mesma manchete: “Leão acuado e indefeso morto por feroz agente comunista” (PONTE PRETA, 2009, p. 141).

No livro constam também crônicas que falam do contexto anterior ao golpe. Em “Poema épico”, Stanislaw faz referência às reformas de base do governo Goulart e à reação conservadora. Por meio de versos poéticos, o autor simula um diálogo entre reformistas convictos, chamados pelos milionários de Minoria Comunista, e os milionários, chamados pelos reformistas de Reação Minoritária. Ao longo do poema, o anticomunismo da reação é ressaltado e a ideia de que é preciso tomar partido de um dos lados aparece no final, quando Tia Zulmira responde ao “cidadão civilizado” onde estará a maioria: “A maioria, seus bobocas, somos nós!” (PONTE PRETA, 2009, p. 168). Em “Flagrante Nº 1”, Stanislaw critica a composição híbrida do governo de João Goulart, ao dizer que é composto por pelegos. Ao narrar uma cena que teria presenciado no Bar Shirley, o cronista usa como pretexto a comida do bar que é o cenário da história para dizer que o atual governo (do presidente João Goulart) é formado por pelegos que, apesar do discurso, não cumprem a promessa de acabar com a fome: “O bar Shirley tem um feijão legal que alimenta mais o proletariado do que todos os pelegos juntos, do antigo e do atual Governo: que este, apesar da banca que bota, também tem pelego” (PONTE PRETA, 2009, p. 89). Por falta de mais elementos contextuais, não é possível nesta pesquisa afirmar exatamente as razões da crítica elaborada pelo autor, no entanto, existe a indicação de um posicionamento mais progressista e popular, ao criticar o governo Jango como um conciliador de forças políticas. Essa característica do governo esvazia inclusive a argumentação golpista da necessidade de intervenção para impedir uma falsa escalada comunista ao poder. Desse modo, *Garoto Linha Dura* dá início às publicações que atacam diretamente o golpe e a ditadura. Enquanto este ainda não apresenta um tema principal que orienta todas as crônicas, o *Festival de Besteira que Assola o País*, publicado dois anos depois, dá nome à conjuntura política e social, permeada pelo autoritarismo militar, pela arbitrariedade policial e pela corrupção moral do poder. *Febeapá 1*, publicado em 1966 pela Editora do Autor<sup>11</sup> foi organizado em duas partes com propostas diferentes. A primeira, conforme apontado pelo próprio autor, baseia-se em fatos selecionados por sua “agência de notícias” que

---

<sup>11</sup> A Editora do Autor foi fundada em 1960 por Rubem Braga e Fernando Sabino e encerrada em 1966, quando deu origem à Editora Sabiá.

ele chama de *Preta Press*. Já a segunda parte, afirma Ponte Preta na introdução do livro, possui liberdade literária e narra eventos do cotidiano de Stanislaw. Os outros dois volumes (o segundo de 1967 e o terceiro de 1968 pela Editora Sabiá) seguem a mesma lógica do primeiro. Na primeira parte, o autor faz uma série de crônicas curtas, uma seguida da outra, que mencionam figuras e instituições públicas. Semelhante a um noticiário, as crônicas se referem a figuras públicas, ações de Estado, acontecimentos políticos e sociais diversos.

De modo geral, a primeira parte dos três volumes se assemelha à seção *Fofocalizando* da sua coluna no jornal *Última Hora*, em que o autor faz um resumo dos últimos acontecimentos, envolvendo figuras públicas, notícias de jornal ou situações diversas, narradas de forma humorística, por meio de recursos literários, como a ironia e o uso dos famosos personagens que formam a família Ponte Preta. Enquanto as crônicas da segunda parte apresentam narrativas que se aproximam do conto e personagens sem uma identificação direta com personalidades reais. Para Mesquita (2008), o golpe de 1964 marcou a trajetória de Sérgio Porto tanto em sua escrita, quanto em seu posicionamento político, que “de democrata moderado, passou a intelectual de esquerda” (MESQUITA, 2008, p. 300):

Hoje em dia, os intelectuais de direita são burros, pois ela é uma coisa tão radical, tão antiinteligente, tão inumana, que todo o sujeito inteligente chega, pelo menos, ao centro. Quando alguém inteligente está na direita – como é o caso do sr. Carlos Lacerda – é por interesses (PONTE PRETA. Entrevista. Texto de Nonato Cruz, apud. MESQUITA, 2008, p. 300).

Dislane Zerbinatti Moraes (2004) - em artigo resultante de sua pesquisa de doutorado em Literatura sobre o *Festival de Besteiras que Assola o País (FEBEAPÁ)* - defende que as crônicas dos três volumes da obra consistem em um projeto político e ideológico do autor. Mesmo assumindo que ele não possui a mesma postura política reconhecida como característica de um intelectual da esquerda, Moraes (2004) entende que as crônicas do Stanislaw partilham de aspectos específicos dos escritores que assumiram um lugar de oposição ao governo na época. Desse modo, a autora identifica elementos que compuseram as produções de escritores, jornalistas e artistas durante a ditadura de 1964, como o uso de linguagem metafórica, o engajamento político e a defesa da democracia. Para Moraes (2004), Stanislaw retrata a realidade como ficção, através do humor e da proximidade da sua escrita com o gênero conto, ao mesmo tempo em que o *Febeapá* é permeado de um tom noticioso, de versões sobre fatos retratados na mídia, o que também aproxima as suas crônicas do discurso jornalístico, ou ao menos, faz uma interlocução com esse tipo discursivo.

Em artigo publicado na revista *Manchete*, em 26 de outubro de 1963, intitulado “A maconha essa desconhecida”, Paulo Mendes Campos termina o texto dizendo que foi até a Boca

do Mato consultar Tia Zulmira, tia de Stanislaw Ponte Preta, sobre o artigo que escrevera a respeito da falsa ideia construída sobre os supostos malefícios sociais do uso da maconha. Ao que Tia Zulmira respondeu: “Pois é, a sociedade sempre bota a culpa no cigarrinho e fecha os olhos para o câncer!” (CAMPOS, 26 out.1963, p. 62). Desse modo, dando um tom irônico à sua reflexão, Paulo Mendes Campos busca a ajuda da sábia Tia Zulmira, que nas crônicas de Stanislaw sempre aparece com um resposta perspicaz apontando para as hipocrisias da sociedade. A fala da Tia Zulmira aparece no final do texto para concluir a argumentação desenvolvida por Campos sobre a condenação da maconha estar ligada mais a discriminações sociais do que à saúde pública, conforme as avaliações de médicos e cientistas apontadas pelo autor. Desse modo, a sábia ermitã da Boca do Mato corrobora o que o cronista havia dito anteriormente sobre a condenação social da maconha (o cigarrinho), enquanto outras drogas legalizadas comprovadamente causam mais males à saúde do que a maconha, no caso, a possibilidade de desenvolver câncer. O que importa aqui destacar é que o fato do cronista dialogar com uma personagem de Stanislaw em seu texto indica que não somente lia suas crônicas, como também as utilizava enquanto referência literária. Rubem Braga também menciona Stanislaw Ponte Preta em alguns de seus textos publicados na revista *Manchete*. Em sua crônica “Algumas ponderações catabólicas”, publicada na edição do dia 1 de fevereiro de 1964, o autor faz uma metáfora com a leitura e a fruição diante de uma obra de arte, atribuindo para essas ações características próprias da ingestão de determinados alimentos. Desse modo, o autor aponta algumas leituras como catabólicas, porque fornecem menos calorias para o corpo do que aquelas que são despendidas durante sua digestão e por isso são adequadas para quem está de dieta. Para quem deseja emagrecer, ele sugere leituras, músicas, obras de arte que não engordam e alerta em relação àquelas gordurosas, “cuidado com os salgadinhos e frituras de Stanislaw Ponte Preta” (BRAGA, 1 fev. 1964, p. 41). Em outra crônica publicada em 28 de janeiro de 1967 também na *Manchete*, com o título “O que será bem feito”, Rubem Braga fala de seu aniversário de 54 anos, um dia depois que Sérgio Porto completou 44 anos, ressalta que este é um amigo de quem gosta muito e que está lendo no momento *O Festival de Besteira que Assola o País* de Stanislaw Ponte Preta, de quem confessa ser fã. Antes de falar da passagem do tempo e do envelhecimento, diz que ler o *Febeapá* faz bem, porque é uma leitura divertida e consoladora em “tempos de tolices tôrvas e graves” (BRAGA, 28 jan. 1967, p. 142), que não fala só de política, mas também da comédia do cotidiano. Por fim, arremata que é melhor terminar sua crônica que fala de banalidades, senão o Stanislaw pode matriculá-lo no festival, “o que será bem feito”. No mesmo ano e na mesma revista, no dia 11 de fevereiro, é publicada

a crônica “Mais de mil palhaços no salão”, em que Rubem Braga menciona o “Samba do Crioulo Doido” de Stanislaw Ponte Preta, uma crítica ao samba enredo que faz um imbróglio com os fatos históricos e por fim nada tem a dizer.

Além da publicação de seus livros e da sua coluna no *Última Hora*, Stanislaw foi diretor da publicação *A Carapuça*, autointitulada de “semanário hepático-filosófico”, que fazia críticas à conjuntura política, no estilo humorístico próprio de seu diretor. Lançada em agosto de 1968, poucos meses antes da morte de Sérgio Porto, a publicação teve como garantia de sucesso o nome de Ponte Preta, que nessa época já era conhecido por sua múltipla atuação como jornalista, escritor, dramaturgo e “televisionista”, usando suas palavras. *A Carapuça* possuía seções fixas assinadas por membros da família Ponte Preta, uma assinada pelo primo Altamirando e outra por Tia Zulmira em sua coluna “As receitas infalíveis de Tia Zulmira”, que usava as receitas de comida para falar sobre outros assuntos, como de um antigo prato que era popular na época em que os estudantes não apanhavam tanto da polícia e o pão, pelo preço, não era comida de rico. Outra coluna, assinada por outro personagem de Stanislaw: o advogado dr. Data Vênia, abordava assuntos sobre política, economia e questões jurídicas, também por meio da sátira. Havia também uma coluna de crônica na última página, assinada pelo Stanislaw, com uma foto de uma “certinha do Lalau” no centro da página. As ilustrações ficavam por conta do cartunista Jaguar, que ilustrou também os livros de Ponte Preta. No expediente do jornal, não havia muitas informações sobre seus produtores, dizia-se “A CARAPUÇA não tem diretores, é dirigida pelas circunstâncias que nos obrigam a enfiá-la (...)”. Era uma publicação que subvertia pelo humor, com colunas e artigos opinativos sempre satíricos e jocosos.

Andrea Queiroz (2015) ao tratar das apropriações feitas pelo jornal *O Pasquim* de publicações que o antecederam, especificamente o *Pif-Paf* e *A Carapuça*, faz um apanhado do semanário que teve como diretor Stanislaw Ponte Preta. Segundo a autora, o jornal *A Carapuça* era uma produção da Distribuidora Imprensa, que também distribuiu *O Pasquim* posteriormente. A publicação foi dirigida por Stanislaw e tinha como redator Alberto Eça, que escrevia inspirado no estilo de Stanislaw. De acordo com Queiroz (2015), ao citar trechos de entrevista que ela realizou com Jaguar, o semanário vendia muito porque levava o nome de Stanislaw na direção e sua escrita se assemelhava a do cronista. Sobre a direção, escrita e venda do jornal, a autora afirma:

Sérgio Porto – o Stanislaw Ponte Preta – assumiu a direção do semanário, depois da recusa de Jaguar, Claudius e Fortuna. A Carapuça era desenhada e escrita por Alberto Eça e editada por Murilo Reis, dono da Distribuidora Imprensa. Ela chegou a vender cerca de 18 mil exemplares por mês. O compromisso da revista era apresentar ao público um “semanário hepático-filosófico” (QUEIROZ, 2015, p. 39).



A publicação teve uma vida curta, após a morte de Sérgio Porto, no dia 30 de setembro de 1968, o jornal suspendeu a circulação por algumas semanas e voltou com a edição nº 6, dia 17 de outubro. Nessa tiragem, o texto da capa tem como título “Sérgio e A Carapuça” em que se fala sobre a morte do autor, enfatizando a decisão de continuar com a publicação:

Mas os tipos que criou – a família da Tia Zulmira e seus agregados – continuarão a transitar na armadura de A Carapuça, alcançando, contra a falsidade, a estultícia, a hipocrisia, o cinismo, o estandarte quixotesco da esperança ridícula. A irreverência e a sátira são os próprios componentes do fermento cuja presença acusa a decadência da moral vigente, portanto a insopitável e constante transformação dos costumes de todos os povos. É disso que vive, inarredável, o humorismo. Eterno Catão, redivivo a cada manhã, mesmo de chuva, como se fizesse sol. Foi por isso que Sérgio criou Stanislaw Ponte Preta.

Demais, a Família da Tia Zulmira é um patrimônio, não só da família de Sérgio Porto, mas da cidade (EÇA, 17 out. 1968, p. 1).

A homenagem feita pelos colegas de *A Carapuça* foi uma das demonstrações por parte dos colegas jornalistas da importância que o cronista representava em sua época para os pares da profissão. O jornal tinha na direção de Ponte Preta uma garantia da sua popularidade. Mesmo que não fosse escrito pelas mãos de Sérgio Porto, encarnava a personalidade de Stanislaw Ponte Preta e reproduzia seu tom satírico, o sarcasmo, o vocabulário popular e todo o imaginário mobilizado pelos personagens da família Ponte Preta.

Sobre a morte de Sérgio Porto, algumas considerações podem ser feitas. No *Jornal do Brasil*, no dia 26 de julho de 1968, saiu uma nota no caderno 1, com o título “Sérgio Porto confirma tentativa de envenená-lo” sobre a suspeita de envenenamento denunciada por Sérgio Porto, dois meses antes da sua morte, e que teria agravado sua condição cardíaca. A nota relata a denúncia de Porto de que durante o intervalo de uma sessão da sua peça *Show do Crioulo Doido* no Teatro Ginástico, quando tomava uma café em seu camarim, como de costume, notou que o sabor estava diferente e por isso bebeu apenas o primeiro gole, entretanto, passou a sentir dores no corpo. Em casa, depois de tomar um calmante, ele teria notado um efeito inverso, sendo cardiopata (já havia sofrido dois infartos) decidiu procurar o Instituto Brasileiro de Cardiologia. Após os exames, o médico identificou a ingestão de um psicotrópico, que poderia ser cocaína ou heroína. A nota diz ainda que, enquanto Sérgio Porto ainda estava doente por causa da ingestão da droga, a esposa dele relatou ter recebido ameaças por telefone contra a integridade física do autor. A notícia da suspeita de envenenamento saiu também na revista *Manchete*, no dia 10 de agosto, em reportagem de Renato Sérgio. Em trecho de entrevista com Sérgio Porto reproduzida pela revista, o escritor comentou que sentiu o café amargo, mas de imediato não desconfiou de que havia algo errado, só quando chegou em casa, lembrou dos telefonemas que havia recebido e dos ataques a artistas, como o que tinha sofrido a atriz Marília Pêra, por apoiadores da “conjuntura nacional”:

O espetáculo não tem nada demais, além das suas irreverências. Mas ninguém puxa uma irreverência e dá tiro. É uma arma de humorista, não machuca tanto como cassetete na cabeça de Marília Pêra e pontapés em senhora grávida, como fizeram lá em São Paulo. Acabei ligando os fatos e, agora, estou levemente propenso a acreditar que foi essa turma aí que quer dar um tom mais ou menos terrorista a chamada conjuntura nacional, enriquecendo ainda mais nosso famoso FEBEAPÁ (PORTO, 10 ago. 1968, p. 153).

Em sua fala, Porto enfatizou a desproporção da violência gerada pela caça a intelectuais e artistas, no contexto de perseguição ao inimigo interno, ou seja, todo aquele que se encaixava no perfil de esquerda traçado pela doutrina de Segurança Nacional. Ao longo da reportagem, Renato Sérgio ressaltou também o humor com que Sérgio Porto comentou a situação, apesar de todos os males físicos, náuseas, dores de cabeça e internação no hospital. No final, o repórter terminou contando que Stanislaw Ponte Preta decidiu ficar uns dias de repouso no casarão da Tia Zulmira, na Boca do Mato.

Após sua morte, no dia 30 de setembro de 1968, Stanislaw Ponte Preta foi lembrado pelos colegas da imprensa, do campo literário e artístico. No dia 6 de outubro, em sua coluna no *Jornal do Brasil*, a escritora Clarice Lispector escreveu a crônica “As dores da sobrevivência: Sérgio Porto”. Em seu texto ela presta sua homenagem ao cronista e se pergunta por que não foi ela em seu lugar, afinal, diz a escritora, Sérgio Porto escrevia para o povo, fazia rir, mas também tinha lágrimas nos olhos, apesar do sorriso. Clarice admite gostar de lê-lo e lamenta não ter o conhecido pessoalmente, reconhece ser ele mais capaz de falar diretamente com o leitor, porque usa a linguagem do humor. Na revista *Manchete*, dia 12 de outubro de 1968, Nilson Lage também escreveu uma homenagem ao colega, dizendo que como todo jornalista admirava Sérgio por seu sucesso profissional, por seu texto bem escrito que demonstrava uma imensa cultura, que se colocava “ao alcance do leitor, mas sem descer à mediocridade” (LAGE, 12 out.1968, p. 26). Lage elogia também a capacidade humorística e crítica de Sérgio Porto ao retratar a estupidez humana e fazer rir mesmo em momentos dramáticos, capacidade esta que, segundo Lage, era resultado de trabalho cotidiano e intenso. O cronista foi lembrado não só pelos colegas da imprensa, mas também no teatro, em novembro daquele ano, após estreia da peça *O Burguês Fidalgo*, de Molière, no Teatro Castro Alves, em Salvador, ocorreu também uma homenagem à Sérgio Porto, que foi tradutor da comédia de Molière, no qual participaram artistas e intelectuais, como Jorge Amado e Dorival Caími.

No dia 26 de junho de 1969, pela Distribuidora Imprensa, foi lançado *O Pasquim*, que posteriormente se tornou símbolo da oposição à ditadura, principalmente entre as classes médias. Na primeira edição, o jornal homenageou Sérgio Porto com a seguinte dedicatória: “Este primeiro número é dedicado à memória do nosso Sérgio Porto, que hoje deveria estar

aqui conosco”. Em outras edições, na seção de cartas, Stanislaw Ponte Preta é mencionado como patrono do jornal. Na edição nº 68, em outubro de 1970, o jornal faz outra homenagem ao escritor, duas páginas dedicadas à Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta. Primeiro, um artigo assinado por Millôr Fernandes com o título “Faz dois anos que Sérgio Porto morreu”, no canto superior esquerdo da página o ratinho Sig (marca registrada do Jornal) diz: “O Pasquim não é muito chegado a homenagens. Mas o nosso patrono Stan merece”, reforçando mais uma vez o papel de Stanislaw como patrono do jornal. Em seu texto, Millôr Fernandes ao falar sobre a amizade com Porto durante 20 anos confessa “somos desses muitos boêmios cariocas capazes de sair do bar às 3 da manhã, estar na praia às 8 e na máquina de escrever às 10” (FERNANDES, 1970, p.22), mais uma vez a imagem de jornalista e escritor boêmio sobre Porto aparece, construída pelos colegas e amigos, que em sua maioria eram também intelectuais e artistas, e pelo próprio autor em suas crônicas. Millôr também descreve o amigo como um grande gozador, “as dores ladravam e Sérgio Porto passava” (FERNANDES, 1970, p.22), que sabia transformar sua indignação social em humor. Na página seguinte, uma crônica de Sérgio Porto, intitulada “Divisão”, em que de uma forma dramática e lírica, como se escrevesse uma carta para a ex-mulher, o remetente descreve a divisão dos objetos pessoais do casal e os pertences da casa, durante uma separação. Ao lado, uma série de frases cômicas e espirituosas de Stanislaw Ponte Preta.

Como uma personalidade autoral que fez parte de um cenário cultural, lido e referenciado pelos seus pares, Stanislaw Ponte Preta foi responsável por criar símbolos e imagens sobre a cidade do Rio de Janeiro, sobre as pessoas que nela viveram, durante os anos 1950 e 1960, e principalmente, no que diz respeito a esta pesquisa, por construir representações sobre a ditadura civil-militar. Essas representações foram elaboradas em um campo de disputa e fizeram parte de práticas sociais inseridas em disputas e posicionamentos políticos, que produziram formas específicas de compreender a realidade. No próximo capítulo, serão abordadas questões relativas ao caráter político dessa produção de imagens, por meio das crônicas de Stanislaw Ponte Preta e dos elementos de comicidade por ele utilizados.

### 3. SEGUNDO CAPÍTULO - A CRÔNICA DE HUMOR DE STANISLAW PONTE PRETA COMO EXPRESSÃO POLÍTICA

#### 3.1. Considerações sobre a produção do riso

Em seu estudo sobre as representações cômicas brasileiras no período em que se convencionou chamar de Belle Époque, final do século XIX, estendendo-se até o advento do rádio em território nacional, o historiador Elias Thomé Saliba (2002) traz reflexões importantes que contribuem para fundamentar a análise das representações cômicas de Stanislaw Ponte Preta no período da ditadura. O autor se detém nos debates teóricos sobre a natureza do humor e do riso produzidos no ocidente durante essa época e destaca os trabalhos de Henri Bergson, Sigmund Freud e Luigi Pirandello, que, segundo o autor, foram responsáveis por consolidar a noção filosófica de que não existe uma essência para o humor, que se trata na verdade de um fenômeno de natureza histórica. Em síntese, de acordo com Saliba (2002), o primeiro autor entende como condição para a comicidade, as situações em que se evidenciam rupturas entre o tempo cronológico e o tempo psicológico, assim como o contraste entre aquilo que é natural e o que se revela mecânico. Para Saliba (2002), a teoria de Bergson dialoga com o contexto em que foi produzida, uma vez que o final do século XIX é marcado pelas grandes transformações provocadas pela revolução industrial na vida humana. Nesse sentido, o cômico surge de uma percepção coletiva sobre as contradições e rupturas entre a máquina e a vida humana, o riso surge assim como uma forma de “restabelecer os elementos vivos que compõem a sociedade” (SALIBA, 2002, p. 22). Também pensando o riso numa perspectiva mais cultural, Saliba (2002) destaca a concepção teórica de Freud na obra *O chiste e suas relações com o inconsciente*, em que o riso é entendido a partir de sua função psíquica na coletividade. Nessa teoria, o riso atua como “liberador de emoções reprimidas”, como uma forma coletiva de compensar o gasto de energia individual provocado pelas repressões e proibições sociais. Nessa perspectiva, segundo Saliba (2002), Freud observa que a narrativa cômica é permeada de tensões que são aliviadas com reviravoltas ou inversões em seu desfecho, assim o humor acontece por meio de rupturas de condições determinadas, como uma nova condução dos fatos antecipadamente previstos, de modo a gerar um efeito tranquilizador.

Segundo Saliba (2002), da mesma forma que Bergson e Freud, Luigi Pirandello também buscou identificar as causas do riso nas tensões sociais de sua época. Como avalia Saliba (2002), também inserido no contexto de grandes rupturas sociais na virada do século XX, Pirandello compreende o cômico como resultado do estranhamento provocado pelo

rompimento de expectativas. Essa ruptura do esperado que provoca o riso acontece a partir da percepção sobre aquilo que é contraditório, seguida de um sentimento de superioridade em relação ao objeto do riso. Saliba (2002), no entanto, explica que é esse o ponto que diferencia para Pirandello o cômico do humorismo, o humor acontece a partir do momento em que a pessoa que ri passa a se identificar com o objeto do riso. Desse modo, segundo Saliba (2002), a teoria de Pirandello se preocupa especialmente com a produção do humor voltada para um público, uma vez que aponta para o fato de que o produtor do humor constrói um objeto cômico que provoca a identificação. “Neste sentido, o humorismo seria a reflexão que se exercita antes ou depois do fato cômico, conservando a possibilidade do contrário mas eliminando o nosso distanciamento e a nossa superioridade” (SALIBA, 2002, p. 25).

Essas reflexões sobre o humor e o cômico desenvolvidas por Saliba contribuem para a compreensão dos elementos que provocam o riso nas crônicas de Stanislaw Ponte Preta. Como apontado no capítulo anterior, já na década de 1950 Stanislaw e a família Ponte Preta eram personagens conhecidos da imprensa carioca e nacional. É possível dizer, com base nas questões colocadas no capítulo anterior, principalmente com o trabalho de Cláudia Mesquita (2008), que as representações cômicas produzidas por Stanislaw fizeram parte de uma construção discursiva sobre a modernidade brasileira, que reverberam no imaginário popular. Em sintonia com os acontecimentos políticos de sua época, Stanislaw Ponte Preta também se mostrou artífice de representações sobre a sociedade construída com o golpe de 1964 e a instalação da ditadura. É possível dizer que o humor produzido pelas crônicas de Stanislaw manifestam as contradições e tensões sociais daquele período. Nas edições impressas em livro do Festival de Besteira que Assola o País, as crônicas produzem narrativas que encenam uma saída, uma resposta ao autoritarismo, seja desmoralizando os militares e outras figuras políticas, seja por meio da farsa que provoca a inversão de poder. Na crônica “Zezinho e o coronel” do Febeapá 2, um dos personagens principais, o Coronel da Polícia Militar, Iolando, representa o autoritarismo e a truculência das forças militares. Ele que “sempre foi a fera do bairro”, nunca deu sossego para o Zezinho e sua patota, mesmo quando esses eram crianças. Sempre que a turma jogava futebol na rua, o Iolando, quando ainda era capitão, “saía lá de dentro de sabre na mão” e furava a bola. Em outra ocasião, Zezinho atacava “pela esquerda” e Iolando, como um beque lateral direito chegou tentando impedir “o avanço do adversário”. Mesmo assim, Zezinho conseguiu driblar o brutamontes e fazer o gol.

Ah! rapaziada... foi fogo. O então Capitão Iolando ficou que parecia uma onça com sinusite. Ali mesmo, jurou que nunca mais vagabundo nenhum jogaria bola outra vez em frente de sua casa. E, com a sua autoridade ferida pelo drible moleque do Zezinho, botou um policial de plantão em cada esquina, durante meses e meses. No bairro havia

assalto toda noite, mas o Coronel preferia botar dois guardas chateando os garotos a desloca-los da esquina para perseguir ladrão.

Isto eu só estou contando para que vocês sintam o drama e morem na ferocidade do Coronel Iolando (PONTE PRETA, 2006, p. 210).

Nota-se que o coronel é caracterizado de forma animalesca, não somente com o uso da comparação “uma onça com sinusite”, mas também pela ferocidade e pela irracionalidade das suas ações. Com o orgulho ferido, porque o garoto Zezinho desafiou sua autoridade ao driblá-lo e avançar para o gol, Iolando colocou um policial de plantão nas ruas do bairro para impedir que os garotos jogassem bola e assim mostrar que é ele quem manda na área. A insensatez desse ato, como aparece na crônica, encontra-se justamente no uso arbitrário da sua autoridade policial como demonstração de força e em proveito pessoal, enquanto o trabalho de segurança de fato era negligenciado, uma vez que “toda noite havia assalto”. Essa contextualização e caracterização do coronel constroem o ambiente repressor que dá o tom da história e conduz para o desfecho cômico. Após a apresentação dos oponentes, Zezinho e o coronel, outra personagem importante entra em cena, Irene, a filha do coronel. Nas palavras de Stanislaw, a moça era “tão lindinha, tão meiga, tão redondinha” que ninguém entendia como aquele “frankenstein de farda” podia ser seu pai. Zezinho, rapaz audaz desde criança, como ficou demonstrado no episódio do drible e do gol, decidiu se aproximar da moça, um cumprimento aqui, uma conversinha acolá, ele foi “se chegando e pimba...desembarcou os comandos”. Para ressaltar o tom belicoso da situação, aqui Stanislaw emprega termos de uso militar, como “desembarcou os comandos” para dizer que Zezinho teve a iniciativa de investir em um namoro com a moça. O relacionamento acontecia em segredo, porque o coronel, no seu papel de pai de família e defensor da moral não poderia deixar que a filha ficasse de namoro sem compromisso sério, “não admitia nem a possibilidade de a filha olhar para o lado, quanto mais para o Zezinho, aquele vagabundo, cachorro, comunista”. Até que um dia o coronel descobre o caso da filha:

Coincidência desgraçada: o Coronel Iolando estava-se preparando para sair e ir comandar um batalhão no combate à passeata de estudantes. Chegou à janela justamente na hora em que Irene e aquele safado chegavam ao portão. Tirou o tabuço do coldre e desceu a escada de quatro em quatro degraus, botando fumacinha pelas ventas arreganhadas. Parecia um búfalo no inverno. Não deixou que o inimigo abrisse a boca (PONTE PRETA, 2006, p. 211).

Mais uma vez Stanislaw descreve o coronel como um animal selvagem, “búfalo no inverno”. A imagem animalesca é reforçada pela descrição “botando fumacinha pelas ventas arreganhadas”, traduzida fielmente na ilustração de Jaguar que acompanha a crônica.

É preciso destacar o papel desse cartunista, que trabalhou com Sérgio Porto em diversos jornais e foi também seu colega no Banco do Brasil, na construção das personagens e do imaginário que constitui as crônicas de Stanislaw Ponte Preta. De acordo com Cláudia Mesquita (2008), Jaguar foi o ilustrador oficial das publicações de Ponte Preta pela Editora Sabiá e, assim como outros cartunistas que ilustraram as crônicas de Stanislaw, desenhava com liberdade e não recebia orientações sobre as características físicas dos personagens, ou como desenhá-los. Segundo Dislane Moraes (2004), é possível dizer que Jaguar constituiu uma segunda autoria ao *Febeapá*, pois os desenhos não eram apenas um complemento ilustrativo das crônicas, mas também possuíam lugar prestigiado nos livros, compondo uma narrativa gráfica em diálogo com a escrita do cronista. Desse modo, o humor das crônicas ganhou outra dimensão por meio da linguagem gráfica.

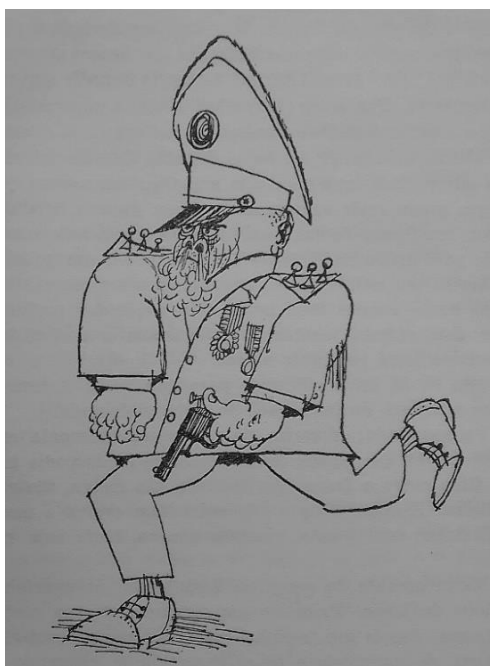


Figura 1 - Ilustração de Jaguar para a crônica *Zezinho e o Coronel (FEBEAPÁ 2)*.

Na figura 1, a face do coronel lembra a de um animal em posição de ataque, as suas mãos são grosseiras e mais parecem patas de um gorila, os ombros são largos e fortes, o que acentua a aparência animalizada. O cronista e o ilustrador enfatizam a agressividade com que o personagem se comporta diante do opositor. Também é importante notar, que mais uma vez é usada uma palavra com conotação bélica, “Não deixou que o inimigo abrisse a boca”, é como o cronista retrata a postura do coronel, belicosa, preparado para uma guerra iminente. Somada a essa caracterização, outra informação é acrescentada, o coronel se prepara para combater uma passeata de estudantes, fazendo alusão ao tema da repressão contra estudantes que aparece com

frequência nos volumes do Febeapá. Desse modo, a questão política aparece de forma dissimulada por meio do humor. Sem necessariamente transformar a repressão aos estudantes em tema central da crônica, aparecendo de forma sutil, em segundo plano, de tal modo que ela pode não ser percebida imediatamente pelo leitor. No entanto, a caracterização da violência militar se torna tão recorrente, considerando-se o todo das crônicas que compõem os livros do Febeapá, que a associação entre agentes policiais militares e a repressão acaba se tornando quase automática. Em seguida à descoberta do namoro entre Irene e Zezinho, vem a ameaça do coronel:

Virou-se para o pobre do Zezinho, mais murcho que boca de velha, ali encolhidinho e agarrou-o pelo cangote, suspendendo-o quase a um palmo do chão e o rapaz ia até dizer “Coronel, o senhor tirou o chão debaixo de mim”, pra ver se com a piadinha melhorava o ambiente, mas não teve tempo:

- Seu cretino – berrou Iolando –, está vendo este revólver?

(Zezinho estava)

- Pois eu lhe enfio o cano no olho e descarrego a arma dentro da sua cabeça, seu cafajeste. Está entendendo?

(Zezinho estava)

- E vou lhe dizer uma coisa: está proibido de continuar morando neste bairro. Amanhã eu irei pessoalmente à sua casa para verificar se o senhor se mudou, está ouvindo?

(Zezinho estava)

- Se o senhor não tiver, pelo menos, a 50 quilômetros longe desta área, eu passarei a enviar uma escolta diariamente à sua casa, para lhe dar uma surra. Agora suma-se, seu inseto (PONTE PRETA, 2006, p. 212).

Durante a ameaça, Iolando se mostra ainda mais agressivo e perigoso, enquanto Zezinho fica completamente imobilizado, sem condições de reagir. Em um primeiro momento, o rapaz tenta dizer algo engraçado para amenizar a situação, mas a presença do revólver do acaba com toda a possibilidade de diálogo. Depois da ameaça, Zezinho sai de cena e o coronel vai “cercar os estudantes na passeata, houve aquela coisa toda que os senhores leram nos jornais” (PONTE PRETA, 2006, p. 212), assim Stanislaw faz uma interlocução direta com os leitores, referindo-se às notícias sobre as repressões contra passeatas de estudantes. Quando o coronel volta para acertar as contas com a filha, encontra a esposa aflita e a crônica termina com esse diálogo:

- Não precisa ficar com esse olhar de coelho acuado, sua molenga – avisou Iolando: - Eu só vou dar uns tapas na sem-vergonha da nossa filha.

- Eu não estou apreensiva por isso não, Ioiô (ela chamava o Coronel de Ioiô). Eu estou com pena é de você.

- De mim??? – O Coronel estranhou.

- É que a Irene e o Zezinho saíram agora mesmo para casar na igreja do Bispo de Moura. Deixaram um abraço para você (PONTE PRETA, 2006, p. 212).

No final, mais uma vez o coronel é desmoralizado. Na primeira vez, Zezinho era criança e driblou seu bloqueio, na segunda, o rapaz não só namora a Irene, como leva a afronta ao extremo. Mesmo depois da ameaça brutal, Zezinho e Irene fogem para se casarem escondidos e ainda deixam um recado debochado: “um abraço” para o coronel. Da mesma forma, a fala da esposa de Iolando também contribui para que a autoridade policial seja desafiada, a mulher



chama aquela fera pelo apelido carinhoso de “Ioiô” e diz que está com pena dele. Desse modo, o cômico acontece na contradição provocada pela situação em que a figura autoritária e imponente do policial militar se revela, na verdade, impotente na sua vida pessoal, quando não consegue ser absolutamente temido ou respeitado pela filha e pelo vizinho. Nesse momento, há uma inversão de papéis, o Zezinho, que em outro momento foi humilhado e ameaçado pelo coronel, no final subverte a ordem imposta pela força. Em um contexto social, compartilhado por escritor e leitor, de perseguições políticas, prisões arbitrárias e repressão contra manifestantes opositores, ridicularizar a imagem do policial e consequentemente o uso da violência pode ser compreendida não só como a expressão de um descontentamento, mas também como uma forma de contestação e resistência ao poder do Estado, ocupado pela força militar, no campo do simbólico e do imaginário.

A escolha da expressão “Festival de Besteira” como título da série *Festival de Besteira que Assola o País* também aponta para um tipo de inversão da realidade, de apontar as contradições de uma realidade de opressões para liberar o riso. A expressão não era inédita no vocabulário de Stanislaw. Em sua coluna publicada no *Última Hora*, no dia 18 de fevereiro de 1964, na seção *Fofocalizando*, o autor inicia sua narrativa da seguinte forma:

A impressionante cobertura do “Festival de Besteira” que a Pretapress fez, baseada em reportagens radiofônicas e televisadas sobre o carnaval, suscitou o envio de muitos outros “flashes” de cocorocadas. (PONTE PRETA, 18 fev. 1964, p. 8).

Em seguida, conta três situações em que são ressaltadas a ignorância de três representantes da alta sociedade: um jornalista, um empresário e uma modelo. Na primeira história, um repórter de televisão entrevista um casal de turistas argentinos, mas o entrevistador, no final, revela não entender de espanhol, porque não sabe que “ayer” significa “ontem” e traduz algo completamente diferente para os telespectadores. Depois Stanislaw fala sobre um cinema que foi fechado pela Censura da Guanabara porque o proprietário não cumpriu a lei de proteção de filmes nacionais, declarando depois a um jornal ter sido perseguido, uma vez que outros cinemas fizeram o mesmo, ao que Stanislaw responde: “Neste caso, meu caro Eduardo Farah, não é você que está sendo perseguido. Os outros é que estão sendo protegidos”. Por fim, a Miss Brasil que morava em Miami há anos, mas que nunca aprendeu a falar inglês e por isso foi vítima de um mal entendido e presa erroneamente pela polícia. Desse modo, o festival de besteira aponta a ignorância e a leviandade dos tipos representativos de uma classe média e alta brasileiras. Usado nos três volumes, sob a sigla de Febeapá, o termo Festival de Besteira também destaca a estupidez, a incoerência e a imoralidade da sociedade. O autor reúne em um mesmo festival, a crítica por meio do cômico todos os estratos sociais - estão inclusas aqui as

camadas populares, a classe média e alta –, as diferentes instâncias de representação política do Estado e seus agentes, tanto civis quanto militares. Para isso, o autor utiliza recursos linguísticos e discursivos que merecem ser apontados.

Em sua obra *Comicidade e Riso*, cuja primeira edição é de 1946, o filólogo russo Vladímir Propp (1992) dedicou-se à análise da literatura e do folclore russos para tratar das especificidades do cômico. O autor critica as teorias estéticas que buscam compreender a comicidade por meio de pressupostos gerais, como na filosofia idealista que define o cômico como oposição ao drama, ao sublime e ao espiritual, identificando-o como gênero inferior. Para Propp (1992) não existe um tratado geral que se aplique de forma abstrata para todos os fenômenos da comicidade. Por isso o que o autor faz é identificar em seu corpus de análise os “procedimentos artísticos” responsáveis pela produção do riso. Para Propp (1992) é preciso dizer antes de que tipo de riso está se falando, uma vez que o ato de rir está atrelado a diversos sentidos que fazem parte da vida humana. Segundo o autor, o riso escarnecedor de zombaria é frequentemente encontrado na literatura, o que faz com que a maior parte do seu livro seja dedicado a esse tipo de riso. Outra questão importante é que, para o autor, o ato de rir ou de não rir depende da relação entre o objeto cômico e do sujeito, um não acontece sem o outro. Nesse sentido, não existe um objeto que seja engraçado por si só, o riso depende do humor das pessoas. Esse humor, segundo Propp (1992), é definido por diferentes condições, de ordem histórica, cultural, social e psicológica. Por exemplo, nas culturas religiosas ascéticas, como a cristã, o riso pode ser considerado um sacrilégio durante as cerimônias, incompatível com o sagrado e mais próximo do que é profano. O riso também pode ser considerado imoral a depender da situação em que acontece, por exemplo, se os sujeitos envolvidos no objeto do riso estão em estado de sofrimento, é condenável rir da dor de outra pessoa.

Após as considerações sobre as especificidades culturais que definem o objeto cômico, Propp (1992) considera que na literatura são necessários procedimentos específicos para a produção do que é engraçado e por isso se dedica a estudá-los por meio de casos específicos. Algumas estratégias analisadas pelo autor contribuem especialmente para pensar o cômico nas crônicas de Stanislaw Ponte Preta. O uso do alogismo, ou seja, a falta de lógica tanto na fala quanto na ação dos personagens de suas crônicas, com o intuito de evidenciar um desvio moral por meio do absurdo e da incoerência. De acordo com Propp (1992), a estupidez humana é objeto de riso tanto na vida real quanto na literatura e ela é vista por muitos teóricos como elemento fundamental do humor, quando se trata da ridicularização do outro, apontando o fracasso por falta de habilidade ou de compreensão dos problemas. No entanto, segundo o autor,

a estultice pode também ser usada como meio satírico que revela a nocividade social, nesses casos, a estupidez como elemento cômico não serve como crítica à falta de inteligência, mas sim às falhas morais, uma vez que funciona como instrumento de ridicularização do caráter corrompido. Sendo “um meio para desmascarar a nocividade” (PROPP, 1992, p.108) a estupidez acompanha os tipos sociais negativos. Muitas vezes, é a argúcia do observador, de um personagem bonachão, por exemplo, que comumente aparece como contraponto e que torna explícita a tolice e a imoralidade. O autor aponta também que a insensatez pode estar acompanhada da ingenuidade, ou de situações não completamente repreensíveis, como acontece nas apresentações dos palhaços, o que faz com que o alogismo tenha outro efeito cômico. No *Febeapá*, o alogismo é usado constantemente para apontar as incoerências nocivas de representantes políticos, de jornalistas, de militares e outros tipos sociais que aparecem em suas crônicas. Entretanto, há também a figura do Rosamundo, integrante da família Ponte Preta, que é o personagem ingênuo, como é revelado pelo seu epíteto de “o distraído”, aquele que, por falta de malícia, tem conclusões equivocadas das informações disponíveis, que comete erros de interpretação do contexto ou dos significados das palavras e se atrapalha por não compreender os sentidos implícitos e os interesses escusos. A ingenuidade de Rosamundo é usada muitas vezes para enfatizar a falta de lógica e de escrúpulos nas ações de agentes públicos, como na crônica “Boas Entradas para a Hanna de 65”<sup>12</sup>, publicada em sua coluna do *Última Hora*, no dia 4 de janeiro de 1965, em que as confusões feitas por Rosamundo expressam, do ponto de vista nacionalista, a incoerência de permitir a exploração de minério de ferro em solo brasileiro pela empresa mineradora norte-americana *Hanna Mining*<sup>13</sup>:

Rosamundo, com aquela distração que lhe é peculiar, de tanto ouvir falar em Hanna, no fim do ano, ficou meio abilolado e, ao saber que tinham mesmo dado, de mão aberta, um porto para Hanna levar ferro, achou logo que havia linguça por debaixo do angu, pois ninguém leva ferro assim de camaradagem, é ou não é? Um porto para Hanna entrar livremente nos minérios de ferro do Brasil confundiu de tal forma o distraído Rosa que ele anda espalhando pela aí que boas-entradas mesmo quem teve foi a Hanna e não o ano (PONTE PRETA, 1979, p. 206).

<sup>12</sup> Faz parte da coletânea de crônicas e artigos jornalísticos organizada por Thereza Cesario Alvim, “O Golpe de 64: A Imprensa Disse Não”, publicada em 1979 pela editora Civilização Brasileira.

<sup>13</sup> A concessão para a construção de porto para a mineradora mencionada na crônica aparece em outras críticas publicadas no jornal *Última Hora*, como na matéria “CPI Abre Luta em Defesa dos Minérios” (*ÚLTIMA HORA*, 5 jan. 1965, p. 4) e na coluna de Flávio Tavares “Eleições e Petrobrás: Fantasmas de Castelo em 65” (TAVARES, 2 jan. 1965, p.4). As análises publicadas no jornal estão relacionadas ao Decreto nº 55. 282, de 22 de dezembro de 1964, que regulamentava a exploração e exportação de minérios, especificamente ao artigo 7 que previa: “O porto do Rio de Janeiro deverá ser aparelhado para a capacidade anual de embarque de 3.000.000 (três milhões) de toneladas, expandindo-a na medida do aumento da capacidade de transporte da Estrada de Ferro Centro do Brasil, pelas vias de acesso ao referido porto, das solicitações e embarque dos exportadores, em condições econômicas para as operações. Essa capacidade deverá ser reservada, de preferência, para mineradores do vale do Paraopeba e exportadores que não tenham condições para construir embarcadouros próprios”.

A falta de coerência nas vantagens econômicas em conceder o direito a um porto para a exploração de minério brasileiro pela multinacional faz com que Rosamundo passe a trocar as palavras e usar a palavra “Hanna” sempre que a pronúncia fosse semelhante, assim em diálogo com Tia Zulmira, ele chama o presidente Castelo Branco de “hannacoreta”, quando quer dizer “anacoreta”, depois pergunta afinal se “o Brasil é um gigante ou um hannão?”, quando deveria ter dito “anão” e reclama indignado: “É...Sinceramente. Dar um porto a uma companhia estrangeira, para explorar nossas riquezas minerais na base da boca rica, é até hannarquia”, substituindo o “ana” de “anarquia” por “Hanna”. Ao trocar o prefixo “ana” pela palavra Hanna na fala do seu parente distraído, Stanislaw sugere a ideia de incoerência e estupidez nas ações do governo.

Assim como outros instrumentos do riso de zombaria, o alogismo se relaciona com o uso da língua. Segundo Propp (1992), a língua não provoca o riso por si só, mas sim porque revela algum aspecto da personalidade humana. Nesse sentido, o uso de determinada palavra pode demonstrar a confusão de um raciocínio, por exemplo. Propp (1992) identifica alguns recursos linguísticos, como o “calembur”, que é um tipo de argúcia, de modo que produz uma brincadeira ou jogo entre as palavras e seus significados, que é identificada e aplicada de forma rápida pelos sujeitos argutos. No entanto, segundo Propp (1992) não existe um consenso entre os teóricos sobre a sua definição. Para o autor, o calembur abrange o uso de palavras com sonoridades semelhantes, mas de sentidos distintos. Mas a definição que usa em seus exemplos é a do jogo entre sentido literal e figurado. Para Propp (1992), o calembur tem a ver com a polissemia de uma palavra, nesse caso, o riso é provocado quando uma palavra é usada pelo seu significado mais generalizado, mas, na interlocução, este é substituído por outro significado mais restrito ou literal. O calembur produz o cômico porque revela a inconsistência ou anula o sentido de um argumento. Nem sempre suscita o riso de zombaria, pode ser apenas uma brincadeira infantil, por exemplo, mas dependendo do alvo e da forma como é empregado pode ser uma poderosa arma de sátira. Na crônica “O matadouro” do Febeapá 2, Stanislaw começa o texto com uma repetição de palavras “A transcrição abaixo é de uma transcrição, isto é, transcrevemos do jornal de Nova Friburgo (RJ) a transcrição que fez de um decreto municipal” (PONTE PRETA, 2006, p. 167). Após a frase redundante, recurso também muito utilizado pelo autor para sugerir incoerência e ignorância, segue-se o texto do decreto que determina a nomeação de uma praça de Nova Friburgo, em homenagem a Castelo Branco, expondo os motivos da escolha:

(...) e considerando que o Marechal Castelo Branco tem se conduzido na Presidência da República como um estadista de escol; considerando que o Presidente Castelo

Branco com alerta o seu manifesto de então Chefe das Forças Armadas foi o primeiro grito de alerta contra a corrupção e subversão que assoberbava a Pátria brasileira; considerando que o Presidente Castelo Branco vem implantando no País o clima de ordem, respeito e trabalho (...) (PONTE PRETA, 2006, p. 167).

Depois de mais duas menções, o decreto termina nomeando de “Praça Presidente Castelo Branco o logradouro público conhecido por Largo do Matadouro”. No contexto do Festival de Besteira, a palavra “matadouro” significa lugar destinado ao abate de animais para a alimentação humana, ao mesmo tempo em que pode significar também, no sentido figurado, carnificina, lugar exposto à morte ou à matança. O primeiro sentido é o que foi empregado pelo decreto da prefeitura de Nova Friburgo, o outro sentido é o que fica subentendido, quando Stanislaw destaca como título a palavra e o lugar, usando o artigo definido para se referir à praça que leva o nome do presidente: “o matadouro”. Quando reproduz o decreto e o elege como parte do festival, o autor aponta a inabilidade gramatical na escrita do texto oficial para revelar o desvio de caráter tanto do prefeito, quanto do presidente. No primeiro caso, a imoralidade se expressa pela bajulação ao elencar uma série de “feitos dignos de homenagem”, que no contexto da crônica se tornam cômicos. No segundo caso, o desvio está expresso pelo duplo sentido da palavra, que associa o sentido de carnificina à homenagem feita à Castelo Branco.

Em outra crônica do *Febeapá* 2, “O dentista e o bispo”, o autor também usa o jogo de palavras para ridicularizar tanto o moralismo católico, quanto os conservadores e adesistas. Stanislaw relata que na Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, o arcebispo de Fortaleza, Dom José Delgado, em entrevista sobre pílulas anticoncepcionais – “pílula formidável para fazer efeito no Festival de Besteira” (PONTE PRETA, 2006, p. 166), teria falado bobagem afirmando que o único caminho para o controle da natalidade e da “planificação da família” seria o da “continência na vida conjugal”. Em comentário à fala do arcebispo, o autor escreve: “Ainda mais, falando em sexo e em continência na vida conjugal, deixou muito cocoroca achando que, dali por diante, era preciso bater continência para o sexo também” (PONTE PRETA, 2006, p. 166). Stanislaw brinca com os sentidos da palavra “continência”, que pode significar tanto abstinência quanto saudação militar, a depender do contexto em que é empregada, para dizer que a fala do arcebispo é absurda e que demonstra moralismo e ignorância sobre a vida sexual, ao mesmo tempo em que aproveita para alfinetar aqueles que ele chama de “cocorocas” por serem adesistas apoiadores da ditadura. Os erros gramaticais também são instrumentos cômicos utilizados no *Febeapá* e que são apontados por Propp (1992) como instrumentos da ridicularização, como forma de desvelar a imoralidade e os desvios de caráter. Na crônica “maré fluminense”, Stanislaw faz um apanhado de falas de políticos com

erros graves no uso culto da língua, como um prefeito em discurso: “É por isso que o nosso município não progrêssa” (PONTE PRETA, 2006, p. 180), e um vereador que teria dito: “Não ofereço uma boa cajuada aos senhores porque os cajuzes ainda não estão admoestados”. Tanto o erro na conjugação do verbo, quanto o emprego equivocado de palavras demonstram inabilidades com a gramática, sugerindo ignorância e desqualificação para governar. Por fim, o cronista termina com a fala de um deputado de Caxias declarando que “não precisava aprender português porque todos os seus antecedentes eram professores” (PONTE PRETA, 2006, p. 180). Ao mesmo tempo em que a frase demonstra também incoerência no uso da palavra “antecedentes”, quando o mais correto seria “antecessores”, se o deputado estivesse se referindo a seus antepassados, além de ser ilógico o fato de pressupor que o domínio da língua seria hereditário, o que ele mesmo em sua colocação acabou provando que não é. Outro recurso linguístico utilizado pelo autor é o neologismo, quando ele cria palavras novas a partir de outras já existentes, ou atribui a um vocábulo conhecido um significado novo. No termo “depufede” criado por Stanislaw, ele une as palavras “deputado” e “federal” para designar o que ele define como “corruptela de deputado federal chegado ao febeapadianismo” (PONTE PRETA, 2006, p. 182), desse modo, a nova palavra funciona como uma sigla – assim como a sigla “Febeapá” e sua derivação “febeapadianismo” – que passa a se referir especificamente aos deputados federais que se enquadram no festival, ou seja, que cometam atos corruptos e imorais, ou que sejam moralistas e conservadores.

Outros recursos linguísticos são notados no uso da ironia e o paradoxo, ambos utilizados para apontar a contradição e a incoerência, porém no primeiro caso usa-se uma palavra para expressar seu sentido oposto que fica implícito. No segundo caso, há o emprego de palavras com sentidos opostos, mostrando de forma explícita a contradição. Alguns desses instrumentos linguísticos também podem ser identificados no *Febeapá*. Por exemplo, no Prólogo do *Febeapá I*, enquanto faz um apanhado de notícias que constituem o festival de besteira, Stanislaw noticia que o general Olímpio Mourão Filho doava para o Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, a espada e a farda que usou no comando da “redentora”. Por fim, o autor escreve: “Isso é que foi revolução: com pouco mais de dois anos já estava dando peças para o museu” (PONTE PRETA, 2006, p. 31). Aqui o autor usa a palavra “redentora”, que significa libertadora - o que poderia parecer confirmar o “discurso revolucionário”, na verdade diz o contrário pelo sentido implícito constituído pelo contexto em que a notícia é dada, ou seja, como introdução do festival de besteira. Mais ainda, a ironia é confirmada pelo comentário que segue sobre a “revolução” com pouco mais de dois anos doar peças para o museu, a própria frase é também uma ironia,

porque usa a expressão aparentemente elogiosa “isso é que é revolução”, mas em seu sentido completo, o comentário insinua que o movimento está fadado ao fim, que já virou peça de museu, portanto, não representa mais o futuro. Do mesmo modo, no início da crônica “O umbigo da mulher amada” que não tem como objeto temático uma crítica à ditadura, acaba ironizando o termo revolução utilizado pelos golpistas. A crônica se inicia da seguinte forma: “O meu amigo Caio Mourão foi o homem que revolucionou (no bom sentido da palavra) o mercado de joias do Brasil” (PONTE PRETA, 2006, p. 251). Aqui Stanislaw usa a palavra “revolução” no seu bom sentido, fazendo assim entender que a palavra é usada em outro sentido, no “mau sentido”, que sabe-se pelo contexto de sua obra que o autor está se referindo ao sentido revolucionário atribuído ao golpe por aqueles que o fizeram.

No *Febeapá*, o cômico frequentemente suscita o riso de zombaria. No entanto, como apontado por Propp (1992), a complexidade da comicidade abrange outros tipos de riso, como o que o autor chamou de “riso bom”. Para Propp (1992) o riso bom não está ligado à ridicularização de algo ou alguém. Não que os aspectos negativos não estivessem presentes, mas estes são atenuados com características que permitem a afeição, como a ingenuidade, ou a bondade em determinada ação, por isso é um pouco cômico, apesar do choque provocado pelo conteúdo. Assim como na crônica “Transporta o céu para o chão” do *Febeapá 1*, citada no capítulo anterior, é possível identificar a ideia de “riso bom” em “A solução” do *Febeapá 3*, uma vez que se aproxima do drama, sendo o limite do humor determinando pelo sentimento de piedade que é provocado. A crônica é a história de João José, nascido e criado no subúrbio, no bairro Encantado. Tratava-se de “um rapaz honesto, de bom caráter e que sempre ajudou a família”, o pai havia morrido quando João ainda era garoto e por isso sempre teve que trabalhar para ajudar a mãe e suas duas irmãs mais novas, assim ele já vendeu pastel na estação de trem do bairro, trabalhou também como boy de escritório e contínuo de banco, ao mesmo tempo em que fazia “o curso ginásial” à noite. A vida para João José era “difícil, mas não intolerável”, assim ele seguia esforçado estudando e trabalhando. Enquanto fazia o curso superior de Farmácia, trabalhava na Polícia Militar para pagar a faculdade e os livros e na PM ele “comia de graça, tinha farda de graça e ainda o soldo”. Toda a descrição do personagem provoca uma identificação e um sentimento de compaixão com o rapaz pobre, trabalhador e estudioso, de tal maneira que o fato de ser soldado da polícia – figura que constantemente aparece no *Febeapá* como opressor e violento. A situação se complica quando, de folga do trabalho, João José fica por fora dos últimos acontecimentos. “No dia em que foi mais sangrenta a luta entre estudantes

e polícia”, ele tinha ficado em casa estudando, porque todos da faculdade estavam em greve. Ao saber pelo jornal o que tinha acontecido, rapaz entra em um conflito pessoal:

Já não sabia mais de si mesmo; não sabia se tinha sido direito dormir o sono que, na noite anterior, seu organismo pedia. Se ao menos soubesse antes! Claro que não iria dormir, mas onde teria se apresentado? Ao grupo de colegas que o havia procurado, na certa, e que só não o encontrara porque não tinha telefone e morava num subúrbio...ou teria ido para o quartel? Lá, certamente todos saberiam com antecedência que o pau ia comer e aguardavam sua apresentação (PONTE PRETA, 2006, p. 359).

Por um lado, enquanto estudante, João José compreendia as razões das manifestações, afinal ele havia acompanhado algumas assembleias estudantis e sabia que o “o protesto era justo” e que “seus colegas insistiram para ser ouvidos serenamente”. Mas, por outro lado, assim como seus colegas policiais, ele tinha o trabalho e o dever de cumprir ordens. Nas fotografias do jornal tinha reconhecido amigos dos dois lados: policiais e estudantes. Na lista de presos, viu nomes de colegas, “o Alfredo, o Carlos, a Luisa – moça bonita, como estariam tratando-a os agentes do DOPS?”, até que ele se depara com a notícia da morte de um policial, “seu companheiro Nelson”, que morreu quando algo caiu sobre ele, jogado pela população que do alto de edifícios tentava ajudar “os estudantes massacrados”. João José fica dividido, sem saber de qual lado ele deveria estar:

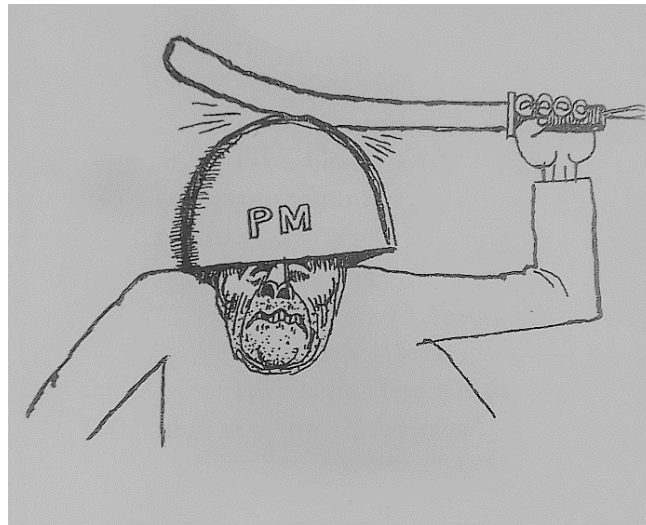
O que devia ter feito, meu Deus! Ficado ao lado dos colegas e enfrentar a fúria policial? Juntar-se aos companheiros do quartel, na repressão às manifestações? Ele teria batido? Ele teria apanhado? A ordem de um lado era não ter medo de apanhar; a ordem do outro era não ter pena de bater (PONTE PRETA, 2006, p. 360).

Nesse momento, ele perde a razão, vestido com as calças que costumava usar para ir à faculdade, veste por cima o dólmã da polícia e fica transtornado sem saber se teria apanhado ou batido:

Quando a irmã entrou no quarto para arrumar, foi que viu. Saiu correndo, chorando gritando: João José está louco! Está batendo de sabre nele mesmo...  
O sangue jorrava do nariz! Da testa!  
Não ter medo de apanhar, não ter pena de bater! (PONTE PRETA, 2006, p. 360).

O final chega a ser dramático, é comovente o fato do personagem bater em si mesmo, ao ponto de jorrar sangue do nariz e da testa e dizendo: “Não ter medo de apanhar, não ter medo de bater”. É importante destacar que, como na crônica “Zezinho e o Coronel”, o cronista associa a violência repressora à polícia, seu dever é bater. Mais ainda, a repressão policial levou João José à instabilidade mental, ele que é um rapaz pobre e batalhador. A situação tem seu aspecto cômico, tendo em vista a contradição em o policial coloca para si mesmo, de modo que ele se torna vítima da própria obediência cega que “massacra os estudantes”. Esse aspecto é reforçado pela ilustração de Jaguar que acompanha a crônica, no desenho um policial de capacete bate na própria cabeça com o sabre e apresenta o rosto animalesco que caracteriza os agentes militares nas ilustrações feitas para o *Febeapá*.





*Figura 2 - Ilustração de Jaguar para a crônica A solução (FEBEAPÁ 3).*

Por outro lado, há uma dose de piedade, porque o personagem é uma rapaz simples, um João José, que precisa trabalhar para sustentar a família. Para Deligne (2011), o riso é uma forma de comunicação que extrapola o campo da racionalidade, uma vez que significa a perda de controle, “saímos do domínio lógico, entramos no expressivo, no afetivo” (DELIGNE, 2011, p. 30). Entendendo o riso como expressão humana ligada à subjetividade e à emoção, o autor parte do princípio da necessidade social de buscar formas de controle do riso. Desse modo, ele identifica tipos de risos, aquele que chama de “riso simples”, que estaria ligado ao descontrole, sem a necessidade de um objeto específico, ou de um direcionamento. Enquanto o riso humorístico ou o riso irônico precisam de “um objeto construído, no sentido ficcional e estético do termo”, o que pressupõe seleções de temas e formas de expressão. Desse modo, Deligne (2011) compreende que a pessoa que provoca o riso intencionalmente possui conscientemente uma responsabilidade sobre sua ação. Pode rir-se de tudo, qualquer coisa pode ser objeto para o produtor do riso, mas é necessário levar em conta questões éticas, que considere a produção do riso dentro de um contexto. Segundo Deligne (2011), a prática da sátira exige o reconhecimento das circunstâncias relativas ao tempo (o tempo socializado que define períodos e o tempo da experiência vivida), ao espaço, à pessoa (pública ou não) contra quem o riso é direcionado e à finalidade. As distorções quanto a essas categorias circunstanciais produzem a subversão. Desse modo, a produção do riso implica intencionalidade e reconhecimento das suas consequências, com o intuito de subverter uma ordem social ou política.

Outra questão pertinente para este estudo é que, de acordo com Deligne (2011), para fazer sentido e para alcançar o objetivo de ser cômico, a sátira precisa dialogar com referências

do imaginário social compartilhado pelo público. Como exemplo, ele analisa o uso irônico do estereótipo – definido pelo autor como representações coletivas, que podem ser positivas ou negativas. Nesse caso, o estereótipo é usado para provocar um choque inicial, acompanhado de uma reflexão sobre o tema em questão. No primeiro momento, o humor atinge um nível emocional, depois, em um nível mais profundo, há a racionalização sobre as contradições, inadequações do estereótipo e incoerências apontadas. Segundo Deligne (2011), para que esse duplo efeito seja percebido, a ironia precisa ser identificada e compreendida a partir do contexto de produção do objeto cômico. No contexto da ditadura civil-militar de 1964, Stanislaw provoca o riso satírico a partir das contradições e inadequações sociais que fazem sentido para determinados grupos que riem das sátiras e ironias, como o policial que só cumpre ordens, ou a concessão de exploração de minérios em território nacional para uma empresa estrangeira. Para isso, ele mobiliza imagens coletivas sobre os símbolos de poder e sobre a sociedade brasileira. Ao escrever sobre as sátiras pictóricas, Ernst Gombrich (2003) parte da concepção de que as relações humanas estão permeadas de jogos ficcionais, baseados na filosofia do “como se”, ou seja, no “faz de conta”, como uma brincadeira infantil, em que “o brinquedo serve como substituto da coisa real”. A partir dessa observação, o autor afirma a importância do imaginário nas interações sociais, uma vez que para ele a cultura humana se constitui por jogos e simulações que estruturam convenções e tradições. Nesse sentido, Gombrich (2003) pontua que a sátira pictórica contemporânea produz explicações imaginárias sobre as notícias e fatos do cotidiano, mobilizando assim um conjunto de imagens socialmente compartilhadas para danificar um consenso de valores e crenças sobre determinada pessoa ou situação social.

### **3.2. A expressão literária do cotidiano**

Em “Notícia de Jornal”, publicada no livro *Tia Zulmira e eu*, Stanislaw dá indícios de sua própria compreensão sobre a crônica enquanto gênero textual. O autor fala da poesia presente no cotidiano, que é perdida pela frieza do jornal. Ele começa fazendo referência à Manoel Bandeira e como o poeta percebeu no noticiário a poesia que existia em uma carta de suicídio. Para Stanislaw, a carta de suicídio que foi noticiada no jornal tinha um inusitado conteúdo poético, mesmo que o seu escritor não tivesse a intenção, mas que passou despercebido pelo noticiário. Por outro lado, com seu olhar de escritor, Manoel Bandeira conseguiu ver nas últimas palavras de um homem o que continha de significativo e de tocante, transformando-as em poesia. “Claro, todos nós somos poetas em potencial, amando a poesia no voo de um pássaro, na comovente curva de um joelho feminino, no pôr do sol, na chuva que

cai no mar” (PONTE PRETA, 1975, p. 97). De acordo com o autor, todas as pessoas sentem a poesia da vida e das pequenas coisas, portanto, de alguma forma todo mundo tem um pouco de poeta, mas só os “poetas maiores”, nas palavras de Stanislaw, conseguem transmitir a poesia em palavras. É desse modo que o autor acaba por retratar o papel do escritor, do poeta e do cronista. Em seguida, ele mesmo, seguindo os passos de Bandeira, demonstra como o grosso do noticiário pode se transformar em material de criação para o cronista:

Num matutino de ontem, num desses matutinos que se empenham na publicidade do crime, havia a seguinte notícia: "João José Gualberto, vulgo "Sorriso", foi preso na madrugada de ontem, no Beco da Felicidade, por ter assaltado a Casa Garson, de onde roubara um lote de discos." Pobre redator, o autor da nota. Perdido no meio de telegramas, barulho de máquinas, campanha de telefones, nem sequer notou a poesia que passou pela sua desarrumada mesa de trabalho, e que estava contida no simples noticiário de polícia. Bem me disse Pedro Cavalinho, o tímido esteta, naquela madrugada: "A maior inimiga da poesia é a vulgaridade." Distraído na rotina de um trabalho ingrato, esse repórter de polícia soube que um homem que atende pelo vulgo de "Sorriso" roubara discos numa loja e fora preso naquele beco sujo que fica entre a Presidente Vargas e a Praça da República e que se chama da Felicidade. Fosse o repórter menos vulgar e teria escrito: "O Sorriso roubou a música e acabou preso no Beco da Felicidade"(PONTE PRETA, 1975, p. 98).

Stanislaw faz referência a “Pedro Cavalinho” - figura que aparece em algumas das crônicas publicadas sob a autoria de Sérgio Porto, com o título “O homem ao lado” – para ressaltar o que ele percebe como o caráter poético da vida. É essa poesia que se perde no relato jornalístico, com sua pretensão de objetividade, que lança um olhar vulgar sobre o cotidiano e as relações humanas. Ao contrário, o ofício do cronista é extrair o lirismo daquilo que pode se passar como banal ou irrelevante, daquilo que de outro modo perderia a importância, em meio ao mercado massivo de notícias cada vez mais abundantes de informação e mais vazias de significado. Para Antônio Candido (1992), a crônica se diferencia por romper com a monumentalização e a grandiloquência da escrita literária pelo status que ocupa dentro da literatura, muitas vezes considerado “menor” em relação a outros gêneros. No entanto, ele identifica na crônica uma forma singular de acessar a sensibilidade humana, que “consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um” (CANDIDO, 1992, p.15). De acordo com o autor, essa característica decorre do fato de que a crônica permite maior liberdade no uso da linguagem e na escolha dos temas, uma vez que desobriga o escritor das mesmas pretensões literárias atribuídas a outros gêneros. Produzida inicialmente para o jornal, mesmo que depois possa ser publicada em livro, a crônica moderna teria uma expectativa diferente de durabilidade, uma vez que é feita para efemeridade do diário. Nesse sentido, Candido (1992) entende que a crônica consegue redimensionar aspectos do cotidiano e da vida que facilmente não são notados, justamente pela simplicidade do que aparentam ser.

Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, - sobretudo porque quase sempre utiliza o humor (CANDIDO, 1992, p. 14).

Segundo Candido (1992), o mérito da crônica é essa proximidade que ela consegue estabelecer com o público leitor. Com influências do folhetim do século XIX e da prosa modernista, a crônica brasileira se consolida durante a década de 1930, quando vai se aproximando mais do humorístico e da poesia e se distanciando do comentário político argumentativo. Luiz Costa Lima (1983) avalia a construção do gênero literário em consonância com a ideia de situação, ou seja, o discurso funciona e é reconhecido como literário, sem precisar buscar uma identidade literária. Nesse sentido, o autor entende que o gênero não precisa ser tomado como uma entidade estável e fechada determinante de traços e de valores. Ao contrário, o gênero precisa ser tratado como um quadro de referências que reúne marcas instáveis, conscientes ou não, que orientam a leitura e a produção. Nessa perspectiva sociológica, Lima (1983) entende que o gênero proporciona um “feixe de expectativas e de seleções possíveis da realidade” (LIMA, 1983, p. 255) que estabelecem com o autor e com o leitor as condições de escrita, de leitura e de interpretação do texto. Nesse sentido é pertinente avaliar que a utilização da crônica por Stanislaw possibilita determinadas relações não somente dele com o texto, mas também do texto com o leitor, que passam pelas características do gênero crônica. Na introdução da crônica “Sinal Vermelho e Moça Idem”, publicada em Garoto Linha Dura, Stanislaw fala mais uma vez sobre o trabalho do cronista. “Cronista que escreve sobre o diário não devia nunca ter automóvel. O andar na rua, trafegar em coletivos, ter contato mais direto com a plebe ignara ajuda às pampas. A gente se imiscuindo é que colhe material para estas mal traçadas” (PONTE PRETA, 2009, p. 29). Stanislaw fala sobre o seu próprio processo de escrita, assim como neste trecho transcrito, o autor pontua em suas crônicas que para escrever ele retira material dos jornais e das observações que ele mesmo faz sobre as pessoas e o cotidiano. Ao mesmo tempo, outros elementos sinalizam que não se trata de um texto jornalístico comum, como a sátira para provocar o riso de zombaria e a própria criação de personagens, como os integrantes da Família Ponte Preta, para narrar ou para interagir com os fatos e situações do cotidiano.

É importante compreender também como as dinâmicas sociais e culturais atuam na constituição de imagens e percepções sobre os diferentes objetos e fatos da vida. Segundo Wolfgang Iser (2002), o texto ficcional trabalha com dimensões diferentes da realidade, que podem ser sociais, emocionais ou sentimentais. Mas se é verdade que a ficção literária usa de

aspectos e referências da realidade social, também é correto afirmar que ela não se esgota aí. Para Iser (2002), o fictício produz um imaginário que transforma a realidade vivenciada em signo. Segundo o autor, a ficção, que ele define como “ato de fingir” - mesmo os textos literários mais realistas - é uma transgressão de limites, porque ao mesmo tempo organiza a realidade e configura o imaginário. O autor entende que o caráter próprio do imaginário é ser difuso e fluido, por isso se manifesta na experiência cotidiana como ideação e projeção. No texto ficcional, esse caráter é transformado em uma configuração determinada. Por isso, para Iser (2002), o fictício transgride os limites do imaginário ao determiná-lo como aparência de real; ao mesmo tempo em que a própria realidade é transgredida no texto porque é transformada em signo. De acordo com Iser (2002), na mediação entre realidade e imaginário, o texto ficcional é composto de diversos “atos de fingir”, ou seja, de transgressões de limites, que se relacionam mutuamente. Desse modo, para Iser (2002) a ficção é a tematização do mundo pelo autor que seleciona sistemas contextuais socioculturais ou literários. Essa seleção é uma transgressão, pois os elementos selecionados são desvinculados da sistematização preexistente de onde foram retirados. Outro “ato de fingir”, segundo Iser (2002), ocorre entre os próprios elementos intratextuais, por meio da combinação e relação entre estruturas semânticas construídas no texto, tanto as de ordem lexical, quanto as de ordem narrativa. A própria identificação do texto como ficcional pelo leitor é um “ato de fingir”, uma vez que se desnuda como ficção por meio de elementos que sinalizam que seu conteúdo deve ser tratado como ficção. Desse modo, o texto estabelece um “como se”; um mundo representado que alude a um outro mundo. Por fim, Iser (2002) afirma que a última transgressão acontece na própria leitura, porque o texto provoca orientações e um repertório de experiências para um mundo irreal. Sendo assim, o leitor precisa atualizar essa experiência da realização do imaginário para o seu mundo familiar de referências, que foram transgredidas e que se localizam fora do texto. Esse processo acontece por meio da constituição de sentido pelo próprio leitor.

Mesmo que falem de situações do cotidiano observadas pelo autor ou de notícias de jornal, as crônicas de Stanislaw são entendidas neste trabalho como ficção, uma vez que são produzidas por “atos de fingir” no sentido trazido por Iser (2002), ou seja, as crônicas são produzidas a partir da mobilização de elementos do imaginário coletivo e da realidade social para criar novos sentidos e experiências que transgridem as próprias referências utilizadas. Dito de outro modo, entende-se que em sua escrita o autor compartilha com o leitor de sistemas de referência e de orientação da vida social e do imaginário coletivo, que são transgredidas, produzindo assim novos sentidos. Como dito anteriormente, o conjunto dos seus textos em

jornal e em livro estabelecem com o leitor a noção de que a sua crônica fala do cotidiano, ou seja, de fatos e acontecimentos, ao mesmo tempo em que esses são transgredidos no texto, por meio do humor, produzindo novas imagens e sentidos. Essas imagens são compartilhadas coletivamente com um público leitor e por isso constituem percepções sobre a realidade social e política da ditadura militar. Dentre os temas tratados na série *Febeapá*, é possível identificar alguns eixos temáticos, seja com maior ou menor incidência: o despropósito das ações governamentais; a corrupção em diversos âmbitos; a identificação dos militares como pessoas ignorantes, autoritárias e violentas; os mecanismos de repressão (censura, espionagem e polícia política) e a colaboração da sociedade com o governo militar. A partir desses temas abordados com humor, Stanislaw ridiculariza os representantes do Estado e constrói percepções sobre o que significa ser a ditadura:

É difícil ao historiador precisar o dia em que o Festival de Besteira começou a assolar o País. Pouco depois da “redentora”, cocorocas de diversas classes sociais e algumas autoridades que geralmente se dizem “otoridades”, sentindo a oportunidade de aparecer, já que a redentora, entre outras coisas incentivou a política do dedurismo (corruptela do dedo-durismo, isto é a arte de apontar com o dedo um colega, um vizinho, o próximo enfim, como corrupto ou subversivo – alguns apontavam dois dedos duros, para ambas as coisas) iniciaram essa feia prática, advindo daí cada besteira que eu vou te contar (PONTE PRETA, 1968, p. 5).

No trecho citado acima, Stanislaw usa termos que constroem uma caricatura sobre o governo militar e sobre a sociedade que a legitima. O autor ironiza o golpe, ao chamá-lo de redentora, subvertendo a narrativa militar que se apoiava no discurso de Segurança Nacional para justificar a tomada do poder. Em seguida, ridiculariza as autoridades militares, “otoridades”, por meio de um erro ortográfico que sugere a ignorância como característica desses personagens políticos. Segundo Dislane Moraes (2004), a crítica feita por Stanislaw, ironizando o golpe como redentora coaduna com grupos da sociedade civil que questionavam o sentido que os militares reivindicavam de “revolução” no próprio preâmbulo do Ato Institucional nº 1, defendendo que o movimento armado se configurava como revolução e “Poder Constituinte” por representar “o interesse e a vontade da nação”. Em disputa com esse discurso oficial que buscava uma legitimidade revolucionária, afirma Moraes (2004), cronistas como Carlos Heitor Cony, Edmundo Moniz e o próprio Stanislaw fizeram oposição e questionaram os significados dos acontecimentos. Na introdução do *Febeapá 2*, Stanislaw mais uma vez, a exemplo do primeiro volume, atribui a si mesmo um papel de historiador ou de sociólogo, como aquele que pode organizar e dar sentido aos acontecimentos. Semelhante ao estilo modernista apontado anteriormente com as considerações de Jackson (2000), o *Febeapá* de Stanislaw retrata a história confusa do país, que é contada por meio da demonstração dos vícios da sociedade. No primeiro trecho abaixo, Stanislaw fala sobre a publicação da sua própria

obra destacando mais uma vez o *Febeapá* como definidor dos eventos que se estruturaram com a ditadura.

Aquele que se dedica, tal como Stanislaw, ao estudo da História do Brasil contemporâneo, deve ter notado que aconteceram dois acontecimentos importantes (a redundância é uma homenagem do autor ao FEBEAPÁ). O primeiro acontecimento importante que aconteceu foi o Festival de Besteira que assolou – e continua assolando – o País. O segundo foi o lançamento de um livro sobre esse evento, cuja venda surpreendeu os meios literários e até mesmo os livreiros mais tranquilos, pois liderou – durante grande parte do ano de 1967 – as vendas de livros, alcançando um recorde notável: no período de 9 meses vendeu 37 mil exemplares (PONTE PRETA, 2006, p. 157).

Stanislaw seleciona os temas que para ele constituem o *Febeapá* e ao inserir personalidades públicas, notícias de jornais e situações reais no seu universo fictício, o autor modifica a realidade. Como estratégias, o autor utiliza a exploração dos vícios morais e vícios de linguagem, assim como destaca a fala de autoridades públicas colocando em um contexto malicioso. Como a fala de Juraci Magalhães destacada abaixo:

Algumas frases lapidares, que serviram para incrementar a besteira, como-por exemplo- “O que é bom para os EUA é bom para o Brasil” (Juraci Magalhães) ou então “Aceito minha noiva como legítima esposa para cumprir o meu dever com a Pátria” (Padre Vidigal) são marcos da História Contemporânea do Brasil, e suscitaram outras tantas frases, assim como outras tantas atitudes, cujo relato o sociólogo Stanislaw apenas assinala, por ser um observador e não um novidadeiro (PONTE PRETA, 2006, p. 158).

“O que é bom para os EUA é bom para o Brasil” tornou-se uma espécie de slogan da oposição, quando colocada em um contexto satírico, em que o caráter ilógico da afirmação se acentua, uma vez que o que é bom para os EUA pode não ser necessariamente bom para o Brasil, principalmente colocando em perspectiva o imperialismo norte-americano, em contradição com o lugar periférico ocupado pelo Brasil na política internacional. Nesse movimento de descrever as contradições e a ausência de uma lógica racional nos discursos e ações dos ocupantes do poder, Stanislaw ressalta em suas crônicas a estupidez e a ignorância dos representantes políticos que são constantemente descritas como características definidoras do *Febeapá*. Essa ignorância reverbera na má gestão e no despropósito das ações de governo:

Quando se desenhou a perspectiva de uma seca no interior cearense, as autoridades dirigiram uma circular aos prefeitos, solicitando informações sobre a situação local depois da passagem do equinócio. Um prefeito enviou a seguinte resposta, à circular: “Doutor Equinócio ainda não passou por aqui. Se chegar será recebido como amigo, com foguetes, passeatas e festas” (PONTE PRETA, 2006, p.24).

A imprensa não fica fora da crítica à cretinice daqueles que ocupam os espaços de poder. Stanislaw é um crítico contumaz da imprensa e ela não escapa do *Febeapá* instaurado pela redentora. Na crônica abaixo, os jornais consultam nutrólogos para informar do valor nutricional da formiga saúva, comida por retirantes nordestinos para não morrerem de fome. Mais uma vez, a irracionalidade e falta de sentido conectada com a maledicência dos agentes

públicos. Se os retirantes estão morrendo de fome, de que importa o valor nutricional da formiga? O valor nutricional não seria uma questão pertinente, se o problema social da fome fosse levado a sério. Por fim, Stanislaw pontua de forma irônica o perigo de afirmar que a formiga pode ser nutritiva, porque seria o suficiente para que privassem os retirantes até de comer a formiga.

Ainda na faixa do nordeste: um telegrama informava que, para não morrerem de fome, os retirantes nordestinos estavam comendo formiga saúva. Isto bastou para que vários jornais consultassem nutrólogos, tendo eles afirmado que, de fato, a formiga apresentava qualidades nutritivas. Era uma temeridade tal afirmação, pois isso talvez fosse o bastante para que tirassem a formiga da boca do nordestino. (PONTE PRETA, 2006, p. 24).

A falta de sentido na cobertura jornalística sobre a ingestão de formigas pelos retirantes nordestinos ressalta a imoralidade que é a fome enquanto problema social. A crítica produzida pelo texto acontece quando o autor aproxima o fato narrado ao absurdo por meio do humor - fato este que se pressupõe retirado da realidade crua do cotidiano, pela natureza do gênero em questão. É pertinente também destacar que Stanislaw frequentemente critica a imprensa em seus textos, fazendo dela fonte de informação e também tema de suas crônicas. Cláudia Mesquita (2008) observa que o autor era um leitor ávido dos jornais e - como parte do seu trabalho de cronista, na busca por temas, histórias e personagens para suas crônicas - lançava mão não só do olhar atento ao cotidiano das ruas, como também usava a imprensa em seu reportório. É importante salientar que apesar de usar notícias de jornais como matéria-prima, não é possível distinguir sem uma investigação detalhada sobre os casos e situações retratadas quais são os limites entre fatos verídicos e recursos ficcionais usados pelo autor. Mesmo quando se trata das crônicas mais curtas, em que ele constrói relatos sobre “a conjuntura”, envolvendo inclusive figuras públicas, com tom noticioso e ao mesmo tempo satírico, não foi possível identificar em todos os casos referências diretas a um fato ocorrido e noticiado pela imprensa. Stanislaw criou de forma jocosa a *Preta Press*, sua própria agência de notícias, que consistia basicamente nas notícias e informações coletadas por seus leitores e por ele próprio, através do trabalho de leitor de noticiário. Esse compilado de crônicas mais curtas, com “pretensão de reportagem” – usando as palavras do autor - formavam a seção *Fofocalizando* em sua coluna no *Última Hora* e depois foram selecionadas e publicadas na primeira parte das três edições do *Febeapá*. Como apontado anteriormente, a dificuldade em estabelecer esses limites é que o autor promove transgressões em seu texto, criando assim um universo ficcional próprio, por meio do humor e da ficção. Entretanto, não é de interesse deste trabalho fazer essa delimitação e averiguar se os casos mencionados de fato aconteceram ou que tenham acontecido tal qual narrados pelo cronista, como nos casos de crônicas em que o autor relata assassinatos por parte



da polícia e que serão analisadas no próximo capítulo. O mais importante é que tais crônicas sejam verossímeis e que produzam representações sobre as experiências da ditadura civil-militar. Ao revelarem impressões, escolhas discursivas e valores - não só do autor mas do grupo social ao qual ele faz parte (seus pares, público leitor, editores, etc.) - constituem práticas simbólicas que fazem parte do campo da política, uma vez que expressam compreensões sobre as formas em que a sociedade se organiza.

Partindo-se da compreensão de que as crônicas de Stanislaw constituem parte dos discursos e imagens produzidas pela oposição sobre a experiência da ditadura civil-militar, é importante pontuar algumas questões relacionadas aos conceitos de política. Em busca de uma delimitação sobre o objeto da História Política, Pierre Rosanvallon (2010) diferencia os termos “o político” e “a política”, proporcionando assim uma visão mais complexa desse conceito. O que no senso comum acostumou-se a entender como terreno exclusivo da política - as formas de governo, as organizações partidárias, as instituições políticas - é definido por Rosanvallon (2010) como sendo a política em sua dimensão de prática governamental ou institucional, em um cenário prontamente identificado como pertencente ao âmbito político. Por outro lado, o autor ressalta a dimensão “do político” como aquela que abarca as diferentes formas de vida em uma sociedade, assim como os processos pelos quais essa sociedade se estrutura como uma coletividade ordenada, como ela produz seus pactos sociais. A partir dessa definição, Rosanvallon (2010) compreende que o âmbito “do político” abrange diversas dinâmicas que são ao mesmo tempo sociais e simbólicas, como a construção de discursos, as diferentes relações de poder, a constituição de direitos, entre outras. Nesse sentido, é pertinente pontuar que as crônicas de Stanislaw fazem parte do universo político como produção de discurso a respeito não somente das práticas governamentais e institucionais, mas também por formas de viver na sociedade brasileira, como será abordado no tópico seguinte.

### **3.3. Camadas populares e a resistência cotidiana**

Em seu estudo sobre a obra de Rabelais e a cultura popular europeia na Idade Média e no Renascimento, Mikhail Bakhtin (1987) entende que a estética grotesca presente na literatura, na arte pictórica, nas festas e expressões populares desses dois períodos foi marcada pela visão carnavalesca de mundo, característica da cultura popular medieval, que tem raízes nas expressões pagãs da Antiguidade. Segundo Bakhtin (1987), a carnavalização do mundo consiste na experiência de uma segunda vida, em que o riso serve como liberação dos temores para transformá-los em inofensivos “espantalhos cômicos”, por meio do riso alegre e festivo, de

modo que o sublime e o espiritual são rebaixados ao nível terreno da materialidade. Desse modo, a degradação é seguida pelo sentido de renascimento do corpo social, em uma percepção de tempo que entende a morte como uma etapa para uma nova vida. Sendo assim, o riso na cultura medieval ocidental representava a renovação, em rituais que englobavam não só o objeto do riso, mas também aqueles que riem, como experiência vivida. É essa concepção de jogo teatral como forma de percepção do mundo, em que os papéis sociais e o ordenamento espiritual são invertidos, que o autor denomina de cultura carnavalesca. Bakhtin (1987) avalia também que a estética grotesca, marcada pela carnavalização e pelo riso, é retomada em outros momentos históricos, principalmente na literatura, entre os séculos XVII e XIX, como oposição ao classicismo. É importante destacar que o autor assinala as distinções do riso grotesco em cada uma dessas manifestações históricas, que se distanciaram do sentido de renovação presente na carnavalização medieval. Desse modo, elementos da visão carnavalesca de mundo persistem com assimilações e ressignificações na literatura e na cultura popular. Segundo Bakhtin (1987), no Romantismo, o riso grotesco carnavalesco aparece ligado a uma perspectiva subjetiva, descolada da ideia de corpo social, de modo que a degradação acontece apenas no sentido negativo, de liberação dos temores, por meio da ridicularização satírica, perdendo-se a ideia de renovação e de riso alegre e festivo, assim como as concepções de vida e morte são colocadas em oposição. O autor pontua também que a estética grotesca reaparece durante o século XX, em correntes modernistas, como o surrealismo e o expressionismo, em correntes existencialistas e no realismo que retoma formas carnavalescas populares. Nesse sentido, mesmo com reconfigurações, elementos da carnavalização do mundo e da consciência estão presentes em diferentes expressões culturais modernas e contemporâneas, que se fazem presentes por meio da sátira, dos exageros cômicos, do riso como liberação das opressões e medos, seguido pelo desejo de transformação, assim como das inversões sobre o ordenamento social.

É interessante notar que Murilo de Carvalho (1987) utiliza-se do conceito de carnavalização também para falar das expressões da cultura popular no Rio de Janeiro, no período inicial de constituição da república brasileira. Ao analisar as formas de associação e de participação política no Rio de Janeiro, José Murilo de Carvalho (1987) identifica a prática da carnavalização da política, das relações sociais e de poder como uma característica das formas de sociabilidade na capital do país. Segundo o autor, a carnavalização no Rio de Janeiro surge como associação entre a convivência de forças da ordem e da desordem presentes em uma cidade destinada para ser o centro político da ordem republicana, mas que mantinha as hierarquias e contradições sociais do regime anterior. A carnavalização constituiu-se assim

como forma de expressão política, em resposta à ausência de identificação do povo com o Estado. Para Carvalho (1987), diferente de outras regiões do país, o Rio de Janeiro se formou historicamente como cidade dominada pela presença do Estado, ao mesmo tempo que foi também centro comercial escravista. A partir de 1808, com a chegada da família real, a cidade recebeu boa parte da burocracia metropolitana e passou a conviver cada vez mais com a cultura europeia. Desse modo, Carvalho (1987) entende que a sociedade do Rio de Janeiro foi marcada por elementos da cultura cristã ibérica de caráter hierárquico, integrativo, profundamente religioso e familista, que conviviam em contradição com uma visão racional do Estado como exercício do poder. Com o advento da República, parte dessa cultura hierárquica integrativa se perde, ao mesmo tempo em que não se constrói o individualismo participativo de uma república liberal, de modo que o liberalismo só acentua o caráter autoritário do Estado. Segundo o autor, esse período de transição e implementação da república, constituiu na capital maneiras de participação no espaço público diferentes do modelo esperado de participação política liberal, baseado na filiação a partidos políticos, por exemplo. Segundo Carvalho (1987), os modos de associação aconteciam também por laços religiosos e de trabalho, como na formação de sociedades religiosas e de auxílio mútuo. No mesmo sentido, as festividades religiosas e o carnaval se constituíram também como espaços de expressão de resistência à nova ordem política. Carvalho (1987) apresenta a imagem do “bilontra” como interpretação alternativa à imagem de conformismo e alienação em relação à participação popular, representada pela fala de Aristides Lobo que chamou de bestializada a população, afirmando assim que o povo teria assistido inerte ao processo de instauração da república. Segundo o autor, a figura do bilontra – o termo dava o título à revista “O Bilontra” de 1886 - representa o esperto, o velhaco, o gozador, ou seja, aquele que sabe tirar das condições disponíveis proveito próprio. Mais ainda, o bilontra é aquele que não leva a sério o formalismo da política, porque sabe que não há espaço para ele e para as camadas populares na lógica institucional, por isso a sua atuação acontece dentro das expressões da cultura política popular, através de representações satíricas, do escárnio e da violência ritualística. Desse modo, para Carvalho (1987), quem ficava de fora das instâncias burocráticas de representação política, manifestava-se pela oposição direta ou pela apatia e encontrava formas de subverter as normas e o controle do Estado. Nesse sentido, a carnavalização nas manifestações populares constituiu-se como forma cultural de resistência e subversão à lógica autoritária e hierárquica.

Saliba (2002) aponta para a importância das representações cômicas na construção de uma identidade nacional, nas primeiras décadas da república brasileira. Segundo o autor o

sentimento de pertencimento a uma nação - pensada aqui no sentido atribuído por Benedict Anderson, como comunidade política imaginada - é constituído no imaginário coletivo por meio de estratégias narrativas e de deslocamentos de sentido. Dito de outro modo, a ideia de nação se constrói historicamente como sistema cultural que adquire caráter transcendente e que, por meio de seleções da memória coletiva e do compartilhamento de símbolos, possibilita com que um grupo de pessoas consiga se identificar por características comuns que as unem e que as diferenciam de outros grupos. Assim como José Murilo de Carvalho, Elias Saliba (2002) destaca a mudança social, a partir da abolição, e do sistema político, por meio da proclamação da República, como momentos em que a demanda por representações da nação se depara com fortes contradições decorrentes de “uma cidadania precária, porque calcada na manutenção da iniquidade das estruturas sociais” (SALIBA, 2002, p. 67). Para Saliba (2002), a representação humorística teve um papel importante nos esforços de construção da identidade nacional. Nesse sentido, o autor destaca que levando em consideração as contradições sociais, as diferenças regionais, a reprodução da lógica oligárquica constituída desde o império “era difícil pensar numa representação da sociedade brasileira que não fosse pela via da constatação da *ausência de sentido* ou da *recriação do sentido*” (SALIBA, 2002, p.69), o que para o autor significa espaço fértil para a representação humorística, uma vez que o humor se constitui como expressão emotiva das contradições e conflitos humanos. Mais ainda, pelas características de concisão da narrativa humorística, as representações do povo brasileiro ganharam mais fluidez, por exemplo nas ironias em relação aos estereótipos, ou nas paródias feitas sobre os próprios personagens cômicos, “fugindo das essências e também da gravidade natural dos estudos profundos” (SALIBA, 2002, p.128). Desse modo, o autor entende que as representações humorísticas durante as primeiras décadas da república brasileira constituíram espaço privilegiado de irreverência, constituindo-se como breves epifanias dos impasses sociais e políticos que remetiam o presente ao passado de uma sociedade escravocrata e portanto profundamente hierarquizada.

Algumas manifestações do humor brasileiro já foram apontadas no capítulo anterior, a partir das considerações de David Jackson (2000) sobre a condenação moral dos comportamentos e das referências às origens culturais da sociedade brasileira encontrados na literatura de tom irônico ou satírico. Os estudos de Saliba somam-se a essa reflexão ao dar subsídios para pensar como o caráter questionador e aberto à contradição do humor também podem ser percebidos nas crônicas de Stanislaw, principalmente quando se trata de representações ligadas à ideia de povo brasileiro. Sobre essa questão de produção do imaginário

nacional, é importante destacar algumas considerações sobre as utopias românticas feitas por Marcelo Ridenti (2014). O autor avaliou que nas manifestações culturais, artísticas e literárias no Brasil da década de 1960 existem elementos de vertentes românticas que têm grande expressão na Europa, principalmente durante o final do século XIX, mas que também aparecem no Brasil do século XX. Desse modo, Ridenti (2014) identifica elementos das diversas matizes (entre socialistas, marxistas, populistas, utópico-humanistas, anarquistas, jacobino-democráticos) de um tipo de “romantismo revolucionário ou utópico”<sup>14</sup> - no sentido de aspirações a um futuro diferente, mas que recupere elementos perdidos pela modernidade capitalista, como as noções de comunidade, de harmonia com a natureza e de valorização do trabalho como arte, de modo que a crítica ao sistema econômico capitalista é indissociável. O autor dialoga também com as conceituações de Romantismo propostas por Elias Saliba, que segundo Ridenti (2014) consiste em analisar o imaginário romântico a partir das características de negação do presente e de idolatria do tempo e da história, “colocando-se uma interrogação sobre o futuro, de alguma forma referido ao passado” (RIDENTI, 2014, p. 16). Dessa definição se desdobrariam duas vertentes: de povo-nação e de inspiração social. Na primeira, há a compreensão de que a regeneração da humanidade se dá por meio do povo, da nação, da fraternidade e da História. A outra vertente tem como ideal de futuro a sociedade sem classes. Segundo Ridenti (2014), apesar da teoria de Saliba tratar do contexto europeu durante o século XIX, é possível identificar no Brasil alguns elementos das utopias românticas calcadas na ideia de nação-povo em diferentes correntes estéticas entre as décadas de 1920 e 1930, depois reaparecendo entre as décadas de 1930 e 1940, por meio da crítica social e da “celebração do caráter nacional do homem simples do povo, por exemplo, na pintura de Portinari e nos romances regionalistas, até desaguar nos modernismos românticos dos anos 1960” (RIDENTI, 2014, p. 35). Nessa perspectiva, o autor destaca que, entre as vertentes de povo-nação, de inspiração social e principalmente de romantismo revolucionário, são encontradas características românticas na produção cultural de intelectuais identificados com a esquerda política, entre o final da década de 1950 e início de 1970. Para Ridenti (2014), nesse contexto de utopia revolucionária, a perspectiva romântica de valorização do povo aliada a uma postura anticapitalista não significava um movimento estético e teórico conservador ou regressivo, mas sim progressista, no sentido de buscar no passado as origens nacionais e populares capazes de

---

<sup>14</sup> O autor trabalha com as conceituações de Romantismo elaborada por Michael Löwy e Robert Sayre que identificam outros tipos de Romantismo além deste citado no corpo do trabalho. Estes são: Restitucionista; Conservador; Fascista e Reformador.

construir as bases para uma revolução nacional modernizante, tendo o socialismo como horizonte.

Diferente dessa perspectiva romântica, as representações do povo nas crônicas de Stanislaw são contraditórias. Ao mesmo tempo em que o Febeapá carnaliza as relações de poder e hierarquias sociais, produz também um retrato ambíguo das camadas populares. Stanislaw retrata os desvios morais gerados pela pobreza, como estratégia de sobrevivência às opressões do Estado. Na crônica “O filho do camelô”, do Febeapá 1, o autor narra o que aparentemente pode ser uma cena do cotidiano. Enquanto toma um café num boteco, ele próprio – “filho da Dona Dulce” – observa um camelô que começa a arrumar sua banquinha na rua e inicia sua narrativa dizendo: “Camelô no Rio de Janeiro, onde há um monte de gente que acorda mais cedo para ficar mais tempo sem fazer nada, tem sempre uma audiência de deixar muito conferencista com complexo de inferioridade” (PONTE PRETA, 2006, p. 74). O camelô aqui é representado como uma figura popular representativa do cotidiano das ruas, quando ele aparece, as pessoas que andam de um lado para o outro e que aparentemente estão só vagabundeando, como sugere o autor, param para ouvi-lo. Parece não se tratar apenas da venda do produto, mas da história que o camelô tem para contar. Enquanto Stanislaw observa, ele se depara com um terceiro personagem:

Até aquele momento, seu único espectador (afora eu, um admirador, à distância) era um menino magrela, meio esmolambado que, pelo jeito, devia ser seu auxiliar. Ou seria seu filho? Sinceramente, naquele momento eu não podia dizer. Era um menino plantado ao lado do camelô – eis a verdade (PONTE PRETA, 2006, p. 74).

Até então não se sabe nada sobre o garoto, nem sobre os produtos à venda. Depois de constatar que não havia policial por perto, o camelô monta sua barraquinha com diversos potes “pequenos, misteriosos” dispostos em fila indiana. Certificando-se da “ausência da lei”, ele abre um dos potes e começa a falar: “- Senhoras, senhores... ao me verem aqui pensarão que sou um mágico arruinado, que a crise nos circos jogou na rua. Não é nada disso, meus senhores”. A partir dessa chamada inicial, os curiosos começam a se aproximar e o camelô continua se apresentando, dizendo que representa uma firma não lucrativa, que “visa apenas o bem da humanidade”, pois a pomada que está no pote é “verdadeiramente miraculosa”. Nesse ponto, a curiosidade dos passantes só aumenta, inclusive a do cronista que observa tudo de dentro do boteco. Finalmente o camelô revela do que se trata o produto, é uma pomada que “dá confiança ao sorriso”, porque “é o maior fixador de dentadura que a ciência já produziu” e começa a inflacionar as qualidades da pomada milagrosa: “Mesmo que a sua dentadura seja uma incorrigível bailarina, a pomada dará a fixação desejada”. Depois dessa propaganda, as pessoas começam a pedir um ou dois potes, quando de repente a polícia aparece:

E a venda tinha começado animada, quando parou a viatura policial sem que ninguém percebesse sua aproximação. Os guardas pularam na calçada com aquela delicadeza peculiar ao policial. O guarda que vinha na frente deu um chute no tabuleiro da pomada miraculosa que foi pote para todo lado. Dois outros agarraram o camelô, e o da direita lascou-lhe um cascudo (PONTE PRETA, 2006, p. 76).

Aqueles que estava em volta presenciando a agressão passam a vaiar os policiais e a defender o camelô, um senhor diz: “Apreendam a mercadoria mas não batam no rapaz, que é um trabalhador”. Em seguida, uma senhora emenda: “Além disso o coitado tem um filho”. Imediatamente o camelô abraça o garoto, que fica acuado em volta dos seus braços. Com toda essa confusão, os policiais começam a “medrar”, até que “um sujeito folgado” dá um murro na viatura policial. “Os guardas se entreolharam. Eram quatro só, contra a turba ignara, sedenta de justiça”. Novamente a velha senhora grita: “Deixe o homem, que ele tem filho!”. Afugentados, os policiais só colocam a mercadoria dentro do carro e não prendem o camelô. Depois que os policiais são expulsos e a multidão se dispersa, Stanislaw acompanha o camelô e o garoto que vão andando juntos e ouve o seguinte diálogo:

- Que onda é essa de dizer que eu sou seu filho, meu chapa? Eu nem te conheço! – perguntava o menino, para o camelô.
- Cala a boca, rapaz. Toma 200 pratas, tá bem?
- Eu parei junto a um carro, fingindo que ia abri-lo, só para ouvir o final da conversa.
- Eu tenho mais potes naquele café lá embaixo – disse o homem: - Queres ficar de meu filho na Cinelândia, eu vou para lá vender. Quer?
- Vou por 300, tá?
- O camelô pensou um pouco e topou. E lá foram “pai” e “filho” para a Cinelândia, vender a pomada “que dá confiança e sorriso” (PONTE PRETA, 2006, p. 76).

Mais uma vez, como na crônica “Zezinho e o Coronel”, a força policial aparece de forma agressiva e autoritária, “com aquela delicadeza peculiar ao policial”, derrubam a barraquinha e batem no rapaz que só estava trabalhando, como lembrado por aqueles que assistiam à apreensão. Diante da repressão policial e da resposta do público, que parecia estar mais comovido com o fato do camelô estar na presença do filho. A presença de uma criança, ao representar a existência de uma família, proporciona maior respeitabilidade ao camelô e maior valor ao esforço do seu trabalho. Desse modo, para se livrar da prisão, parece que a solução se torna óbvia: contratar a criança para também fazer parte do show da pomada miraculosa que dá confiança ao sorriso. Também precisando ser esperto para sobreviver, o garoto que estava ali sozinho acaba aceitando o convite, por ver ali uma oportunidade de ganhar dinheiro. Em toda a narrativa construída por Stanislaw, desde a desenvoltura cênica do camelô em vender o produto, até o seu improviso ao encontrar uma saída para a prisão, é possível identificar a figura do bilontra, aquele que tem consciência da sua condição marginal na sociedade e que por isso burla as normas - já que as mesmas não o representam - para conseguir levar a vida, uma vez

que o Estado autoritário - aqui representado pela polícia - e a sociedade profundamente hierarquizada não possibilitam as condições para o exercício pleno da cidadania.

Em outras situações, o que se evidencia é a ausência de solidariedade, a apatia e a inércia diante das injustiças sociais e da ausência do Estado. É o caso da crônica “Bronca – arma de otário” do *Febeapá 2*, Stanislaw conta a história de um dia na vida de Hermenegildo, “pacato, casado, pai oito vezes”, “magrinho, fanhoso e com asma”, residente em Madureira e cobrador de uma empresa de secos e molhados. Assim começa sua jornada:

Para ele, aquele era um dia igual aos outros. Tinha saído de casa às 5 horas da manhã e, ao atravessar o jardimzinho, tropeçou no galo que nem tinha cantado ainda. Agora eram 5 e meia e já estava levando cacetada, dependurado no vagão e dando-se por muito feliz, pois, na Central, pegar o trem é fogo porque, como dizem os chefes-de-estação da referida empresa, “ou o trem tá atrasado ou já passou”. Quando chegou mais ou menos na altura da Piedade, em homenagem ao nome desse próspero logradouro suburbano, faltou energia e o trem parou de estalo. Era a quarta vez na mesma semana. Não havia de ser nada. De Piedade à cidade, a pé, ele conhecia um atalho (PONTE PRETA, 2006, p. 230).

O dia de Hermenegildo é marcado por uma série de constrangimentos e complicações decorrentes da precariedade do transporte público, das dificuldades no trabalho e das suas condições econômicas. No trajeto da sua casa para o trabalho, ele enfrenta os dissabores de pegar um trem lotado e atrasado, além de lidar com a queda de energia na estação. Chegando ao trabalho, levou bronca do patrão por causa do atraso. A primeira cobrança era num escritório de advocacia, precisou subir 14 lances de escada, porque o “Almirante da Light” resolveu racionar energia bem naquela hora e região, e por fim o advogado não estava, teve que deixar recado com a secretária, mal educada, “que falava com o Hermenegildo de nariz torcido, talvez por ser ele um dos poucos que não lhe faltava com respeito, em bolinações nas partes recônditas”. Para fazer a cobrança seguinte teve que pegar um ônibus lotado e por isso acabou esbarrando numa mulher, que o chamou de “sem-vergonha”, precisou subir outra escadaria e novamente o freguês não lhe pagou. Finalmente, às 3 da tarde foi almoçar. Mas o almoço não aconteceu, porque o gás da pensão onde ele costuma comer havia acabado de última hora. Ele toma uma vitamina num botequim, tenta ligar para o patrão, mas a linha telefônica está com problema, e pega outro ônibus para fazer a terceira cobrança, que é paga e por isso ele nem se “zanga” com o fato do ônibus ter furado o pneu no caminho de volta para casa, porque ele recebe 0,05% de toda dívida quitada. Ele então atravessa o Túnel João Ricardo “desarmado” e chega em casa às sete da noite, “depois de ter comprado aquele pão fajuto, mais milho do que trigo”, quando a esposa o recebe dizendo que vão jantar na casa da mãe dela. Então, depois do dia exaustivo, ele passa “álcool no corpo para refrescar” e vai comemorar o aniversário da sogra com a mulher e todos filhos que teve porque não tinha dinheiro para pagar a pílula. Chegando,



logo depois dos cumprimentos, ele toma de vez uma “batidinha de limão” para ver se esquecia os problemas, quando recebe a notícia da sogra:

- Hoje, como eu tive dificuldade pra arranjar uma galinha gorda e também porque o homem do gás engarrafado não veio, vamos jantar fora. E como presente de aniversário, o Hermenegildo paga.

Ah! Margarida...Pra quê! Começou a sair fumacinha azul do ouvido de Hermenegildo e, antes de qualquer coisa, ele fez “grrrrrrr”; depois conseguiu falar:

- Isto só acontece porque aqui não tem pena de morte, seus...seus... (e resolveu diminuir para seus chatos). Cambada de sem-vergonhas, país de descarados. Todos são descarados, ouviram?

Foi quando a mulher do Hermenegildo, sorrindo, explicou para os presentes:

- Coitado do Gigi, não pode beber que fica assim! (PONTE PRETA, 2006, p. 232).

O cotidiano de Hermenegildo pode ser o de qualquer outro trabalhador, acorda cedo, pega transporte público sucateado, recebe pouco pelo trabalho, aguenta a bronca do patrão, passa por várias dificuldades e tem uma família enorme para sustentar. Além de ser pai de família e de aguentar aquele trabalho cansativo de cobrador - ter que pegar um ônibus para cobrar do freguês – é também um homem honesto, afinal ele é o único que respeita a secretária. Ao mesmo tempo, a crônica aponta para seu conformismo, Hermenegildo não reage e não se revolta contra as explorações do seu dia-a-dia, é possível dizer que o personagem representa certo tipo de resiliência das camadas populares, a capacidade de suportar cotidianamente todas as injustiças e opressões. No final, quando ele pensa que poderá finalmente descansar, a sogra avisa que é ele quem vai pagar a conta, qualquer um perderia a paciência. Mas a bronca do Hermenegildo chega a ser absurda: “Isso só acontece porque aqui não tem pena de morte”. O que “a pena de morte” tem a ver com o fato dele ser pobre e de ser explorado no trabalho? Assim ele acaba direcionando toda a sua frustração para os parentes da esposa, chamando todos de sem-vergonhas e atribuindo a culpa dos seus problemas a uma espécie de caráter nacional: “país de descarados”. Quando finalmente Hermenegildo se revolta e sai da sua passividade, o faz de forma equivocada, porque ofende aqueles que são seus pares, indignando-se pelas razões que não são aquelas provocadoras da sua condição de trabalhador explorado, utilizando uma argumentação incoerente e, acima de tudo, conservadora e moralista, como fica explícito pela defesa da pena de morte. Mas, afinal, a esposa desmoraliza ele dizendo que a reação dele é por causa da bebida, o que por um lado representa uma resposta a atitude equivocada dele, demonstra também a falta de solidariedade entre os trabalhadores, uma vez que a esposa faz parte da mesma camada social que ele. Desse modo, o autor constrói uma sátira sobre as classes populares, ao apontar a postura passiva, a falta de compreensão total dos próprios problemas e a ausência de união e mobilização para a mudança. Nesse sentido, a crônica ao mesmo tempo em que aproxima o leitor do trabalhador, também ridiculariza a forma como ele lida com a

situação. É possível dizer que desse modo, o povo aparece no Febeapá multifacetado, em alguns momentos, como aquele que resiste às opressões, muitas vezes de forma desonesta, porque é como a situação possibilita, e por vezes é retratado como impotente ou alienado. No que diz respeito a expressão política por meio da sátira e da carnavalização das relações sociais, é importante destacar que Stanislaw seleciona como temas para suas crônicas as formas de sociabilidade das diferentes camadas sociais, a partir de um olhar que satiriza os desvios morais, as hipocrisias das classes altas e médias, assim como as relações de opressão e exploração das camadas desfavorecidas. Nesse sentido, as representações que o cronista constrói da sociedade apresentam características específicas em relação ao contexto social e político da ditadura civil-militar que serão retomadas e aprofundadas no próximo capítulo.

#### **4. CAPÍTULO 3: O FESTIVAL DE BESTEIRA QUE ASSOLA O PAÍS NAS DISPUTAS DE REPRESENTAÇÃO SOBRE O GOLPE E A DITADURA**

##### **4.1. Os militares e as representações do poder**

Sobre as disputas discursivas que envolveram o golpe e a ditadura à época, é pertinente considerar algumas questões em relação ao papel histórico dos militares na esfera política brasileira. Em recente artigo (2021), o historiador Carlos Fico pontua algumas questões importantes sobre o papel histórico dos militares nas disputas políticas brasileiras e a imagem social construída em torno deles ao longo desses processos. Fico (2021) defende que os militares tiveram participação decisiva em todas “as crises institucionais do país – aqui entendidas como crises políticas que afrontam a constituição” (FICO, 2021, p. 9)<sup>15</sup>, quando não, foram agentes desencadeadores das mesmas, desde o final do Segundo Império, a partir do conflito que ficou conhecido como “Questão Militar” e que teve relação importante com a articulação militar que efetivou a proclamação da república brasileira. Fico (2021) entende que prevaleceu nessa dinâmica histórica de longa duração o pressuposto de superioridade das classes militares sobre as civis e, portanto, da necessidade de tutela das mesmas. Segundo Fico (2021), essa concepção foi se constituindo com o espaço político e constitucional conquistado

---

<sup>15</sup> As crises apontadas por Fico (2021) são: a deposição de Washington Luís em 1930; a implantação da ditadura do Estado Novo em 1937; a deposição de Vargas em 1945 e o seu suicídio em 1954; a intervenção do general Lott para garantir a posse de Kubitscheck em 1955; a crise institucional de 1961 após a renúncia de Jânio Quadros e o golpe de Estado de 1964.

por militares desde a fundação da república, a partir do protagonismo conquistado por agentes militares na escrita da constituição republicana - como Benjamin Constant e sua visão positivista de Estado e Deodoro da Fonseca e sua defesa pela autonomia militar em relação à lei e ao poder executivo – juntamente com o apoio civil de intelectuais e políticos. Desde então, afirma o autor, as constituições que se seguiram reproduziram a brecha legislativa de que os militares “devem obediência dentro dos limites da lei”, dando margem à compreensão de que a obediência militar depende de uma interpretação sobre quais seriam esses limites. Somou-se a essa questão, a conformação de concepções acerca de uma suposta identidade nacional, que predominaram em discursos políticos e intelectuais. De acordo com Fico (2021), a ideia de nação brasileira calcou-se sob o olhar elitista de que apenas parcela da população estaria preparada para o exercício da democracia, enquanto o povo – marcado pela rudeza e ignorância, por um lado, pela generosidade e bondade por outro – não teria condições de escolher seus representantes políticos e, portanto, precisariam ser protegidos. Para o autor, essa concepção autoritária sobre o povo brasileiro frequentemente foi usada como justificativa para a intervenção e tutela militar.

O sociólogo João Roberto Martins Filho (2003) também avalia o papel político desempenhado pelas Forças Armadas nas décadas que antecederam o golpe de 1964, apontando para as leituras equivocadas sobre os processos políticos de 1930, que supunham um papel secundário na esfera política ocupado pelos militares. Segundo o autor, o mito do poder moderador sustentado por intelectuais como Alfred Stepan, Oliveiros Ferreira e Raimundo Shaunn baseava-se na ideia de que os militares exerciam de forma restrita a tarefa de conservar a ordem, desse modo, eles agiriam apenas na remoção do poder executivo, que seria em seguida ocupado por agentes civis, assim, segundo esse modelo moderador, teriam legitimidade para intervir e não para governar. No entanto, essa perspectiva não correspondia com o papel ocupado pelos militares a partir de 1930 e principalmente na ditadura do Estado Novo. Para Martins Filho (2003), esse período foi marcado por “profundas modificações políticas e organizacionais na força terrestre” (MARTINS FILHO, 2003, p. 103) que se deram a partir do confronto e eliminação das correntes reformistas e comunistas, resultando no fortalecimento das Forças Armadas, de modo que em 1937 os militares se tornam fiadores da ordem social e da política de desenvolvimento nacional.

Segundo Martins Filho (2003), a criação da Escola Superior de Guerra (ESG) em 1948 também contribuiu para a consolidação de um posicionamento ideológico e político hegemônico no interior das Forças Armadas. Para o autor, a ESG mais do que uma escola de

guerra era uma instituição dedicada a estudos sociais e políticos, criada com a preocupação de unir as elites civis e militares contra o comunismo e a expansão da União Soviética. Desse modo, ela teve um papel importante na concepção de ideologias e orientações políticas. Segundo Martins Filho (2003), é nesse contexto que a ideia de Segurança Nacional passa a se consolidar, distanciando-se da concepção clássica de defesa nacional e incorporando a noção de segurança norte-americana, que implicava na “necessidade de mobilização total da sociedade como pré-condição de uma vitória na guerra moderna” (MARTINS FILHO, 2003, p. 108). Nesse sentido, a nova doutrina de segurança concedeu às Forças Armadas o papel de defesa das instituições nacionais contra o inimigo soviético. De acordo com Martins Filho (2003) esse caráter ideológico tomou uma direção mais concreta com a Revolução Cubana em 1959 e com a adoção da concepção de guerra revolucionária, retirada da literatura militar francesa, que identificava o inimigo comunista como subversão interna, diferente da ideia de combate ao inimigo externo, ou seja, de outro país que ameaça o território nacional. A historiadora Maria Helena Moreira Alves (1989) também aponta que a consolidação ideológica da Doutrina de Segurança Nacional no Brasil incorporava as estratégias militares da Guerra Fria, baseadas na noção de guerra total, de “guerra moderna total e absoluta” (ALVES, 1989, p. 36) que estendia a guerra entre Estados Unidos e União Soviética a outros territórios do mundo e abarcava a totalidade dos esforços militares, políticos, econômicos e culturais. De acordo com a autora, no Manual Básico da ESG, incorporava-se o conceito de guerra não-declarada, aquela que diferente da guerra clássica, direcionada para um inimigo externo, pode acontecer contra insurgências da própria população. Desse modo, o manual usava os termos: “guerra insurrecional”, que se referia ao confronto armado da população do país pela deposição de um governo, e “guerra revolucionária” que teria inspiração ideológica e o apoio de outros países, visando o controle progressivo da nação, sem obrigatoriamente envolver o uso das forças armadas. Nesse sentido, como observa Alves (1989), a noção de guerra revolucionária abrangia todas as formas organizadas de oposição política ao Estado, vinculando-as à suposta infiltração comunista.

Apesar do alinhamento ideológico militar em torno da noção de guerra total, como apontado por Martins Filho (2003), parecia ainda prevalecer por parte de alguns grupos de apoiadores, ou do senso comum, a noção de “poder moderador” atribuída ao papel dos militares na política. Segundo Alves (1989), a doutrina de Segurança Nacional não era de amplo conhecimento público, por isso a decretação do primeiro Ato Institucional e a série de prisões e cassações que constituíram a Operação Limpeza surpreenderam aqueles que apoiaram o golpe

com a expectativa de uma recomposição democrática. De acordo com Daniel Aarão Reis (2004), após o golpe, os grupos civis e militares que estiveram no poder empenharam-se em construir e manter uma memória hegemônica sobre o golpe. Segundo o autor, por meio de diversos mecanismos, como a educação e propaganda, consolidou-se a memória do golpe como “intervenção salvadora, em defesa da democracia e da civilização cristã, contra o comunismo ateu, a baderna e a corrupção” (REIS, 2004, p. 39). Esse esforço de memória obteve resultados efetivos em curto prazo. No período inicial, as pessoas, em sua maioria, aderiram ao discurso vitorioso, referindo-se ao golpe civil-militar como “revolução”. Entretanto, segundo Reis (2004), a ditadura foi se tornando impopular, à medida em que a sociedade colocava em evidência os valores democráticos, de modo que a versão de “salvadora” foi perdendo lugar.

Em oposição às bases discursivas de sustentação do golpe e da ditadura, o *Febeapá* constrói uma série de representações sobre a figura militar que apontam a truculência desses agentes políticos - ora subvertendo as relações de poder, ora destacando a violência como característica constante, mesmo que o tema central não seja a repressão – e ridicularizando seus símbolos de poder. No “festival da redentora”, os militares são representados de forma animalésca, como autoritários que usam a força das armas para demonstrar poder. Essa imagem é construída não somente por meio dos elementos textuais, mas também a partir das ilustrações de Jaguar, em que feições agressivas e traços simiescos compõem o rosto de homens fardados, corpulentos em posição de ataque e empunhando armas. É preciso dizer que o recurso da animalização aparece também em outras ilustrações, em que não há menção a símbolos militares, como na ilustração para a capa da 3ª edição do *Febeapá 2*, pela Editora Sabiá. Trata-se de uma figura híbrida com características que lembram a imagem de um gorila, ao mesmo tempo em que apresenta traços humanos. Em diversas situações, assim como as ilustrações, as crônicas de Stanislaw retratam os agentes militares pelo uso arbitrário da força. Desse modo, o *Febeapá* contrapõe a representação do autoritarismo militar com o discurso “revolucionário” de restabelecimento da democracia.

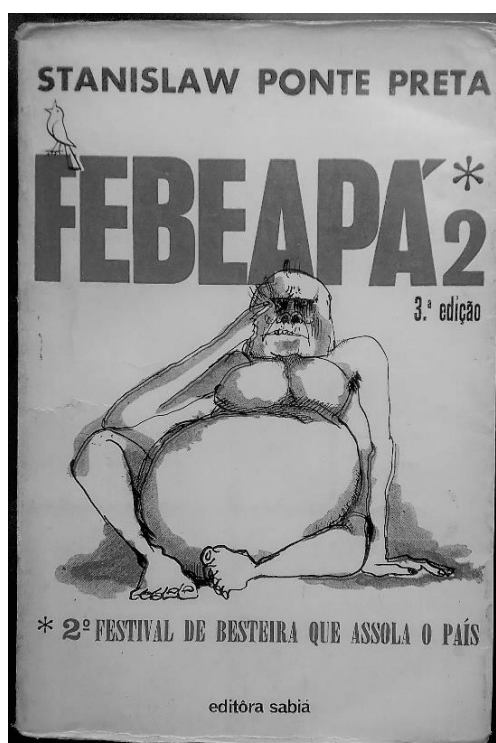


Figura 3 - Ilustração de Jaguar para a capa do FEBEAPÁ 2, 3ª edição, 1967.

Semelhante à crônica “Zezinho e o Coronel” do *Febeapá 2*, a crônica “O sabiá do almirante” do *Febeapá 1* também constrói uma situação em que a autoridade da figura militar é desafiada. “Era um Almirante reformado e muito respeitado na redondeza por ser bravo que só bode no escuro” (PONTE PRETA, 2006, p. 69). Uma noite quando o almirante estava se arrumando para ir ao cinema, como de costume, a empregada doméstica aparece assustada dizendo que tem alguém no quintal. “O Almirante pegou o 45, que tinha guardado na mesinha de cabeceira e saiu bufando para o quintal” (PONTE PRETA, 2006, p. 69). Era um “pobre ladrãozinho”, que estava encolhido no muro, apavorado. Quando o militar ameaçou atirar, o “mulato magricela” imediatamente disse que não estava armado e que o que escondia em uma das mãos era o sabiá que estava na gaiola. O sabiá era o orgulho do seu dono, que percebendo logo que se tratava de um inofensivo ladrãozinho, resolveu expulsá-lo com ameaças e humilhações:

- Pois tu vais botar o sabiá na gaiola outra vez, vagabundo. Vai botar o sabiá lá, vai me pedir desculpas por tentar roubá-lo e depois vai me jurar por Deus que nunca mais passa pela porta de minha casa. Aliás, vai jurar que nunca mais passa por esta rua. Tá ouvindo?

O ladrão tava. Sempre de cabeça baixa e meio encolhido, recolocou o sabiá na gaiola. Jurou por Deus que nunca mais passava pela rua e até pelo bairro. O Almirante enfiou-lhe o 45 nas costelas e obrigou-o a pedir desculpas a ele e à empregada. Depois ameaçou mais uma vez:

- Agora suma-se, mas lembre-se sempre que esta arma é 45. Eu explodo essa sua cabeça se o vir passando perto de minha casa outra vez. Cai fora.  
 O ladrão não esperou segunda ordem. Pulou o muro como um raio e sumiu.  
 O Almirante, satisfeito consigo mesmo, guardou a arma e foi pro cinema. Quando voltou, o sabiá tinha desaparecido (PONTE PRETA, 2006, p. 70).

Mais uma vez, apesar da demonstração de força bruta por parte do representante da categoria militar, no final da história, o personagem que sofreu as ameaças consegue reverter a situação a seu favor. O desfecho deixa implícito que o ladrão conseguiu o que queria, o sabiá, e que portanto transgrediu a ordem do militar, quando teve a oportunidade, apesar de ter fugido no primeiro momento, ao ser pego em flagrante pelo almirante e, desarmado, não ter tido condições de enfrenta-lo. Mais uma vez, no imaginário construído por Stanislaw, a esperteza e a malandragem vencem a imposição da ordem e a violência opressora.

Em outras crônicas, o autor subverte alguns símbolos da memória militar, como acontece na crônica “O marechal e o bêbado” do *Febeapá 2*. A narrativa de Stanislaw subverte a simbologia atribuída à estátua do marechal Deodoro da Fonseca, que perde seu significado de monumento em homenagem à figura militar consagrada como um dos heróis da República, tanto na memória coletiva quanto na cultura histórica. Na crônica, a estátua serve de lugar de moradia para um bêbado, ao mesmo tempo em que se torna uma imagem estereotipada dos militares, ao ponto do bêbado identificá-la em um policial qualquer. Trata-se de um caso que Stanislaw afirma ter sido contada por um amigo e que ele, como cronista, decidiu contar também para seus leitores. A história é sobre um bêbado que morava em Maceió, já bem conhecido pelos moradores da cidade:

Apanhava seus pifas e ainda levava uma garrafa de reforço, para as eventualidades. E depois ficava ali na Praça Marechal Deodoro. Subia aquela escadinha e sentava bem embaixo do cavalo do proclamador da República. Se esquentasse um pouquinho, ia um gole. Se esfriasse, também.

Já era manjado, o bêbado da Praça Marechal Deodoro. À tardinha, quando vinha a rapaziada para o passeio de reconhecimento, encontrava-o já mais para lá do que para cá, chamando Jesus de Genésio – misturando tudo (PONTE PRETA, 2006, p. 241).

Quando aconteceu na capital sergipana a partida de futebol entre os times de Maceió e Aracaju, caminhões de torcedores saíram da capital alagoana para assistirem ao jogo. Assim que um deles passou pela Praça Marechal Deodoro, alguém achou por bem levar o bêbado para a viagem e assim aconteceu. Foi uma festa no trajeto, ele ria e gritava com a turma. Durante o jogo, começou a atrapalhar a partida, entrando no campo com a bebida em mãos. Só não foi preso, porque a “turma do deixa-disso” conseguiu livrá-lo. Quando o jogo acabou, todos os torcedores voltaram para Maceió, mas esqueceram de levá-lo junto. Agora a situação se complicou um pouco, porque ninguém conhecia o bêbado em Aracaju. Sentado no meio-fio com uma garrafa

de cachaça, ele começou a mexer com as mulheres de lá, um rapaz tentou “baixar o porrete” nele, mas outros o contiveram:

Sentindo-se protegido, o bêbado da Praça Marechal Deodoro, Maceió (AL), folgou mais pouquinho coisa, obrigando os ponderados a chamar a Polícia. Não demorou muito, veio um cavalariano, e o soldado para assustar “aquele pau d’água estrangeiro”, aticou o cavalo para cima dele.

O bêbado nem se assustou, apenas olhou para o cavalo e, ao vê-lo, deu um sorriso de satisfação. Olhou para cima e gritou pro soldado:

- Ó Deodoro, você também veio esse menino? Olhe...perdemos de dois a zero!

No final, o bêbado que já estava confundindo “Jesus com Genésio”, ao ver o policial em cima do cavalo, não se intimida, pensa logo que é a estátua de Deodoro, aquela que fica no lugar onde mora. Sentindo-se em casa, ele fala com intimidade, como se trata-se de um amigo, desse modo desmoralizando o policial que, ao aticar o cavalo para cima deste indigente baderneiro, pretendia afugentá-lo por meio da força. Como foi dito inicialmente, é importante ressaltar também que aqui a imagem de Deodoro da Fonseca é rebaixada e vulgarizada. De acordo com Murilo de Carvalho (1990), na disputa por imagens heroicas que representassem a proclamação da República, Deodoro da Fonseca foi uma dessas figuras. Na época de fundação do Estado republicano brasileiro, enquanto a imagem de Benjamin Constant foi defendida pelos militares alinhados com a ideia de intelectualidade, de um conhecimento técnico-científico e do pensamento positivista como fundadores da República, Deodoro representava os setores militares que reivindicavam o movimento da proclamação como uma questão militar corporativa, apartada da participação civil. Apesar dos esforços de construção da imagem de Deodoro como herói republicano, não houve aceitação social suficiente para que ela se constituísse de fato como símbolo heroico. No entanto, como apontado por Carvalho (1990), a sua imagem continuou representativa da participação militar decisiva no movimento de instituição da República, principalmente para os setores militares que reivindicavam para si a memória da proclamação como feito militar. No contexto da ditadura civil-militar de 1964, Stanislaw ressignifica a imagem de Deodoro, associando-a, ao mesmo tempo, à agressividade militar encarnada no cavalariano de Aracaju e ao bêbado de Maceió, que faz dela sua casa e seu amigo. Nota-se que mais uma vez o emprego da violência é representada como característica intrínseca da postura militar, que está sempre associada aos agentes policiais nas crônicas do *Febeapá*. Do mesmo modo, mais uma vez, a repressão é confrontada com o deboche e a zombaria.

Mais uma vez a questão da memória militar aparece, mas dessa vez o cronista ridiculariza o esforço social e político da construção memorialística em torno da imagem de Tiradentes. No *Febeapá 1*, enquanto faz seu levantamento de notícias que entraram para o



Festival de Besteira, Stanislaw retrata a disputa em torno da representação de Tiradentes como símbolo nacional:

Começa o novo martírio de Tiradentes! Um historiador mineiro levantou a questão, dizendo que Tiradentes barbudo e cabeludo era besteira, pois o mártir da Independência era alferes, e portanto, usava cabelo curtinho, como todo militar. O blabla-blá comeu firme e obrigou o Marechal Presidente a se manifestar, assinando um decreto que estabelecia a figura de Tiradentes a ser cultuada, isto é, seria a mesma da estátua do falecido, colocada na frente do Palácio Tiradentes, antiga Câmara Federal no Rio. Nessa altura já tinha sido distribuído para as escolas um Tiradentes bem mais remoçado, sob protesto de professoras primárias que diziam ser o outro “mais respeitável”. Recolheu-se o Tiradentes mocinho, emitiu-se uma nota de Cr\$ 5.000, com a força aparecendo e o *Diário Oficial* publicou a resolução presidencial de se venerar “a efigie que melhor se ajusta à imagem de Joaquim José da Silva Xavier gravada pela tradição na memória do povo brasileiro” (PONTE PRETA, 2006, p. 32).

A mudança na imagem canônica teria causado polêmica inclusive entre aqueles mais conservadores e moralistas, como retratado por Stanislaw. Essa interpretação é possível, porque o cronista afirma que, logo depois que a imagem remoçada de Tiradentes foi distribuída nas escolas, as professoras primárias externaram o incômodo com a mudança, alegando que a imagem antiga era mais respeitável. Em resposta a essa insatisfação, o governo emitiu uma declaração oficial optando por manter a representação tradicional de Tiradentes: de cabelos e barbas longas, semelhante à imagem de Cristo. Desse modo, a crônica sugere que a reivindicação por uma representação mais próxima da imagem asséptica militar não encontra aceitação popular, o que aponta para as contradições e disputas existentes em relação à figura do mártir da República. Stanislaw afirma também que outras retificações foram feitas logo após o decreto presidencial:

(...) constava uma retificação que ninguém entendeu, dizendo: “Onde se lê Joaquim José, leia-se José Joaquim”. Ora, todo mundo sabe que o nome do mártir era Joaquim José, até mesmo aquele samba da Escola de Samba Império Serrano, que venceu um carnaval, mas os que estavam salvando o país tinham dúvidas (PONTE PRETA, 2006, p. 32).

Por fim, segundo o cronista, publicou-se outra retificação anulando a retificação anterior, ao que ele comenta: “Felizmente a coisa parou aí, do contrário iam acabar escrevendo Xavier com ‘CH’” (PONTE PRETA, 2006, p. 33). Desse modo, o autor satiriza as disputas pela memória de Tiradentes e os esforços oficiais em lidar com o tema, mais uma vez ironizando a ditadura, ao dizer que “aqueles que estavam salvando o país” não sabiam nem como escrever o nome do herói. Como aponta Murilo de Carvalho (1990) – construída como herói da Independência e da República ao longo dos séculos por meio de representações artísticas e literárias, do imaginário popular, dos esforços de memória no âmbito político e também da historiografia – a imagem de Tiradentes se tornou símbolo nacional, que poderia ser interpretado como uma figura mítica e religiosa, defensor da liberdade fosse na independência ou na República. “Na figura de

Tiradentes todos podiam identificar-se, ele operava a unidade mística dos cidadãos, de união em torno do ideal” (CARVALHO, 1990, p. 68), sendo a defesa dessa figura como símbolo reivindicada por diferentes grupos e interesses políticos em diversos momentos históricos. O autor pontua também que a ambiguidade na sua representação figurativa se tornou possível pela ausência de registros da sua imagem em vida, o que facilitou a existência de uma multiplicidade de elementos imagéticos a serem cotejados e utilizados de acordo com os interesses e usos políticos. Carvalho (1990) destaca também que os militares souberam bem usar dessa imagem de herói nacional, por exemplo, na ditadura civil-militar, em 1965, Tiradentes foi declarado por lei patrono cívico da nação e seu retrato foi colocado nas repartições públicas. Fato que não impediu com que as esquerdas também continuassem reivindicando sua imagem também no período ditatorial, como aconteceu na pintura e no cinema. Apesar de parecer contraditório a imagem de Tiradentes ser apropriada por distintos espectros políticos, é importante ressaltar que, também no século XIX, a representação do mártir foi disputada entre monarquistas e republicanos, assim como foi reivindicada pelos diferentes grupos políticos defensores da República. Essas disputas em diferentes momentos históricos demonstram as contradições que fazem parte da construção de Tiradentes como herói nacional. Retomando a crônica de Stanislaw, é importante destacar por fim que o cronista traz à tona essa disputa simbólica em torno de Tiradentes, tornando risível a reivindicação de uma identidade militar à sua fisionomia, dada a própria consolidação da sua imagem em símbolo nacional.

Assim como questiona os símbolos de construção da memória castrense, o *Febeapá* lança também um olhar crítico sobre o status social ocupado pelos militares. Na crônica “Patrimônio”, Benedito, um sujeito pobre, espera na fila do cartório para registrar o nascimento do quarto filho. Estava nervoso com a chegada do rebento, porque a vida não era fácil para ele, para a esposa e para os outros três filhos, e a situação só ficaria pior com mais uma criança. Preocupado com a vida que o recém-nascido menino teria, Benedito lembra-se de uma conversa que ouviu de três desconhecidos no botequim. Eles falavam sobre política e diziam que as coisas só pioravam: “Muda governo, discute-se, persegue-se, mas para eles era sempre igual. – Igual não! Pior. Sempre pior! – protestou o que estava de frente para Benedito” (PONTE PRETA, 2006, p. 146). Nesse diálogo, Stanislaw constrói para os personagens uma descrença ou falta de identificação com a política, afinal, muda-se o governo, promessas são feitas, mas para o cidadão comum a situação econômica e social, quando não muda, só piora. Em seguida, um deles se lembra de ter sido “um cretino”, porque o pai teria feito de tudo para encaminhá-lo no exército, mas ele não quis, se tivesse seguido carreira militar, estaria numa situação melhor,

seria pela idade “General”. Dessa lembrança e de um caso que lhe contaram sobre um pai que, logo depois do carnaval, registrou o nome do filho de “Lança-Perfume Rodo Metálico”, Benedito tem “um plano para dar um patrimônio à criança” (PONTE PRETA, 2006, p. 145).

Quando chega sua vez de fazer o registro do filho:

- Como vai se chamar a criança?
- General Lopes.
- General? Mas General não é nome.
- Eu sei. Mas eu queria que se chamasse General. É um menino. O senhor compreende, eu sou pobre, ele também será. Quem sabe, quando ele crescer, os outros chamando ele de General, talvez não sei...
- Talvez ele consiga ser mais do que eu fui...o senhor compreende?
- O funcionário do cartório olhou para Benedito, mas, pelo olhar angustiado do pai, viu que ele não brincava: queria mesmo que o filho se chamasse General.
- Um momento – disse, e foi consultar o escrivão. Confabularam um instante, o escrivão olhou para Benedito e balançou a cabeça. General não podia.
- Então bota João – falou Benedito.

E saiu do cartório mais triste do que nunca (PONTE PRETA, 2006, pp. 146-147).

Benedito, sendo um pouco ingênuo, acredita que se seu filho fosse chamado de general teria uma vida melhor que a sua, teria algum patrimônio, uma vez que sendo pobre seus filhos também o são. Stanislaw parece aqui dizer que, ao contrário da visão liberal de autodeterminação, ter e herdar um patrimônio pode determinar as condições econômicas de uma pessoa. Pensando assim, Benedito se lembra do homem que disse que se tivesse seguido carreira militar teria uma vida melhor. A carreira militar aparece aqui como forma de ascensão social e econômica, portanto, os militares são retratados como uma elite social. Desse modo, o autor aponta para um fosso entre os que têm e os que não têm patrimônio. Enquanto isso, na crônica “O major da cachaça” do *Febeapá 2*, Stanislaw também brinca com o status social do militar, contando a história de Adamastor, que tinha um grupo de amigos “bebedores”, não “bêbados”, porque apesar de beberem sempre, eram “conscientes”:

Mas, eu dizia, resolveram inventar uma hierarquia baseada no maior ou menor rendimento de cada um, na admirável (pelos menos para eles) arte de curtir um pileque com dignidade. Assim, aqueles que fossem uns frouxos e não passassem de uns tantos cálices, seriam cabos ou sargentos; os que conseguiam aguentar dose maior, seriam tenentes, e acima os capitães, majores...enfim, a graduação subia na ordem direta da cachaça de cada um ou, como disse um deles, mais cínico pouquinha coisa, na capacidade de virar gargalo.

Um detalhe importante que, depois de inventado esse pequeno exército da pinga, todos passaram a respeitar foi a obediência ao posto. Um tenente nunca entrava em qualquer lugar público sem bater continência para um major, pedir licença para permanecer no recinto, etc. (PONTE PRETA, 2006, p. 233).

Desse modo Stanislaw apresenta a hierarquia alcóolica criada entre o grupo e que imita a hierarquia militar não só no nome, mas também no status que os sujeitos têm entre si. Em seguida, o autor conta que quando Geraldina conheceu Adamastor e os dois saíram para jantar pela primeira vez, alguém se aproximou, bateu continência e pediu licença para ele chamando-o de “major”, o que a deixou impressionada e com orgulho, afinal ele era um cavalheiro

importante. Como ela era nova no bairro e nem todo mundo sabia do exército de bebedores, os dois namoraram e já estavam quase noivos, sem que ela desconfiasse de algo. Até que um dia, em conversa com uma tia de Adamastor, quando Geraldina confessava admirar a “importância” dele, logo soube do que se tratava o título de major. Mas já era tarde, ela já estava gostando dele, então resolveu continuar com o namoro, sem no entanto deixar que ele continuasse com a farsa. Quando estavam no cinema, novamente dois sujeitos se aproximaram e bateram continência. Como de costume, ficou meio constrangido, o que antes fazia ela pensar que era modéstia, mas agora fez com que pensasse que era cinismo. Então, Geraldina foi logo avisando para ele deixar de ser cínico, que ela já sabia o porquê do título. Ao que ele respondeu: “Pois fique sabendo que é uma injustiça, ouviu? Tem nego lá no armazém que bebe muito menos do que eu e já é coronel” (PONTE PRETA, 2006, p. 235). O risível na crônica não é apenas o fato da mulher se enganar com o título de major e depois descobrir que na verdade não se tratava de uma distinção social, mas sim de uma brincadeira entre amigos, mas também pelo fato de que a nomenclatura militar é adotada com seriedade entre os bebedores, eles batem continência, respeitam a hierarquia e se sentem valorizados com a título, ou injustiçados, como é o caso de Adamastor. Desse modo, há uma inversão da realidade, não é uma simples farsa, o mundo militar é carnavalizado pelos bebedores, a partir do momento em que o seu status social é rebaixado para fazer parte de uma hierarquia vulgar entre quem consegue beber mais ou menos. Como observou Dislane Moraes (2004), o *Febeapá* criou um contraponto à imagem positiva dos militares no meio social, por meio da ridicularização e da deturpação de representações estabelecidas, criando assim um novo sentido para os símbolos de poder.

#### **4.2. Suicidados e cocorocas: o aparelho de repressão e as subversões da crônica humorística**

Alguns aspectos da doutrina de Segurança Nacional que serviram como base ideológica orientadora para as ações de implementação da ditadura são importantes para a leitura das crônicas de Stanislaw Ponte Preta que compõe as três edições do *Febeapá*. De acordo com Maria Helena Moreira Alves (1989), diante do cenário internacional de Guerra Fria, o manual básico da Escola Superior de Guerra (ESG) compreendia que competia aos países do terceiro mundo, como o Brasil, maior preocupação com a guerra interna, ou a guerra revolucionária. Como apontado anteriormente neste trabalho, diferente do sentido da guerra tradicional, em que o inimigo é externo, um outro país, por exemplo, a guerra interna acontece de forma indireta, por meio da propaganda e do controle ideológico dentro do território nacional. Nesse sentido,

conforme pontua Alves (1989), para a ESG a estratégia de combate à guerra interna consistia na atuação em diferentes instâncias da sociedade, focando no público interno - os militares tanto da reserva quanto da ativa, os funcionários dos ministérios militares e a Polícia Militar – e no público externo – estudantes, sindicalistas, grupos sociais influentes, como intelectuais, artistas e figuras religiosas, assim como os meios de comunicação, as associações de bairro, as organizações de trabalhadores, etc. “O principal problema para o Estado, no combate a esta estratégia indireta do comunismo, consiste em que o inimigo está em toda parte” (ALVES, 1989, p. 39). Desse modo, segundo a autora, a noção de garantia da segurança interna implicava na organização de um aparelho repressivo por parte do Estado quase ilimitado, uma vez que o combate ao inimigo interno associava-se ao controle total das ameaças subversivas. “Mesmo que sejam mantidos na Constituição, tais direitos formais só existem, na prática, segundo o arbítrio do Aparato Repressivo do Estado de Segurança Nacional” (ALVES, 1989, p. 40). Nesse sentido, tornava-se impossível assegurar a defesa dos Direitos Humanos. Desse modo, conforme elucida a autora, a estruturação do Estado de Segurança Nacional ocorreu desde o início, quando o governo ainda estava sob comando do Alto Comando da Revolução, uma vez que o deputado Ranieri Mazzili, como presidente interino, não exercia o poder de fato. Segundo Alves (1989), o Ato Institucional nº 1 forneceu as bases legais que fundamentaram a instauração do Estado de Segurança. Já neste dispositivo previa-se mecanismos de repressão que favoreciam o emprego autoritário da força. De acordo com a autora, o principal deles foi o Inquérito Policial Militar (IPM), que dispensava justificativas formais para o seu uso – pouco depois, no dia 27 de abril, o mesmo seria instituído por Castelo Branco como decreto-lei. Para Alves (1989), no alinhamento entre os princípios da Doutrina de Segurança Nacional com os interesses econômicos das elites empresariais apoiadoras do golpe, uma série de ações foram feitas de forma arbitrária, no sentido de neutralizar a oposição. A abertura para o capital estrangeiro, principalmente o norte-americano, constituiu uma das bases do pensamento econômico adotado pela doutrina de Segurança Nacional, que teve como modelo de desenvolvimento o investimento multinacional e a consequente desnacionalização da economia. Desse modo, como afirma Alves (1989), a estruturação do Estado ditatorial sob o comando de governos militares deu-se a partir de estratégias políticas, econômicas, militares e psicossociais. Já nos primeiros momentos do novo regime colocou-se em execução a Operação Limpeza, que consistiu na varredura de “suspeitos” e órgãos da estrutura política e burocrática do Estado, assim como em círculos militares, de modo a “limpar” da estrutura estatal a oposição, abrindo espaço para os agentes alinhados com os princípios do novo governo. Segundo Alves (1989), a

estimativa é de que aproximadamente 50 mil pessoas em todo país foram presas durante os primeiros meses nas operações militares.

Ainda de acordo com a autora, a operacionalização da repressão e a implementação desse projeto de Estado se estruturou na criação do Serviço Nacional de Informações (SNI), que funcionou como sistema autônomo ligado diretamente ao Executivo Federal, tornando-se um poder político de fato, um sistema de espionagem dos cidadãos, em prol da segurança interna, estipulada pelos princípios da Segurança Nacional. De acordo com Alves (1989), com o pretexto de funcionar como assessoramento ao poder Executivo, Castelo Branco mantinha o discurso de que o órgão não pretendia ser uma polícia política e de que não possuía caráter doutrinário e de propaganda política. No entanto, destaca a autora, o SNI se estruturou de forma eficiente no planejamento e análise de informações sobre todos os cidadãos, em combate ao inimigo interno que como dito anteriormente, por princípio, poderia tornar qualquer cidadão suspeito. Segundo Alves (1989), o órgão contava inclusive com missões militares especiais e com a participação de colaboradores civis, mediante o estímulo de prêmio estipulado anualmente pelo presidente da República. Desse modo, o SNI poderia recorrer secretamente, durante missões específicas ou especiais, aos serviços de militares, funcionários públicos e demais civis, por meio de pagamento ou não.

Também os apoiadores da ditadura são tema constante do *Febeapá*. De forma irônica, Stanislaw os apelidou de “cocorocas”, como já dito anteriormente, que é o nome de um peixe usado como isca na pesca. O cronista retrata a seu modo o cenário de suspeição e de perseguição política, que ele denomina de “dedurismo”. O termo cocoroca já era usado por Stanislaw antes da publicação em livro do *Febeapá*, mas em suas crônicas críticas à ditadura, a palavra é utilizada frequentemente para falar dos civis colaboradores da ditadura. Na introdução do *Febeapá 2*, Stanislaw reproduz o trecho inicial da introdução do *Febeapá 1* para situar seus leitores, em retrospectiva, em relação aos fatos considerados por ele mais importantes, o que inclui a prática do “dedurismo”, ou seja, da denúncia, como um dos aspectos definidores da “redentora”. Logo depois, Stanislaw afirma que essa prática diminuiu, mas que continua principalmente no ambiente universitário. Na crônica abaixo ele aponta três “dedo-duros”, um professor da Faculdade de Filosofia, outro da Faculdade de Direito e o reitor da Universidade de Brasília:

É verdade que a prática do dedurismo arrefeceu um pouquinho e – ultimamente – a Pretapress e seus atentos agentes assinalam apenas uns raros casos de delatores, podendo-se resumir tais figurinhas nas pessoas dos Srs. Eremildo Viana, Hélio Gomes e Laerte Ramos de Carvalho- o primeiro da Faculdade de Filosofia e useiro e vezeiro em chamar a radiopatrulha para baixar o porrete em estudante, o segundo catedrático

da Faculdade de Direito (imaginem se não fosse), que tem hábito parecido com o do Senhor Eremildo; o terceiro é o reitor (nada magnífico) da Universidade de Brasília e que, ainda no mês de agosto, “alertou as autoridades contra estudantes que se reuniram no campus da Universidade para tratar de interesses da classe estudantil” – vejam vocês que perigo!!! (PONTE PRETA, 2006, p.158).

De acordo com Alves (1989), como estratégia psicossocial de estruturação do Estado de Segurança Nacional, as universidades, sindicatos e movimentos sociais sofreram com intervenções constantes. A autora aponta que logo após o golpe, o Ministério da Educação instaurou comissões especiais de inquérito nas universidades e passou a se envolver diretamente na contratação e demissão de funcionários. Na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) houve intervenção direta com a nomeação de um reitor militar e a Universidade de Brasília (UnB) foi invadida por tropas militares, um dia após o golpe, momento em que ocorreram prisões de professores e de estudantes. Alves (1989) destaca também que os currículos da UnB foram considerados subversivos, por isso houve reformulação direta das propostas curriculares. Em diálogo com esse contexto de interferências no ambiente universitário, Stanislaw chama professores e o reitor da UnB de adeptos do “dedurismo”, por colaborarem com a polícia na repressão a estudantes. De acordo com Janaína Cordeiro (2019), a prática da denúncia se tornou comum no período da ditadura civil-militar brasileira de 1964 e foi se tornando mais frequente, a medida em que os órgãos de informação e repressão foram se fortalecendo e definindo com maior eficiência o perfil do inimigo interno a ser combatido, de modo a generalizar a desconfiança sobre o outro. Para a autora, a denúncia não é um fenômeno social restrito da ditadura brasileira, na verdade é uma prática comum aos regimes autoritários e mesmo presente de alguma forma nas sociedades organizadas, a depender dos valores sociais, da cultura política, das tradições culturais, entre outros fatores. Cordeiro (2019) destaca também que, ao oferecer à sociedade um perfil político e moral do inimigo a ser combatido, o Estado ditatorial favoreceu a produção de táticas para acionar o combate ao inimigo da ditadura, que também serviu para solucionar problemas pessoais ou cotidianos.

Na crônica “Meio a meio” da primeira parte do *Febeapá 1*, Stanislaw conta que jornalistas teriam enviado uma nota ao ministro de Relações Exteriores protestando a declaração feita por ele de que a notícia dada pelos repórteres sobre o contrabando de minérios por cidadãos norte-americanos “é tudo mentira e os rapazes são todos comunistas, interessados apenas em atrasar nossas relações diplomáticas com a grande nação da América do Norte” (PONTE PRETA, 2006, p. 43). Na sequência, o cronista comenta que houve uma discussão entre os jornalistas sobre como deveriam reagir à acusação, destacando que a maioria concordava em não ignorar a acusação, ao que ele acrescenta: “hoje em dia – ser chamado de comunista é uma barbada. O

Ibrahim, por exemplo, chama de comunista todo aquele que lê o seu livro, ‘000 contra Moscou’ e não gosta. Ora, como todo mundo que lê não gosta, é claro... todo mundo é comunista, não é mesmo?” (PONTE PRETA, 2006, p. 43). Na discussão, outra pessoa diz que é muito chato ser “comunista por antecipação” e conta que o deputado estadual José Antônio da Silva, acusado de ser comunista e subversivo, foi cassado e contra ele foi instaurado um Inquérito Policial Militar (IPM), no entanto, o inquérito foi arquivado por concluírem a “inexistência de ilícito penal” na acusação. “Pombas, a cassação da precipitada Assembleia fluminense não pode voltar atrás, porque aí enveredava tudo pelo perigoso caminho da galhofa (como se já não tivesse enveredado – o parêntese é aqui do Lalau)” (PONTE PRETA, 2006, p. 43), assim adverte o cronista. Por fim, alguém pergunta sobre a situação do deputado, ao que o jornalista que contava o caso responde dizendo que o caso ficaria nessa esculhambação mesmo, teriam que considerar metade da decisão da Assembleia acertada e metade da conclusão do IPM também. “Assim o Deputado José Antônio Silva fica sendo um ótimo cidadão às segundas, quartas e sextas, e um comunista nojento às terças, quintas e sábados. Aos domingos ele descansa” (PONTE PRETA, 2006, p. 44). Da mesma forma, Stanislaw contrapõe a compreensão da Justiça sobre as acusações imputadas ao ex-governador Mauro Borges de Goiás e ao processo arbitrário que levou a sua cassação, assim ele narra do seu ponto de vista irônico na crônica “O Procurador e o Prefeito” da primeira parte do *Febeapá 2*:

O Procurador-Geral da Justiça Militar – Eraldo Gueiros Leite – já começava a tentar explicar. Entregava ao Supremo Tribunal Militar um parecer sugerindo o arquivamento do inquérito feito contra o ex-Governador Mauro Borges, porque nada se apurou contra ele, nas muitas acusações que lhe foram imputadas. Arquivava-se o processo, mas o governador ninguém pensou em desarquivar. E, grande torcedor da “redentora”, o Dr. Gueiros procurava explicar, rápido: “A intervenção federal em Goiás foi feita pacificamente, objetivando-se a vontade do Executivo, calçada com a chancela do Legislativo e com as cautelas constitucionais” (PONTE PRETA, 2006, p. 164).

Na crônica “Garotinho corrupto” do *Febeapá 1* Stanislaw toca mais uma vez na questão do pressuposto de um inimigo interno que precisa ser combatido. Em uma situação absurda, em que uma escola para crianças é acusada de subversão, o cronista inicia sua narrativa lançando um olhar pessoal para a lógica da suspeição:

Aqui no Brasil pegou a moda de subversão. Tudo o que se faz e que desagrade a alguém é considerado subversivo. Outro dia eu vinha andando na rua e um cara, dirigindo uma Mercedes espetacular, entrou lascado num cruzamento e quase atropelou um pedestre. Foi o bastante para o andante dar o maior grito: “Subversivo, comunista”. Depois eles dizem que é marcação da gente, mas a notícia que veio de Curitiba é de lascas. Eles fecharam um Jardim de Infância chamado Pequeno Príncipe, e o general-comandante da Região Militar de lá disse que este título era subversivo (PONTE PRETA, 2006, p. 50).

Ao construir uma cena cotidiana, como um motorista irresponsável, o autor afirma que um desagrado pessoal pode se tornar motivo para a acusação de subversão, chamando atenção para



o fato de que o perfil de subversão era tão amplo que poderia incluir qualquer pessoa. Em seguida, ao falar da suposta acusação relacionada ao nome da escola “Pequeno Príncipe”, ele insinua a ignorância do militar em não saber que o nome da escola faz referência a um livro de Saint-Exupery e que não possui nenhuma relação com o comunismo. Então, Stanislaw conclui a crônica de forma irônica e zombeteira: “Vamos que o Juquinha, vítima de pertinaz ideia diurética, levantasse de sua carteira e fosse fazer pipi na saia da professora. Crime de corrupção, sem dúvida. Mas subversão? Aqui ó...” (PONTE PRETA, 2006, p. 50). Desse modo, ao trabalhar com temas do contexto social, jogando com os limites entre ficção e realidade, Stanislaw aponta para o absurdo das perseguições e estratégias de controle ideológico.

Na primeira parte do *Febeapá 1*, quando faz um apanhado de notícias sobre o festival, a partir de sua “agência Preta Press”, Stanislaw aponta de início, por meio de um sábio comentário de Tia Zulmira, que o policial é sempre suspeito, colocando assim em questão a legitimidade das forças de segurança. A afirmação é seguida de um suposto relatório da Polícia de Mato Grosso sobre um crime político. Conforme a narrativa do cronista, a conclusão do delegado é ao mesmo tempo indício de irracionalidade e demonstração da falta de caráter da polícia. Se a vítima foi encontrada em um rio “retalhada em quatro pedaços” dentro de um saco amarrado a uma pedra pesada, é óbvio que foi um assassinato e que houve a intenção de ocultar o cadáver. No entanto, o relatório conclui: “parece afastada a hipótese de suicídio”, apontando para a prática da tortura e do assassinato da polícia política.

Segundo Tia Zulmira, “o policial é sempre suspeito” e – por isto mesmo – a Polícia de Mato Grosso não é nem mais nem menos brilhante do que as outras polícias. Tanto assim que um delegado de lá, terminou seu relatório sobre um crime político, com estas palavras: “A vítima foi encontrada às margens do Rio Sucuriu, retalhada em quatro pedaços, com os membros separados do tronco, dentro de um saco de anagem, amarrado e atado a uma pesada pedra. Ao que tudo indica, parece afastada a hipótese de suicídio (PONTE PRETA, 2006, p. 28).

O cronista transforma os casos e acusações de assassinatos policiais em cenas irônicas do Festival de Besteira. O discurso democrático defendido pelos governos militares é questionado nos recortes de notícias modificadas com o sarcasmo. Da mesma forma, na primeira parte do *Febeapá 3*, publicado em 1968, as alusões às mortes e torturas aparecem com frequência. Na pílula abaixo, Stanislaw destaca o trecho das Disposições de Seguros Privados como pretexto para chegar na repressão:

O Diário Oficial publica “Disposições de Seguros Privados” e mete lá: “O superintendente de Seguros Privados, no uso de suas atribuições, resolve (...), Cláusula 2 – Outros riscos cobertos – O suicídio e tentativa de suicídio – voluntário e involuntário”.

Pombas! O que será suicídio involuntário? Alguns acham que é aquele que a polícia faz, de vez em quando, nuns presos pela aí (PONTE PRETA, 2006, p. 298).

Na crônica, Stanislaw acusa o uso da expressão “suicídio involuntário” em suposto documento oficial sobre Seguros Privados, apontando sua incoerência, uma vez que se é suicídio só pode ser voluntário. O interessante destacar é que, com o jogo de palavras usado na crônica, Stanislaw demonstra um olhar suspeito sobre as ações policiais. Como apontado por Alves (1989), já nos primeiros momentos, a imprensa nacional e internacional tinha conhecimento do emprego da violência por meio da tortura e das prisões arbitrárias. De acordo com a autora, relatos sobre o uso da tortura em presos políticos começaram a aparecer e provocar campanhas para a investigação das acusações por parte do governo Castelo Branco. Segundo Alves (1989), o jornal *Correio da Manhã* enviou o repórter Márcio Moreira Alves para investigar a situação. Infiltrado em um prisão em Recife, o jornalista colheu depoimentos e presenciou casos de tortura, o que gerou uma série de artigos que detalhavam as técnicas de tortura, indicando inclusive nomes de torturadores, que foram compilados juntamente com outros relatos e investigações de advogados e jornalistas e publicados em 1966 no livro “Torturas e Torturados”. Nesse sentido, é sintomático o fato de recorrentemente aparecerem menções de assassinatos por policiais, prisões políticas, perseguições e repressão a manifestações, nas crônicas de Stanislaw, tanto em sua coluna no *Última Hora*, quanto nas que foram publicadas na série *Febeapá*. Na crônica “Os Inocentes” do *Febeapá 3* mais uma vez Stanislaw destaca a abordagem violenta da polícia ao movimento estudantil e mais vez ironiza a justificativa de suicídio como causa de morte para ocultar o assassinato por parte de agentes do Estado:

O diretor do DOPS, General Lucídio Arruda, afirmou que já tem ordens para prender mais estudantes. As centenas de estudantes presos são em número insuficiente para mais uma encenação de IPM. Diz o general que as novas prisões são “para apurar a origem do movimento deflagrado recentemente”.

O DOPS ainda não sabe que tudo começou porque a Polícia matou um rapazinho. Vai ver que lá eles pensam que foi suicídio (PONTE PRETA, 2006, p. 306).

Publicada em sua coluna no jornal *Última Hora*, no dia 16 de abril de 1968, na seção *Fofocalizando*, provavelmente, quando diz “porque a Polícia matou um rapazinho”, o cronista está se referindo ao assassinato do estudante Edson Luís de Lima Souto que aconteceu no dia 28 de março daquele ano. A referência a morte do estudante aparece também em outras crônicas publicadas na mesma seção da sua coluna, apesar de não aparecerem na edição em livro do *Febeapá*. Nos trechos acima, Stanislaw denuncia a violência e os crimes policiais, de forma a reverter a normalização e institucionalização desses atos – do assassinato político e da utilização do suicídio como causa oficial da morte de um preso, quando as evidências mostram um assassinato. A justificativa do suicídio é retratada por Stanislaw através da incoerência e da falta de sentido, quando o autor fala em suicídio involuntário e quando ironiza o general e o próprio DOPS, que justifica a prisão de estudantes com a necessidade apurar a origem do

movimento – quando todos sabem que o movimento começou porque a polícia matou um estudante.

Na crônica “Abril em Porto Alegre” do *Febeapá 2* Stanislaw afirma que os estudantes estavam apanhando com frequência da polícia, principalmente em Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Salvador e Belo Horizonte, e mais um caso aconteceu em Porto Alegre, quando estudantes entraram em greve como protesto aos espancamentos sofridos na passeata da véspera, contrária a uma expulsão de um estudante, que foi por eles considerada injusta. Segundo Stanislaw, durante a manifestação, os estudantes foram tratados como inimigos em campo de batalha e assim segue sua descrição do caso:

A passeata ia em tom menor, quando surgiu a brigada gaúcha – polícia especializada em transformar briga em conflito. Aliás, justiça seja feita, as diversas polícias do Brasil herdaram esse mau exemplo do Governo Vargas (que era outra boa bisca, mas depois de morto, virou bonzinho). Foi no tempo de Getúlio que se criou – nos moldes nazistas – uma Polícia Especial e foi ela que começou esta imbecilidade: em todo lugar do mundo, quando há uma briga, a Polícia vai ao local e tenta acabar com ela. Aqui não, aqui a Polícia vai ao local e transforma a briga em conflito (PONTE PRETA, 2006, pp. 174-175).

Por causa da repressão violenta, os estudantes teriam buscado abrigo dentro da Catedral Metropolitana, no entanto, “não adiantou o abrigo, porque a brigada é de briga e invadiu o lugar, onde os estudantes – segundo se propalou no Rio Grande – foram agredidos com os castiçais do templo” (PONTE PRETA, 2006, p. 175). Então, continua o cronista, o secretário de segurança, General Ibá Ilha, teria concedido entrevista a um programa de televisão dizendo que os estudantes é que agrediram a polícia e que esta não bateu com os castiçais, mas sim usando suas próprias armas:

O interessante é que, no mesmo dia, e talvez à mesma hora em que o General Ibá Ilha se responsabilizava pelo espancamento de estudantes dentro de uma igreja, o novo Ministro da Justiça – Sr. Gama e Silva – criava o Conselho de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana. Minha Tia Zulmira, muito, céptica afirmava então que as constantes surras nos estudantes eram para comemorar a criação do Conselho (PONTE PRETA, 2006, P. 175).

A repressão contra estudantes é um tema recorrente no *Febeapá*, tanto nas partes do livro em que o autor escreve com maior liberdade ficcional, como é o caso da crônica “A solução”, trabalhada no capítulo anterior, quanto nas partes em que ele comenta uma série de notícias colhidas nos jornais, em que aparecem personalidades públicas e fatos conhecidos. Na crônica “Os Judas óbvios” ridiculariza “as autoridades policiais do DOPS” ao sugerir ironicamente que eles “estão ficando espertinhos” ao preverem que no sábado de Aleluia, durante a malhação do Judas, estariam representados também bonecos de autoridades políticas:

Muito antes do sábado de Aleluia, as autoridades policiais do DOPS distribuíram uma circular muito bacaninha aos diversos departamentos:  
É terminantemente proibido malharem Judas que lembrem figuras políticas, governadores, presidente da República, Ministros Militares, etc.

O pessoal do DOPS até que está ficando esclarecido. Antes mesmo do sábado de Aleluia eles já estavam sabendo o bicho que ia dar (PONTE PRETA, 2006, p. 306).

Segundo José Carlos Pereira (2005), o ritual de malhação do Judas tem raízes no catolicismo popular e faz parte do folclore brasileiro. Retirado da crença cristã, a figura de Judas Iscariotes é redimensionada e passa a representar as frustrações sociais e pessoais. Desse modo, passa-se da cerimônia religiosa e sagrada da sexta-feira santa para a festa profana do Sábado de Aleluia. Para Pereira (2005), a significação de Judas depende do poder simbólico unificador da imagem de Cristo, que representa o bem, sendo assim, o Judas simboliza o mal, o diabólico, a traição. No entanto, no espaço público, na festa popular, a figura folclórica de Judas “ganha características do profano: algazarra, violência e protesto” (PEREIRA, 2005, p.65) e Judas se torna um “bode expiatório”, representativo não só dos pecados humanos, mas também de figuras públicas e demais pessoas que tenham traído a confiança da comunidade. Desse modo, os grandes bonecos de pano, que simbolizam Judas e que durante o ritual serão torturados e depois queimados, ganham feições de personalidades indesejadas pelo grupo envolvido nas festividades. É possível dizer que a festa da malhação de Judas se caracteriza pela carnavalização, no sentido já trabalhado no capítulo anterior, em que ao mesmo tempo em que ocorre o rebaixamento do rito religioso por meio da profanação da festa, os papéis sociais são invertidos e o povo revida as opressões de figuras que estão no topo da hierarquia social e política. No *Febeapá*, Stanislaw capta a forte expressão dessa manifestação da cultura política popular e ironiza a repressão e censura dos órgãos policiais.

Ainda utilizando-se da sátira e da ironia para subverter o poder repressor policial, na crônica “Fiesta”, Stanislaw reproduz uma fala de um agente político, recurso frequentemente utilizado em suas crônicas. No caso, a declaração do secretário de segurança, tirando-a do seu contexto e reproduzindo-a no *Festival de Besteira*, de modo a evidenciar o absurdo do discurso:

“Os jornalistas deveriam apanhar da polícia não só durante a passeata, mas antes também. Eles são incapazes de reconhecer o valor da polícia. Os fotógrafos, por exemplo, nunca fotografaram os estudantes batendo no policial”.

Essa declaração foi feita pelo Secretário de Segurança de Minas Gerais, coronel Joaquim Gonçalves (PONTE PRETA, 2006, p. 305).

Publicada originalmente na seção *Fofocalizando* da sua coluna no *Última Hora*, no dia 16 de abril de 1968, sob o título de “Coitado do Joaquim!” foi modificada para a publicação em livro. No jornal, o cronista aponta que o Coronel Joaquim Gonçalves “teve uma perigosa recaída”, pois “depois de ter mandado bater nas professora, depois de querer prender um mictório de churrascaria, porque havia várias opiniões sobre sua pessoa escritas nas paredes” (PONTE PRETA, 16 abr. 1968, p. 8), o secretário de segurança de Minas Gerais concede entrevista em que considera que os fotógrafos devem apanhar “não só durante a passeata, mas antes também”.

No final, Stanislaw acrescenta: “Taí, se o coronel quiser posar para uma foto dessas – inédita, por sinal – garanto que um monte de estudantes se apresentará como voluntário para baixar o cacete” (PONTE PRETA, 16 abr. 1968, p. 8). Desse modo, Stanislaw não somente responde à acusação do coronel, como também o confronta, propondo que este seja voluntário posando para a inédita foto em que um estudante estaria batendo em um policial. A sugestão do coronel de que os policiais deveriam bater nos fotógrafos porque estes não reconhecem o valor do policial expressa o autoritarismo e a violência arbitrária dos agentes de Segurança, o que responde ao questionamento do coronel “os fotógrafos nunca fotografam os estudantes batendo no policial”, uma vez que a violência repressora da polícia já está implícita em suas ações durante as manifestações públicas, não obstante a reação que possa gerar.

Sobre o aparelhamento da repressão, é preciso considerar também a prática da censura. De acordo com Carlos Fico (2017), a comunidade de segurança se consolidou, principalmente a partir do AI-2 e do AI-5, por meio de pressões dos grupos conhecidos como linha-dura, que reivindicavam não só maiores condições para as repressões, como também o prolongamento dos expurgos, iniciados na Operação Limpeza. Para o autor, essa comunidade de segurança se amparava nos pilares de qualquer ditadura: polícia política, espionagem e censura. A propaganda também fez parte desse sistema, servindo como suporte ideológico dos governos militares. Especificamente sobre a censura, o autor salienta que antes mesmo da ditadura, a prática da censura no Brasil já estava estabelecida de acordo com os interesses dos governos do momento, uma vez que a legislação permitia a censura sobre diversões públicas, que eram inclusive legitimadas do ponto de vista social. Fico (2017) destaca também que mesmo antes do Ato Institucional nº 5 responsável pela sistematização da censura política, já havia mecanismos censórios que foram se adequando ao momento. Ademais, a lei de imprensa de fevereiro de 1967 previa a censura em casos considerados como propaganda de subversão à ordem social e política. Em seu estudo sobre a Divisão de Censura de Diversões Públicas durante a ditadura brasileira de 1964, Ana Marília Carneiro (2013) destaca que apesar da censura à imprensa, a livros e ao setor de diversões (teatro, música e cinema) não ser novidade na história do Brasil, é preciso se ater às especificidades de cada momento histórico. No caso da censura de diversões públicas na ditadura civil-militar, a autora destaca a forte presença de uma tradição reivindicatória da moral e dos bons costumes, baseada em valores cristãos, como a união familiar em torno do casamento monogâmico e heterossexual e a formação moral e ética da juventude. Recuando à 1939, a autora destaca o papel do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e os departamentos estaduais a ele filiados, na censura do Estado Novo, que

além de ser responsável pela publicidade e comunicação do governo federal, contava com diversas instâncias que conjugavam a censura à imprensa e ao setor de diversões públicas. Já em 1945, com a abertura democrática, o DIP é substituído pelo Departamento Nacional de Informações (DNI). Outra mudança significativa é que a censura de radiodifusão e imprensa é extinta, enquanto a censura prévia de diversões públicas permanece, porém, passa a ser feita por órgão policial, com a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) vinculado ao Departamento Federal de Segurança Pública. Nesse ponto, segundo a autora, demarca-se a separação dessas duas instâncias censórias: a da imprensa e a de diversões públicas, que inclui as produções veiculadas nos meios de comunicação, como filmes, músicas, programas radiofônicos, novelas, assim como publicidades e divulgações e apresentações em casas de espetáculos. Ainda segundo Carneiro (2013), a constituição de 1946 havia retirado a censura à imprensa, mas igualmente mantém a censura às diversões públicas. No entanto, apesar de prevista na constituição, de 1945 a 1964 a censura de diversões públicas acontece de forma descentralizada e assistemática, apenas na ditadura civil-militar ela passa por um processo de centralização crescente. Dessa forma, entende-se que, apesar da Divisão de Censura de Diversões Públicas ter sido criada apenas em 1972, ela já acontecia desde 1964 com base na legislação herdada do Estado Novo. Segundo Carneiro (2013), inicialmente a dinâmica censória das diversões, em meados da década de 1960, é voltada para a questão dos costumes e comportamentos morais, mas com o recrudescimento da ditadura ela vai adquirindo preocupações cada vez mais políticas, ou seja, em torno de críticas ao regime político. Ao mesmo tempo, conforme pontua Carneiro (2013), a censura à imprensa – incluindo aqui livros, jornais e revistas – retorna a partir do golpe de 1964, mesmo sem uma legislação regulatória. Essa só acontecerá a partir do Ato Institucional nº 5, instituindo a censura prévia e principalmente formas de autocensura, por meio de determinações do Ministério da Justiça sobre os assuntos que deveriam ser evitados, sob o risco de sanções econômicas aos veículos de comunicação.

No prólogo do *Febeapá 1*, o cronista faz uma série de críticas à censura de atividades culturais e de livros. Em comentário sobre uma ação terrorista contra o espetáculo “Liberdade, Liberdade”, de autoria de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel, Stanislaw subverte por meio do humor o poder censório, sugerindo que a repressão levou à resistência e, portanto, quanto maiores as proibições, maior a mobilização em torno do espetáculo e mais longa sua duração:

Era lançada a peça “Liberdade, Liberdade” de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, que teve uma publicidade impagável (nos dois sentidos) organizada pela linha-dura. Agentes de uma sociedade terrorista tentaram tumultuar o espetáculo e o promoveram

de tal maneira que “Liberdade, Liberdade” está em cartaz há quase dois anos; um recorde nacional, graças ao Festival (PONTE PRETA, 2006, p. 25).

A ironia acontece também por causa do próprio conteúdo da peça. De acordo com o historiador Marcos Napolitano (2019), a peça teatral que foi um grande sucesso no ano de 1965 consistia em um compilado de falas sobre a democracia e a liberdade, desde a antiguidade grega até o período contemporâneo. Nesse sentido, o irônico do comentário de Stanislaw se faz presente no fato de que a existência do regime autoritário faz com que seja tão interessante e tão procurada pelo público uma peça que trate da liberdade e da democracia. No próximo trecho também retirado do prólogo, Stanislaw critica a censura à encíclica *Mater et Magistra* do papa João XXIII. Segundo o teólogo Francisco Aquino Júnior (2021), o documento papal, publicado em 1961, representou uma nova fase no pensamento social da Igreja Católica, ao passo em que ampliou as discussões sobre as questões sociais no âmbito do pensamento oficial católico. Conforme aponta o autor, alguns dos pontos centrais do documento são os temas da equidade e da justiça social, com ênfase na relação e cooperação entre os povos e no problema global do subdesenvolvimento. Aquino Júnior (2021) destaca também que a encíclica propôs uma aplicação prática da doutrina social da Igreja:

Em Niterói – isto é até pecado, cruazes!!! -, numa feira de livros instalada na Praça Martim Afonso, a polícia apreendeu vários exemplares da encíclica papal *Mater et Magistra*, sob a alegação de que aquilo era material subversivo. Para representar o mês de março de 65 no Festival, isso é mais do que suficiente (PONTE PRETA, 2006, p. 23).

O comentário do cronista sobre a apreensão policial da encíclica aparece originalmente em sua coluna no *Última Hora*, no dia 6 de dezembro de 1965, em seu habitual balanço de notícias sobre o ano que passava. Antes de falar sobre o caso, Stanislaw comentou no texto de sua coluna um outro caso em Niterói, em que o delegado “proibia beijo sem o menor êxito”, depois emenda com a história da encíclica e termina dizendo que talvez no mesmo momento em que “Niterói considerava o autor da encíclica comunista”, iniciava-se em Roma um movimento pela canonização do papa João XXIII. Desse modo, o autor destaca a mediocridade da lógica censória, uma vez que proíbe em uma ação policial a circulação de um documento cuja importância pode ser constatada pela importância religiosa e social do seu autor. É interessante apontar como Stanislaw seleciona em sua coluna notícias que para ele retratam o problema da repressão e que caracterizam a ditadura em seu aspecto autoritário e conservador (do ponto de vista moral e econômico). Voltando ao livro, ainda no prólogo, o cronista ressalta a ignorância do censor em relação ao conteúdo confiscado:

A Delegacia de Costumes de Porto Alegre mandava retirar das livrarias, sem dar a menor satisfação aos livreiros, todos os livros que fossem considerados pornográficos. Um dos livros apreendidos era *O Amante de Lady Chatterley* e, quando o delegado soube que o autor era súdito de Sua Majestade Britânica, mandou devolver todos os

exemplares, explicando aos seus homens: “Nós não temo nada que ver, tche, com a pornografia inglesa. Só com a nacional, tche!” (PONTE PRETA, 2006, p. 27).

O comentário sobre a apreensão de livros em Porto Alegre foi publicado na coluna do cronista no *Última Hora* no dia 30 de julho de 1965, do jornal para o prólogo do livro, o comentário foi encurtado, mas o autor deu um tom mais debochado para a crítica ao escrever a resposta do delegado com português incorreto e acompanhado da gíria regional “tchê”. Stanislaw aponta assim o caráter moralista da ação censória e ressalta, por meio da zombaria, a incoerência na apreensão de obras literárias por parte da polícia. Na mesma coluna, no dia 18 de março de 1968, Stanislaw escreveu a crônica “Santidades, barreiras e outras bossas” afirmando nunca ter acreditado na promessa de “amolecimento” da censura, como acusada pela “linha dura”. O cronista conta que essa alegação se baseava em uma proposta ministerial de reformulação da censura, mas que, na verdade, seria apenas a reformulação da censura a partir de bases “desimbecilizadas” nas palavras do cronista. Ele avalia que a censura existe e que não será reformulada “porque estamos sendo governados por quem não quer perder o cabrito nem deixar a onça com fome” (PONTE PRETA, 1968, p.12). O autor comenta também que o presidente da República (no caso, Costa e Silva) está mais preocupado com questões pessoais e gasta seu tempo lendo a peça Santidade (de José Vicente) e ainda procurado diretores de jornais para saber se ele tinha razão. Nessa crônica Stanislaw reafirma seu posicionamento em defesa da liberdade de expressão. Ao fazer referência a uma crônica de Tristão de Athayde “A censura censurada”, ele argumenta que não haveria possibilidade de uma reformulação da censura, uma vez que o governo ditatorial não faria concessões às críticas políticas e seria incoerente supor que os intelectuais e artistas não se oporiam, uma vez que a função destes é lidar com a realidade social. No *Febeapá 3*, várias crônicas abordam também o tema e por isso as crônicas que se seguem fazem parte desta edição do livro. Em “Ainda Censura”, Stanislaw aproveita o discurso de um deputado para responder de forma irônica se posicionando não somente contra a censura, mas também em oposição ao legislativo aparelhado:

O deputado Gama Lima (que Deus perdoe o eleitorado do Estado da Guanabara) é a favor da censura e dirigiu solicitação ao Ministro da Justiça, professor Gama e Silva, no sentido de endurecer cada vez mais a repressão ao que ele considera obsceno, pornográfico, amoral e de mau gosto.

Como o ilustre deputado não especificou onde exercer a repressão, é bem possível que o Ministro venha a solicitar, por sua vez, ao Presidente da República, o fechamento da Assembleia Legislativa (PONTE PRETA, 2006, p. 310).

Em “A favor do contra”, o vereador Wandenkolk Vanderley, que já tinha sido citado no *Febeapá 2* na crônica “As adoráveis”<sup>16</sup>, aparece mais uma vez na seleção para o livro, agora no *Febeapá 3*, em que é ridicularizado com o comentário da sábia Tia Zulmira:

<sup>16</sup> A crônica é comentada no primeiro capítulo neste trabalho.



Um estudo do Padre J. Comblin sobre a América Latina, que Dom Hélder levará à II Conferência do CELAM, em Medellín (Colômbia), foi considerado em Recife (PE), pelo Vereador Wandenkolk Vanderley, como subversivo e capaz de justificar a prisão de muitos padres do Nordeste.

Tia Zulmira não conhece o estudo do Padre J. Comblin, mas ponderou: “Se o Wandenkolk é contra, então deve ser um excelente estudo” (PONTE PRETA, 2006, p. 315).

Mais uma vez o cronista critica a repressão de ideias que afetou sobremaneira grupos de grande relevância social, como o religioso e o estudantil. No entanto, é interessante notar a convivência da repressão com uma limitada liberdade de expressão, possível na imprensa e nas artes, ainda que com interditos impostos principalmente, apesar das brechas na legislação, pela patrulha social e policial. Segundo Napolitano (2019) a existência de espaços de expressão artística e cultural nos primeiros quatro anos da ditadura sustentou o discurso enviesado, defendido pela memória liberal, por parte da mídia e de certa produção intelectual, de que antes de dezembro de 1968 o que existia era uma “ditabranda”, uma “ditadura envergonhada” ou uma ditadura “não convicta de sua dureza”. A tese sustentava-se inclusive pela imagem biográfica de Castelo Branco como uma figura que acreditava nos “ideais saneadores”, na sua suposta função moderadora e temporária, mas que foi vencido pela “linha-dura”. No entanto, conforme argumenta Napolitano (2019), esses eufemismos não se justificam, uma vez que a limitada liberdade de expressão que existia na época, em comparação à censura prévia rigorosa e o sistemático terror de Estado após 1968, não exclui o caráter autoritário do regime que se iniciava. Em primeiro lugar, manter certa liberdade de expressão não colidia com os objetivos principais do golpe, em um primeiro momento, que eram a anulação de uma elite intelectual dentro da burocracia do Estado e com ligações nos movimentos sociais, assim como a desarticulação desses movimentos. Mais ainda, era necessário manter certas liberdades, uma vez que a base social de sustentação do golpe foi formada inclusive com o apoio massivo da grande imprensa e das classes médias. Desse modo, a combinação entre “repressão seletiva e construção de uma ordem institucional autoritária e centralista” (NAPOLITANO, 2019, p. 71) marcou os primeiros anos da ditadura, como reflexo dos interesses políticos mais voltados para a desmobilização das pressões sociais e populares, levadas a cabo por meio das cassações, prisões e perseguições políticas. O autor destaca também que durante esse período construiu-se uma base legal efetiva de sustentação do regime e, apesar de mantidos alguns direitos como o habeas corpus, a repressão funcionou efetivamente por meio dos IPMs, da competência da Justiça Militar de julgar crimes políticos e das cassações arbitrárias, ao mesmo tempo em que apareciam na imprensa denúncias de tortura a presos políticos, sem que houvesse uma posição efetiva por parte do Executivo Federal diante desses crimes.

Como defendido por Carlos Fico (2021), a ditadura utilizou-se de uma moldura institucional eficiente no propósito de constituir um sistema centralizado no Executivo Federal e com plenos poderes para a instauração do Estado de Segurança Nacional. Nesse sentido, houve a combinação das constituições de 1946 e depois de 1967 com os atos institucionais, leis de segurança nacional e outros recursos que garantiram a arbitrariedade da repressão, como:

(...) a redução do quórum para aprovação de emendas constitucionais; a possibilidade de publicar decretos-lei; a imposição do sistema de “decurso de prazo” para aprovação de projetos de lei do Executivo; a atribuição de julgamento de crimes políticos pela Justiça Militar; a exclusão de apreciação judicial das decisões tomadas com base nos atos institucionais e a suspensão do habeas corpus nos casos de crimes políticos (FICO, 2021, p. 36).

Diversos recursos foram utilizados, entre a exceção e a norma, para que o aparato estatal de Segurança operasse dentro de uma lógica institucional, que sustentasse o discurso golpista de defesa da democracia contra o que teria sido o governo Goulart. Segundo Fico (2021), no período inicial da ditadura, durante a execução dos inquéritos, o réu poderia ser enquadrado pela lei de Segurança de 1953, que previa o julgamento de crimes políticos pela Justiça Militar em casos de ameaça à soberania, visando a mudança da ordem social e política, ou que envolvessem espionagem ou a formação de milícias. O primeiro Ato Institucional já previa o decurso de prazo, que estabelecia a aprovação de qualquer proposta de lei pelo executivo, se o legislativo não se manifestasse no prazo de 30 dias. Com o Ato Institucional nº 2 e a nova lei de Segurança, os civis acusados de crimes políticos passaram a ser julgados pela Justiça Militar e o presidente da República poderia legislar por meio de decreto-lei enquanto o legislativo estivesse de recesso. Na constituição de 1967 aprovada por Castelo Branco, a Segurança Nacional passou a ser responsabilidade de todos e uma nova lei de Segurança Nacional foi editada, por meio do decreto-lei nº 314. O mesmo decreto sofreu alterações em março de 1969 e depois foi substituído por outro em setembro do mesmo ano. “Essas ‘leis’ de segurança nacional do período 1967-1978, como já disse, foram impostas por meio de decretos-lei, sem a apreciação do Congresso Nacional, ou seja, diplomas legais que, não sendo formalmente leis, tinham, entretanto, ‘força de lei’” (FICO, 2021, p. 38). Nesse sentido, o autor pontua que a instituição de decreto-lei sobre matérias pertinentes à Segurança Nacional, possível pela prerrogativa do decurso de prazo prevista no AI-2 foi um dos mecanismos que permitiram que a ditadura operasse entre a exceção e a regra. Segundo Fico (2021), o regime militar aparelhou o Estado, por meio de punições e expurgos, em prol de um propósito autoritário, e buscou consolidar as regras de exceção por meio da institucionalização, ou seja, incorporando os mecanismos de repressão à normatização constitucional. Para o autor esse propósito pode ser observado tanto na constituição de 1967, quanto na proposta constitucional de Costa e Silva em

1969, mas é com a Emenda Constitucional de 1978, durante o governo Geisel, que o objetivo de institucionalização se concretiza, por meio da extinção dos atos institucionais e leis de exceção, mas com a garantia constitucional do Estado de Emergência – tal dispositivo estabelecia os mesmos efeitos do Estado de Sítio, entretanto com a prerrogativa de poder ser acionado pelo Executivo Federal sem a aprovação do Legislativo - e com a nova lei de Segurança promulgada logo em seguida que ainda garantia à justiça militar a competência de julgar os crimes de segurança.

A compreensão sobre as tensões existentes entre as regras de exceção e a norma constitucional ajuda a compreender as interpretações produzidas por Stanislaw sobre o arbítrio autoritário. Em pequenas crônicas do *Febeapá 3*, no seu usual apanhado de notícias, ele ironiza a conflitante convivência entre a imposição autoritária com a normatização vigente e a paradoxal relação entre o discurso democrático e a lógica repressora do Estado de Segurança. Na crônica “O fanático”, Stanislaw usa do duplo sentido para satirizar o discurso de um general do clube militar:

O general Manoel Rodrigues de Carvalho Lisboa, candidato à Presidência do Clube Militar pela chapa da Cruzada Democrática, disse que, se for eleito, o clube se empenhará na conquista da Revolução de março.

Mais adiante o general disse que seu nome “já é uma definição para impedir qualquer penetração que venha destruir os ideais revolucionários. Somos fanaticamente democratas”.

Mirinho quando leu a notícia comentou: “Tem nego fanático pra tudo, mas vai gostar de democracia assim no raio que o parta” (PONTE PRETA, 2006. P. 309).

Mirinho, apelido do primo Altamirando da família Ponte Preta, “o nefando”, aquele parente de Stanislaw que não tem escrúpulos, é malicioso e cafajeste com as mulheres, aparece no *Febeapá* muitas vezes para ironizar ou subverter situações de repressão sexual, ou para reforçar alguma ação imoral. Nesta crônica, o comentário final de Mirinho permite uma interpretação dúbia e marcada por uma conotação sexual em relação à frase “impedir qualquer penetração”. Esse efeito é possível justamente por causa do histórico do personagem, conhecido pelo leitor de Stanislaw por suas falas maliciosas e pelo caráter devasso. Por meio dessa inversão de sentido do discurso do general, o cronista ironiza a suposta defesa da democracia e ridiculariza os militares. Já na crônica abaixo, “Uma de depufede”, o cronista transcreve a fala de um deputado para destacar sua incoerência:

Outro dia, na Câmara dos Deputados, o depufede Jonas Carlos fez a seguinte sugestão: “Vamos, em nosso nome e no do povo que temos a honra de representar, fazer a seguinte sugestão ao Sr. Presidente da República: baixe-se um ato institucional permitindo se legislar dentro e fora da Constituição em tudo aquilo que proporcione o bem-estar da coletividade brasileira e transforme em lei os nossos projetos que estão em suas mãos, para que eles deem paz e sossego de espírito, arrancando assim o país do subdesenvolvimento. Fazendo isso, V. Exa. Terá poder para proporcionar o bem-estar da coletividade brasileira, que o está apoiando” (PONTE PRETA, 2006, p. 310).

Sem fazer comentários sobre o discurso, apenas selecionando-o como parte do festival de besteira e usando a caracterização de “depufede”, que como dito no capítulo anterior significa para Stanislaw “corruptela de deputado federal”, a crônica expõe o absurdo da sugestão do deputado. Em nome de um suposto “bem coletivo”, que não é decidido pelo povo, mas sim pelos governantes, o presidente da república poderia alterar a constituição, como bem achasse necessário. Desse modo, Stanislaw ironiza o autoritarismo e arbítrio com que as normas são manipuladas. Da mesma forma, o autor critica o aparelho repressivo e o autoritarismo do Estado, é o que acontece na crônica “A separação dos poderes”:

Enquanto o Marechal Presidente declarava que em hipótese alguma permitiria fosse alterada a ordem democrática por estudantes totalitários, insuflados por comunistas notórios, quem passasse pela Cinelândia do dia 1º de abril depararia com o prédio da Assembleia Legislativa totalmente cercado por tropas da Polícia Militar.

Na certa, a separação dos poderes, prevista na Constituição, passará a ser feita com cordão de isolamento e muita cacetada (PONTE PRETA, 2006, p. 304).

É importante apontar que, nessa crônica, como em outras, o uso da expressão “Marechal Presidente” para se referir ao presidente da república pode provocar certa dubiedade sobre essa figura pública, afinal, ele exerce função militar como marechal, ou função política como presidente da República? Ainda que a expressão fosse comumente usada pela imprensa da época, é possível dizer que, no contexto do humor de Stanislaw, a expressão ganha um particular tom irônico e questionador. Esse efeito se torna mais evidente quando o cronista ressalta a contradição no discurso do presidente ao alegar defender a ordem democrática de “estudantes subversivos” com o uso ostensivo da força policial militar, daí a conclusão irônica de Stanislaw de que a divisão de poderes prevista na Constituição - um dos princípios fundamentais de um regime democrático - será feita por “cordão de isolamento e muito cacetada”, aludindo para o uso arbitrário da violência como ferramenta de concentração de poder e evocando à imagem anteriormente citada da polícia militar cercando a Assembleia Legislativa.

### **4.3. Circulação das crônicas e diálogo com leitores**

Na empreitada investigativa sobre a produção e circulação de textos, em sua materialidade e prática discursiva, algumas questões sobre leitura e o ciclo de produção do livro também contribuíram para pensar o objeto deste trabalho. Ao tratar da História da Leitura, Robert Darnton (2010) desenvolve elementos teóricos e metodológicos que são fundamentais para este trabalho. O autor entende que ao encarar a leitura como ato de extrair informações de um texto, é necessário levar em consideração que essa informação é selecionada, interpretada

e classificada pelo leitor. As formas de ler o texto dependem de “esquemas interpretativos” (DARNTON, 2010, p. 200) produzidos culturalmente e inscritos na variação do tempo. Darnton (2010) sugere cinco abordagens para tratar do problema dos modos de ler e suas transformações que apresentam diferentes abordagens, sem no entanto se excluírem. Desse modo, é possível abordar as noções de uma determinada época sobre a implicância do ato de ler e seus efeitos; pode-se também concentrar-se nos modos de aprendizado da leitura e as habilidades desenvolvidas por meio da escolarização; outra possibilidade é analisar as experiências individuais de leitura por meio de registros autobiográficos; outro caminho a seguir seria a análise das disposições tipográficas e suas interferências na forma de ler o texto, por meio da bibliografia analítica. Por fim, o autor identifica outra abordagem, que foi a desenvolvida por esta pesquisa, trata-se de estabelecer uma relação entre a história do livro e as análises literárias. Por um lado, a teoria literária pode revelar as estratégias retóricas do autor em relação ao leitor e as reações de leitura em potencial, que são orientadas pelo escritor. Por outro, os métodos da história do livro analisam as condições sociais de circulação da obra que permitem identificar a concretude das experiências de leitura, mesmo dentro de indicações limitadas sobre os modos de ler.

Nesta pesquisa sobre as crônicas de Stanislaw foi feito um esforço de análise da obra do autor a partir de reflexões sobre autoria, sobre alguns aspectos do texto literário, sobre as características do gênero crônica e sobre a construção do humor por meio da sátira. Também considerou-se questões relativas à história do livro, no que diz respeito a aspectos do circuito de comunicação que constituiu a produção e o consumo das crônicas publicadas em jornal e depois em livro. Darnton (2010) identifica um circuito de comunicação que passa pelo leitor, editor ou livreiro, impressor, distribuidor, vendedor e leitor. Conforme indica o autor, os historiadores podem se interessar por cada segmento que compõe esse “ciclo de vida” do livro, e cada parte precisa ser pensada em relação com o todo, a despeito dos recortes de análise que sejam feitos. Assim é possível analisar um ponto desse circuito, sem fragmentá-lo do restante das outras atividades envolvidas na produção do livro como meio de comunicação. Para esta pesquisa buscou-se pensar principalmente as relações entre autor e seus pares, entre autor e o público leitor e as relações de ambos com a conjuntura social e econômica e com os meios intelectuais, a medida em que essas relações podem ser identificadas em seu texto e no espaço em que sua obra foi publicada e consumida. Nesse sentido, como Darnton (2010) destaca, a produção da mensagem do texto passa pela interação entre leitores e autor, tanto no diálogo direto – na troca de correspondências e nas críticas literárias – quanto no fato de que, em sua

escrita, o autor projeta a intenção de um público leitor e, ao mesmo tempo, o próprio autor é também um leitor e ambos compartilham compreensões sobre gêneros textuais, expectativas de leitura e percepções de mundo. Buscou-se neste trabalho identificar os elementos discursivos e as relações extratextuais que permitem apontar para um conjunto de imagens disseminadas e compartilhadas entre determinados grupos. Desse modo, torna-se pertinente lançar um olhar mais direto sobre alguns aspectos da relação entre Stanislaw e seu público leitor.

No artigo “Um carioca recria as cariocas” da coluna “Manchete Livros” da Revista *Manchete*, de 12 de agosto de 1967, sobre o lançamento do livro de Sérgio Porto “As Cariocas”, tanto Sérgio quanto Stanislaw Ponte Preta aparecem como autores de “best-sellers” e aponta-se que o Festival de Besteira que assola País vendeu em menos de três meses 20 mil exemplares, o que segundo o colunista é um número significativo para a venda de livros no Brasil. Comenta-se ainda no texto sobre a popularidade de Stanislaw e de Sérgio tanto em suas colunas em jornais quanto em relação à publicação de livros: “Tanto um quanto o outro conquistaram definitivamente, no jornal e no livro, em todo o país, um público certo, fiel, ávido e – o que é mais importante – de uma fidelidade a toda prova” (SILVEIRA, 12 ago. 1967, p.90). Com o objetivo de divulgar a publicação do livro, esse artigo aponta para a popularidade de Stanislaw como cronista na imprensa, como já foi discutido no primeiro capítulo deste trabalho, e portanto da existência de um público leitor significativo. Para a reflexão a que este trabalho se propõe sobre a construção de imagens a respeito da ditadura por meio das crônicas de Stanislaw Ponte Preta, é importante observar algumas questões sobre a relação entre autor e leitores. Em suas crônicas, Stanislaw costuma estabelecer uma relação de proximidade com seu leitor, não só por meio do uso da linguagem oral e dos temas relacionados ao cotidiano, mas também pelo uso constante de referências ao seu leitor, ao qual se supõe ter papel ativo na construção das crônicas, inclusive por meio de recomendações de notícias ou histórias pessoais. Na crônica “A importância do título” do *Febeapá 2*, Stanislaw faz referência às correspondências com os leitores: “E isto me veio à cabeça porque estava eu aqui a ler a correspondência dos chamados leitores assíduos, quando dei com o assunto numa carta interessante de Bernardino Fernandes, leitor de Santos, um cavalheiro que é corretor de café há quase 30 anos (...)” (PONTE PRETA, 2006, p. 276). Da mesma forma, na crônica “Os doces de Amarante” também do *Febeapá 2*, o cronista afirma que a história foi retirada de um carta de um leitor: “A carta vem de Portugal, assinada pelo leitor Calixto, abrindo-me os olhos sobre as hipotéticas possibilidades de o Brasil sair vencedor caso houvesse um Festival Internacional de Besteira” (PONTE PRETA, 2006, p. 285). Nessas duas crônicas selecionadas para a publicação em livro, Stanislaw demonstra

estabelecer com os leitores uma relação de cumplicidade, uma vez que estes também podem contribuir para a escrita das crônicas, ao selecionarem temas e situações que correspondam com a compreensão compartilhada daquilo que é o Festival de Besteira que Assola o País.

Na seção *Da Correspondência* da coluna de Stanislaw Ponte Preta no jornal *Última Hora*, o autor seleciona alguns trechos de cartas do leitor, identificados com o nome e a cidade de quem escreveu. O trecho é transcrito entre aspas e, no parágrafo seguinte, Stanislaw responde com um breve comentário. Muitas cartas são de escritores e jornalistas, que o presenteiam com livros para “a biblioteca do Lalau” e recomendam leituras. Apesar do cronista selecionar apenas alguns trechos das cartas e não constar muitos detalhes sobre o perfil socioeconômico de todos os leitores, como informações sobre a profissão, por exemplo, é possível notar a diversidade do público quanto ao gênero/sexo (feminino e masculino) e quanto às regiões do país. Muitos leitores pedem conselhos em relação à vida pessoal, sejam questões amorosas ou profissionais, indagam sobre a opinião de Stanislaw em relação a temas diversos – desde futebol e música, até questões políticas e referente à administração pública. Identifica-se também sugestões de leitores sobre fatos que deveriam entrar para o festival de besteira que assola o país, uma delas inclusive é feita antes mesmo da publicação do *Febeapá* em livro:

EUGÊNIO RIOS – Goiânia (GO) – “... dando continuidade ao Festival de Besteira que assola o País envio-lhe o recorte anexo...”

O leitor envia recorte da “Folha de Goiás” contando que a Universidade Federal de Goiás foi palco de uma conferência do Prof. Luís Lemos Leite, por sinal que figurinha da própria faculdade, sobre o tema “Aspectos sociológicos da Correspondência do Presidente da República”. Quando mostrei o recorte a Bonifácio Ponte Preta (o Patriota) ele chorou de tristeza, por não ter sido convidado para tão interessante palestra (PONTE PRETA, 30 nov. 1965, p. 9).

Mesmo antes da publicação em livro, o cronista já falava sobre o *Festival de Besteira que Assola o País*<sup>17</sup>, como ele chama a conjuntura política, assim também os leitores escrevem apontando notícias que consideram “dignas” de compor o festival. Nesta correspondência, especificamente, o autor usa um dos personagens que fazem parte da família Ponte Preta, Bonifácio, cujo epíteto de “o patriota” define sua personalidade, ele aparece no *Febeapá* e em sua coluna no *Última Hora* como aquele que corrobora o discurso patriótico militar, no entanto, o epíteto de patriota aparece de forma jocosa e irônica, fazendo com que o discurso nacionalista apareça como conteúdo contraditório e esvaziado de sentido. Na crônica “O Antológico Lalau” do *Febeapá 1*, assim o cronista descreve o personagem: “(...) quando cruzei com a figurinha

<sup>17</sup> Na seção *Fofocalizando* da sua coluna no *Última Hora*, o cronista escreve: “Enquanto o Delegado de Niterói adere ao grande festival de besteira que assola o País, perseguindo quem beija, sob a alegação de que é proibido beijar na boca para a Polícia do Estado do Rio” (PONTE PRETA, 16 mar. 1965, p. 3), ao que Stanislaw comenta ironicamente dizendo que é uma boa medida, afinal não se conhece alguém que queira beijar na boca a Polícia do Rio.

entusiástica de Bonifácio Ponte Preta (o Patriota). Mesmo subindo a ladeira ele conseguia marchar, enquanto assoviava baixinho o Hino dos Dragões da Independência” (PONTE PRETA, 2006, p. 61). O personagem se refere à Stanislaw como “caro patricio”, abraça-o com “postura militar” e ao pegar do seu parente e patricio todas as goiabinhas que ele ia comendo, regozija-se: “Oh... goiabas! Fruta brasileira. Adoro-as (...)” (PONTE PRETA, 2006, p. 61). Voltando para as correspondências, há também situações de pessoas que tecem críticas ao autor, como é o caso abaixo:

CARLOS CUNHA – Belém (PA) – “... quando vocês quiserem chamar de índios para os nortistas, lembrem-se que índios são vocês, cariocas, que nem escolher o melhor candidato sabem...”

Velhinho, eu não sei quem é você, não chamei ninguém de índio, não votei em quem você pensa, que diabo está você fazendo em minha coluna, redigindo um português de lascar? Retire-se imediatamente (PONTE PRETA, 23 nov. 1965, p. 9).

O leitor ataca Stanislaw generalizando e acusando a existência de um suposto preconceito dos cariocas em relação aos moradores de outras regiões do país, ao mesmo tempo em que demonstra também certo preconceito com a palavra “índio”, uma vez que a associa a algo negativo, utilizando-a inclusive como ofensa para falar dos cariocas. Em resposta, Stanislaw nega a acusação, ofende o leitor em relação ao uso do português e questiona a interação dele na coluna. Como o autor só publica um pequeno trecho das cartas não dá para saber exatamente as razões da acusação, também não foi encontrada nesta pesquisa nenhuma situação em que Stanislaw tenha se referido aos nortistas como “índios”. No entanto, é sintomático de certo ressentimento em relação à imagem de centro cultural do país construída sobre o Rio de Janeiro, que foi difundida e reforçada pela imprensa e pelos intelectuais, conforme aponta Claudia Mesquita (2008), no período de transição da capital federal do Rio para Brasília, entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Sem entrar nas questões abordadas pela autora sobre esse movimento de afirmação de uma identidade carioca, é importante observar aqui como aparece essa tensão no trecho da correspondência selecionada pelo cronista que considerou pertinente sua publicação. Nesse sentido, é importante notar que as interações entre autor e leitor nem sempre são amistosas e que é possível que o cronista escolheu publicar essa correspondência, em específico, provavelmente por considerar importante mostrar a seu público uma resposta sobre a acusação de carioca preconceituoso. Em outra correspondência, publicada em 1968, no dia 11 de abril, uma leitora se ressentiu com algum tipo de brincadeira ou ironia que Stanislaw teria feito com a frase “Amai-vos uns aos outros”, usando o verbo “armar” em vez de “amar”:

B. WILSON – Higienópolis (GB) – “... meu querido Lalau: sempre imaginei que fosses um homem inteligente e espero não ter me enganado, mas fiquei chocada com o baixo que deste na edição de UH de 17-3. Devias saber que a frase “Amai-vos uns



aos outros” está na Bíblia: Evangelho II S. Matheus - Cap. 22 – Vers. 28 a 34. Se precisares de mais alguns detalhes peça-os a alguém que entenda um pouquinho mais que os Padres Pedro Vidigal e Dutra. P.S. – Não vá pensar que eu sou homem. Sou mulher e adoro-te...”

Queridinha, se você me adora, leia direito o que eu escrevo. Eu não escrevi a frase “Amai-vos uns aos outros”. Não era o verbo “amar”, mas o verbo “armar”, usado na segunda do plural. Boa-noite, sim, queridinha (PONTE PRETA, 11 abr. 1968, p. 3).

Apesar da edição do dia 17 de março, citada por “B. Wilson”, não se encontrar no acervo do arquivo pesquisado, portanto, não ter sido possível conferir sobre qual texto se discute na correspondência, é interessante notar como a leitora ao mesmo tempo em que tenta corrigir Stanislaw, demonstrando uma postura religiosa defensiva, faz questão de dizer que adora o cronista e cobra dele um tipo de inteligência que ela considera adequada, assim como demonstra certo ruído na comunicação e compreensão da mensagem do autor. Em outra correspondência, publicada no dia 16 de abril de 1968, um leitor escreve para comentar um problema de infraestrutura urbana:

J. CASTRO SIQUEIRA – Rio (GB) – “... e a passagem subterrânea que tem no Largo da Carioca nunca poderá ser usada por pedestres pois está cheia de água...”

E já tem um monte de meninos nadando lá. O Estado da Guanabara deveria promover um campeonato de natação nas passagens subterrâneas cheias de água. O Banco do Estado daria um prêmio em dinheiro; a Secretaria de Turismo organizaria o certa... (PONTE PRETA, 16 abr. 1968, p.8).

A resposta de Stanislaw ao leitor, sugerindo que o Estado da Guanabara deveria “promover um campeonato de natação nas passagens subterrâneas cheias de água” é representativa do tom irônico com que o cronista estabelece o diálogo com os leitores, de modo que é possível dizer que a seção *Da Correspondência* se torna também espaço de construção de crônicas, que se dá com a participação do público. Desse modo, o leitor assume também o papel de autor, ao propor temas e material para as crônicas e comentários de Stanislaw. No trecho que se segue o cronista responde a um leitor, que é também jornalista e cronista, aproveitando a oportunidade para tecer um comentário sobre o contexto cultural:

PEDRO ALVARES DE AZEVEDO – Salvador (BA) – “...e aí, segue a minha carta. Quem escreve é autor de várias crônicas para “O Cruzeiro” e apreciador dos seus escritos. Eu, atualmente, luto com muita dificuldade para lançar um livro de poesias...”

E quem é que não luta, meu caro leitor. Atualmente, se o senhor abrir uma loja de vender cassetete fica rico. Negócio de vender livro é meio duro, atualmente. Ler traz cultura e cultura é a inimiga número um da atual conjuntura (PONTE PRETA, 16 abr. 1968, p. 8).

Nessa correspondência, Stanislaw opõe o lugar ocupado pela violência, aqui representada pelo cassetete, com aquele ocupado pela cultura, representada pelos livros, que é “inimiga número um da atual conjuntura”. Comumente o autor usa a expressão “atual conjuntura” para se referir à ditadura e nesse momento ele aponta para a censura e repressão contra o campo da cultura e da arte.

Demonstrando uma sintonia com os escritos do cronista, leitores comentam também casos que envolvam figuras públicas recorrentemente alvos do sarcasmo de Stanislaw. É o caso da correspondência de Marlene Camargo, de Niterói (RJ), que comenta, de acordo com o trecho publicado na seção “...e o Ibrahim Sued voltou pior. Você não acha?...”( PONTE PRETA, 11 abr. 1968, p.3). Ibrahim Sued, jornalista que escrevia para O Globo, antes mesmo da ditadura, como representante do colunismo social, foi uma personalidade bastante criticada por Stanislaw e a situação não mudou após o golpe. Em resposta à carta da leitora, ele escreveu: “Voltou pior não, dona Marlene. Ele foi pior e voltou doido pra descontar em cima da gente. Tá dando tanto conselho, que lá no Vietnã, o General Westmorland lê a coluna dele todo dia, antes de mandar a turma pra guerra” (PONTE PRETA, 11 abr. 1968, p.3). Em outra correspondência, Stanislaw destaca o seguinte trecho da leitora Maria Pia de Carvalho do Rio (Guanabara): – “... e quando a gente pede aumento, o patrão tem sempre uma desculpa. Diz logo que o Governo está com uma campanha de arrôcho salarial e nós não temos nada com isso, afinal de contas...” (PONTE PRETA, 18 mar. 1968, p. 12), ao que ele responde: “Parece até que quem está fazendo a campanha de arrôcho é o empregado, quando o caso do empregado brasileiro é justamente ao contrário. Ganhar o suficiente para viver decentemente, sem ter que fazer muita ginástica” (PONTE PRETA, 18 mar.1968, p.12). Esse diálogo é interessante, porque a leitora critica a estratégia econômica do governo de arrocho salarial e o cronista responde endossando a crítica e defendendo um salário justo para os trabalhadores. Percebe-se assim que as críticas feitas por Stanislaw não se limitam às condições subjetivas da política ou a macroeconomia, mas também às opressões do cotidiano e ao modelo político excludente. Em outra correspondência, publicada no mesmo dia, Stanislaw seleciona o seguinte trecho da carta enviada pelo leitor Manoel Cardoso, de Belém do Pará: “... eu tenho a impressão que quando o brasileiro puder respirar, puder dizer o que quiser, sem a censura deixar, puder fazer política sindical e gritar contra tudo que está errado...” (PONTE PRETA, 18 mar. 1968, p. 12). Em resposta, Stanislaw comenta: “Aí sim, é capaz de tudo isso acontecendo, a gente cair num regime democrático. Por enquanto vivemos numa Democradura” (PONTE PRETA, 18 mar. 1968, p. 12). Mais uma vez o cronista aponta a contradição da ditadura vivida na prática social e política com o discurso militar de defesa da democracia, fazendo assim a junção das palavras “democracia” e “ditadura”.

A respeito dos valores políticos que podem ser identificados nas crônicas de Stanislaw Ponte Preta, é importante fazer algumas considerações sobre os princípios de “igualdade” e de “liberdade”, que, como aponta o filósofo Norberto Bobbio (1995), juntamente com os de “paz”

e “bem-estar” são as finalidades últimas sobre as quais a humanidade está disposta a defender e lutar. Em seu livro dedicado a discutir os conceitos de esquerda e direita dentro da Filosofia Política, Bobbio (1995) considera que esses conceitos – utilizados no vocabulário político desde a Revolução Francesa - fornecem elementos definidores dos posicionamentos e valores políticos com os quais movimentos políticos e pessoas se identificam. É importante destacar que o autor entende os dois termos como conceitos espaciais ou topográficos, dentro de um espaço político multissegmentado, e não ontológicos, portanto, não apresentam conteúdos determinados e imutáveis no tempo. Desse modo, esquerda e direita podem convergir ou divergir em relação a temas e situações específicas, existindo inclusive um meio termo entre os dois lados, como a existência de um centro, que pode também tender mais para um lado do que para outro. Entretanto, existe para Bobbio (1995) um critério de definição comum a diversos trabalhos filosóficos sobre o tema. Trata-se das diferentes posturas em que a sociedade assume em torno do ideal de igualdade, mais especificamente da contraposição entre a visão igualitária e a inigualitária sobre a organização social. Em primeiro lugar, para Bobbio (1995), é preciso compreender que a igualdade não é um conceito absoluto, mas sim depende de três fatores relacionais: os sujeitos entre os quais os bens e ônus serão repartidos; quais são esses ônus e bens; quais critérios são utilizados para reparti-los. Esses critérios são importantes para o autor, porque evita a confusão de definir os movimentos e ideologias igualitárias com a noção utópica igualitarista que parte da premissa absoluta de que “A todos a mesma coisa”, sem critérios discriminatórios. Assim posto e partindo do princípio de que “Os homens são em si tão iguais quanto desiguais”, ou seja, iguais em alguns aspectos como o fato de pertencerem todos ao gênero humano e desiguais em outros aspectos, na diversidade que torna cada ser humano singular – para Bobbio (1995), o posicionamento político igualitário, identificado como esquerda, tende a valorizar aquilo que torna os seres humanos iguais e parte da compreensão de que as desigualdades dignas de maior indignação são as sociais, portanto, possíveis de serem eliminadas. Por outro lado, o pensamento inigualitário, identificado como direita, tende a valorizar a diversidade humana e parte da compreensão de que as desigualdades são naturais e portanto inelimináveis. Para trazer a discussão para um plano mais concreto, Bobbio (1995) aponta que se considerada a regra áurea da Justiça “Tratar os iguais de modo igual e os desiguais de modo desigual”, a esquerda e a direita serão definidas em relação aos critérios que são considerados justificáveis para que determinados sujeitos possuam tratamento igual ou não. Desse modo, Bobbio (1995) proporciona um caminho analítico importante para a compreensão

dos ideais, valores e interesses em relação a experiências políticas em que a questão da igualdade está em pauta.

Ainda segundo Bobbio (1995), ao lado do ideal de igualdade está o ideal de liberdade que, apesar de não ser definidor dos conceitos de esquerda e direita, é fundamental para caracterizar os extremos dos dois lados e é da contraposição entre liberdade e autoridade que se define um movimento libertário ou autoritário. Em primeiro lugar, assim como a igualdade, a liberdade também não é um conceito absoluto, é necessário antes definir o que se estabelece por liberdade, se está se falando da liberdade de querer, ou da liberdade de agir, ou da liberdade de iniciativa econômica, por exemplo, e quais sujeitos são livres e, se não o são todos, qual é a justificativa para as exceções. Assim definido, Bobbio (1995) aponta que, a depender das circunstâncias, liberdade e igualdade podem ser compatíveis, ou mutuamente excludentes, ou complementares. Para tornar a explicação menos abstrata e sem entrar propriamente nos sistemas econômicos capitalista e comunista, Bobbio (1995) desenvolve o seguinte exemplo: considera-se a liberdade e a ordem dois bens desejados para uma sociedade, no entanto, como as experiências históricas demonstraram, sem um equilíbrio entre os dois, corre-se o risco de chegar a extremos, como o Estado Totalitário. O autor pondera também que, em geral, a expansão da esfera pública com propósito igualitário tende a diminuir a liberdade de escolha na esfera privada, no entanto, é de se considerar que tipo de liberdade privada existe de fato e para quem, quando alguns possuem mais condições econômicas do que outros para efetivamente exercer essa liberdade. Desse modo, Bobbio (1995) defende que o critério definidor dos extremos e mediações entre esquerda e direita é a relação adotada entre cada uma dessas posições políticas e o ideal de liberdade, em suas singularidades, ou seja, os diferentes tipos de liberdade (econômica, de imprensa, de opinião, etc.). Com essas definições, o autor contribui para a compreensão de posicionamentos e identificações no espaço político. Sem entrar em questões mais profundas sobre tais conceitos, o que interessa aqui neste trabalho é fazer algumas considerações sobre como as crônicas de Stanislaw constroem também representações acerca dos grupos e valores que constituem o cenário político da ditadura civil-militar.

Em seu trabalho sobre as representações cômicas da República brasileira, o historiador Hélio Chaves Flores (2002) analisa o humor político de alguns cronistas e chargistas entre os anos de 1945 e 1964, apontando para as semelhanças e diferenças entre eles. O autor identifica assim dois estilos humorísticos, um a que ele chama de *juvenaliano* e o outro *horaciano*. Para o autor, o primeiro se caracteriza pela presença de um moralismo mordaz que busca censurar

os males e desvios sociais por meio da sátira. Já o estilo horaciano também é marcado por um julgamento moral, a partir do qual se aponta os desvios sociais, no entanto, busca por meio da sátira a regeneração social. Flores (2002) seleciona alguns cronistas e chargistas deste período republicano e os analisa a partir desses estilos. Para este trabalho, interessa particularmente o que autor diz em relação às crônicas de Stanislaw, as charges de Jaguar e de Claudius durante o golpe civil-militar. Flores (2002) identifica o humor desses autores mencionados com o estilo horaciano que, segundo ele, apresenta um ceticismo em relação à República brasileira, no entanto, esse estilo estaria marcado pela carnavalização da política, do poder e das relações hierárquicas, de modo que o humor se torna instrumento de subversão da ordem. Desse modo, para Flores (2002) os horacianos representaram os partidos e ideologias políticas não apenas como males republicanos, mas sim como parte complexa da estrutura republicana, em que a coisa pública se confronta com os interesses privados. Segundo o autor, as produções desses intelectuais do humor dialogariam em alguns temas, como o olhar crítico sobre o anticomunismo, sobre a militarização do Estado e da Sociedade e sobre o cenário político que antecedeu o golpe marcado pelo reformismo trabalhista que ao mesmo tempo em que desagradou os grupos de direita também não foi capaz de alcançar as expectativas dos grupos da esquerda.

Mais do que o ceticismo em relação ao cenário político, apontado por Flores (2002), as crônicas de Stanislaw parecem dialogar com perspectivas e valores políticos que se aproximam mais de uma lógica igualitária, em relação ao contexto ditatorial de medidas econômicas antipopulares, e libertárias diante do sistema repressivo que se consolidava. Em “Revolta Vacum”, publicada em Garoto Linha Dura, Stanislaw conta a história de um acidente que teria acontecido no Rio Grande do Sul, onde “a vaca abunda”, em um lugar chamado Viamão. O agricultor, Heitor Barcelos Nunes, estava ordenhando uma vaca, quando, “em meio à tarefa, deve ter chateado a bichinha, pois esta largou-lhe um coice bem dado. O Heitor meteu uma ginga pro lado, para não ser atingido, mas foi pior a ‘amêndoa do que a sineta’ – como diz Ibrahim. A pata da vaca foi alcançar o revólver de Heitor” (PONTE PRETA, 2009, p. 33). Ao contar a notícia por meio de gozações - como é o caso da piada com o jeito de falar de Ibrahim Sued e com piadas em que ele usa a palavra vaca como metáfora para mulher - e insinuações irônicas, o cronista aproxima a opressão do gado com a opressão dos trabalhadores e sugere que a história do agricultor “ferido a bala por uma vaca” poder ser o início de uma revolução:

*Não é segredo para ninguém que a vaca vem sendo exploradíssima pelos tubarões do leite e da carne. No Rio Grande então, nem se fala. A vaca gaúcha, em matéria de coitada, só está perdendo para nordestino, embora este não tenha carnes e nem seja de dar leite. Não é de hoje que os especuladores vêm fazendo da vaca a verdadeira mártir*

da economia nacional. Essas coisas um dia acabam por levar a classe oprimida à reação (PONTE PRETA, 2009, p. 34).

Stanislaw assim subverte o que teria sido um simples acidente no prenúncio de uma revolução, mas essa feita pelas “classes produtoras”, que sustentam a produção. Desse modo, ele sugere que quanto maior a exploração, maior a possibilidade de uma revolta, ou “dão uma colher de chá para essas coitadas”, ou o trabalho para contornar a ser crise será maior, segundo Stanislaw, o que pode sugerir inclusive que a insatisfação dessas classes pode ser contornada sem que a estrutura da produção mude. “Com as vacas armadas o leite vai secar, com as vacas armadas eu quero ver quem aumenta o preço do filé. Resta agora a declaração da turma da direita, dizendo que quem está fornecendo armas para as vacas são os comunistas” (PONTE PRETA, 2009, p. 34). Desse modo Stanislaw termina a crônica indicando certa compreensão sobre os posicionamentos políticos por meio da espacialidade “esquerda e direita”. Nesse sentido, o autor sugere que aqueles grupos que apoiam a opressão das classes produtoras e a manutenção das desigualdades sociais podem ser identificados como direita e são esses os grupos que, para ele, sustentam o anticomunismo, o medo de uma revolução que toque na questão da igualdade social. A crônica não somente dialoga com referências do contexto social em que foi produzida, como também demonstra um esforço do autor, no conjunto das suas crônicas analisadas neste trabalho, em abordar temas relacionados não somente às opressões políticas e a limitação das liberdades individuais, mas também que tocam nas opressões e desigualdades sociais.

Na crônica “O General taí” do *Febeapá 1*, Stanislaw retrata o perfil de um trabalhador, pertencente às classes médias, que adere ao movimento golpista, nem tanto por convicção, mas por se deixar levar pelo discurso preponderante do momento:

Genésio, quando houve aquela marcha de senhoras ricas com Deus pela Família e etc., ficou a favor, principalmente do etc. Mesmo tendo recebido algumas benesses do Governo que entrava pelo cano, Genésio aderiu à “redentora”, mais por vocação do que por convicção (ele tinha – e ainda tem – um caráter muito adesivo). Porém, com tanto cocoroca aderindo, Genésio percebeu que estavam querendo salvar o Brasil depressa demais. Mesmo assim foi na onda (PONTE PRETA, 2006, p. 56).

Ao se referir à marcha de mulheres com Deus pela Família como “aquela marcha de senhoras ricas”, Stanislaw sugere que a base de apoio do golpe e da ditadura é composta pelas classes altas. Genésio, no entanto, não é rico e até recebeu benefícios do governo trabalhista que foi deposto, inclusive desconfia do discurso salvacionista, mesmo assim vai “na onda” de adesão ao regime. Mais do que apoiar, ele passa a colaborar, “chegou a ser um dos mais positivos dedos-duros no Ministério” (PONTE PRETA, 2006, p. 56), sempre que tinha um desafeto denunciava o colega aos seus superiores como suspeito, o que era o suficiente, segundo Stanislaw, não precisava dizer nem as razões da suspeita e “tava feita a caveira do infeliz”. A

crônica critica abertamente a lógica do inimigo interno, já comentada em outros momentos neste trabalho, em que qualquer pessoa poderia ser suspeita de subversão e a delação era incentivada não só no meio militar, mas também entre os civis. Sendo um colaborador, Genésio até ganhou um dinheiro extra como prêmio, ele chegou a elogiar a política econômica em um coquetel que foi representando seu chefe. Nesse ponto, a crítica de Stanislaw à política financeira de Roberto Campos é direta, de modo que ele se refere duas vezes nominalmente ao ministro. Essa situação de Genésio durou alguns meses, até que ele voltou para seu cotidiano e, mesmo falando bem da “redentora” por hábito ou para ver se continuava ganhando alguma vantagem, a vida começou a ficar mais complicada:

Mas teso é teso, é ou não é? O tempo foi passando e o boi sumiu; o leite é isso que se vê aí; o feijão anda tão caro que, noutra dia, num clube da ZN, promoveram um jogo de víspera marcando as pedras com caroço de feijão e foi aquela vergonha...alguém roubou os caroços todos para garantir o almoço do dia seguinte. Genésio começou a desconfiar que tinha entrado numa fria. Aquilo não era revolução para quem vive de ordenado. Em casa, a mulher dava broncas ciclópicas, porque o ordenado mensal dele estava acabando mais depressa do que a semana (PONTE PRETA, 2006, p. 57).

A referência à inflação é direta, mas mais do que isso, o cronista aproveita as medidas econômicas antipopulares para apontar uma orientação política do regime, não é assim uma revolução para “quem vive de ordenado”. O que o cronista deixa transparecer em sua mensagem é que a ditadura favorece economicamente uma camada da sociedade, em detrimento de outras. Ao brigar com a esposa sobre a carestia e a falta de dinheiro para o mercado, Genésio pondera que a razão do problema é que ela não sabe escolher os produtos, em resposta a mulher exige que ele saia para fazer as compras da casa, e assim Genésio o faz. Na feira, ele só vê gente reclamando e “Em menos de cinco minutos do tempo regulamentar, ele também estava praguejando mais do que trocador de ônibus” (PONTE PRETA, 2006, p. 57). Genésio entra para “o time dos descontentes” e volta para casa indignado dizendo que “o Brasil está à beira do abismo”, até no trabalho passa a reclamar da situação junto aos colegas. Um dia, em casa, a empregada aparece e diz que tem um general querendo falar com ele. Assustado, Genésio imediatamente arruma uma mala e foge pela janela, vai se esconder na casa do sogro em Jacarepaguá. Acontece que não era um general que estava a sua procura, a empregada é que “era dessas burríssimas”, nas palavras de Stanislaw, e tinha falado errado, tratava-se de um vendedor. “Tinha ido ali fazer uma demonstração do novo aspirador *General Electric*, falou com a empregada, ficou esperando na sala e – quando viu – o dono da casa estava pulando a janela, apavorado” (PONTE PRETA, 2006, p.58). Depois de ter colaborado e se beneficiado com as perseguições políticas, Genésio se depara com o pavor de ser ele também vítima da repressão. Ao rir da covardia do personagem, que foge imediatamente ao ouvir a palavra

“general”, da falta de convicção política e da situação irônica em que o personagem se depara, ao sofrer com as medidas antipopulares do governo com o qual ele colaborou e se beneficiou, a crônica tece uma crítica à participação civil nos processos de perseguição política. É importante destacar assim que o cronista não só se mostrou cético quanto às instituições políticas, como também contribuiu para construir uma imagem crítica sobre a sociedade e suas contradições em relação à ditadura.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou dialogar com a historiografia que investiga as relações entre adesão e resistência, circulação de ideias, confrontos políticos e Estado autoritário durante a ditadura civil-militar brasileira de 1964. Desse modo, o problema de pesquisa se definiu em torno da produção e circulação de imagens e ideias circunscritas no campo da oposição durante o contexto da ditadura civil-militar. Nesse sentido, a questão central se constituiu na construção de imagens sobre as dinâmicas políticas e sociais durante a ditadura, por meio da produção e circulação das crônicas de Stanislaw Ponte Preta, nome de ampla penetração no meio jornalístico e cultural da época.

No caminho da pesquisa, confirmou-se a hipótese de que as crônicas de Stanislaw construíram imagens compartilhadas que constituíram um conjunto de representações marcadas por posicionamentos políticos e práticas sociais. As imagens aqui exploradas sobre o que definia o novo regime que surgiu com o golpe, sobre a violência e autoritarismo dos governos militares, sobre as diferentes camadas sociais e sobre a colaboração e participação civil foram construídas no texto de Stanislaw a partir do diálogo com o leitor, com a imprensa e com outras manifestações satíricas na história da literatura e do humor produzidos no Brasil. Desse modo, essas imagens constituem formas de representar a realidade social e política da ditadura civil-militar.

Um dos objetivos específicos da pesquisa foi investigar as mediações sociais e culturais que envolvem a produção e a circulação das crônicas. Nesse sentido, foi fundamental pensar sobre os espaços de produção das crônicas e a rede de relações estabelecidas pelo autor. Como jornalista, Sérgio Porto transitou por diferentes áreas, entre o futebol, a música, o cinema e a sátira política. Foi também compositor, dramaturgo, roteirista de produções humorísticas para



a TV e escritor. Morador de Copacabana e pertencente à classe média carioca, ele manteve uma rede de relações com intelectuais, escritores e artistas e frequentou a boemia do Rio de Janeiro. Na imprensa, começou em um jornal comunista, passou por veículos da grande mídia, como a revista *Manchete*, o *Jornal do Brasil* e *Diários Associados*. Como cronista do *Última Hora*, Stanislaw fez de sua coluna espaço de crítica política e social, exercendo papel fundamental como um intelectual da oposição que escrevia para um jornal de caráter popular e de grande circulação.

O heterônimo Stanislaw Ponte Preta foi criado como paródia do cronista mundano, como crítica ao jornalismo, aos colegas de trabalho e às camadas dominantes da sociedade. Situado como parte de uma tradição literária que dialoga com outros cronistas e escritores como o Barão de Itararé, Machado de Assis e Oswald de Andrade, Stanislaw tornou-se reconhecido entre seus pares e o público leitor pela experimentação na linguagem e pela criação de personagens que povoaram o imaginário coletivo da época. Enquanto personalidade caricata, Stanislaw fez escárnio de figuras públicas, dos governos militares, de Castelo Branco e depois Costa e Silva, assim posicionando-se politicamente enquanto escritor e intelectual.

O caráter político das crônicas se constitui na dimensão simbólica que perpassa o sentido de comunidade política. Outro objetivo da pesquisa foi problematizar o papel político de Stanislaw enquanto jornalista e escritor de grande penetração nos meios de comunicação. Tendo em vista essa preocupação, essa dissertação refletiu sobre as características dos recursos utilizados por Stanislaw, como a crônica e o humor, para pensar sobre a dimensão política do material investigado. Por meio da construção e circulação de representações sobre os militares, os agentes políticos, o povo e a imprensa, as crônicas de Stanislaw produzem novas formas de se posicionar diante da realidade, ao mesmo tempo em que dialoga com valores e concepções que circulam em outras produções intelectuais, na própria imprensa e no diálogo com o público leitor. Muitos estudiosos do período apontam para a presença da discussão e preocupação com a política nos diversos âmbitos da vida, no pessoal e no público, em relação a determinados grupos da sociedade, como as camadas médias intelectualizadas. A produção do humor na literatura e no jornalismo por meio da sátira e da ironia constituíram também um campo contundente de crítica e oposição à ditadura.

Por meio de seu heterônimo, o escritor Sérgio Porto se colocou em jogo no texto, este que faz parte de uma tradição literária, que constitui sentido por meio da leitura, mas que carrega marcas de autoria, reconhecidas socialmente. Desse modo, a partir dos temas selecionados para as crônicas e das estratégias discursivas, é possível dizer que o autor se posicionou diante das

dinâmicas e disputas políticas no contexto aqui estudado, situando-se no campo da oposição. A preocupação com problemas e questões sociais e políticas aparece no trabalho do cronista, em sua crítica à violência policial, ao autoritarismo e às injustiças sociais geradas pela modernização. Em sua personalidade de Stanislaw, o autor assumiu o humor como característica da sua escrita e da forma como retratou o cotidiano da cidade, os comportamentos e as relações sociais por ele observadas. A produção de sátiras sociais possibilitou que a crítica política aparecesse de forma mais contundente no contexto da ditadura.

As crônicas estudadas neste trabalho revelam formas de pensar e conceber a realidade não somente de um indivíduo, mas também da comunidade de leitores e de autores com quem Stanislaw Ponte Preta dialoga. Outro objetivo específico da pesquisa foi analisar as estratégias discursivas, as séries de discursos produzidas e os esquemas interpretativos mobilizados pelas crônicas de Stanislaw. Com este intuito, a reflexão sobre as imagens criadas pelos personagens e situações narradas por Stanislaw permitiram traçar elementos de um conjunto de representações que permearam o imaginário social no campo da oposição. Em contraposição à ideia de revolução salvadora do comunismo e da corrupção, defendida pelas forças vitoriosas, Stanislaw retratou a “redentora” de forma caricata e construiu uma imagem do militar que se contrapunha à concepção de superioridade das Forças Armadas em relação à sociedade civil.

Dentro do imaginário constituído pela obra de Stanislaw, um vocabulário próprio foi criado para dar significado às experiências da ditadura: cocorocas, suicidados, depufede, festival de besteira que assola o país, entre outros. Uma série de questões constituem as representações construídas nas crônicas por Stanislaw: a violência que permeia a sociedade e é aparelhada pelo Estado por meio da repressão política; a militarização da sociedade; as incoerências entre discurso e ação do movimento golpista; as dinâmicas de censura e a construção e manutenção do Estado de Segurança. Essas representações foram elaboradas em um campo de disputa e fizeram parte de práticas sociais e de posicionamentos políticos, que produziram formas específicas de compreender a realidade.

As crônicas de Stanislaw Ponte Preta também produziram formas de olhar e pensar sobre as camadas populares e sua participação e colaboração com a ditadura ou sua resistência à repressão. Distante da concepção romântica, o povo aparece nas crônicas de Stanislaw de forma heterogênea, ocupando diversos papéis. Por meio do humor, as diferentes camadas sociais são satirizadas em suas crônicas a partir de estratégias que destacam em seus personagens os desvios de conduta, falsos moralismos e hipocrisias da sociedade burguesa. Assim suas crônicas subvertem o ordenamento social opressor e a ideia de um povo cordial e

também passivo. Ao ridicularizar o que considerava condenável em termos morais, políticos e sociais, Stanislaw criticava o esvaziamento cultural promovido pela imprensa e carnavalizava a política e as relações de poder. Mais do que a insatisfação com o contexto político, as crônicas apontam também para valores e posicionamentos compartilhados no campo da oposição. A partir da autocrítica e da crítica social, suas crônicas trataram o povo como parte ativa dos problemas e questões do âmbito político. Nesse sentido, ao criar ficções a partir de notícias de jornais e das experiências vivenciadas pelo autor ou com ele compartilhadas, as crônicas aqui estudadas produziram formas de escancarar o absurdo da violência de Estado, subvertendo a ordem política e social e criando estratégias de resistência por meio do riso.

## 6. REFERÊNCIAS

### 6.1. Acervos consultados

Arquivo Sérgio Porto. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB). Fundação Casa de Rui Barbosa. Arquivos Pessoais. Fotocópia da folha funcional de Sérgio Porto no Banco do Brasil - nota de atuação no Banco do Brasil, Rio de Janeiro, de 26 mar. 1942 a 13 jul. 1965.

Coleção Jornal do Brasil (RJ), de 1960 a 1969. A no 1968: Edição 92; Edição 153; Edição 191; Edição 282. In: Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional.

Coleção Manchete (RJ) - 1952 a 2007. Ano 1953: Edição 83. Ano 1963: Edição 601. Ano 1964: Edição: 615. Ano 1965: Edição 701. Ano 1968: Edição 851; Edição 860. In: Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional.

Coleção O Pasquim (RJ), 1969 a 1991. Ano 1969: Edição 1. Ano 1970: Edição 68. In: Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional.

Coleção Última Hora (RJ). Ano 1964: Edição B1239. Ano 1965: Edição 1457, Edição 1503, Edição A 1598, Edição B 1686, Edição 1714, Edição 1720, Edição 1725, Edição 1741, Edição 4650. In: Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional.

Coleção Última Hora (RJ). Caderno 2, 18 mar. 1968; Caderno 2, 11 abr. 1968; Caderno 2, 16 abr. 1968. In: Arquivo do Estado de São Paulo.

Dossiê A Carapuça, acesso a imagens digitalizadas em 72 DPI, JPG, no dia 18 de setembro de 2021. In: Acervo do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ).

Dossiê Requerimento para aprovação da peça: Bó no Bú. Área de Identificação: BR DFANBSB NS.CPR.TEA, PTE.208. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas - BR DFANBSB NS. In: Banco de Dados Memórias Reveladas, Arquivo Nacional.



BRASIL. **Parecer do censor federal Carlos Lúcio Filho sobre a peça Bó no Bu de Stanislaw Ponte Preta**. Departamento de Polícia Federal, Brasília, 21 mar. 1968. In: Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Banco de Dados Memórias Reveladas, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro. Disponível em:

<http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br/mrex/consulta/login.asp>. Acesso em: 9 ago. 2023.

BRAGA, Rubem. Algumas ponderações catabólicas. **Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 615, p. 41, 1 fev. 1964.

\_\_\_\_\_. O que será bem feito. **Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 771, p. 142, 28 jan. 1967.

\_\_\_\_\_. Mais de mil palhaços no salão. **Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 773, p. 30, 11 fev. 1967.

CAMPOS, Paulo Mendes. A maconha essa desconhecida. **Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 601, p. 62, 26 out. 1963.

CANDIDO, Antônio. A vida ao rés-do-chão. In: \_\_\_\_\_; [et al.]. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p.13-22.

CARNEIRO, Ana Marília. **Signos da política, representações da subversão: a Divisão de Censura de Diversões Públicas na ditadura militar brasileira**. 2013. 243 p. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

CARVALHO, José Murilo de. Bestializados ou bilontras?. In: \_\_\_\_\_. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 3ª reimpressão, 1987, p. 140-160.

\_\_\_\_\_. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Ruy. O Vogue abre as portas; Jornal da Noite. In: \_\_\_\_\_. **A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 45-68, p. 217-239.

CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. **Estudos Avançados**, 11(5), 1991, p. 173-191.

\_\_\_\_\_. Por uma sociologia das práticas culturais. In \_\_\_\_\_. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Tradução: Maria Manuela Galhardo. 2ª ed. Miraflores: Editora DIFEL- Difusão Editorial, 2002.

CHAVES, Reginaldo Sousa. O autor como gesto: revisitando uma questão Foucaultiana. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 20, n. 2, p. 90-105, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/56508>. Acesso em: 1 ago. 2023.

CORDEIRO, Janaína Martins. Delações e vida cotidiana no Brasil durante a ditadura civil-militar. **Locus: Revista de História**, Juiz de Fora, v.25, n.2, p. 223-238, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/28595>. Acesso em 1 ago. 2023.

DA COSTA, Maria Ignez. O Pai do Crioulo Doido. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ed. 282, Caderno B, p.9, 4 mar. 1968.

DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DELIGNE, Alain. De que maneira o riso pode ser considerado subversivo?. In: LUSTOSA, Isabel (org.). **Imprensa, Humor e Caricatura: a questão dos estereótipos culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 29-46.

EÇA, Alberto. Sérgio e A Carapuça. **A Carapuça**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 1, 17 out. 1968.

FANON, Frantz. Racismo e Cultura. In: \_\_\_\_\_. **Em Defesa da Revolução Africana**. Luanda: INALD, 1980, p. 33-48.

FERNANDES, Millôr. Faz dois anos que Sérgio Porto morreu. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 68, p. 22, 7 a 13 out.1970.

FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v.9, n.20, p. 5-74jan./abr., 2017. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=338151136002>. Acesso em: 1 ago. 2023.

\_\_\_\_\_. Moldura institucional e projetos de institucionalização do regime militar brasileiro (1964-1978). **História, histórias**, Brasília, vol. 9, n. 17, p.8-57, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.unb.br/index.php/hh/article/view/39052>. Acesso em: 1 ago. 2023.

FLORES, Élio Chaves. **República às Avesas: narradores de Cômico, Cultura Política e Coisa Pública no Brasil Contemporâneo (1993-1930)**. 2002. 333 p. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2002.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: \_\_\_\_\_. **O que é um autor?**. 7ª ed. Lisboa: Nova Vega, Passagens, 2009, p.29-87.

GOMBRICH, E. H. Magia, mito y metáfora: reflexiones sobre la sátira pictórica. In: \_\_\_\_\_. **Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación social**. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p.184-211.

GONÇALVES, José Augusto da Silva. Preciosidades do Acervo Última Hora de Samuel Wainer. **Anais da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, vol. 121 (2001), Zit Gráfica e Editora, p. 287- 291, 2006.

HETERÔNIMO. In: MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo, Cultrix, 2004, 12ª ed. rev. e ampl, p. 274.

- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. A participação engajada no calor dos anos 60. In: \_\_\_\_\_. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p.19-61.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, vol. 2, p. 955-984.
- JACKSON, Kenneth David. Rogue Satire, Black Humor: Comedy and Criticism in Brazilian Literature from Quincas Borba to Ponte Preta. **Ciberletras**, Bronx, n. 3, 2000. Disponível em: <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Jackson.html>. Acesso em: 1 ago. 2023.
- JORNAL DO BRASIL. Sérgio Porto confirma tentativa de envenená-lo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno 1, ed. 92, p. 16, 26 jul. 1968.
- LAGE, Nilson. Stanislaw. **Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 860, p. 25-26, 12 out. 1968.
- LISPECTOR, Clarice. As dores da sobrevivência: Sérgio Porto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, ed. 153, p.2, 5 de out. 1968.
- LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: \_\_\_\_\_. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983, p. 237-274.
- LOBO, Fernando. Pelas esquinas da Noite. **Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 83, p. 46, 21 nov. 1953.
- LOURENZA, Ana Maria de Abreu. Batalhas em letra de forma: Chatô, Wainer e Lacerda. In: LUCA, Tânia Regina de; MARTINS, Ana Luiza. **História da Imprensa no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2021, p. 179-205.
- LUSTOSA, Isabel. Negro humor: A imagem do negro na tradição cultural brasileira. **Revista USP**, (9), 1991, p. 161 – 170. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i9p161-170>. Acesso em: 1 ago. 2023.
- MARTINS FILHO, João Roberto. Forças Armadas e política, 1945-1964: a ante-sala do golpe. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O Brasil Republicano: O tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 99-126.
- MESQUITA, Cláudia. **De Copacabana à Boca do Mato: o Rio de Janeiro de Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.
- MORAES, Dislane Zerbinatti. “E foi proclamada a escravidão”: Stanislaw Ponte Preta e a representação satírica do golpe militar. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.24, n.47, 2004, p.61-102. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882004000100004>. Acesso em: 1 ago. 2023.

MUNANGA, Kabengele. Mestiçagem como símbolo da identidade brasileira. In: MENESES, Maria Paula; SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez Editora, 2014, p. 444-454.

NAPOLITANO, Marcos. **História do Regime Militar Brasileiro**. 1ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2019.

PIRES, Thula Rafaela de Oliveira Pires. Estruturas Intocadas: Racismo e Ditadura no Rio de Janeiro. **Revista Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, vol. 9, n. 2, p. 1054-1079, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaceaju/article/view/33900>. Acesso em: 1 ago. 2023.

PEREIRA José Carlos. Do Simbólico ao Diabólico: o Trânsito Religioso na Semana Santa através da Figura Folclórica do Judas. In: \_\_\_\_\_. **O encantamento da Sexta-Feira Santa: manifestações do catolicismo no folclore brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2005.

PONTE PRETA, Stanislaw. Boas Entradas para a Hanna de 65. In: ALVIM, Thereza Cesario. **O Golpe de 64: A Imprensa Disse Não**. Editora Civilização Brasileira, 1979, pp.206-208.

\_\_\_\_\_. **FEBEAPÁ 1, 2 e 3: Festival de besteira que assola o país**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. **Garoto Linha Dura**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2009.

\_\_\_\_\_. Stanislaw Ponte Preta informa ao mundo As 10 Mais Certinhas de 1965. **Última Hora**, Rio de Janeiro, caderno 2, n.1741, p.10, 24 dez.1965.

\_\_\_\_\_. **Tia Zulmira e eu**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. Do Bôlo de Lollô ao Pileque do Salão. **Última Hora**, Rio de Janeiro, caderno 2, ed. 1725, p. 11, 6 dez. 1965.

\_\_\_\_\_. Da Correspondência. **Última Hora**, Rio de Janeiro, Caderno 2, ed. B 1686, p. 9, 20 out. 1965.

\_\_\_\_\_. Da Correspondência. **Última Hora**, Rio de Janeiro, Caderno 2, ed. 1720, p.9, 30 nov. 1965.

\_\_\_\_\_. Da Correspondência. **Última Hora**, Rio de Janeiro, Caderno 2, ed. 1714, p. 9, 23 nov. 1965.

\_\_\_\_\_. Da Correspondência. **Última Hora**, Rio de Janeiro, Caderno 2, p.3, 11 abr. 1968.

\_\_\_\_\_. Da Correspondência. **Última Hora**, Rio de Janeiro, Caderno 2, p.8, 16 abr. 1968.

\_\_\_\_\_. Da Correspondência. **Última Hora**, Rio de Janeiro, Caderno 2, p.12, 18 mar. 1968.



\_\_\_\_\_. Fofocalizando. **Última Hora**, Rio de Janeiro, Caderno2, ed.B1239, p. 2, 18 fev.1964.

\_\_\_\_\_. Fofocalizando. **Última Hora**, Rio de Janeiro, Caderno 2, p.8, 16 abr.1968.

\_\_\_\_\_. Fofocalizando. **Última Hora**, Rio de Janeiro, Caderno 2, ed. A 1598, p. 3, 30 jul. 1965.

\_\_\_\_\_. Fofocalizando. **Última Hora**, Rio de Janeiro, Caderno 2, ed. 1503, p. 3, 16 mar. 1965.

PORTO, Sérgio. Auto-retrato do artista quando não tão jovem. In: SÉRGIO, Renato. **Dupla Exposição: Stanislaw Sérgio Ponte Preto Preta**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999, p.10.

\_\_\_\_\_. Entrevista. In: DA COSTA, Maria Ignez. O Pai do Crioulo Doido. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ed. 282, Caderno B, p.9, 4 mar. 1968.

\_\_\_\_\_. Entrevista. In: MANCHETE. Minhas filhas não riem do Stanislaw Ponte Preto – Sérgio Porto no Jogo da Verdade. **Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 701, p. 97-101, 25 set. 1965.

\_\_\_\_\_. Entrevista. In: SÉRGIO, Renato. Quem quer matar o crioulo doido?. **Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 851, p.152-153, 10 ago. 1968.

\_\_\_\_\_. Prefácio de Sérgio Porto. In: PONTE PRETA, Stanislaw. **Tia Zulmira e eu**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975, p.6-7.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Editora Ática, Série Fundamentos, 1992.

QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. O Pasquim: “um produto do meio, também ninguém é perfeito”. **Revista Acesso Livre**, n. 4, jul./dez., p. 35-51, 2015. Disponível em: <https://revistaacessolivre.files.wordpress.com/2015/12/revista-acesso-livre-nc2ba-4-jul-dez-2015.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2023.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: \_\_\_\_\_; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru: Edusc, 2004, p. 29-52.

RIDENTI, Marcelo. Brasil, anos 1960: Povo, Nação, Revolução. In:\_\_\_\_\_. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014, rev. e ampl., p. 7-44.

\_\_\_\_\_. Cultura política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura - regime militar e movimentos sociais em finais do século XX**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, p.133-166.

ROMERO, Abelardo. **Origem da imoralidade no Brasil: História da Formação do Caráter Nacional**. Rio de Janeiro: Editora Conquista, Coleção Terra dos Papagaios, 1967.

ROSANVALLON, Pierre. Por uma história conceitual do Político; Por uma história filosófica do político. In:\_\_\_\_\_. **Por uma história do político**. São Paulo: Alameda, 2010, p. 65-101, p. 39-64.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCOTT, Joan W. Os usos e abusos do gênero. **Projeto História**, São Paulo, n. 45, p. 327-351, dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/15018>. Acesso em: 2 ago. 2023.

SILVA, Eduardo Gomes. A “grande imprensa” e o golpe de 1964. **Revista do Livro da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, n. 50, ano 16, p.175-188, 2008.

SILVEIRA, Joel. Um carioca recria as cariocas. **Manchete**, ed. 799, p. 90, 12 ago. 1967.

SWENSSON JÚNIOR, Walter Cruz. Stanislaw Ponte Preta, um cronista do cotidiano: Retrato do artista no pré e pós-golpe de 1964. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 158, ed. trimestral, p. 125-136, 2004.

TAVARES, Flávio. Eleições e Petrobrás: Fantasmas de Castelo em 65. **Última Hora**, Rio de Janeiro, ed. 4650, p.4, 2 jan.1965.

ÚLTIMA HORA. CPI Abre Luta em Defesa dos Minérios. **Última Hora**, Rio de Janeiro, ed. 1457, p. 4, 5 jan. 1965.