# Rire sous la dictature, rire de la dictature. L'humour graphique dans la presse indépendante une arme de résistance sous le régime militaire brésilien (1964-1982)

Mélanie Toulhoat

▶ **To cite this version:**

Mélanie Toulhoat. Rire sous la dictature, rire de la dictature. L'humour graphique dans la presse indépendante une arme de résistance sous le régime militaire brésilien (1964-1982). Histoire. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Universidade de São Paulo (Brésil), 2019. Français. NNT : 2019PA030007 . tel-02864906v1

**HAL Id: tel-02864906**

**https://theses.hal.science/tel-02864906v1**

Submitted on 11 Jun 2020 (v1), last revised 11 Jun 2020 (v2)

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Sorbonne Paris Cité
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Université de São Paulo

École doctorale 122 – Europe latine – Amérique latine
Institut des Hautes Études de l'Amérique latine (IHEAL)
Centre de Recherche et de Documentation des Amériques (CREDA) : UMR7227
Histoire

**MÉLANIE TOULHOAT**

# Rire de la dictature, rire sous la dictature
# L'humour graphique dans la presse indépendante : une arme de résistance sous le régime militaire brésilien (1964 – 1982)

**Thèse dirigée par** : Olivier Compagnon
**Co-dirigée par** : Marcos Napolitano
**Date de soutenance** : 20/09/2019

**Jury** : Olivier Compagnon (directeur de recherche), Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Marcos Napolitano (co-directeur de recherche), Université de São Paulo
Laurent Martin, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Gabriela Pellegrino Soares, Université de São Paulo
Luc Capdevila, Université Rennes 2 – Haute Bretagne
Rodrigo Patto Sá Motta, Université fédérale du Minas Gerais

Universidade Sorbonne Paris Cité
Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Universidade de São Paulo

Escola doutoral 122 – Europa latina – América latina
Instituto de Altos Estudos da América latina (IHEAL)
Centro de Pesquisa e Documentação das Américas (CREDA) : UMR7227
História

**MÉLANIE TOULHOAT**

# Rir da ditadura, rir sob a ditadura
# O humor gráfico na imprensa independente : uma arma de resistência durante o regime militar brasileiro (1964-1982)

**Tese dirigida por** : Olivier Compagnon
**Co-dirigida por** : Marcos Napolitano
**Data de defesa** : 20/09/2019

**Mesa** : Olivier Compagnon (orientador), Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Marcos Napolitano (co-orientador), Universidade de São Paulo
Laurent Martin, Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Gabriela Pellegrino Soares, Universidade de São Paulo
Luc Capdevila, Universidade Rennes 2 – Haute Bretagne
Rodrigo Patto Sá Motta, Universidade Federal de Minas Gerais

**Titre** : « Rire de la dictature, rire sous la dictature. L'humour graphique dans la presse indépendante : une arme de résistance sous le régime militaire brésilien (1964-1982) »

**Résumé** : Cette thèse porte sur le rôle politique de diverses formes d'humour graphique – la charge, la caricature, la bande dessinée, la gravure et le détournement d'images photographiques – publiées dans la presse indépendante, sous le régime militaire brésilien instauré à la suite du coup d'État du 31 mars 1964. Il s'agit d'analyser les styles, les mécanismes et les pratiques contestataires spécifiques au dessin d'humour et à l'image satirique à partir de l'institutionnalisation du pouvoir autoritaire et jusqu'à la réinvention des moyens d'expression indépendants au début des années 1980. Dans un contexte de fermeture progressive du régime, de répression policière, de rétrécissement drastique du champ légal de l'action politique et de sévères limitations imposées à la liberté d'expression, l'humour graphique fut employé par les rédactions afin de contourner les diverses formes de censure et de lutter contre l'imaginaire autoritaire. La réinterprétation de certaines pratiques inscrites dans la tradition de l'humour visuel brésilien, construite à partir de l'essor de la presse imprimée au XIX$^{e}$ siècle, fut accompagnée d'innovations esthétiques, thématiques et militantes majeures dans un rapport mouvant à l'interdit, au toléré et à l'autorisé. Les périodiques, les dessinateurs et événements furent représentatifs d'importantes étapes dans l'élaboration des luttes symboliques et légales menées par les rédactions indépendantes. La diversité des sources iconographiques, manuscrites, imprimées et orales révèle l'important pouvoir de synthèse et le rôle fondamental de l'humour graphique dans la construction d'univers visuels thématiques caractéristiques des combats – et des divergences – des mouvements brésiliens de l'opposition démocratique.

**Mots-clés** : Brésil, régime militaire, humour graphique, presse indépendante, caricature, bande dessinée, satire visuelle

**Título** : « Rir da ditadura, rir sob a ditadura. O humor gráfico na imprensa independente: uma arma de resistência durante o regime militar brasileiro (1964-1982) »

**Resumo** : Esta tese se dedica ao estudo do papel político de várias formas de humor gráfico – tais como a charge, a caricatura, a história em quadrinhos, a gravura e o corte-colagem de imagens fotográficas – publicadas na imprensa independente durante o regime militar brasileiro, a partir do golpe do 31 de março de 1964. Se trata de analisar os estilos, os mecanismos e as práticas contestatórias específicos do desenho de humor e da imagem satírica a partir da institucionalização do poder autoritário e até a reinvenção dos meios de comunicação independentes no começo dos anos 1980. Num contexto de fechamento progressivo do regime, de repressão policial, de diminuição drástica do campo legal da ação política assim como de severas limitações impostas à liberdade de expressão, o humor gráfico foi empleado pelas redações para contornar as diversas formas de censura e lutar contra o imaginário autoritário. A reinterpretação de certas práticas inscritas na tradição do humor visual brasileiro, construida a partir do crescimento da imprensa no siglo XIX, foi acompanhada de importantes inovações estéticas, temáticas e militantes numa relação em movimento com o proibido, o tolerado e o autorizado. Os periódicos, os cartunistas e eventos foram representativos das maiores etapas de elaboração das lutas simbólicas e legais por parte das redações independentes. A diversidade das fontes iconográficas, manuscritas, impressas e orais revela o importante poder de síntese e o papel fundamental do humor gráfico na construção de universos visuais temáticos caraterísticos das lutas, e das divergências, dos movimentos brasileiros da oposição democrática.

**Palavras chave :** Brasil, regime militar, humor gráfico, imprensa independente, caricatura, quadrinhos, satira visual

**Title** : « Laughing about dictatorship, laughing under dictatorship. The graphic humor in independent press : a weapon of resistance during the Brazilian military regime (1964-1982) »

**Abstract** : This thesis deals with the political role of various forms of graphic humor – charges, caricatures, cartoons, engraving prints and photomontages – published in the independent press under the military regime established as a result of the 31st march 1964's coup. We analyze the styles, mechanisms and protester practices specific of humoristic drawings and satirical images from the authoritarian power's institutionalization to the reinvention of the independent ways of expression in the early 80's. Against a background of progressive regime's closure, police repression, extreme reduction of the legal scope of political action and severe restrictions imposed on freedom of expression, the graphic humor was used by the editorial offices in order to circumvent the various forms of censorship and fight against the authoritarian imaginary. The reinterpretation of some practices that has been part of the Brazilian visual humor tradition built from the rise of the print press in the XIX$^{th}$ century, was accompanied by major aesthetic, thematic and militant evolutions in a moving connection with the forbidden, the tolerated and the allowed. The newspapers, the cartoonists and the events were representative of important steps in the development of symbolic and legal struggles led by the independent editorial teams. The diversity of iconographic, manuscript, printed and oral sources reveals the huge synthesis power and the crucial purpose of graphic humor within the building of thematic and visual universes characteristic of the fights – and the discrepancies – of the Brazilian democratic opposition's movements.

**Keywords** : Brazil, military dictatorship, graphic humor, independent press, caricature, comics, visual satire.

« Ce journal se rend responsable d'actes portant atteinte à la morale publique, ayant pour fondement la publication de dessins de presse accompagnés d'écrits obscènes. […] Pourtant, il n'y a, pour ainsi dire, aucune réelle nécessité d'illustration de l'article[1]. »
Paulo Monteiro, détective matricule 121.748, « Chef du groupe Étudiants », 1974

« Faire des erreurs ? On fera toujours des erreurs. Ne fera jamais d'erreur que celui qui ne fait rien. Et c'est déjà une erreur de départ[2]. »
Alipio Freire, journaliste et artiste, 2011

1 Paulo Monteiro, rapport adressé à la Division des opérations de recherches spéciales, archives générales de l'État de Rio de Janeiro, fonds du Département d'Ordre Politique et Social (DOPS), Rio de Janeiro, 11/12/1974. Dans cette lettre, l'officier Monteiro justifie l'interdiction d'un croquis du dessinateur Ziraldo, confisqué après invasion de la rédaction de l'hebdomadaire satirique brésilien *Pasquim*.

2 Alípio Freire in Instituto Vladimir Herzog, *"Resistir é Preciso..." Os protagonistas desta história*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011, CD7, 00'07"46 (document audiovisuel).

# TABLE DES MATIÈRES

**Table des illustrations**……...……...p. 11

**Remerciements**…….....…….p. 17

**Liste des abréviations**…….....…….…….p. 19

**Introduction**…….....….p. 21

**Partie I : Entre tradition de l'humour graphique brésilien et premiers coups d'éclat (1964-1968)** ……...….....p. 47

Chapitre 1 : L'image satirique, l'humour graphique et la presse : un état des lieux brésilien…….....….p. 49

I. Construction de la nation et essor de la presse imprimée au XIX^e^ siècle……...……p. 50

II. L'humour et la satire, des armes de lutte politique au cours du XX^e^ siècle……...……p. 63

III. La presse indépendante opposée au régime militaire……...……p. 75

Chapitre 2 : *Pif-Paf* ou l'éphémère mise en scène satirique du pouvoir…..p. 89

I. De « Pif-Paf » à *Pif-Paf* : genèse d'une publication..……...……p. 90

II. Une satire de la société brésilienne…..……..……..……...……..…p. 108

III. Désacralisation du pouvoir dans les pages de *Pif-Paf*..... .....……p. 128

**Partie II: L'humour graphique, une arme de lutte politique et de contournement de la censure durant les « années de plomb » (1968 – 1975)** ……..p. 149

Chapitre 3: Rire sous la dictature : contournement et affrontement des limitations imposées à la liberté d'expression……...……...…p. 151

I. Les caractéristiques d'un combat politique collectif……...…….p. 151

II. *Opinião et Pasquim*, deux grands indépendants……...…….p. 164

III. Entre l'interdit et l'autorisé : créativité et stratégies graphiques face à la censure……..……...…p. 199

Chapitre 4 : Entre l'autorisé, le toléré et l'interdit : rire de la dictature sous les « années de plomb » ……..p. 215

I. Interdictions d'en rire……...……p. 216

II. Un portrait brésilien au vitriol……p. 232

III. Satire et caricature politiques au-delà des frontières : le Brésil et le monde dans la Guerre froide……...…..…p. 261

Chapitre 5 : Le Salon de l'humour international de Piracicaba : rencontres et circulations de l'humour graphique contestataire……...……p. 287

I. Les débuts du salon de l'humour de Piracicaba……...……p. 288

II. Le jeu d'échelle à Piracicaba : entre national, régional et international.p. 305

III. Le salon de l'humour face à la nécessaire valorisation du dessin brésilien……p. 322

**Partie III : L'humour graphique, révélateur de la diversification des combats et des tensions internes à la gauche à l'aube de l'ouverture politique (1975-1982)**……...…….....…….....…….....p. 347

Chapitre 6 : Genres, sexualités, minorités : quand l'humour graphique s'insurge contre le conservatisme……..……..…..…….…p. 351

I. Les combats du rire féministe…….....……p. 354

II. L'émergence de la presse homosexuelle : un combat transversal en faveur des minorités ?……...……..……p. 381

Chapitre 7 : Multiculturalisme, pan-latino-américanisme, écologie : quelles perspectives dessina l'humour graphique pour le Brésil ? ……...…p. 423

I. *Versus* et la place du Brésil en Amérique latine……...……p. 424

II. Vers une politisation graphique de l'écologie militante……...……...p. 454

**Conclusion**…….....…….p. 487

**Sources**…….....….p. 497

**Bibliographie**……...…….....….p. 511

**Documents annexes**…….....…….p. 533

**Index**…….....….p. 547

# TABLE DES ILLUSTRATIONS

**Chapitre 1**
**FIG 1** : Manuel de Araujo Porto-Alegre, « A Campainha e o Cujo », lithogravure 31x41,5 cm sur papier 37 x 48 cm, 1837……...…...….p. 52
**FIG 2** : *Careta*, n°1881, 07/1944, p. 1……...……p. 65
**Chapitre 2**
**FIG 3 :** *O Cruzeiro*, n° spécial, 10/04/1964, p.1……...…p. 97
**FIG 4** : *Pif-Paf*, n°1, 21/05/1964, p. 1……...……p. 99
**FIG 5** : Charge de Claudius in *Pif-Paf*, n°1, 21/05/1964, p. 5……....p. 102
**FIG 6** : Claudius, « Rigorosamente incomunicável ! » in *Pif-Paf*, n°5, 07/1964, p. 8……p. 104
**FIG 7** : « Cartilha para o povo » in *Pif-Paf*, n°1, 21/05/1964, p. 11……..…..p. 106
**FIG 8** : « Cartilha para o povo » in *Pif-Paf*, n°7, 13/08/1964, p. 19……...……p. 107
**FIG 9** : « Cartilha para o povo » in *Pif-Paf*, n°1, 21/05/1964, p. 11……...…p. 108
**FIG 10** : *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 15……...……p. 111
**FIG 11** : *Pif-Paf*, n°6, 27/07/1964, p. 18-19……p. 112
**FIG 12** : Femme monokini in *Pif-Paf*, n°5, 07/1964, p. 4……...p. 113
**FIG 13** : Dessin publicitaire in *Pif-Paf*, n°7, 13/08/1964, p. 8……p. 114
**FIG 14** : « Le péché originel » in *Pif-Paf*, n°6, 27/07/1964, p. 15……..p. 116
**FIG 15** : « Mas, afinal o que é a liberdade ? » in *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 15……...…p. 118
**FIG 16** : *Pif-Paf*, n°3, 22/06/1964, p. 24……..……p. 120
**FIG 17** : Charge de Claudius in *Pif-Paf*, n°6, 27/071964, p. 24……...……p. 123
**FIG 18** : « Bússola Anticomuna » in Pif-Paf, n°6, 27/07/1964, p. 16……..…p. 124
**FIG 19** : La plage vue par Roland in *Pif-Paf*, n°6, 27/07/1964, p. 9……...p. 127
**FIG 20** : « O jogo da democracia » in *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 1 et p. 24……..……p. 130
**FIG 21** : « Robô do Presidente Perfeito » in *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 19……..……p. 136
**FIG 22** : *Pif-Paf*, n°3, 22/06/1964, p.1……p. 138
**FIG 23** : Concours *Miss Alvorada* in *Pif-Paf*, n°8, 27/08/1064, p. 21……...…….p. 141
**Chapitre 3**
**FIG 24** : *Opinião*, n°7, 18/12/1972, p. 21……...p. 163
**FIG 25** : *Pasquim*, n°101, 10-16/06/1971, p. 10……..……p. 168
**FIG 26** : *Pasquim*, n°92, 08-14/04/1971, p. 25……...……p. 169
**FIG 27** : *Pif-Paf*, n°4, 06/07/1964, p. 24……..……p. 171
**FIG 28** : *Pasquim*, n°92, 08-14/04/1971, p. 10……...…p. 175
**FIG 29** : *Pasquim*, n°35, 19-25/02/1970, p. 32……...……p. 181
**FIG 30** : Leila Diniz in *Pasquim*, n°52, 18-24/06/1970, p. 22-23……...……p. 182
**FIG 31** : *Opinião*, n°1, 6-13/11/1972, p. 2……...……p. 185
**FIG 32** : *Opinião*, n°54, 19/11/1973, p. 32……...……p. 189
**FIG 33** : *Opinião*, n°54, 19/11/1973, p. 32……...…p. 191
**FIG 34** : *Opinião*, n°100, 4/10/74, p. 9……...p. 192
**FIG 35** : *Opinião* n°11, 15-22/01/1973, p. 3……...p. 194
**FIG 36** : *Opinião*, n°15, 12-19/02/1973, p. 20……p. 195

**FIG 37** : *Opinião*, n°75, 15/04/1974, p. 24……..…p. 198
**FIG 38** : *Pasquim*, n°72, 3-10/11/1969, p. 4……...…p. 202
**FIG 39** : *Pasquim*, n°73, 11-17/11/1970, p. 1……p. 203
**FIG 40** : *Pasquim*, n°74, 18-24/11/1970, p. 1…….……p. 204
**FIG 41** : *Pasquim*, n°77, 9-15/12/1970, p. 18…….……p. 205
**FIG 42** : *Opinião*, n°15, 12-19/02/1973, p. 1……..p. 210
**FIG 43** : *Ex*-, n°1, 11/1973, p. 1……..……p. 213
**Chapitre 4**
**FIG 44** : « Votez pour le candidat Didinho Santos n°273287 », archives personnelles de Nani, non daté……p. 218
**FIG 45** : « C'est un prisonnier politique », archives personnelles de Nani, non daté…..…p. 219
**FIG 46** : « 13 de maio », archives personnelles de Nani, non daté……p. 221
**FIG 47** : « Le nouveau salaire minimum », archives personnelles de Nani, non daté……p. 222
**FIG 48** : « Appelez un exorciste », archives personnelles de Nani, non daté…….……p. 223
**FIG 49** : « La méningite attaque Rio », archives personnelles de Nani, non daté…..……p. 224
**FIG 50** : « Ça fait mal seulement quand je dessine », archives personnelles de Nani, non daté……...……p. 227
**FIG 51** : *Pasquim*, n°284, 10-16/12/1974, p. 4……...……p. 230
**FIG 52** : *Pasquim*, n°36, 26/02-04/03/1970, p. 9……p. 233
**FIG 53** : *Pasquim*, n°51, 11-17/06/1970, p. 29……...…p. 236
**FIG 54** : *Pasquim*, n°36, 26/02-04/03/1970, p. 35……..……p. 237
**FIG 55** : *Pasquim*, n°35, 19-26/02/1970, p. 1…….……p. 238
**FIG 56** : *Opinião*, n°21, 26/03-02/04/1973, p. 9…….……p. 240
**FIG 57** : *Opinião*, n°16, 19-26/02/1973, p. 3……..……p. 241
**FIG 58** : *Opinião*, n°71, 18/03/1974, p. 3……...…p. 242
**FIG 59** : *Opinião,* n°5, 04-11/12/1972, p. 7……p. 244
**FIG 60** : *Opinião*, n°70, 11/03/1974, p. 3……p. 245
**FIG 61** : *Opinião*, n°101, 11/10/1974, p. 5……...…p. 247
**FIG 62** : *Opinião*, n°138, 27/06/1975, p. 1……..…p. 248
**FIG 63** : *Pasquim*, n°51, 11-17/06/1970, p. 1…….……p. 250
**FIG 64** : *Pasquim*, n°84, 11-17/02/1971, p. 15……...……p. 252
**FIG 65** : *Pasquim*, n°90, 25-31/03/1971, p. 11……...……p. 254
**FIG 66** : *Opinião*, n°4, 04-11/17/72, p. 19……..……p. 256
**FIG 67** : *Opinião*, n°4, 27/11-04/12/1972, p. 8……...……p. 258
**FIG 68** : *Opinião*, n°131, 09/05/1975, p. 6……..…p. 259
**FIG 69** : *Opinião*, n°3, 20-27/11/1972, p. 6……p. 262
**FIG 70** : *Opinião*, n°8, 25/12/72-01/01/1973, p. 15……...…….……p. 264
**FIG 71** : *Opinião*, n°8, 25/12/72-01/01/1973, p. 17……p. 265
**FIG 72** : *Opinião*, n°8, 25/12/72-01/01/1973, p. 18……....p. 266
**FIG 73** : *Opinião*, n°34, 02-09/07/1973, p. 16……p. 268
**FIG 74** : *Opinião*, n°49, 16-22/10/1973, p. 15……p. 269
**FIG 75** : *Pasquim*, n°36, 26/02-04/03/1970, p. 2……p. 271
**FIG 76** : *Pasquim*, n°51, 11-17/06/1970, p. 7…….……p. 272

**FIG 77** : *Pasquim*, n°94, 22-28/04/1971, p. 16-17……..…p. 274
**FIG 78** : *Opinião*, n°8, 25/12/1972-01/01/1973, p. 1 et 10……..…p. 275
**FIG 79** : *Opinião*, n°9, 01-08/01/1973, p. 15……..……p. 276
**FIG 80** : *Opinião*, n°50, 22-29/10/1973, p. 1……..……p. 278
**FIG 81** : *Opinião*, n°62, 14/01/1974, p. 5……...p. 279
**FIG 82** : *Opinião*, n°78, 06/05/1974, p. 3……...…p. 281
**FIG 83** : *Pasquim*, n°79, 06-12/01/1971, p. 28……...…p. 283
**Chapitre 5**
**FIG 84** : Zélio Alves Pinto, affiche du 1er Salon de l'humour de Piracicaba, 1974, CEDHU……p. 295
**FIG 85** : Lettre manuscrite de Hermógenes Gomes Magalhães (Hermó) à Alceu Marozi Righeto, Piracicaba, non daté, archives du CEDHU, « Correspondance 1974 »…….p. 298
**FIG 86** : Délibérations des membres du jury du Ier Salon de l'humour, Piracicaba, non daté, archives du CEDHU, « 1974 » ……p. 301
**FIG 87** : Laerte Coutinho, 1er prix du Salon de l'humour de Piracicaba, 1974 (dessin original 39x29 cm), archives du CEDHU……..……p. 303
**FIG 88** : Lettre manuscrite de Tabaré aux organisateurs du Salon de l'humour, Buenos Aires, 05/08/1976, archives du CEDHU, « Correspondance 1976 – Lettres reçues »..……...…p. 316
**FIG 89** : Geraldo, affiche du 4ème Salon international de l'humour de Piracicaba, 1977, archives du CEDHU……..……p. 317
**FIG 90** : Henfil, carton d'invitation au lancement de l'ouvrage Henfil na China, 1980, archives du CEHDU……..…p. 327
**FIG 91** : Massaro Hotoschi, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1975 (dessin original 29,5x39,5 cm), archives du CEDHU……..……p. 331
**FIG 92** : Chico Caruso, Ier prix au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1976 (dessin original 29,5x39,5 cm), archives du CEDHU……...…p. 332
**FIG 93** : Lailson de Holanda Cavalcanti, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1977 (dessin original 39,5x29,5 cm), archives du CEDHU……..……p. 333
**FIG 94** : Glauco Vilas Boas, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1978 (dessin original 29x39 cm), archives du CEDHU……...……p. 335
**FIG 95** : Arnaldo Angeli Filho (Angeli) , dessin primé au Salon de l'humour de Piracicaba, 1975 (dessin original 29,5x39,5 cm), archives du CEDHU……..……p. 337
**FIG 96** : Ivan Simões Saidenberg, prix du jury populaire au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1979 (dessin original 40x30 cm), archives du CEDHU……...……p. 339
**FIG 97** : Glauco Vilas Boas (Glauco), affiche du 6ème Salon international de l'humour de Piracicaba, 1979, archives du CEDHU……p. 341
**FIG 98**: Jorge Izar, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1984 (dessin original 30x37 cm), archives du CEDHU……p. 344
**Chapitre 6**
**FIG 99** : *Nós, Mulheres*, n°5, 06-07/1977, p. 5……...…p. 356
**FIG 100** : *Nós, Mulheres*, n°6, 08-09/1977, p. 7……..……p. 357
**FIG 101** : *Brasil Mulher*, n°15, édition spéciale, 03/1979, p. 8……...…p. 358
**FIG 102** : *Mulherio*, n°4, 11-12/1981, p. 1……..……p. 359

**FIG 103** : *Brasil Mulher*, n°8, 08/1977, p. 8……p. 361
**FIG 104** : *Brasil Mulher*, n°0, 10/1975, p. 13……p. 363
**FIG 105** : *Brasil Mulher*, n°1, 12/1975, p. 5……p. 364
**FIG 106** : *Brasil Mulher*, n°9, 10/1977, p. 6……p. 365
**FIG 107** : *Nós, Mulheres*, n°1, 06/1976, p. 2……p. 366
**FIG 108** : *Brasil Mulher*, n°11, 03/1978, p. 11……p. 367
**FIG 109** : *Brasil Mulher*, n°10, 12/1977, p. 3……p. 368
**FIG 110** : *Nós, Mulheres*, n°6, 08-09/1977, p. 16……p. 369
**FIG 111** : *Brasil Mulher*, n°12, 05/1978, p. 15……p. 372
**FIG 112** : *Nós,Mulheres*, n°1, 06/1976, p. 5……p. 375
**FIG 113** : *Brasil Mulher*, n°0, 10/1975, p. 12……p. 377
**FIG 114** : *Brasil Mulher*, n°2, 05/1976, p. 10……p. 378
**FIG 115** : *Nós,Mulheres*, n°5, 06-12/1977, p. 15……p. 379
**FIG 116** : *Brasil Mulher*, n°8, 08/1977, p. 3……p. 380
**FIG 117** : *Lampião*, n°0, 04/1978, p. 1……p. 385
**FIG 118** : *Lampião da Esquina*, n°3, 25/05/1978, p. 5……p. 387
**FIG 119** : *Lampião da Esquina*, n°8, 01/1979, p. 8……p. 388
**FIG 120** : *Lampião da Esquina*, n°11, 04/1979, p. 7……p. 390
**FIG 121** : *Lampião da Esquina*, n°14, 07/1979, p. 15……p. 391
**FIG 122** : *Lampião da Esquina*, n°22, 03/1980, p. 13……p. 392
**FIG 123** : *Lampião da Esquina*, n°10, 03/1979, p. 5……p. 397
**FIG 124** : *Lampião da Esquina*, n°23, 04/1980, p. 4……p. 399
**FIG 125** : *Lampião da Esquina*, n°29, 10/1980, p. 3……p. 400
**FIG 126** : *Lampião da Esquina*, n°15, 08/1979, p. 5……p. 401
**FIG 127** : *Lampião da Esquina*, n°16, 09/1979, p. 5……p. 402
**FIG 128** : *Lampião da Esquina*, n°2, 25/06/1978, p. 4……p. 406
**FIG 129** : *Lampião da Esquina*, n°30, 11/1980, p. 2……p. 410
**FIG 130** : *Lampião da Esquina*, n°21, 02/1980, p. 8……p. 415
**FIG 131** : *Lampião da Esquina*, n°28, 09/1980 , p. 5……p. 418
**FIG 132** : *Lampião da Esquina*, n°22, 03/1980, p. 11……p. 421
**Chapitre 7**
**FIG 133** : *Versus*, n°1, octobre 1975, p. 1……p. 428
**FIG 134** : *Versus*, n°2, 12/1975, p. 44……p. 430
**FIG 135** : *Versus*, n°7, 12/1976, p. 24……p. 432
**FIG 136** : *Versus*, n°3, début 1976, p. 29……p. 435
**FIG 137** : *Versus*, n°4, 1976, p. 12……p. 436
**FIG 138** : *Versus*, n°4, 1976, p. 10……p. 438
**FIG 139** : *Versus*, n°14, 09/1977, p. 9……p. 439
**FIG 140** : *Versus*, n°18, 01/1978, p. 16……p. 441
**FIG 141** : *Versus*, n°23, 07-08/1978, p. 1……p. 445
**FIG 142** : *Versus*, n°17, 12/1977, p. 38……p. 446
**FIG 143** : *Versus*, n°15, 10/1977, p. 40……p. 448
**FIG 144** : *Versus*, n°19, 03-04/1978, p. 15……p. 451

**FIG 145** : *Versus*, n°29, 02/1979, p. 1……p. 453
**FIG 146** : *Raízes*, n°1, 07/1977, p. 23……p. 459
**FIG 147** : *Pasquim*, n°89, 18-24/03/1971, p. 29……p. 460
**FIG 148** : Josanildo Dias de Lacerda, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1979 (dessin original 30x40 cm), archives du CEDHU……p. 461
**FIG 149** : *Raízes*, n°1, 07/1977, p. 12……p. 463
**FIG 150** : *Raízes*, n°1, 07/1977, p. 13……p. 464
**FIG 151** : *Ovelha Negra*, n°1, 07/1976, p. 19……p. 465
**FIG 152 :** *Ovelha Negra*, n°4, 01/1977, p. 16……p. 466
**FIG 153 :** *Raízes*, n°1, 07/1977, p. 3……p. 467
**FIG 154 :** *Lampião da Esquina*, n°8, 01/1979, p. 10……p. 468
**FIG 155 :** Luiz Renato Bitencourt Silva, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1974 (dessin original 39,5x29,5 cm), archives du CEDHU……p. 469
**FIG 156** : Neltair Abreu (Santiago), dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1978 (dessin original 40x30 cm), archives du CEDHU……p. 470
**FIG 157** : *Lampião da Esquina*, n°9, 02/1979, p. 2……p. 471
**FIG 158** : *Varadouro*, n°3, 08/1977, p. 20……p. 472
**FIG 159** : *Varadouro*, n°6, 12/1977, p. 20……p. 473
**FIG 160** : *Varadouro*, n°7, 02/1978, p. 10-11……p. 474
**FIG 161** : *Varadouro*, n°19, 05/1980, p. 1……p. 475
**FIG 162** : *Ovelha Negra*, n°2, 07/1976, p. 20……p. 477
**FIG 163** : *Barranco*, n°3, 11/1979, p. 16……p. 478
**FIG 164** : *Barranco*, n°4, 12/1979, p. 18……p. 479
**FIG 165** : *Raízes*, n°1, 07/1977, p. 9……p. 480
**FIG 166** : *Ovelha Negra*, n°1, 05/1976, p. 23……p. 480
**FIG 167** : *Ovelha Negra*, n°2, 07/1976, p. 14……p. 481
**FIG 168** : *Ovelha Negra*, n°2, 07/1976, p. 10……p. 482
**Conclusion**
**FIG 169** : Laerte Coutinho, affiche du 45ème Salon international de l'humour de Piracicaba, 2018, archives du CEDHU……p. 495

# REMERCIEMENTS

Il n'est pas simple de résumer en quelques mots ma gratitude envers toutes les personnes qui ont contribué au développement de ce travail, au déroulement de mes réflexions intellectuelles et à la réalisation concrète de cette thèse.

Tout d'abord, je tiens à remercier la Région Île-de-France, l'Institut des Amériques, l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et le Centre de recherche et de documentation des Amériques (CREDA-UMR 7227) pour les financements ponctuels accordés au cours de ces années, notamment pour partir faire mes recherches sur le terrain brésilien.

Mes deux directeurs, Olivier Compagnon et Marcos Napolitano, m'ont fait confiance et m'ont largement soutenue dans cette vaste entreprise. Exigeants et stimulants, ils ont littéralement orienté mon parcours intellectuel – entre la France et le Brésil – et m'ont ouvert les yeux sur les enjeux de mon travail avec sérieux, finesse et bienveillance : qu'ils en soient largement remerciés. Ma reconnaissance se dirige également vers celles et ceux qui m'ont accompagnée, aidée ou conseillée de manière plus informelle : Isabel Lustosa, Angelica Müller, Juliette Dumont, Maria Paula Araujo, Laurent Martin et Jean-Claude Gardes. Ce dernier m'ouvrit par ailleurs les portes de l'Équipe interdisciplinaire de recherche sur l'image satirique (EIRIS) et de sa revue, *Ridiculosa*. Merci à lui. Je voudrais également remercier les membres du bureau de l'Association pour la recherche sur le Brésil en Europe (ARBRE), des amies avec qui j'ai largement partagé les doutes et difficultés inhérentes à ce doctorat, ainsi que mes collègues à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS).

Je souhaite également adresser mes remerciements à Nani, Ricky Goodwin, Rubem Grilo, Sergio Cabral (pai), Bernardo Kucinscki, José Luiz del Roio et Sérgio Gomes, qui ont eu la gentillesse et la patience de m'accorder leur temps, leurs souvenirs et leurs témoignages. Merci également aux fonctionnaires des centres d'archives consultés, principalement à l'APERJ, à l'UFRJ et à l'Institut Vladimir Herzog.

Je suis extrêmement reconnaissante envers Lucie Hémeury, Antoine Acker et Régine Toulhoat, dont les indispensables relectures, commentaires, corrections, critiques et encouragements m'ont permis d'avancer.

Un immense merci à tous mes ami.e.s proches qui m'ont aidée, accueillie, soutenue et hébergée au cours de ces innombrables allers et retours, encouragée, réconfortée et fait confiance : vous vous reconnaîtrez. Merci enfin à mes parents, qui ont eu le malheur de laisser

traîner le *Canard enchaîné*, merci à ma famille pour son soutien inconditionnel, son aide et sa patience. Et merci à Francisco (Chico), le plus joli effet collatéral de ces années de recherches au Brésil, qui a réussi à me supporter (bravo à lui).

# LISTE DES ABRÉVIATIONS

| | |
|---|---|
| AI-2 : | Acte institutionnel n°2 |
| AI-3 : | Acte institutionnel n°3 |
| AI-5 : | Acte institutionnel n°5 |
| AERP : | Service spécial de relations publiques |
| AGRAF : | Association graphique d'artistes et de photographes |
| ALN : | Action de libération nationale |
| AP : | Action populaire |
| APERJ : | Archives publiques de l'État de Rio de Janeiro |
| APESP : | Archives publiques de l'État de São Paulo |
| AQC-ESP : | Association des dessinateurs de bande dessinée et caricaturistes de l'État de São Paulo |
| ARENA : | Alliance rénovatrice nationale |
| BNDE : | Banque nationale de développement économique |
| CALQ : | Centre académique Luiz de Queiroz |
| CBA : | Comité brésilien pour l'amnistie |
| CETPA : | Coopérative d'édition et de travail de Porto Alegre |
| CPC : | Centre populaire de culture |
| CS : | Convergence socialiste |
| DAFA : | Direction académique de la faculté d'architecture |
| DCDP : | Division de censure des divertissements publics |
| DCE : | Direction centrale des étudiants |
| DIP : | Département de presse et propagande |
| DOPS : | Département d'ordre politique et social |
| DPF : | Département de police fédérale |
| ESALQ : | École supérieure d'agriculture Luiz de Queiroz |
| FRELIMO : | Front de libération du Mozambique |
| FMI : | Fonds monétaire international |
| GALF : | Groupe d'action lesbo-féministe |
| IDAC : | Institut d'action culturelle |
| IMS : | Institut Moreira Salles |
| ISEB : | Institut supérieur d'études brésiliennes |
| JUC : | Jeunesse universitaire catholique |
| MDB : | Mouvement démocratique brésilien |
| MEP : | Mouvement d'émancipation du prolétariat |
| MFPA : | Mouvement féminin pour l'amnistie |
| MNU : | Mouvement Noir unifié |
| MPB : | Musique populaire brésilienne |
| MPLA : | Mouvement populaire de libération d'Angola |
| MR-8 : | Mouvement révolutionnaire du 8 Octobre |

| | |
|---|---|
| OAB : | Organisation des avocats du Brésil |
| OBAN : | Organisation *bandeirante* |
| OPAEP : | Organisation des pays arabes exportateurs de pétrole |
| OSI : | Organisation socialiste internationale |
| PAIGC : | Parti africain pour l'indépendance de la Guinée et du Cap-Vert |
| PCB : | Parti communiste brésilien |
| PCdoB: | Parti communiste du Brésil |
| PDT : | Parti démocratique travailliste |
| PMDB : | Parti du mouvement démocratique brésilien |
| POC : | Parti ouvrier communiste |
| PORT : | Parti ouvrier révolutionnaire trotskiste |
| PSD : | Parti social démocratique |
| PSOL : | Parti socialisme et liberté |
| PT : | Parti des travailleurs |
| PTB : | Parti travailliste brésilien |
| SAC : | Salon d'art contemporain |
| SNI : | Service national d'informations |
| UDN : | Union démocratique nationale |
| UFRGS : | Université fédérale de Rio Grande do Sul |
| UFRJ : | Université fédérale de Rio de Janeiro |
| UNE : | Union nationale des étudiants |
| USP : | Université de São Paulo |

# INTRODUCTION

**« Quelques dessins de presse censurés... »**

Au cours d'un entretien réalisé à Rio de Janeiro en novembre 2013, le caricaturiste brésilien Ernani Diniz Lucas, dit Nani, détaillait les difficultés induites par l'instauration de la censure préventive des publications indépendantes puis son installation en 1974 à Brasília, capitale fédérale du Brésil depuis 1960. Il dévoilait ainsi l'existence dans ses archives personnelles d'un dossier dont le rôle s'avéra fondamental pour nos recherches :

> « Avant mon arrivée à Rio, il y avait un censeur dans la rédaction de *Pasquim*. Parfois, Jaguar[3] apportait ses dessins dans la maison du censeur. Il y a beaucoup d'anecdotes assez folkloriques à propos de ces censeurs. Après, à une époque, la censure est partie à Brasília, nous devions envoyer le contenu là-bas et il fallait en envoyer trois fois plus pour qu'il en reste suffisamment pour faire le journal. J'ai gardé quelques dessins par ici, quelques dessins de presse censurés que je peux te donner[4]. »

Nani avait reçu ces dessins par voie postale, bien des années après les avoir envoyés à Brasília afin qu'ils soient inspectés par les fonctionnaires responsables de la vérification des contenus. Il se souvint en 2013 de sa grande incrédulité à la réception du colis inespéré et évoqua la surprise ressentie en constatant que les travaux comportaient de nombreuses annotations, autant de traces des interdictions apposées sur ses dessins. Il suggéra que l'ambition de préservation de la société émanant des autorités induisait la reconnaissance du fort pouvoir de communication des images :

> « Notre fonction de dessinateur à l'époque était toujours de dénoncer. Parfois ce que *Pasquim* publiait sortait dans la grande presse, parfois non. Le dessinateur était

3 Le dessinateur Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe, dit Jaguar, né en 1932 à Rio de Janeiro, fit partie en 1969 du groupe fondateur de l'hebdomadaire *Pasquim*. Il en était l'un des membres permanents dans les années 1970 et occupait la fonction d' « éditeur d'humour ».

4 Ernani Diniz Lucas (Nani), entretien réalisé le 05/11/2013 à Rio de Janeiro (texte retranscrit et traduit en français par l'autrice, toutes les sources et références bibliographiques en version originale figurent en annexes de cette thèse).

> important avec son dessin de presse, il diffusait une information que le journal de la grande presse ne pouvait pas donner. Les informations, non publiables à l'écrit, pouvaient parfois être imprimées dessinées. Notre fonction était donc importante car nous occupions un canal de communication avec le public, en faisant passer certains messages et en assumant un certain type de résistance[5]. »

Comment comprendre l'existence de ce « type de résistance » et en dessiner les contours ? Tout l'enjeu de ce travail réside dans l'analyse de certaines brèches du système autoritaire brésilien mis en place en 1964 et de l'espace de liberté ainsi constitué, qui mena progressivement à l'affaissement du régime à partir de la fin des années 1970. Nous prétendons démontrer que l'humour graphique paru dans la presse indépendante fut l'une des principales pratiques à profiter de cette marge de manœuvre pour entraîner la société brésilienne dans la faille qui s'élargit à mesure que la contestation politique, sociale et culturelle gagna du terrain sous le régime militaire brésilien. Vaste entreprise, qui suscite son lot d'interrogations : quels furent les mécanismes concrets de l'action des dessinatrices et dessinateurs de presse ? De quoi, de qui et avec qui riaient-ils ? Peut-on réellement parler de résistance, à l'instar des quelques protagonistes de cette histoire jouissant encore de nos jours d'une visibilité médiatique relativement importante ? Qui étaient ces acteurs de la contestation, d'où venaient-ils, où se rencontraient-ils, quels parcours les conduisirent à la production de diverses formes d'humour graphique et contestataire ? Quel fonctionnement régissait les rédactions des publications indépendantes ? Comment, en somme, esquisser une socio-histoire du dessin d'humour politique brésilien ? Quelles convictions politiques et sociales animèrent la production des dessins ? Que révèlent ces derniers des tensions internes aux différents groupes de la société civile engagés dans l'opposition démocratique ? Avec quels outils méthodologiques en mesurer l'impact et les conséquences ? En quoi nos réponses pourraient finalement apporter un éclairage nouveau à l'histoire politique, sociale et culturelle du régime militaire brésilien ?

Il s'agira de baliser le périmètre des critiques formulées par les publications indépendantes à travers le dessin d'humour et l'image satirique, d'en analyser les mécanismes et les évolutions au sein d'une zone grise de la légalité, menacée par la censure et les pressions, mais bénéficiant d'une réelle marge de manœuvre. L'irrévérence, l'ironie, le

5 Ernani Diniz Lucas (Nani), entretien réalisé le 05/11/2013 à Rio de Janeiro. La transcription des entretiens en portugais du Brésil et leur traduction en français ont été réalisées par l'autrice de cette thèse. Les entretiens cités figurent en annexes.

cynisme, la métaphore et la métonymie, la contestation politique, le traitement innovant de thématiques culturelles, sociales ou environnementales ainsi que l'espace prépondérant accordé à l'humour graphique – la caricature, le dessin de presse, la bande dessinée, la gravure ou le montage photographique – furent autant de caractéristiques qui transformèrent les titres indépendants en foyers potentiels de subversion et donc en cibles de la surveillance, sous un régime à la fois censorial et répressif.

**Presses alternatives, presse indépendante : une approche critique**

Le concept de « presse alternative », largement dominant dans le paysage intellectuel et historiographique brésilien lorsqu'il s'agit d'évoquer les publications engagées contre le régime ou en faveur de la diffusion de pratiques artistiques contre-culturelles, fut employé à partir de la seconde moitié des années 1960 pour désigner ces périodiques. Ceux-ci revendiquaient eux-mêmes cette qualité, s'identifiant et se désignant fréquemment en tant qu' « alternatifs ». D'autres termes faisaient référence aux mouvements contre-culturels nord-américains (« *imprensa underground* »), aux procédés techniques employés pour imprimer les pages (« *imprensa mimeografada* ») ou aux dimensions et moyens réduits ainsi qu'au mythe d'une minorité pensante et active contre l'inertie de la majorité (« *imprensa nánica* »). La floraison de périodiques indépendants durant les années 1970 traduisit sans nul doute une volonté de malmener les limites imposées à la liberté d'expression par les mesures restrictives successives et de bousculer les normes en vigueur en matière de contenu, d'apparence, de format, de couleurs ou de mise en page.

Dès lors, la qualification polysémique de « presse alternative » renvoie à une grande diversité de variables – structure interne, rapport aux autorités, propos, périodicité, longévité – et traduit plusieurs niveaux d'analyse : tout d'abord, ces journaux et revues incarnaient un contexte de travail différent, une réelle alternative pour les journalistes et dessinateurs ayant auparavant œuvré au sein de la grande presse. De fait, ces titres étaient caractérisés par un circuit de production et un mode d'organisation des rédactions singuliers : certaines expérimentèrent la constitution en coopératives de journalistes, bannirent la publicité, développèrent des pratiques d'auto-financement ou de financement participatif. Ces rédactions revendiquaient également des convictions et des lignes éditoriales en opposition plus ou moins frontale avec le régime militaire. Leurs membres avaient des origines sociales et des parcours intellectuels divers, mais partageaient des valeurs communes, une culture politique et un refus

de l'autoritarisme. En outre, certains groupes menèrent une vaste réflexion sur le rôle et la place du journalisme dans la cité. Sur le plan formel, les titres expérimentaient de nombreuses innovations esthétiques telles que l'usage de couleurs, de typographies et de mises en pages dépassant le cadre normatif qui régissait alors la presse écrite. Finalement, ces publications attribuèrent au fil de leurs pages une place de choix à l'humour graphique. Les caricatures, dessins de presse et bandes dessinées étaient généralement dispersées dans l'ensemble des sections et furent parfois publiés au sein de pages ou numéros spéciaux.

Revenons sur les termes « presse alternative » employés de manière quasiment hégémonique par la majorité des travaux de l'historiographie brésilienne consacrés à ces publications, termes qui peuvent à nos yeux prêter à confusion. La section « *Imprensa Alternativa* » du projet « *Memórias da Ditadura* » – projet d'une grande utilité du point de vue de la diffusion de l'information sur l'histoire du régime militaire auprès du grand public – rassemble par exemple les publications régionales, clandestines, syndicales ou contre-culturelles[6]. Nous préférons nous démarquer de ce choix sémantique et éviter l'emploi du terme « alternatif », vague et imprécis dans le cadre de notre étude, puisque ni les titres clandestins ni les publications affiliées de manière assumée à une organisation partisane ou syndicale n'entrent dans le cadre de nos recherches. Il convient de préciser ici que notre préférence pour le terme de presse « indépendante » n'est ni le symptôme ni la conséquence de la négation des engagements politiques pris ou des postures idéologiques assumées qui participèrent à la construction de l'identité des rédactions étudiées. Cela dit, il nous sembla important d'écarter de notre corpus les périodiques ayant entretenu des liens d'affiliation explicites dépassant le stade de la sympathie idéologique avec tel ou tel parti politique.

Dans l'article « *Experiências de Resistência ao Regime Militar*[7] », Maria Paula Nascimento Araujo analysa trois lieux de l'action politique définis par d'anciens militants politiques : « la prison, les salles de rédaction des journaux de gauche et alternatifs, et la rue[8] ». Ces espaces voués à la réflexion et à l'action politiques, nous dit l'historienne brésilienne, s'organisèrent dans le contexte de restriction des libertés individuelles et collectives imposé par les gouvernements successifs. Ainsi, les journaux caractérisés par leur

6 Le projet « Memórias da ditadura » mené par l'Institut Vladimir Herzog propose sur son site internet une importante documentation sur l'histoire de la dictature militaire brésilienne, divisée en onze entrées thématiques : http://memoriasdaditadura.org.br/imprensa-alternativa/ (consulté le 20/04/2019).

7 Maria Paula Nascimento Araujo, « Experiências de Resistência ao Regime Militar » in *Dimensões*, vol. 13, juillet-décembre 2001, p. 104-111.

8 Maria Paula Nascimento Araujo, *op. cit.*, p. 107.

opposition au régime autoritaire, au conformisme moral régissant la société brésilienne et aux codes formels en vigueur dans le champ journalistique, auraient été motivés par la recherche d'espaces « privilégiés[9] » de dialogue, d'expression et de créativité. L'article identifiait une zone frontière de la pratique politique, ni ouvertement interdite ni totalement acceptée, ni officielle ni clandestine, aux contours fluctuants et délicats à situer : « L'absence de démocratie crée un champ spécifique et particulier de l'activité politique, qui opère aux marges de la légalité, dans une confrontation permanente entre le légal et le clandestin[10] ». L'un de nos objectifs réside dans la compréhension des possibilités de contention des interdits hors de cette zone tampon située entre la légalité et l'illégalité. Nous exclurons donc nécessairement les périodiques dont la production était explicitement revendiquée par des organisations politiques interdites après 1964, puisque ce type de publication clandestine entretenait avec les autorités en charge de la censure et de la répression des rapports fondés sur sa propre illégalité.

Les périodiques de la presse syndicale brésilienne, objet d'étude animé par des objectifs et des revendications spécifiques[11], ainsi que les publications réalisées par des journalistes, des intellectuels ou des militants brésiliens en exil, seront également écartés. Souvent l'œuvre de membres d'organisations politiques interdites après 1964[12], ces titres épaulés par les réseaux d'accueil des exilés et mus par des liens de solidarités militantes[13] étaient soumis à des contraintes différentes de celles en vigueur au Brésil, dépassant dès lors le cadre de notre étude. Ce travail considère cependant le rôle des premiers exilé(e)s politiques de retour au

9 *Idem*.

10 Maria Paula Nascimento Araujo, *op. cit.*, p. 106.

11 Voir à ce sujet : Silvia Maria Pereira de Araujo, *Imprensa sindical: instrumento de ação e objeto de conhecimento, 1976-1990*, Thèse de doctorat en Sciences de la communication, sous la direction de José Marques de Melo, São Paulo, ECA/Université de São Paulo, 1991 ; Maria Nazareth Ferreira, *A imprensa operária no Brasil*, São Paulo, Ática, 1988 ; Secrétariat spécial de communication sociale de la ville de Rio de Janeiro, *Breve história da imprensa sindical no Brasil*, Rio de Janeiro, Préfecture de la ville de Rio de Janeiro, 2005.
À propos du rôle des charges dans la presse syndicale, voir les travaux de Rozinaldo Antonio Miani : Rozinaldo Antonio Miani, *A utilização da charge na imprensa sindical na década de 80 e sua influência política e ideológica*, Mémoire de master en Sciences de la communication, sous la direction de Antonio Luiz Cagnin, São Paulo, ECA/Université de São Paulo, 2000 ; Rozinaldo Antonio Miani, *As transformações no mundo do trabalho na década de 1990: o olhar atento da charge na imprensa do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC paulista*, Thèse de doctorat en Histoire, sous la direction de Zélia Lops da Silva, São Paulo, Université de l'État de São Paulo (UNESP), 2005.

12 Nous pensons notamment à *Brasil Hoy* publié au Chili par des membres du Parti communiste brésilien (PCB) en exil et au *Bollettino Informativo della Resistenza Brasiliana* lancé en 1970 en Italie par d'anciens militants de l'Action de libération nationale (ALN).

13 Dans son ouvrage *We Cannot remain silent* consacré à l'opposition au régime militaire brésilien à la fois au Brésil et aux États-Unis, l'historien James Nancy Green s'intéresse notamment aux conditions d'existence et aux manifestations de ces solidarités militantes transnationales qui trouvèrent souvent leur origine dans l'expérience de l'exil. Voir : James Naylor Green, *We Cannot Remain Silent: Opposition to the Brazilian*

Brésil durant la seconde moitié des années 1970 ainsi que leur fonction de médiation culturelle et de circulation politique dans l'importation de nouvelles thématiques sociétales ayant abouti à la création de périodiques tels que les publications féministes.

### Une histoire *à partir* des images

Le manque de légitimité dont souffraient les sources iconographiques en histoire jusque dans les années 1970 est aujourd'hui fortement atténué. En 2006, Christian Delporte entamait son ouvrage *Images et politique en France au XX^e siècle* par un constat heureux, mais néanmoins contrasté :

> « De nos jours, un historien français du contemporain s'intéressant aux images n'est plus tout à fait considéré comme une sorte de marginal – pour ne pas dire un extraterrestre – dans le monde de la recherche. […] Il reste pourtant beaucoup à faire : l'inscription des sources visuelles dans la formation de l'apprenti-historien est encore peu courante et les images ne comptent pas encore parmi les outils familiers, pour ne pas dire banals, des historiens du XX^e siècle[14]. »

S'il est vrai que l'apprentissage des méthodes d'analyse des images en histoire n'est toujours pas généralisé au sein des universités, l'abondance des programmes de recherche issus du paysage universitaire international semble traduire une considération accrue, un intérêt intellectuel croissant et une compréhension affinée des enjeux liés à ce champ d'étude. Le récent développement du champ de la Culture visuelle (*Visual Culture*) provoqua également certaines avancées significatives marquées par le décloisonnement des barrières disciplinaires et l'échange d'outils méthodologiques, autorisant l'émergence d'une réelle réflexion comparative[15].

*Military Dictatorship in the United States*, Durham, Duke University Press, 2010.

14 Christian Delporte, *Images et politique en France au XX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2006, p. 7.

15 Notons une récente déclinaison de ce champ par aire culturelle et contexte politique. En 2009, Cordelia Arias Toledo remporta le Prix Fernand Braudel délivré par l'IHEAL et l'Ambassade de France au Venezuela pour sa thèse intitulée « Culture visuelle et révolution : changements et transitions dans l'identité culturelle de la République de Grande Colombie (1819-1830) ». Quatre années plus tard, l'historien François Brunet dirigeait l'ouvrage *L'Amérique des images. Histoire et culture visuelle des États-Unis*, la consécration d'un projet collectif d'histoire sociale et culturelle qui contribua à la légitimité d'un champ de recherche encore émergent. Signalons également le récent focus thématique des Rendez-vous de l'Histoire de Blois, organisés en 2018 autour de « La puissance des images », ainsi que la multiplication des départements consacrés aux *visual studies* dans les universités anglo-saxonnes.

Dès 2001, le spécialiste de l'histoire de l'art des XIX^e^ et XX^e^ siècles Eric Michaud se demandait « de quelle connaissance historique une image peut-elle être la source ?[16] ». Il insistait dans son article « La construction de l'image comme matrice de l'histoire » sur la méthodologie d'interprétation – et donc la légitimité scientifique – des sources historiques, s'attardant sur les mécanismes à l'œuvre dans leur réalisation : « La production d'une image […] n'engage pas tant un processus de figuration du réel qu'un processus de sélection et d'interprétation de ce qu'elle mémorise[17] ». Cette remarque n'apparaît que plus pertinente dans le cadre de notre travail. S'il est bien un type de production dessinée qui permet la sélection, la déformation, l'interprétation, l'exagération du réel afin d'en restituer certains traits avec force et pouvoir, c'est l'humour graphique sous ses diverses déclinaisons. Ernst Gombrich consacra le chapitre « L'arsenal des humoristes » de ses *Méditations sur un cheval de bois*[18] à certains procédés employés par les dessinateurs d'humour en quête d'efficacité : la métaphore, la personnification d'abstraction et la condensation. Son propos portait également sur la « sélection » opérée par le dessinateur d'humour : « Le satiriste, et c'est ce qui fait à la fois la force et le danger de ses effets, s'appuie sur cette inévitable inclination pour nous inciter à considérer des abstractions comme s'il s'agissait de réalités tangibles. Autrement dit, il tire parti de tout ce que le langage a déjà rendu acceptable[19]. » Il est intéressant de noter le dialogue entretenu entre les deux auteurs qui, plutôt que d'envisager l'image comme une fidèle reproduction du réel, la conçurent davantage comme un miroir déformant dont il fallait percer à jour les angles et les courbures :

> « L'historien ne peut certes plus ignorer que l'inévitable part d'interprétation dont se charge l'image interdit l'illusion d'un accès au réel historique « brut » ; que toutes les formes de la représentation imagée construisent leur propre réalité par transfiguration. […] Mais ce n'est pas sur ces usages historiens des images, souvent commentés, que ces quelques pages voudraient attirer l'attention ; elles souhaitent bien plutôt contribuer, par le rappel intempestif de quelques lieux communs, à réorienter temporellement le regard porté sur les images de sorte que, du statut de

16 Eric Michaud, « La construction de l'image comme matrice de l'histoire » in *Vingtième siècle. Revue d'Histoire*, n°72, octobre-décembre 2001, p. 41.
17 *Idem*.
18 Ernst Gombrich, *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Paris, Phaidon, 2003 (1ère éd. anglaise 1963).
19 Ernst Gombrich, *op. cit.*, p. 128.

> témoins, elles passent à celui d'acteurs de l'histoire dont la puissance ne saurait être trop soulignée[20]. »

Considérer les images comme autant d' « acteurs de l'histoire » revient à s'interroger sur leurs discours, leurs impacts et les réactions qu'elles suscitèrent auprès du public lecteur. Dès lors, la réflexion consacrée à la diffusion, la réception et donc l'efficacité de l'humour graphique brésilien nous semble indispensable. Le passage de l'image-témoin révélatrice à l'image actrice implique de considérer les étapes et circonstances de sa production ainsi que les intentions de son auteur. Le philosophe et historien de l'art Laurent Gervereau souligna notamment l'importance de cette réflexion dans son ouvrage méthodologique *Voir, comprendre, analyser les images*[21]. Déplorant notamment certaines approximations et interprétations hâtives, il appelait de ses vœux une indispensable réflexion pluridisciplinaire et formulait certaines mises en garde, tout à fait pertinentes lorsqu'elles sont appliquées à l'analyse de l'humour graphique. Assurément, l'épineuse interprétation d'une image satirique, d'une caricature ou d'un dessin de presse nécessite la mise en place d'une méthodologie spécifique et contraint à la remise en question :

> « Qui n'émet pas, sur un ton péremptoire, des avis définitifs sur telle ou telle image ? L'interprétation nécessite pourtant de solides garde-fous. Elle s'appuie – sous peine d'égarements – sur la description et le rappel du contexte. Elle blâme le paradoxe érigé en règle. Elle s'impose une modestie : celle des *hypothèses*[22]. »

Pour tenter de résoudre certaines de ces problématiques, l'historien Vinícius Liebel s'intéressa à la méthode documentaire d'analyse de l'image développée par le sociologue allemand Ralf Bohnsack, elle-même fondée sur les travaux de Karl Mannheim[23]. Le déplacement de la focale du sens de l'image vers la reconstruction des conditions et du moment de sa production, principe de base de cette méthode, impliquerait d'après Liebel toute une reconsidération de la nature profonde et sociale des sources iconographiques : « Une telle reconstruction contextuelle ne se réfère pas seulement à l'étude de sa période et de sa "place", mais également à celle de ses structures mentales et praxiologiques, qui ont un rôle évident

20 Eric Michaud, *op. cit.*, p. 41.
21 Laurent Gervereau, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La découverte, 2014 (1ère éd. 1996).
22 Laurent Gervereau, *op. cit.*, p. 75.
23 Vinícius Liebel, « O historiador e o trato com as fontes pictóricas – a alternativa do método documentário » in *Topoi*, vol. 17, n°33, juil.-déc. 2016, p. 372-398.

dans sa "production de sens"[24]. » Puisque ces « structures mentales » orientent les comportements, les pratiques quotidiennes et les engagements – l'*habitus* – des groupes sociaux, l'analyse des charges et des images satiriques serait donc une porte d'entrée sur la perception des imaginaires et cultures politiques de ces groupes, sur leur vision du monde, sorte d'*habitus* mental issu de l'imaginaire, vaste ensemble d'images. On interrogera donc au cours de notre analyse la nature de ces images, ce qu'elles représentèrent pour les dessinateurs de presse et les facteurs extérieurs ayant pesé sur leur production. En somme, il s'agira d'identifier l'imaginaire des caricaturistes, dessinateurs et journalistes indépendants et ses permanences au sein de la production humoristique, satirique et graphique. Liebel signale également le conditionnement partiel des perceptions, des pensées et des actions à l'origine de pratiques individuelles et collectives à certaines expériences antérieures sujettes à diverses formes de réadaptation au contexte historique. Ainsi, les images satiriques publiées dans la presse indépendante brésilienne renseignent à la fois sur des pratiques contestataires mises à l'œuvre entre les années 1960 et 1980 et sur des mécanismes de réappropriation d'une tradition de l'humour graphique national remontant aux débuts du XIX$^{e}$ siècle.

**Une histoire de la contestation par le rire ?**

Jean Duvignaud posa dans *Le propre de l'homme*[25] en 1985 son regard de sociologue et d'anthropologue sur les mécanismes sociaux et culturels à l'œuvre dans les manifestations de l'humour. Téméraire entreprise d'étude du « Délabrement des mythes[26] » depuis la Grèce antique, l'ouvrage incitait à redoubler de finesse dans l'analyse du comique :

> « Rien n'est simple – surtout pas le comique ou le rire... Car il ne suffit pas de répéter que « le rire est le propre de l'homme » ni d'associer des idées floues autour d'un mot, élevé par une sorte de magie à la dignité d'un mythe, de mesurer des réflexes, de spéculer sur des archétypes ou sur une douteuse tradition. Il vaut mieux se demander : qu'est-ce que l'homme cherche à atteindre à travers le comique[27] ? »

24 Vinícius Liebel, *op. cit.*, p. 375.
25 Jean Duvignaud, *Le propre de l'homme. Histoires du rire et de la dérision*, Paris, Hachette, 1985.
26 « Le joyeux délabrement des mythes » est le titre de la première partie de l'ouvrage.
27 Jean Duvignaud, *op. cit*., p. 13.

Qu'est-ce que les dessinateurs de presse brésiliens cherchèrent à atteindre à travers la publication de charges, caricatures et bandes dessinées ? Que tentèrent-ils de (dé)construire et atteignirent-ils leurs objectifs ? Nous prétendons dépasser l'analyse du portrait du régime militaire dressé par les publications indépendantes au travers de l'humour dessiné afin de décrypter les canaux de ces représentations contestataires et les paramètres des interactions entre les autorités normatives et les divers groupes sociaux ancrés dans l'opposition. Les sources analysées constituent à cet égard un laboratoire idéal en ce qu'elles sont la manifestation de conflits majeurs, de circulations intellectuelles, de réappropriations de références culturelles constitutives de la société brésilienne du milieu des années 1960 au début des années 1980.

La dimension conflictuelle et idéologique de facteurs exogènes et endogènes aboutissant à la production de l'humour graphique est fondamentale. Les dessins de presse, les images satiriques et autres représentations graphiques analysées s'engouffrèrent dans une brèche permise par le régime militaire brésilien pour en redéfinir constamment les parois et les angles, contribuant à l'affrontement d'idéaux et de projets de sociétés[28]. Mais il ne s'agit ni évidemment du seul vecteur de l'affrontement politique et culturel en contexte autoritaire, ni d'une production harmonieuse émanant d'un groupe homogène. Dans sa préface de l'ouvrage *Cinéma et régimes autoritaires au XX^e siècle. Écrans sous influence*[29], Pierre Sorlin identifiait un « système » de la contestation culturelle notamment caractérisé par la permanence de conflits internes :

> « Le silence de l'opinion et le contrôle policier ne suppriment pas les conflits, les dictatures sont en permanence travaillées par des affrontements internes qui affectent tous les secteurs d'activité, y compris le cinéma. C'est ici que nous trouvons le sujet de cet ouvrage : le destin du cinéma, en régime autoritaire, ne

28 Duvignaud pointait également du doigt la corrélation entre la production d'images satiriques et la discorde sociale : « Pour que la caricature ou le « dessin satirique » apparaisse, il faut sans doute que s'effrite l'unité d'esprit et de croyance qui accompagne les grandes visions du sacré et qu'émerge ce que l'on appelle « idéologie », que diverses images de l'homme s'affrontent et cristallisent des émotions et des passions contraires » (Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 39).
Vingt-six années auparavant, l'auteur avait déjà examiné « L'idéologie, cancer de la conscience », lui attribuant le bienfait d'éveiller les hommes et de leur donner la capacité d'agir tout en l'assimilant à une affection réductrice et limitante. Voir : Jean Duvignaud, « L'idéologie, cancer de la conscience » in *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 46, janv.-juin 1969, p. 37-50. *Le propre de l'homme* atteste d'une évolution de sa vision de l'idéologie, condition *sine qua non* au surgissement de dessins satiriques dans l'espace public.

29 Raphaël Muller et Thomas Wieder (dir.), *Cinéma et régimes autoritaires au XX^e siècle. Écrans sous influence*, Paris, PUF, 2008.

> dépend pas seulement des décisions du pouvoir ; la production filmique fluctue au gré des heurts entre factions, son évolution serait difficilement compréhensible si on ne la rattachait pas à l'ensemble du système dans lequel il prend place[30]. »

Les dessins parus dans la presse indépendante sont à replacer dans leurs environnements de production connexes à la gauche brésilienne, non exempts de divergences et de conflits au sujet des modalités de l'opposition politique et de la valorisation ou non de la diversité sociale et culturelle en son sein.

Arnaud Mercier identifia dans « Pouvoirs de la dérision, dérisions des pouvoirs[31] » trois fonctions remplies par la dérision : l'expression d'une agressivité régulée, l'affirmation de la créativité d'un groupe et la régulation des conflits et frustrations. Tout en reconnaissant le potentiel d'affirmation d'un groupe fondé sur la collusion et donc de création d'une identité[32], il insistait sur la constitution d'une transgression si ce n'est autorisée, du mois tolérée par les autorités[33]. Il ne s'agit pas pour nous de nier le rôle cathartique de l'humour, canal de l'expression critique oralisée ou dessinée court-circuitant l'action directe et violente. Mais une analyse excessivement bergsonienne[34] du rire ne tiendrait pas compte des évolutions et des ouvertures permises par l'emploi de l'humour contestataire qui, s'il ne prit certes pas directement les armes contre le régime brésilien, permit d'en exposer les failles, les absurdités et les contradictions. Nous prétendons démontrer que si la marge de manœuvre initiale de l'humour graphique fut bel et bien concédée par les autorités militaires durant la seconde moitié des années 1960, la pratique de la contestation politique, l'affirmation d'une

30 Raphaël Muller et Thomas Wieder (dir.), *op. cit.*, p.13.

31 Arnaud Mercier, « Pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs » dans *Hermès, La Revue*, n°29, 2001/1.

32 Arnaud Mercier, *op. cit.*, p. 12.

33 La politiste Amandine Régamey formula également dans « 'Prolétaires de tous pays, excusez-moi !' Histoires drôles et contestation de l'ordre politique en ex-URSS » certains doutes à propos du potentiel contestataire des histoires drôles oralisées. Voir : Amandine Régamey, « 'Prolétaires de tous pays, excusez-moi !' Histoires drôles et contestation de l'ordre politique en ex-URSS » in *Hermès, La Revue*, n°29, 2001/1, p. 43-44.

34 Henri Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan, 1900. Le philosophe y analysait cinq procédés principaux du rire en insistant sur leur fonction éminemment sociale. Il envisageait le rire comme un phénomène de complicité lié à un groupe, à un cercle fermé, en lui attribuant des fonctions à la fois libératrices et régulatrices. Pouvoir de correction, pouvoir de sanction corrélé à la vie en société, le rôle du rire analysé par Bergson est donc lié au maintien de la norme.
Dans l'article « Le rire de Bergson et ses limites », Daniel Grojnowski pointa du doigt les failles de cette conception du rire : « D'une efficacité pédagogique incontestable, cette conception peine à rendre compte de la double nature du rieur. […] Les jeux de rôles du rieur sont ceux d'un Janus qui se moque d'un poète infatué, de son interlocuteur dans l'embarras, et qui en même temps libère ses pulsions réprimées, jouissant par procuration de sa muflerie : tout à la fois normatif et transgressif, il joue sur tous les tableaux. […] Cette fonction libératrice du rire par le jeu, la subversion des normes et des interdits, est source de plaisir, parce qu'elle défie les règles et les usages de la vie sociale. De la jouissance qu'on tire de cette composante subversive, *Le Rire* de Bergson échoue à rendre compte. »

connivence militante et la remise en question de l'idéal autoritaire par le rire dessiné entraînèrent un élargissement insoupçonné de la brèche et contribuèrent à l'affaissement du pouvoir. Malgré la ritualisation de la contestation politique, dont nous étudierons les degrés, rendue indispensable par la censure gouvernementale et la répression du régime, les dessinateurs et les rédactions indépendantes mirent en œuvre des procédés graphiques à la capacité réelle d'affaiblissement du discours et des pratiques politiques autoritaires.

Les questionnements liés à la place des dessinateurs d'humour politique dans les sociétés autoritaires ou démocratiques sont en cours de renouvellement et on assiste dans le champ universitaire français à un récent dynamisme[35]. La carence de synthèses récentes consacrées à la période contemporaine est cependant regrettable. L'ambitieuse *Histoire du rire et de la dérision*[36] publiée en 2000 par l'historien des mentalités religieuses Georges Minois fait figure d'exception. Bien que davantage centré sur les périodes médiévales et modernes, l'ouvrage traitait également de la satire politique au XIX^e^ siècle et finissait par identifier une forme édulcorée de comique à la fin du XX^e^ siècle. L'historien Bertrand Lemonnier, spécialiste d'histoire culturelle et d'histoire du rock n'roll en Grande-Bretagne, constatait en 2008 les difficultés et tâtonnements inhérents à toute entreprise de recherche en histoire consacrée au rire : « On l'aura compris, l'espace humoristique est encore en défrichement sinon en déchiffrage, territoire propice aux hypothèses les plus stimulantes, mais aussi aux inévitables approximations méthodologiques[37] ».

Les études latino-américaines apportent à cet égard quelques excellents éclairages. La sociologue argentine Mara Burkart se penche dans ses récents travaux[38] sur le rôle politique et

Voir : Daniel Grojnowski, « Le rire de Bergson et ses limites » in *Études*, n°11, nov. 2014, p. 60.

35 Signalons les travaux de l'historien français Laurent Martin consacrés à l'hebdomadaire satirique *Le Canard enchaîné* : Laurent Martin, *Le Canard enchaîné ou les Fortunes de la vertu. Histoire d'un journal satirique 1915-2000*, Paris, Flammarion, 2001 ; Laurent Martin, « L'humour et la satire dans la stratégie argumentative du Canard enchaîné » in *A contrario*, n°12, 2009/2, p. 26-45. Voir également : Marc Bonhomme, « La caricature politique » in *Mots. Les langages du politique*, n°94, 2010, p. 39-46.
La revue *Humoresques* publiée par l'Association pour le développement des recherches sur le comique, le rire et l'humour (CORHUM) et le Centre de recherche interdisciplinaire sur l'humour (CRIH – Paris VIII) atteste la rencontre de nombreux champs disciplinaires pour étudier les acteurs et groupes à l'origine de l'humour, les mécanismes et lieux du fait humoristique, la diversité de ses pratiques et son insertion au sein des sociétés. La revue *Ridiculosa* consacrée à l'analyse de l'image satirique et de la caricature au cours des XIX^e^ et XX^e^ siècles et publiée par l'Équipe Interdisciplinaire de Recherche sur l'Image Satirique (EIRIS) constitue un autre lieu important de la recherche consacrée aux formes graphiques de rire et de satire.

36 Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.

37 Bertrand Lemonnier, « L'entrée en dérision » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°98, 2008/2, p. 43.

38 Mara Burkart, *De Satiricón a HUM®. Risa, cultura y política en los años setenta*, Buenos Aires, Mino y Dávila, 2017 ; Mara Burkart, *HUM® : La risa como espacio crítico bajo la dictadura militar 1976-1983*, Thèse de doctorat en Sciences sociales, sous la direction de Laura Malosetti Costa et Waldo Ansaldi, Buenos Aires, Université de Buenos Aires, 2012 ; Mara Burkart, « Avatares de la crítica y de la sátira: HUM® y la Guerra de Malvinas » in *Questions du temps présent*, 2013 [en ligne :

social de l'humour graphique publié par la revue satirique *Humor*, parue sous le régime militaire instauré en 1978 par le général Jorge Rafael Videla. Isabel Lustosa, historienne brésilienne spécialiste de l'Empire et des débuts de la République, consacra elle ses recherches aux liens complexes entre l'humour graphique et la presse définissant l'identité politique brésilienne, mais également à la permanence de stéréotypes sociaux et culturels dans l'usage du rire et de l'humour en Europe et en Amérique latine[39]. Mentionnons également l'ouvrage dédié au caricaturiste et compositeur de samba *carioca* Antônio Gabriel Nássara qui publia ses dessins dans la presse brésilienne entre les années 1930 et les années 1970[40]. Le poids de l'humour graphique dans la construction de représentations collectives est également le sujet des travaux publiés par l'historien Elias Thomé Saliba, professeur à l'Université de São Paulo et spécialiste de l'histoire culturelle brésilienne à la période républicaine. Citons enfin l'étude comparative de Waldomiro Vergueiro intitulée « *O humor gráfico no Brasil pela obra de tres artistas : Ângelo Agostini, J.Carlos e Henfil*[41] » ayant pour objet la continuité historique et l'influence de trois figures majeures de l'humour graphique brésilien, depuis ses débuts à partir de 1830 jusqu'aux années 1970.

**Une histoire du régime militaire brésilien**

L'année 2014 fut au Brésil le théâtre de nombreux événements universitaires et artistiques montés autour du cinquantenaire du coup d'État militaire de 1964. De considérables rencontres organisées aux quatre coins du pays par les universités[42], les commissions de la

https://journals.openedition.org/nuevomundo/64808] (consulté le 24/04/2019).

39 Isabel Lustosa, « Humor e política na Primeira República » in *Revista USP*, n°3, 1989, p. 53-64 ; Isabel Lustosa, *Insultos Impressos. A guerra dos jornalistas na Independência (1821-1823)*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000 ; Isabel Lustosa, *O nascimento da imprensa brasileira*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003 ; Isabel Lustosa (dir.), *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2011.

40 Isabel Lustosa, *Nássara, o perfeito fazedor de artes*, Rio de Janeiro, Relume Dumará/RioArtes, 1999.

41 Waldomiro Vergueiro, « O humor gráfico no Brasil pela obra de tres artistas : Ângelo Agostini, J.Carlos e Henfil » in *Revista USP*, n°88, 2010/2011, p. 39-49.

42 Pour ne citer que quelques exemples, parmi une liste difficilement exhaustive, mentionnons l'Université de São Paulo (USP) qui organisa l'événement « *O golpe de 1964 e a onda autoritária na América latina* » du 24 au 27 mars avril 2014 ; l'Université Fédérale du Minas Gerais (UFMG), responsable de la tenue du colloque « *1964-2014 : Um olhar crítico para não esquecer* » du 18 au 20 mars 2014 ; l'organisation conjointe de l'événement « 1964-2014. 50 anos do golpe de 1964 » par l'Université de l'État de Rio de Janeiro (UERJ), l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ), l'Université Fédérale Rurale de Rio de Janeiro (UFRRJ), l'Université Fédérale Fluminense (UFF), l'Université Pontificale Catholique (PUC) durant la première semaine du mois d'avril 2014 ; l'Université Fédérale de Rio de Janeiro qui coordonna l'événement « *Foi golpe ! Essa noite, 50 anos* » entre du 1er au 4 avril 2014 ; l'Université Fédérale de la Frontière Sud (UFFS) qui organisa la rencontre « *50 anos do golpe militar* » du 7 au 11 avril 2014 ; l'Université Fédérale du Ceará (UFC) qui organisa la journée d'étude « *50 anos do golpe contra o Brasil* » le 10 mars 2014 ; l'Université

vérité, les centres d'archives, les bibliothèques et les centres culturels agitèrent le Brésil depuis sa frontière sud jusqu'aux régions les plus septentrionales. Le Centre culturel de la banque du Brésil (CCBB) s'illustra avec l'exposition temporaire et nomade « *Resistir é preciso*[43] » qui circula en 2013 et 2014 entre Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo et Belo Horizonte. Le cinquantenaire du coup d'État vit également la publication de nombreux ouvrages historiques et de manuels collectifs consacrés au régime militaire qui impulsèrent certaines révisions historiographiques importantes. Ces publications attestent d'un renouvellement partiel des perspectives de recherche et de l'approfondissement de questionnements déjà soulevés dix ans auparavant par l'historiographie brésilienne[44].

L'historien brésilien Marcos Napolitano, professeur à l'Université de São Paulo, publia en 2011 un article[45] consacré à l'évolution historiographique des travaux sur le régime militaire à mi-parcours entre le quarantenaire et le cinquantenaire du coup d'État. Il indiquait à cette occasion certaines directions suggérées par un « nouvel agenda historiographique[46] » pour lutter contre les processus de mythification et permettre une compréhension affinée des mécanismes politiques dans la longue durée. Il mettait en garde les historiens contre les pièges idéologiques d'une vision romantisée des mouvements de l'opposition, mais également contre une forme libérale de révisionnisme à propos du gouvernement de João Goulart défait en 1964. L'historien insistait sur la nécessité d'approfondir les recherches consacrées aux complicités du système politique, notamment du Congrès national, dans la rupture du pacte

Catholique de Pernambuco (UCP), théâtre de la rencontre « *50 anos do Golpe e a nova agenda da justiça da transição no Brasil* » entre le 10 et le 14 mars 2014 ; l'Université Fédérale de Goiás (UFG) qui organisa plusieurs débats à la fin mars 2014.

43 L'exposition « *Resistir é preciso* » fut créée à l'initiative de l'Institut Vladimir Herzog, fondé en 2009 par les proches et anciens collègues du journaliste et professeur naturalisé brésilien né en Yougoslavie en 1937. Il fut torturé et assassiné le 25 octobre 1975 dans les dépendances du Département d'opérations et d'informations – Centre d'opérations de défense intérieure (DOI-CODI), subordonné à la Seconde division de l'Armée de Terre et installé dans la rue Tomás Carvalhal à São Paulo. Le projet « *Resistir é Preciso...* » est une vaste entreprise de collecte de témoignages d'anciens journalistes, écrivains et militants politiques ayant contribué à la presse d'opposition sous le régime militaire brésilien, du coup d'État de 1964 jusqu'à l'Amnistie de 1979. Il est également consacré au recensement des titres publiés durant la période, ainsi qu'à la constitution d'un fonds spécifique consultable au siège de l'institution, avenue Brigadeiro Faría Lima à São Paulo. Le projet de l'Institut Vladimir Herzog aboutit à la mise en ligne d'importantes archives écrites et audiovisuelles, ainsi qu'à la réalisation d'un cycle d'expositions organisées dans les villes de Brasília (du 6 août au 22 septembre 2013), São Paulo (du 12 octobre 2013 au 6 janvier 2014), Rio de Janeiro (du 12 février au 28 avril 2014) et Belo Horizonte (du 21 mai au 28 juillet 2014).

44 Voir : Carlos Fico, *Além do golpe : versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*, Rio de Janeiro, Record, 2004 ; Daniel Aarão Reis, Marcelo Ridenti, Rodrigo Patto Sá Motta (dir.), *O golpe e a ditadura militar : 40 anos depois (1964-2004)*, Bauru, EDUSC, 2004 ; Rodrigo Patto Sá Motta, *Jango e o golpe de 64 na caricatura*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.

45 Marcos Napolitano, « O golpe de 1964 e o regime militar brasileiro. Apontamentos para uma revisão historiográfica » in *Historia y problemas del siglo XX*, vol. 2, 2011, p. 209-217.

démocratique ainsi qu'aux étapes de la construction et de l'institutionnalisation du régime militaire. Il répétait les dangers d'une vision dichotomique de la société opposant les autorités militaires à la société civile victime et passive. Nous adhérons à cette exploration des nuances dans l'analyse des rapports entre le régime autoritaire et les mouvements de l'opposition. S'il est vrai que la gauche brésilienne fut jusqu'à présent l'objet de davantage d'études que les secteurs militaires et conservateurs, cette tendance très marquée jusque dans les années 1990 est actuellement en cours de renversement[47].

L'ouvrage de Marcos Napolitano publié en 2014, *História do Regime Militar Brasileiro*[48] constitue une synthèse fouillée de l'histoire de la période nourrie de « points de vue fondés sur la recherche documentaire et la relecture critique de l'historiographie consolidée sur le coup d'État et le régime[49]. » L'historien insista sur la force de l'anticommunisme chez les élites militaires et civiles brésiliennes, imprégnées du mythe de l'ennemi intérieur subversif et de la doctrine de sécurité nationale. Déconstruisant certains mythes tenaces, il affirmait notamment que si le moment du coup d'État militaire avait été le fruit d'une coalition entre des secteurs civils et militaires conservateurs, il importait de reconnaître la nature profondément militaire du régime mis en place sans pour autant nier les phénomènes de complicité et de soutien de la part d'importantes franges de la société civile. Nous assumerons une position sémantique similaire en qualifiant le régime instauré en 1964 de « militaire » et non « civil-militaire[50] ». Napolitano récusait également l'image d'une dictature molle ou *ditabranda*[51], durant les quatre premières années du régime. Loin d'amoindrir l'impact de l'Acte Institutionnel n°5 intensifiant le 13 décembre 1968 la répression politique et les persécutions, l'historien analysa précisément les étapes de construction et les objectifs de l'autoritarisme dès 1964 et mit en lumière les contradictions d'un régime qui ne

46 Marcos Napolitano, *op. cit.*, p. 213.

47 Dans cette perspective, l'historienne française Maud Chirio, spécialiste du pouvoir, de l'appareil d'État et de l'institution militaire sous le régime des généraux présidents brésiliens publia en 2012 l'ouvrage *A política nos quartéis. Revoltas e protestos na ditadura militar brasileira.* Fine analyse des contradictions, des luttes d'influences et des divergences d'intérêts au sein des différents corps des forces armées brésiliennes, ce travail contribue à la destruction de mythes historiographiques tenaces et s'inscrit dans une complexification des perspectives de recherches. Voir : Maud Chirio, *A política nos quartéis. Revoltas e protestos na ditadura militar brasileira,* Rio de Janeiro, Zahar Editor, 2012.

48 Marcos Napolitano, *1964. História do Regime Militar Brasileiro*, São Paulo, Contexto, 2014.

49 Marcos Napolitano, *op. cit.*, p. 9 .

50 De nombreux historiens se sont interrogés sur la qualification du régime brésilien et certains ont opté pour la dénomination « civil-militaire ».

51 Cette conception des premières années du régime militaire caractérisées par une grande tolérance à l'égard des mouvements contestataires avant la rupture et l'intensification extrême de la répression en 1968 est symbolisée par le calembour « *ditabranda* » (dicta-molle) en opposition à « *ditadura* » (dicta-dure).

pouvait tolérer ni critiques ni dissensions, mais était soucieux de conserver un large soutien civil et l'appui des classes populaires. C'est d'ailleurs dans cette optique que les autorités permirent « la paradoxale situation de la culture d'opposition au Brésil[52] » : entre 1964 et 1968, la grande richesse de la vie culturelle permit l'éclosion d'un champ artistico-intellectuel opposé au régime qui trouva dans le théâtre, le cinéma, la musique populaire ou la poésie les moyens de l'expression critique.

Cette publication fut concomitante de la réédition de l'un des principaux travaux du sociologue Marcelo Ridenti : *Em busca do povo brasileiro. Artistas da Revolução, do CPC à era da TV*[53]. Initialement publié en 2000, cet ouvrage constitue un travail indispensable à la compréhension des mécanismes régissant la production culturelle de gauche des années 1950 aux années 1980. La postface de l'auteur précise certains éléments, quatorze ans après la publication de la première édition : Ridenti y insiste notamment sur l'importance de la censure, un système à l'architecture et à l'organisation bureaucratiques, capable d'atteindre de très nombreux domaines, de la production théâtrale aux programmes radiophoniques, du champ cinématographique à la photographie. Il souligne en outre l'ampleur des travaux récents et le renouveau de l'histoire des gauches et du marxisme. *Em Busca do Povo Brasileiro* contribue ainsi largement à l'entreprise de cartographie des innombrables groupes constitutifs d'un paysage politique de gauche extrêmement morcelé et complexifié durant les vingt-et-une années du régime militaire. Si Marcos Napolitano redoutait à juste titre l'existence d'une vision romantisée des mouvements d'opposition, et notamment de lutte armée, au sein de travaux universitaires, Marcelo Ridenti axe justement son analyse de la contestation culturelle autour du concept central de romantisme révolutionnaire, passé au crible sociologique et historique. Ce dernier traitait par ailleurs en 2007 des conditions structurelles ayant permis l'émergence de cultures contestataires au Brésil dans l'article « Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70 : 'entre a pena e o fuzil'[54] ». Ridenti identifiait la conjonction de facteurs matériels répandus à la surface du globe, tels que la croissance des classes moyennes, l'urbanisation accélérée des sociétés, l'importante part de la population occupée par la jeunesse ou l'accès étendu à l'université, ainsi que de facteurs spécifiques liés à l'instauration du régime militaire après 1964 au Brésil, à l'interruption du projet réformiste et à la conviction émanant d'une

52 Marcos Napolitano, *op. cit*, p. 98.

53 Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*, São Paulo, Editora UNESP, 2014 (2nde édition).

54 Marcelo Ridenti, « Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70 : 'entre a pena e o fusil' » dans *ArtCultura*, vol. 9, n°4, janv.-juin 2007, p. 185-195.

frange intellectualisée de la société de la nécessité de mener le peuple vers un idéal révolutionnaire. Les travaux de l'historienne Miliandre Garcia de Souza s'avèrent particulièrement intéressants pour comprendre le rôle fondamental des Centres populaires de culture (CPC) de l'Union nationale des étudiants (UNE), principal syndicat d'étudiants brésiliens au niveau national fondé en 1937, passé dans la clandestinité à l'arrivée au pouvoir des militaires en 1964 et reconstruit progressivement à partir de 1977[55]. L'ouvrage *Do teatro militante à música engajada : A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*[56] se penche sur certains laboratoires de la création artistique nationale et populaire brésilienne, tels que le Théâtre Arena et la Bossa Nova, analysant dans le détail les éléments de constitution d'une culture de gauche aux ambitions révolutionnaires. L'historienne mettait en lumière le paradoxe de manifestations culturelles complexes dont l'analyse doit nécessairement surmonter les dichotomies et accepter la coexistence de caractéristiques a priori contradictoires[57].

Les tensions régnant entre la répression imposée par l'État autoritaire, les nécessités de modernisation et les concessions réalisées par d'importantes franges de la société civile sous le régime militaire sont analysées sous un autre angle par l'historien Rodrigo Patto Sá Motta dans son récent ouvrage *As Universidades e o regime militar*[58]. Consacré aux ambivalences de la relation entre le régime militaire et le système universitaire, ce travail propose une brillante approche du caractère modernisateur et autoritaire du régime tout en en disséquant les permanentes conciliations et oscillations. Les recherches de Maria Paula Nascimento Araujo déjà mentionnées auparavant s'emploient elles à définir les diverses formes de résistance au régime militaire dans le cadre de recherches consacrées à l'histoire des gauches et des mouvements d'opposition. Contraints au silence ou à la clandestinité, les militants politiques brésiliens auraient cherché les possibilités d'une action légale d'opposition bancale, mais

55 À propos de l'Union Nationale des Étudiants (UNE) sous le régime militaire : Angélica Müller, « O Congresso de Ibiúna : uma narrativa a partir da memória dos atores » in Carlos Fico, Maria Paula Araujo (dir.), *1968 – 40 anos depois : história e memória*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2010, p. 63-77 ; Angélica Müller, « 'Você me prende vivo, eu escapo morto' : a comemoração da morte de estudantes na resistência contra o regime militar » in *Revista Brasileira de História*, vol. 31, n°61, p. 167-184.

56 Miliandre Garcia de Souza, *Do teatro militante à musica engajada : A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*, São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

57 C'est également le propos de Marcos Napolitano dans l'ouvrage *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)* consacré aux dilemmes rencontrés par la Musique Populaire Brésilienne (MPB) durant les années 1960, notamment tiraillée entre les défis de sa propre insertion dans le marché du disque naissant et sa teneur politique critique, anticonformiste et avant-gardiste. Voir : Marcos Napolitano, *Seguindo a canção : engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, São Paulo, Annablume/Fapesp, 2001 et Marcos Napolitano, « MPB, a trilha sonora da abertura política (1975-1982) » in *Estudos Avançados*, vol. 24, n°69, 2010, p. 389-402.

58 Rodrigo Patto Sá Motta, *As Universidades e o regime militar*, Rio de Janeiro, Zahar, 2014.

réelle, amplifiée à partir des prémices de l'ouverture politique amorcée par Ernesto Geisel au milieu des années 1970. Bien que nous n'employions pas le qualificatif « alternatif », nous partageons totalement l'analyse de Maria Paula Araujo lorsqu'elle identifie une zone mouvante propice aux réflexions militantes et à la contestation, située aux confins de la légalité et de l'illégalité. L'historienne souligna également la diversité des combats menés par les publications situées à gauche de l'échiquier politique et dans l'opposition au régime militaire, mais animées par des convictions distinctes et souvent conflictuelles.

En effet, certains groupes spécifiques émergèrent au sein de la presse indépendante à partir de la seconde moitié des années 1970 et revendiquèrent un espace souvent difficile à conquérir face aux réticences d'une majorité de la gauche brésilienne, à l'instar du mouvement de défense des droits des personnes homosexuelles, du mouvement féministe ou du mouvement noir. Malgré les divergences et désaccords existant au sein des très diverses rédactions indépendantes, nous estimons que le concept de « front politico-culturel » employé par l'historienne brésilienne Miriam Hermeto à propos du groupe Casa Grande s'avère particulièrement utile[59]. Ce collectif imprégné de culture politique communiste naquit en 1974 lors d'une réunion organisée par le PCB dans le but d'encourager le vote aux élections législatives et sénatoriales. Dans le contexte des premières années de l'ouverture politique, un groupe d'intellectuels et d'artistes désireux de prolonger le débat démocratique se forma à la suite de l'événement, créant ainsi un groupe de production culturelle, une structure de sociabilité politisée. Le collectif organisa des débats attirant journalistes, producteurs culturels et artistes, permettant l'exercice des libertés individuelles et collectives démocratiques. Front hétérogène, mais fondé sur le partage de valeurs et de projets, à l'instar de la presse indépendante, le groupe Casa Grande se situait clairement en opposition avec le régime militaire. L'historienne proposa un recentrage de l'analyse sur l'identité culturelle et politique constituée par le collectif regroupant différents éléments autour d'une opposition commune au régime. Le front politique et culturel de résistance devint ainsi le lieu de l'adaptation et de la négociation, renforcé dans sa cohésion par les menaces extérieures de l'autoritarisme. Cette vision particulièrement intéressante permit d'expliquer, à l'inverse, l'exacerbation des tensions internes au sein de ces groupes de résistance culturelle et politique concomitante de la diminution des interdits et du progressif allègement des mesures répressives. Envisager la

59 Miriam Hermeto, « Grupo Casa Grande (1974-1979). Uma frente político-cultural de resistência » in Marcos Napolitano, Rodrigo Czajka, Rodrigo Patto Sá Motta (dir.), *Comunistas brasileiros. Cultura política e produção cultural*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2013, p. 293-315. Miriam Hermeto consacra également un paragraphe de sa thèse doctorale au groupe Casa Grande.

presse indépendante publiée sous le régime militaire comme un front d'opposition alourdi par ses tensions internes, désaccords et ruptures, mais à la cohérence assurée par un idéal et des valeurs communs, nous autorise certains points de comparaison avec l'ensemble des mouvements de l'opposition démocratique. Il s'agit bien là pour nous de refuser l'essentialisme en replaçant les journalistes et dessinateurs d'humour politique au sein d'un riche environnement intellectuel aux diverses composantes reliées entre elles, qui communiquaient et s'influençaient mutuellement. En ce sens, et c'est bien là tout l'intérêt de nos recherches, les formes, les supports, les rôles et les significations de l'humour graphique publié dans les titres indépendants s'avèrent d'excellents révélateurs de l'état des mouvements de gauche, intellectuels, artistiques et culturels, et de leur rapport aux institutions du régime militaire.

Si, on l'a vu, certains historiens brésiliens s'intéressèrent aux mécanismes de développement de la presse satirique et de l'humour graphique publié dans la presse du XIX^e^ à la première moitié du XX^e^ siècle, le rire politique des périodiques indépendants qui nous occupent fit davantage l'objet de monographies ponctuelles, fruits de travaux d'étudiants en Master ou Doctorat souvent issus de départements de communication et de journalisme[60]. Les classifications proposées sont intéressantes, mais le ton parfois manichéen glorifie l'humour comme moyen de lutte contre le contrôle imposé. L'intérêt de ces travaux réside cependant dans l'étude de l'imaginaire politique véhiculé par les formes graphiques analysées, envisagées comme des textes visuels générant de nouvelles significations et de nouvelles esthétiques. Nous avons par ailleurs publié plusieurs articles au sujet de certains périodiques indépendants brésiliens[61], mais il n'existe en revanche à ce jour aucune étude historique transversale et

60 Le mémoire de Master en journalisme de Lygia Maria Silva Rocha dirigé par Daisi Irmgard Vogel s'intéresse à l'espace médiatique occupé par le périodique *Pif-Paf* au sein du champ journalistique. Voir : Lygia Maria Silva Rocha, *PIF-PAF : O JORNALISMO QUE RI. Uma análise do campo jornalístico a partir da imprensa alternativa brasileira*, Mémoire de master en Journalisme, sous la direction de Daisi Irmgard Vogel, Université Fédérale de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. L'hebdomadaire satirique *Pasquim* paru pour la première fois en 1969 fait également l'objet de diverses études dont le mémoire de master de Paulo Petrini, également issu de la communication et du journalisme. Voir : Paulo Petrini, *Gêneros discursivos iconográficos de humor no jornal O Pasquim : uma janela para a liberdade de expressão*, Mémoire de master en Communication, sous la direction de Rozinaldo Antonio Miani, Université de l'État de Londrina, Londrina, 2012. Beaucoup moins connu que l'hebdomadaire *Pasquim*, un autre périodique *carioca* fit l'objet en 2005 de l'analyse conjointe de Alessandra Daflon dos Santos et Ana Maria Jacó-Vilela : le périodique *Rádice – Revista de Psicologia*, publié entre 1976 et 1981 par des psychologues à Rio de Janeiro. Voir : Alessandra Daflon dos Santos, Ana Maria Jacó-Vilela, « Rádice : passado e futuro » in *Psicologia&Sociedade*, vol. 17, n°3, Porto Alegre, sept.-déc.2005, p. 26-32. C'est également l'ambition de décryptage des évolutions d'une société en proie à de nombreux bouleversements qui anime les travaux de Gustavo Ferreira Simões, spécialiste du parcours du militant et écrivain anarchiste Roberto Freire ainsi que du périodique *O inimigo do rei*. Voir : Gustavo Ferreira Simões, « Por uma militância divertida : *o inimigo do rei*, um jornal anarquista » in *Verve*, n°11, 2007, p. 168-181.

61 Mélanie Toulhoat, « *Versus*, une publication indépendante brésilienne en résistance (1975-1979). Une arme politique contre les régimes militaires et en faveur de l'affirmation d'une identité 'latino-afro-américaine' » in

comparative rendant compte de la diversité des formes graphiques d'humour publiées dans la presse indépendante et de leur rôle politique et culturel au sein de la société brésilienne sous le régime militaire. L'objectif de notre thèse doctorale est donc de dépasser ces visions cloisonnées afin de permettre la compréhension des mécanismes régissant la production d'images satiriques et caricaturales en contexte autoritaire, sans toutefois négliger le poids des dissensions, désaccords et divergences idéologiques caractéristiques de la presse indépendante et des mouvements de l'opposition.

**Rire de la dictature, rire sous la dictature**

Le projet de cette thèse est en définitive celui d'une histoire des interstices et des brèches, du contournement des normes et du jeu entre l'interdit et l'autorisé, de la frontière entre militantisme, compromis et accommodation[62], de l'émergence de thématiques sociales et culturelles innovantes ayant permis une redéfinition de l'engagement politique au début des années 1970, ainsi que des nombreuses contradictions inhérentes à la gauche brésilienne sous le régime militaire. Il s'agira d'interroger le rôle résistant assumé a posteriori par de nombreux dessinateurs d'humour et journalistes en analysant les complexes conditions d'existence d'espaces de liberté d'expression éclos sous le régime militaire. L'analyse des diverses formes d'humour graphique publiées dans la presse indépendante, ensemble hétérogène s'il en est, se

*Cahiers de l'URMIS* [En ligne], n°16, juillet 2016, mis en ligne le 12 juillet 2016 (consulté le 23 novembre 2017) ; Mélanie Toulhoat, « Le rire féministe de *Brasil Mulher* et *Nós, Mulheres* : les combats de l'humour graphique dans la presse féministe, sous le régime militaire brésilien (années 1970) » in Anne-Claire Bondon, Philipp Leu (dir.), *L'image contestataire. Les pouvoirs à l'épreuve de la culture visuelle*, Guyancourt, Éditions numériques du CHCSC, 2016, p. 73-91 ; Mélanie Toulhoat, « Le Salon de l'humour international de Piracicaba, ou l'affirmation de l'humour graphique en faveur de la liberté d'expression sous le régime militaire brésilien (1974-1985) » in *Ridiculosa*, n°23, 2016, p. 155-169.

62 Les historiens brésiliens Rodrigo Patto Sá Motta et Diogo Cunha proposent leur définition du concept d'accommodation sous le régime militaire brésilien dans leurs travaux respectifs : Rodrigo Patto Sá Motta, « A estratégia de acomodação na ditadura brasileira e a influência da cultura política » in *Revista Digital de la Escuela de História*, n°17, vol. 8, 2016, p. 9-25 et Diogo Cunha, *L'Académie brésilienne des lettres pendant la dictature militaire*, Paris, Lambert-Lucas, 2017. Voir également la thèse doctorale de laquelle fut tirée cet ouvrage : Diogo Cunha, *Les intellectuels conservateurs entre le culturel et le politique : l'Académie Brésilienne des Lettres pendant la dictature militaire (1964-1979)*, Thèse de doctorat en Histoire, sous la direction d'Annick Lempérière, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014. Dans sa thèse, Diogo Cunha analyse le silence ainsi que les différentes modalités de l'accommodation des membres de l'Académie brésilienne des Lettres, une institution censément apolitique qui se révéla une instance de légitimation du régime partageant avec les militaires de nombreux réseaux de sociabilité.
L'historien suisse Philippe Burrin proposa dès 1995 dans *La France à l'heure allemande, 1940-1944* son analyse des mécanismes d'accommodation de la population française sous l'occupation allemande, étudiant le terrain sociologique favorable, les zones de négociations et les différents niveaux d'un tel phénomène. La distinguant de la collaboration, il proposait la cartographie de cette délicate frontière entre compromis et

tourne dès lors vers la compréhension des mécanismes de la subversion des codes, normes et références politiques et culturelles autorisée par ces discours visuels contestataires. Nous identifierons les composantes du potentiel combatif de l'humour graphique et définirons les procédés spécifiques de résistance politique par le rire employés au sein des rédactions indépendantes. Si les journaux et revues étudiés questionnaient les normes esthétiques en vigueur, proposant des projets graphiques et des systèmes d'organisation interne innovants, ils se situèrent dans la continuité idéologique des groupes constitutifs du débat démocratique. Nous en analyserons les conditions concrètes d'existence, les publics lecteurs et les projets politiques, les contenus graphiques et humoristiques, les parcours des dessinateurs d'humour politique qui contribuèrent à forger leur trajectoire de périodiques indépendants. Nous estimons qu'il est possible, malgré la grande diversité qui les caractérise, d'établir une analyse à partir de caractéristiques communes. Nous tenterons également de projeter les problématiques soulevées à l'échelle régionale, en questionnant la vision du Brésil et de l'Amérique latine formulée par des dessinateurs et des journalistes conscients de l'omniprésence de régimes militaires et autoritaires sur le continent. Nous verrons de quelle manière les circulations des caricaturistes dans la région, mais également les échanges et communications avec certains périodiques européens ou nord-américains, contribuèrent à alimenter et redéfinir l'engagement politique et la perspective internationale des luttes contre l'autoritarisme et en faveur de la libération des mœurs au cours des années 1970.

Dans une perspective d'histoire culturelle et politique valorisant le rôle et l'importance des images dans le décryptage du fonctionnement des sociétés, nos sources sont principalement iconographiques. Nous avons consulté, photographié, reproduit un très grand nombre de périodiques indépendants conservés dans divers fonds d'archives au Brésil[63]. Le principal critère de sélection fut l'existence de projets graphiques, d'espaces et de fonctions spécifiques accordés aux charges, bandes dessinées, caricatures, gravures et montages photographiques au sein de ces publications, au-delà du simple rôle illustratif des images. Cependant, d'autres facteurs tels que le fractionnement des collections, les mauvaises conditions de conservation ou l'impossible accès à certains titres orientèrent également nos choix animés par la quête de représentativité. Les fermetures répétées de certains centres d'archives, les exemplaires manquants ou isolés, les pages moisies ou déchirées, les malheureux concours de circonstances et le déménagement de certaines collections rendant

compromission : Philippe Burrin, *La France à l'heure allemande, 1940-1944*, Paris, Le Seuil, 1995.

63 Voir l'annexe consacrée à la présentation des sources.

impossible leur consultation, ne furent évidemment pas sans provoquer de nombreuses frustrations au cours de nos recherches. Face à des règlements intérieurs parfois décourageants, limitant drastiquement le nombre de reproductions photographiques autorisées ou interdisant par exemple jusqu'en 2014 d'entrer dans la salle de consultation des Archives publiques de l'État de Rio de Janeiro (APERJ) avec autre chose que du papier blanc et un crayon gris, il fut nécessaire de s'armer de patience, de diplomatie et de batteries de rechange. Il serait ingénu et mensonger de ne pas reconnaître l'impact de ces contraintes matérielles sur le contenu à la fois iconographique et textuel reproduit et analysé. Loin de prétendre à l'exhaustivité, au-delà de ces aspects pratiques bien réels qui ont pesé au fil de plusieurs années de recherche, il nous faut également reconnaître notre propre subjectivité. La valorisation de certains dessins, de certains auteurs ou périodiques ne signifie pas l'absence d'intérêt scientifique ou de considération intellectuelle pour les autres.

Bien qu'ils ne constituent pas l'objet premier de ce travail, les contenus textuels des journaux et revues nous intéressèrent tout autant puisqu'ils participèrent fréquemment à notre compréhension des éléments graphiques au sein d'un jeu sémantique entre image et texte, entre écrit et dessiné. Ces sources imprimées, majoritairement issues de périodiques indépendants, comportent plusieurs biais évidents – idéologiques, militants, subjectifs – qui firent justement leur richesse dans le cadre d'un tel travail d'histoire culturelle des représentations politiques. Les extraits et citations reproduits dans cette thèse sont loin de rendre compte du volume des lectures réalisées, indispensables à une bonne compréhension du propos des périodiques ayant employé l'humour graphique comme arme politique. Comment en effet analyser correctement une caricature sans s'imprégner du propos, sans décrypter l'éditorial, sans lire ni colonnes ni articles, sans au moins parcourir l'ensemble des pages du journal ?

Rappelons ici que les sources graphiques constituèrent un socle, un vivier pour l'analyse de certains aspects politiques et culturels de la société brésilienne sous le régime militaire et nous incitèrent à emprunter des outils de linguistique, de sémantique, d'histoire de l'art. Cependant, nous ne nourrîmes pas le désir de nous faire critique d'art, suivant à cet égard les traces de Marcelo Ridenti : « Dans les limites du travail proposé, nous ne nous focaliserons pas à proprement parler sur la valeur intrinsèque de l'œuvre d'art, mais sur sa temporalité, en d'autres termes, l'histoire d'une société peut également être contée grâce à la production

artistique[64]. » Nous avons également eu accès en 2016 à l'ensemble des archives du Salon de l'Humour de Piracicaba conservées au sein du Centre national de Documentation, Recherche et Divulgation de l'Humour graphique de Piracicaba (CEDHU). Les documents mis à notre disposition sont de nature diverse – affiches des différentes éditions, dessins primés numérisés en haute définition, revues de presse, livres de comptes, correspondances, listes de participants et de membres du jury, actes de délibération – et révèlent la création en 1974 d'un véritable lieu de rencontre et de sociabilité des dessinateurs d'humour graphique à l'échelle rapidement internationale.

À ces sources iconographiques, manuscrites et imprimées s'ajoutèrent les entretiens réalisés avec des dessinateurs et journalistes ayant exercé leur profession au sein d'un ou plusieurs périodique(s) indépendant(s), rencontrés et interrogés entre 2011 et 2016. Ces sources orales nous imposèrent une méthodologie et des critères d'analyse spécifiques, nous permettant d'affiner notre appréhension des motivations, des sensibilités, des représentations et des imaginaires ayant animé la production et la publication de l'humour graphique. Ces entretiens s'avérèrent en outre particulièrement révélateurs des parcours personnels, des relations sociales et des anecdotes que taisent les dessins publiés, mais également de la représentation qu'alimentent de nos jours ces acteurs au sujet de leur propre activité militante sous le régime militaire.

Face à cette variété de documents et d'images issus des dessinateurs et des périodiques indépendants, nous avons examiné les quelques traces de l'activité censoriale imposée à la presse d'opposition, bien plus rares que celles concernant d'autres productions culturelles. Certains documents découverts dans les archives comportent cependant la marque des interdictions et matérialisent les points de vue, les conceptions et la vision du monde émanant des autorités et des personnes en charge de la censure. Le dessinateur Nani nous accorda en 2013 au cours de notre entretien les droits d'utilisation et de reproduction à des fins de recherche universitaire du dossier de dessins originaux qui lui avait été renvoyé par la censure. Ces sources d'une richesse inouïe nous permirent d'envisager les systèmes de valeurs qui commandèrent les ciseaux de l'Anastasie brésilienne. Elles témoignèrent des représentations construites par les censeurs au sujet des dessinateurs de presse, tout en révélant certaines fragilités, instabilités et dissensions du régime militaire.

64 Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*, São Paulo, Editora UNESP, 2014 (2nde édition), p. 6.

Ce travail de recherche vise tout d'abord à inscrire la pratique de l'humour graphique brésilien et ses liens avec la presse satirique dans un continuité historique, afin d'en cerner l'imaginaire, les représentations et les spécificités sous le régime militaire brésilien. Nous avons souhaité remonter aux débuts de la caricature politique et à l'essor de la presse imprimée pour montrer que la satire dessinée devint peu à peu une caractéristique essentielle de l'identité brésilienne (Chapitre 1). Les diverses formes d'humour graphique prirent position de chaque côté de l'échiquier politique en pleine constitution et s'inscrivirent durablement dans la culture politique nationale. Il s'agira ensuite d'interroger les impacts du coup d'État militaire de 1964 dans les usages de la caricature et de l'humour, ainsi que la constitution d'une presse indépendante à la fois novatrice et héritière de cette tradition graphique. Jusqu'à la promulgation de l'Acte Institutionnel n°5 le 13 décembre 1968, sous le gouvernement de Humberto de Alencar Castelo Branco puis le début de celui de Artur da Costa e Silva, les dessinateurs aiguisèrent leurs armes et mirent à contribution l'important héritage de l'humour graphique brésilien. La première publication indépendante née au cours de cette phase fut *Pif-Paf*, un titre précurseur à bien des égards fondé par l'intellectuel Millôr Fernandes en 1964 (Chapitre 2). L'étude approfondie de la publication aux huit numéros et des formes humoristiques employées au fil des pages nous permettra de rentrer de plein fouet dans l'analyse de la contestation politique et de contribuer à la déconstruction de certains mythes historiographiques au sujet des premières années du régime militaire, à la lumière de l'humour politique.

Le deuxième volet de notre travail débute à la fin de l'année 1968, comprenant la toute fin du gouvernement de Costa e Silva remplacé par une junte en août 1969, puis la présidence du général Emílio Garrastazu Médici à partir d'octobre 1969 et les premiers temps de l'administration de Ernesto Geisel. À en croire Marcos Napolitano, « si la persécution du milieu intellectuel n'était pas une nouveauté, elle connaîtrait une nouvelle échelle et de nouveaux moyens d'action répressive comme la censure et la surveillance policière constante[65]. » L'arsenal législatif fut considérablement aiguisé, le régime organisa la répression et la surveillance en systématisant l'emploi des décrets secrets en 1971 et en créant la Division de censure des divertissements publics au sein du Département de police fédérale en 1972. Les conditions de la mobilisation et de la contestation politiques s'en trouvèrent substantiellement modifiées et les formes de la résistance culturelle et artistique, caractérisées par le paradoxe

65 Marcos Napolitano, *1964. História do Regime Militar Brasileiro*, São Paulo, Contexto, 2014, p. 215.

d'une cohabitation de projets alternatifs et contestataires avec l'insertion de la culture dans une logique de marché, furent touchées de plein fouet par la censure. Les publications indépendantes firent l'objet d'un contrôle accru marqué par la suspicion de subversion et développèrent un ensemble de stratégies d'expression délimitant une zone frontière, aux confins de la légalité. En focalisant notre étude sur deux grands périodiques indépendants nés durant cette période, *Pasquim* et *Opinião*, nous mettrons en avant les caractéristiques d'un combat mené collectivement ainsi que les possibilités de contournement et d'affrontement des limitations imposées à la liberté d'expression par le biais de l'humour graphique (Chapitre 3). Nous nous intéresserons ensuite aux thématiques fluctuant au sein de cette zone frontière aux confins de l'interdit, du toléré et de l'autorisé durant les années de plomb (Chapitre 4) avant de nous pencher sur un objet d'étude singulier : le Salon international de l'humour de Piracicaba, né en 1974 dans une petite ville de l'État de São Paulo et rapidement constitué en centre névralgique du dessin politique contestataire, lieu de rencontres, d'exposition et de circulations (Chapitre 5).

À partir de la seconde moitié des années 1970, l'humour graphique prit peu à peu les traits de la diversification et de l'enrichissement des luttes menées par la presse indépendante à l'aube de l'ouverture politique du régime. Si l'intensité de la répression diminua progressivement durant cette période, nous signalerons l'émergence de nouvelles formes de violence politique telles que les attaques menées par les secteurs les plus conservateurs de la société contre les revendeurs de la presse indépendante. De nouvelles pratiques coercitives émergèrent et la centralisation de la censure préalable à Brasília en 1974 provoqua pour les rédactions indépendantes un ensemble de difficultés liées aux processus de transfert du contrôle. Dans le même temps, de nouvelles thématiques culturelles et sociales émergèrent dans les pages de périodiques indépendants tentant d'élargir la définition de la lutte politique revendiquée par la gauche brésilienne. Certains groupes minoritaires trouvèrent dans la presse indépendante et l'humour politique de nouveaux espaces d'expression, à l'instar du mouvement féministe et des associations de défense des personnes homosexuelles à l'origine des périodiques *Brasil Mulher*, *Nós, Mulheres* et *Lampião da Esquina*. Nous verrons dans quelle mesure les images contestataires et satiriques alimentèrent les nouvelles revendications au sein de ces publications, également inscrites dans la lutte pour la redémocratisation (Chapitre 6). Nous tenterons *in fine* de caractériser les perspectives dessinées par l'humour graphique pour la nation au moment de l'affaissement de l'idéal promu par le gouvernement, en analysant les mécanismes de valorisation d'une identité brésilienne multiculturelle et pan-latino-américaine

ainsi que la promotion du mouvement environnemental et la défense des populations indigènes en Amazonie (Chapitre 7). Les formes d'humour employées participèrent à la reconstruction d'un nouveau socle culturel et politique national anti-colonial, anticapitaliste et profondément ancré dans l'opposition au régime militaire.

Marqués par la recherche d'un équilibre intellectuel et économique précaire, des velléités d'indépendance, un discours critique et contestataire, les périodiques indépendants durent affronter à l'aube des années 1980 un ensemble considérable de difficultés dont l'accroissement alla de pair avec le progressif calendrier de l'ouverture démocratique. Balise chronologique de ce travail, l'année 1982 vit l'organisation d'élections générales, directes pour les gouverneurs des États fédérés, provoqua une série de scissions idéologiques et de rattachements partisans au sein des rédactions indépendantes et signifia à nos yeux la fin d'une dynamique propre à l'humour graphique et politique tel que pratiqué depuis 1964. Une nouvelle génération de dessinateurs brésiliens hérita de ce type d'humour qui essaima au cours des années 1980 l'une de ses caractéristiques fondamentales, l'esprit critique, désormais davantage tourné vers la crise économique, la morale et les évolutions comportementales.

# PARTIE I

## Entre tradition de l'humour graphique brésilien et premiers coups d'éclat (1964-1968)

Pourquoi remonter à l'instauration des presses royales en 1808 à Rio de Janeiro et traiter de l'essor des périodiques imprimés brésiliens au sein d'un travail de recherche consacré aux usages contestataires de diverses formes d'humour graphique publiées à partir de 1964 sous le régime militaire brésilien ? Le panorama historique qui suit n'aura pas la vocation bancale de retracer l'histoire des premiers périodiques satiriques illustrés au Brésil, mais bien davantage d'exposer les racines communes ainsi que le parcours indissociable de la presse imprimée et des représentations humoristiques et satiriques dessinées depuis le début du XIX$^{e}$ siècle dans le pays.

Les caricatures, les charges et les bandes dessinées seront ici envisagées comme autant de portes d'entrée vers la compréhension des imaginaires désignés par Vinicius Liebel : fruits de l'imagination et du travail des dessinateurs, elles furent donc assurément les produits d'époques, de contextes, de pratiques politiques et de relations de pouvoir. Pensées et analysées dans la longue durée, elles nous permettront également de retracer certaines évolutions techniques de l'imprimerie et de la reprographie brésiliennes. Si d'intenses bouleversements marquèrent la période allant des débuts du XIX$^{e}$ siècle au coup d'État de 1964, nous prétendons identifier certains éléments caractéristiques des usages de l'humour graphique et de l'image satirique qui se développèrent, persistèrent et se transmirent à travers les décennies, formant progressivement les bases d'une tradition graphique à la brésilienne.

Objet d'adaptations et de réappropriations permanentes au cours du XX$^{e}$ siècle, cette tradition graphique fut alimentée de stratagèmes graphiques inventés dans le but de contourner les censures et les pressions imposées par le régime de Getúlio Vargas, puis renouvelés à partir de 1964 et perceptibles au sein des périodiques indépendants sous le régime militaire, au premier rang desquels figura le mensuel satirique *Pif-Paf*. Opérant au fil de ses huit numéros une éphémère, mais consistante satire du pouvoir, la publication orchestrée par l'intellectuel, journaliste et dessinateur Millôr Fernandes s'inscrivit dans certaines pratiques et représentations héritées du siècle précédent tout en inaugurant en grandes pompes la pratique de l'humour politique contestataire sous le régime militaire.

***Pif-Paf*, n°3, 22/06/1964, p. 1**

# Chapitre 1
# L'image satirique, l'humour graphique et la presse : un état des lieux brésilien

Dès les premières productions de périodiques contrôlées par la monarchie à partir de 1808, de solides liens se nouèrent entre la presse brésilienne et la construction des représentations de la nation. Les titres imprimés s'employèrent à faire état des évolutions politiques d'un intense XIX^e^ siècle, notamment à partir de la proclamation de l'Indépendance et de l'instauration de l'Empire en 1822 qui provoquèrent la multiplication des lieux d'impression et un véritable essor des périodiques brésiliens. Les années 1820 virent l'irruption dans les débats des journaux qui occupaient alors un rôle de premier plan dans la socialisation et la politisation des élites intellectuelles, constituant un canal de diffusion d'informations quasiment hégémonique. Entamés dans les années 1870, les premiers grands débats autour de l'instauration de la République puis de l'abolition de l'esclavage confirmèrent le rôle des périodiques satiriques et des caricaturistes dans la création, le maintien et la fixation de nouvelles constructions mentales, ainsi que dans la diffusion et le renforcement de préjugés largement enracinés dans la société brésilienne. Certaines pratiques de circulation des dessinateurs d'humour politique au sein de divers périodiques et entre des milieux culturels différents s'enracinèrent entre la fin du XIX^e^ siècle et la Belle Époque.

La satire et l'humour visuels contribuèrent donc, nous le verrons, à forger des pans de l'identité nationale brésilienne dans un processus double orienté vers l'accentuation des stéréotypes raciaux et sociaux, mais également vers les luttes progressistes notamment marquées au XIX^e^ siècle par l'abolition de l'esclavage. Ils constituèrent peu à peu l'imaginaire politique, l'emploi de la caricature et du dessin de presse se diffusant de part et d'autre de l'échiquier partisan, avant d'entreprendre plusieurs phases de réagencement sous l'*Estado Novo* de Vargas et la recrudescence de la censure. Les années 1940 virent en effet l'émergence de stratégies de contournement des interdictions notamment caractérisées par le traitement de thématiques internationales pour évoquer, en creux, la vie politique nationale. Cet ensemble de techniques graphiques et textuelles fut largement développé durant la Guerre froide – période d'augmentation des phénomènes de capillarités entre le contexte international et les représentations brésiliennes – pour finalement se multiplier à l'aune de l'instauration du régime militaire en 1964.

## I. Construction de la nation et essor de la presse imprimée au XIX^e siècle

### a) De la *Imprensa Regia* aux caricatures politiques

Dans l'article « Le versant brésilien de l'Atlantique-Sud : 1550 - 1850[66] », l'historien Luiz Felipe de Alencastro insistait sur la dimension transnationale des bouleversements politiques survenus en Europe à l'aube du XIX^e siècle qui « modifièrent la cartographie de l'Atlantique-Sud[67] ». Les troupes napoléoniennes chassèrent en 1808 la Cour de Lisbonne, accusant la monarchie portugaise de ne pas respecter le blocus continental décidé par Napoléon contre l'Angleterre. La Couronne décida le transfert du siège de son Empire vers l'Amérique et la famille royale accompagnée d'environ quinze mille personnes embarqua pour la colonie, sous la protection de la marine anglaise. Après l'arrivée à Salvador et en route pour Rio de Janeiro, le prince régent D. João VI décréta l'ouverture des ports de la colonie et donc du commerce brésilien, aux pays tiers amis de la couronne, satisfaisant ainsi la demande de l'Angleterre. Rio de Janeiro demeura capitale de la monarchie de 1808 à 1821 et le Brésil devint Royaume-Uni du Portugal, Brésil et Algarve en 1815. Cette nouvelle nomination administrative allait dans le sens d'une installation pérenne de la cour à Rio. Le transfert de la couronne portugaise au Brésil entraîna un remaniement important des institutions existantes et la création de nouvelles entités liées à cette influence européenne également présente dans les domaines culturel, artistique et intellectuel. Le début du XIX^e siècle fut notamment caractérisé par la création du jardin botanique le 13 juin 1808, le transfert des livres et documents royaux pour progressivement constituer les fonds de la bibliothèque nationale à partir de 1810, la venue de la Mission artistique française[68] en mars 1816 ainsi que la naissance et le développement de la presse.

Considéré comme le premier journal brésilien en langue portugaise non censuré, le *Correio Braziliense* fut lancé clandestinement le 1^er juin 1808 à Londres par Hipólito José da Costa Pereira et y circula jusqu'en 1822. Les presses royales, ou *Impressão Régia*, furent instaurées par décret à Rio de Janeiro le 13 mai 1808 et devinrent dès lors le lieu de production

66 Luiz Felipe de Alencastro, « Le versant brésilien de l'Atlantique-Sud : 1550 - 1850 » in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006/2, p. 339-382.

67 Luiz Felipe de Alencastro, *op. cit.*, p. 363.

68 Voir à ce sujet le numéro 10 de la revue *Brésil(s)* qui consacra un dossier spécial à la mission artistique française : *Brésil(s)*, n°10, « Les artistes de D. João : des Français à Rio de Janeiro en 1816 », 2016 [en ligne : https://journals.openedition.org/bresils/1970] (consulté le 20/06/2018).

des périodiques imprimés avec l'autorisation de la monarchie, placés sous la surveillance et la censure royales. Auparavant, une telle production de documents était interdite dans la colonie. Premier périodique imprimé sur le territoire brésilien par la presse royale, la *Gazeta do Rio de Janeiro* née le 10 septembre 1808 faisait l'éloge de la monarchie et de la colonie portugaises, contrairement au *Correio Braziliense* qui remplissait le rôle de publication d'opposition depuis l'Angleterre. Sérgio Hamilton da Silva Barra associe l'installation de la presse royale au développement progressif de la bureaucratie de l'Empire portugais au Brésil :

> « […] nous pouvons envisager l'important rôle politique qui lui était réservé au sein de la structure administrative de l'État portugais. Le nouvel organe était en charge de l'impression de toute la législation et des papiers diplomatiques émanant de n'importe quel secteur du service royal. Et, comme il n'y avait pas d'autre typographie dans la colonie, au moins officiellement, il devait également imprimer toutes les autres œuvres, mais seulement après avoir accompli la tâche de publier les actes du gouvernement, nécessaire et essentielle au bon fonctionnement de la bureaucratie.
>
> En juin 1808, une junte administrative composée de trois membres fut nommée pour la Presse royale et parmi ses attributions figuraient l'examen de tout ce qui était envoyé à la publication ainsi que l'interdiction d'impression des documents et livres dont le contenu contrariait le gouvernement, la religion et les bonnes mœurs[69]. »

Cette censure préalable à l'impression fut abolie en 1821 avant de resurgir à diverses périodes au cours des XIX^e^ et XX^e^ siècles. Les changements politiques majeurs du XIX^e^ siècle brésilien furent étroitement corrélés à la création de périodiques dans le pays. En avril 1821, Don João rentra au Portugal et laissa à Rio de Janeiro son fils, le prince héritier Don Pedro qui avait refusé de céder à l'appel des Cours de Lisbonne exigeant son retour. Face à la perte progressive de son autorité et épaulé par son conseiller José Bonifacio de Andrade e Silva, Don Pedro orienta le pays vers l'Indépendance, proclamée le 7 septembre 1822 sur les rives de la rivière Ipiranga au sud de l'actuelle São Paulo. À partir de l'instauration de l'Empire, la multiplication des lieux d'impression entraîna la diversification des périodiques brésiliens. Le début des années 1820 fut marqué par l'irruption des journaux dans les débats et les processus

69 Sérgio Hamilton da Silva Barra, « A Impressão Régia do Rio de Janeiro e a criação no novo Império Português na América » in *Revista de História (São Paulo)*, n°173, déc. 2015, p. 262-263.

politiques contemporains de l'Indépendance du pays[70]. Quelques années plus tard, Manuel de Araujo Porto-Alegre publiait la première image satirique d'auteur connu au Brésil. L'intellectuel et artiste, passé par l'Académie impériale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, voyagea en 1831 à Paris et y fit notamment la connaissance d'Honoré Daumier. Marqué durablement par la presse satirique française, il publia à son retour au Brésil en 1837 une série de lithogravures satiriques dont la première, « A Campainha e o Cujo », critiquait les accointances entre le directeur du *Correio Oficial* Justiniano José da Rocha et le gouvernement.

**FIG 1 : Manuel de Araujo Porto-Alegre, « A Campainha e o Cujo », lithogravure 31 x 41,5 cm sur papier 37 x 48 cm, 1837**

Porto-Alegre fonda en 1844 la revue pionnière *Lanterna Mágica* et publia de nombreux dessins satiriques au cours des années 1850. Entre 1860 et 1930, près de deux cents périodiques circulèrent dans la ville de Rio de Janeiro malgré un marché encore insuffisant et l'inexistence d'un large public alphabétisé. Le dynamisme de la presse durant la seconde moitié du XIX[e] siècle était intrinsèquement lié aux demandes issues d'une élite brésilienne

70 Voir à ce sujet : Isabel Lustosa, *Insultos Impressos. A guerra dos jornalistas na Independência (1821-1823)*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

minoritaire et à l'absence d'autres canaux de diffusion de la culture lettrée. Dans ce contexte, les périodiques imprimés occupèrent un rôle de premier plan dans la vie politique nationale.

Dans l'article « A Républica nos traços do Humor : A Imprensa Ilustrada e os Primeiros anos da Campanha Republicana no Brasil[71] », l'historien brésilien Aristeu Elisandro Machado Lopes analysa en ce sens les représentations véhiculées par la presse à Rio de Janeiro au cours des années 1870, au début de la campagne en faveur de la République. Instauré en 1889, le changement de système politique signifiant l'avènement d'un ordre libéral inédit ainsi que l'arrivée au pouvoir de nouvelles forces sociales et politiques fut précédé de débats acharnés. L'auteur se pencha sur les liens tissés entre différents périodiques, leurs caricaturistes et la construction d'imaginaires parfois contradictoires autour des mécanismes du système républicain. Il s'intéressa à la récurrence de l'allégorie républicaine et à l'omniprésence de la satire, notamment visuelle, au fil des pages du périodique *Vida Fluminense* hostile au nouveau régime :

> « Dans la production, l'allégorie féminine de la République, séductrice et fascinante, débarque dans un port brésilien et provoque une grande fureur, les hommes tombent à ses pieds et ne parviennent pas à résister à ses charmes (et ses idées). Cependant, ce qui semble être traité avec sympathie par le journal démontre de nouveau sa répulsion vis-à-vis des idées et des nouvelles propositions que cette « dame » amène au Brésil, puisqu'elle est présentée au public lecteur comme une « cocotte »[72]. »

Deuxième périodique analysé dans l'article, le *Mosquito*, fondé en 1869 par le journaliste Cândido Aragones de Faria, manifestait graphiquement son mépris des liens entre l'État brésilien et l'institution catholique « avec des caricatures ridiculisant les évêques et l'Église, ainsi que des articles critiquant férocement les relations entre le gouvernement et la religion[73] ». L'auteur évoque également la circulation fréquente des caricaturistes entre les périodiques et la pratique courante de l'absorption d'un titre par un autre, insistant finalement sur le rôle croissant des dessinateurs dans la naissance du débat favorable au système républicain : « les productions artistiques et la production textuelle de ces périodiques

71 Aristeu Alisandro Machado Lopes, « A Républica nos traços do Humor : A Imprensa Ilustrada e os Primeiros anos da Campanha Republicana no Brasil » in *Revista Virtú*, n°8, 2009/1 [en ligne : http://www.ufjf.br/virtu/files/2009/11/2-Republica-e-Humor-UFRGS.pdf ] (consulté le 16/06/2018).

72 Aristeu Alisandro Machado Lopes, *op. cit.*, p. 6-7.

73 Aristeu Alisandro Machado Lopes, *op. cit.*, p. 8.

constituent une source abondante pour l'analyse de la participation des caricaturistes à un moment important de la vie politique brésilienne, qui accompagnèrent le développement des idées républicaines depuis le début de leurs activités[74]. » Lopes s'attarda également sur la vision du scénario politique impérial véhiculée par l'humour graphique issu de périodiques du sud du Brésil dans l'article « O Império do Brasil nos traços do humor: política e imprensa ilustrada em Pelotas no século XIX[75] ». L'article fait le constat de l'immense pourcentage de périodiques *cariocas* dans la production totale et propose une focale sur les caricaturistes *pelotenses*[76]. L'historien posait dans son analyse la question des spécificités régionales des images humoristiques imprimées dans la presse au sujet de Don Pedro II, empereur du Brésil de 1840 à 1889, de la princesse Isabel et d'autres personnalités politiques de premier plan issus de la sphère politique impériale.

Entre le milieu du XIX^e^ et le début du XX^e^ siècle, les périodiques illustrés constituèrent donc un moyen de diffusion de l'humour graphique brésilien émergent qui cherchait à s'affirmer au sein des débats agitant la société brésilienne. Les sous-titres des publications s'avèrent particulièrement révélateurs des intentions émanant des rédactions ainsi que d'un certain mélange des genres, une oscillation des ambitions. Apparu au Pernambouc dans les années 1840, *A Carranca* se présentait comme « politico-moral-satirique-comique ». Le titre *Borboleta Poetica* publié à Rio de Janeiro à partir de mars 1849 assumait lui un caractère « périodique et satirique ». Quelques décennies plus tard, l'*Alvorada* publiée entre 1912 et 1913 à Rio Pardo dans le Rio Grande do Sul se considérait comme un « organe littéraire, humoristique et de nouvelles » alors que l'*Alvorada* de Rio de Janeiro affichait entre 1910 et 1929 les qualificatifs de « bimensuel de nouvelles, littéraire et humoristique », multipliant les chroniques, nouvelles, photographies, gravures, charades et calembours. Le caractère satirique ne fut pas l'apanage des périodiques illustrés, mais bien une caractéristique intrinsèque de certains titres de presse gagnés à la critique politique, l'analyse des mœurs et des coutumes brésiliennes, ainsi qu'aux questionnements fondamentaux agitant le Brésil récemment indépendant au cours de la seconde moitié du XIX^e^, comme le rapport du pays à l'esclavage et à la question raciale.

74 Aristeu Alisandro Machado Lopes, *op. cit.*, p. 15.

75 Aristeu Alisandro Machado Lopes, « O Império do Brasil nos traços do humor: política e imprensa ilustrada em Pelotas no século XIX » in *Almanack Braziliense*, São Paulo, n°10, 2009, p. 98-114.

76 Le terme se réfère aux habitants de la ville de Pelotas, située dans le sud-est de l'État du Rio Grande do Sul.

**b) Abolition de l'esclavage et représentation des Noirs dans la caricature : subversion du pouvoir ou consolidation des hiérarchies ?**

Tous les secteurs de l'économie du Brésil moderne et leurs dynamiques étaient organiquement reliés à la traite des Noirs, « chaque nouvelle période productive brésilienne [entraînant] une accélération des importations d'Africains[77] ». Dès les années 1820, la perspective d'un arrêt de la traite provoqua de nombreuses craintes chez les responsables politiques et économiques brésiliens soucieux de ce qu'ils considéraient comme une potentielle atteinte à la souveraineté du pays récemment indépendant. Extrêmement diffusée dans la société brésilienne de la moitié du XIX^e^ siècle, la possession d'esclaves constituait l'un des facteurs de cohésion de l'État et du territoire[78]. Dans le même temps, la première moitié du siècle fut caractérisée par l'essor du mouvement abolitionniste accompagné de grands soulèvements d'esclaves au retentissement fort et à l'impact majeur dans les imaginaires sociaux, à l'instar de la révolte des Malés survenue en 1835 dans l'État de Bahia. La loi Eusébio de Queiroz du 4 septembre 1850, précédée par un premier texte de 1831 non appliqué, représenta une rupture majeure lorsqu'elle établit la répression du trafic d'esclaves.

La production caricaturale contemporaine de l'époque dessina largement les contours de ce bouleversement économique, politique, social et culturel. La seconde moitié du XIX^e^ siècle fut également marquée par la présence grandissante des dessinateurs et artistes dans les débats agitant la société brésilienne et leur rôle croissant dans l'émergence de certaines représentations politiques, notamment autour de l'esclavage. Devenus « formateurs de l'opinion publique dans un sens jusqu'alors peu observé dans le pays[79] », ils contribuèrent à la large diffusion de ces représentations au sein de la population :

> « La popularité de leurs dessins garantissait la pénétration de leurs idées dans la société et les représentations constitutives de leurs travaux firent rapidement partie de l'imaginaire de l'époque. Le fait qu'il se soit agi d'éléments essentiellement picturaux donnèrent aux charges une importance inégalée dans la société, puisque cela incluait dans le débat, dans une certaine mesure, les illettrés et les

77 Luiz Felipe de Alencastro, *op. cit.*, p. 364.

78 Voir : Luiz Felipe de Alencastro, « La traite négrière et l'unité nationale brésilienne » in *Revue française d'Histoire d'Outre-Mer*, tome 66, n°244-245, 1979, p. 395-419.

79 Vinícius Liebel, « Ângelo Agostini e a Charge no Crepúsculo Imperial – Apontamentos Preliminares acerca da Questão Abolicionista » in *Almanack*, n°11, 12/2015, p. 798.

> analphabètes, une part non négligeable de la société de l'époque. A ce sujet, Joaquim Nabuco déclara que la *Revista Illustrada* était la « bible de l'abolition de ceux qui ne savaient pas lire »[80]. »

En citant l'intellectuel et homme politique connu pour son ferme engagement abolitionniste, Vinícius Liebel mit à jour la corrélation entre la publication d'images satiriques dans la presse sous l'Empire, la diffusion des idées politiques et l'élargissement des débats au sein de la société brésilienne.

La *Revista Illustrada* fut fondée en 1876 à Rio de Janeiro par Ângelo Agostini, dessinateur né en 1843 en Italie, ayant grandi en France et parti pour le Brésil en 1859. Le début de sa carrière pauliste avait été marqué par le lancement de deux publications engagées, *O Diabo Roxo* et *Cabrião*. Éphémères et déjà très critiques envers le gouvernement, l'aristocratie et les institutions religieuses, elles eurent un impact considérable sur la vie politique de São Paulo et laissèrent présager du ton des parutions postérieures :

> « La caractéristique corrosive de son pinceau ne disparut pas avec le temps et Agostini emporta avec lui dans ses travaux postérieurs le signe de la critique de l'esclavage et de la monarchie, en frappant également le clergé et la politique de l'Église dans le pays. Le fait de rester à São Paulo devint impossible après la fermeture de *Cabrião* et Agostini partit alors pour Rio de Janeiro[81]. »

Dessinateur extrêmement prolixe, Agostini était républicain et abolitionniste, mais ses travaux furent également les outils de la reproduction et de la diffusion de certains stéréotypes raciaux, ainsi que du postulat de la supériorité blanche. Liebel analysa deux dessins publiés dans le contexte antérieur à l'abolition : « De volta do Paraguai », paru dans la *Vida Fluminense* en 1870 et « Preto e Amarelo » publié par la *Revista Illustrada* en 1881. Dénonçant respectivement le contraste entre les violences perpétrées contre les esclaves et leur rôle prépondérant en tant que « volontaires de la patrie[82] » enrôlés de force pendant la Guerre du Paraguay, ainsi que la société brésilienne hiérarchisée où l'homme blanc domine les figures

80 Vinícius Liebel, *op. cit.*, p.798.
81 Vinícius Liebel, *op. cit.*, p. 796-797.
82 Voir notamment André Amaral de Toral, « A participação dos negros escravos na guerra do Paraguai » in *Estudos Avançados*, vol. 9, n°24, 1995, p. 287-296 [en ligne : http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000200015] (consulté le 25/06/2018).

du Noir et de l'Asiatique, ces dessins révèlent pourtant toute l'ambiguïté des représentations véhiculées par Agostini :

> « C'est cette structure imaginaire de la société qui constitue le champ dans lequel Agostini et ses dessins agiront, d'une part en propageant et de l'autre en produisant et renforçant des visions du monde. Le caractère engagé des dessins de Agostini rend ce rôle encore plus évident. Dans le dessin ci-dessus, c'est vérifiable à travers l'utilisation de la figure du maître d'esclaves qui devient un signe (en comportant une série de qualités négatives inhérentes) dans les représentations agostiniennes. Le dessin prend des airs de dénonciation avec la représentation du maître qui « grimpe » sur les deux têtes, ce qui met en évidence le caractère d'exploitation de son action. Cependant, dans le même temps il présente de manière graphique une position « supérieure » du blanc face aux deux autres éléments[83]. »

Ces caricatures semblent dès lors représentatives des paradoxes inhérents au traitement politique de la question abolitionniste avant 1888, mais apparaissent également comme des éléments producteurs et diffuseurs de stéréotypes racistes et s'avèrent révélatrices de toute une « structure imaginaire de la société ».

La reproduction et la diffusion de préjugés raciaux par les dessins satiriques se poursuivit après l'abolition de l'esclavage en 1888 et l'instauration de la République en 1889, au sein des débats du début du XX^e^ siècle brésilien centrés sur la définition de l'identité nationale et la valorisation progressive d'un Brésil métissé. Dans « Do (in)visível ao risível: o negro e a "raça nacional" na criação caricatural da Primeira República[84] », Silvia Capanema et Rogério Sousa Silva soulignent certaines représentations des Noirs dans les travaux de caricaturistes issus de périodiques de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècles : *Tagarela*, *Don Quixote*, *O Mercurio*, *Fon-Fon* et *Revista da Semana*. Les historiens insistent sur la diversité des images véhiculées par les dessinateurs plus d'une décennie après l'instauration de la République : « soit ils mettent en évidence les particularités culturelles, soit ils ironisent sur les élites d'après le point de vue du Noir, soit ils reproduisent les préjugés de couleur dominants[85] ». L'analyse des caricatures révèle l'accaparement par les dessinateurs et la presse

83 Vinícius Liebel, *op. cit.*, p. 807.

84 Silvia Capanema, Rogério Sousa Silva, « Do (in)visível ao risível: o negro e a "raça nacional" na criação caricatural da Primeira República » in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 26, n°52, juillet-décembre 2013, p. 316-345.

85 Silvia Capanema, Rogério Sousa Silva, *op. cit.*, p. 320.

illustrée de préjugés raciaux, qu'ils contribuèrent à diffuser et renforcer. En creux, les images satiriques révèlent les interrogations au sujet du rôle social des Noirs dans la société brésilienne du tournant du XX$^{e}$ siècle, un contexte d'immigration européenne encouragée par le gouvernement pour blanchir la population, mais également de valorisation progressive de l'idée d'un Brésil métissé chez certains intellectuels nationalistes. Capanema et Silva s'intéressent à la permanence de hiérarchies dans les sphères intimes et sociales entre l'avant et l'après abolition, à la résurgence du travail esclave ainsi qu'aux craintes exprimées par les caricatures d'un renversement de l'ordre établi.

Il n'est pas anodin que Silvia Capanema ait analysé de nombreuses caricatures dans ses travaux[86] consacrés aux enjeux de la période nouvellement républicaine et post-abolitionniste, ainsi qu'aux liens entre question raciale et citoyenneté. Dans l'article « Race, révolte, république : les marins brésiliens dans le contexte post-abolitionniste[87] », elle retrace les phénomènes d'exclusion et les inégalités liées à la couleur de peau à une époque de remaniement d'une société brésilienne extrêmement hiérarchisée. Tout en insistant sur la permanence de tensions raciales durablement enracinées, l'historienne parvient à démontrer sur la base des images l'existence de mécanismes d'assimilation des valeurs du nouveau régime politique par les secteurs les plus défavorisés : « Si, à l'origine, la République n'était pas le projet des personnes afro-descendantes et des couches populaires, elle a cependant fait l'objet d'une réappropriation, notamment par l'utilisation de ses symboles[88]. » Dans « Do (in)visível ao risível », Capanema et Silva avaient souligné le rôle et les mécanismes de communication des caricatures, notamment celles du dessinateur J.Carlos, dans la représentation des marins révoltés en 1910 et de leurs revendications spécifiques. Les œuvres analysées employaient d'une part l'inversion des valeurs hiérarchiques tout en alimentant d'autre part certains préjugés et conceptions racistes persistant dans la représentation physique et sociale des marins noirs par J.Carlos :

> « […] les marins blancs, au garde-à-vous, sont pieds nus, alors que le commandant noir porte des souliers, malgré ses pieds tordus et des déformations osseuses accentuées qui indiquent le manque d'habitude de l'usage de chaussures, dont

86 Silvia Capanema, « 'Nous, marins, citoyens brésiliens et républicains' : identités, modernités et mémoire de la révolte des matelots de 1910 », Thèse de doctorat en Histoire, sous la direction de Juan Carlos Garavaglia, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 2009.

87 Silvia Capanema, « Race, révolte, république : les marins brésiliens dans le contexte post-abolitionniste » in *Le Mouvement social*, vol. 252, n°3, 2015, p. 159-176.

88 Silvia Capanema, *op. cit.*, p. 161.

> l'absence était directement reliée au stigmate de l'esclavage. Il porte une médaille sur laquelle on peut lire « 23 novembre 1910 » (le jour postérieur à la révolte), utilisée dans le dessin comme date fondatrice d'une nouvelle ère dans la Marine[89]. »

Le travail des deux historiens montrant le double jeu des représentations satiriques du début du XX^e^ siècle coïncidait avec une problématique également soulevée par Isabel Lustosa dans l'article « Negro Humor. A imagem do negro na tradição cultural brasileira[90] ». Elle y analysait la reconnaissance plus ou moins explicite de l'infériorité des esclaves dans diverses productions culturelles datant d'avant 1888, même au sein de celles issues d'auteurs engagés en faveur de l'abolition.

À l'aube de la Première Guerre mondiale puis à partir de l'entrée du Brésil dans le conflit en 1917, le métissage tendit à apparaître dans les caricatures[91] comme un élément de construction de l'identité nationale, « comme un destin que le Brésil devrait accomplir, et le noir allait se diluer au milieu des autres races, renforçant et reflétant ainsi le débat intellectuel racial de l'époque, qui possédait également un versant dans la production culturelle[92]. » Lustosa insistait également sur l'un des canaux de valorisation de la culture afro-descendante à partir des années 1920 : la musique diffusée à la radio et associée aux innovations technologiques, au métissage et à la modernité. À travers la question raciale et la représentation des évolutions de la société, c'est donc nécessairement la question de l'identité brésilienne qui était posée dans les caricatures et les représentations humoristiques de la Belle Époque qui contribuèrent largement à la diffusion d'un imaginaire collectif du Brésil métissé, mais également à la persistance de stéréotypes culturels, sociaux et raciaux durant la première moitié du XX^e^ siècle.

89 Silvia Capanema, Rogério Sousa Silva, *op. cit.*, p. 332.
90 Isabel Lustosa, « Negro humor. A imagem do negro na tradição cultural brasileira » in *Revista USP*, n°9, 1991, p. 161-170.
91 Silvia Capanema, Rogério Sousa Silva, « La Guerre est là-bas : le premier conflit mondial et l'imaginaire brésilien à travers la caricature » in *Ridiculosa*, n°20, 2014, p. 13-26.
92 Silvia Capanema, Rogério Sousa Silva, « Do (in)visível ao risível : o negro e a 'raça nacional' na criação caricatural da Primeira República » in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n°52, juillet-décembre 2013, p. 338.

### c) Satire visuelle et identité nationale

Lustosa dirigea en 2011 l'ouvrage *Imprensa*, *humor* e *caricatura: a questão dos estereótipos culturais*[93] consacré à l'impact des préjugés culturels dans la production de dessinateurs en Amérique latine et en Europe, entre le XVIII^e^ et le XX^e^ siècle. Il posait la question du rôle politique, social et culturel de l'humour graphique, véhicule de discours idéologiques et de visions du monde souvent contradictoires, également révélateur des mentalités et donc riche source pour l'histoire. Les formes graphiques satiriques ou humoristiques publiées dans la presse permettent en effet de répondre partiellement à la question des représentations politiques et culturelles en circulation à une époque donnée. L'article « Cruzamentos, Encontros e Sincretismos humorísticos na História Brasileira dos anos vinte e trinta[94] » publié en 2001 par le chercheur Elias Thomé Saliba constitua à cet égard une réflexion passionnante sur les caractéristiques de la construction de l'identité nationale brésilienne sur la base de mécanismes humoristiques :

> « La recherche tente de documenter les formes spécifiques de représentation de la nationalité brésilienne à travers la production comique, satirique ou humoristique. Elle cherche surtout à documenter les subtils processus de transfert, d'assimilation, de filtrage et recréation de la production de style *belle époque* – principalement fondée sur les ressources verbales – vers le langage oral du disque, de la radiophonie et d'autres moyens connexes, qui se développèrent à partir des années 1930[95]. »

Comment la nation brésilienne en construction fut-elle perçue et représentée par l'humour au début du XX^e^ siècle ? L'historien insista sur l'importance et les subtilités d'une « tradition quasi séculaire de contacts entre de nombreux groupes sociaux, dont la frontière est toujours difficile à distinguer[96] », incitant les chercheurs à se pencher sur les étapes et mécanismes de construction du rire brésilien afin d'en éviter l'essentialisation. Dans son

93 Isabel Lustosa (dir.), *Imprensa, humor e caricatura : a questão dos estereótipos culturais*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.
94 Elias Thomé Saliba, « Cruzamentos, encontros e sincretismos humorísticos na história brasileira dos anos vinte e trinta » dans *Dimensões*, vol. 1, janv.-juin 2001, p. 162-178.
95 Elias Thomé Saliba, *op. cit.*, p. 162.
96 Elias Thomé Saliba, *op. cit.*, p. 163.

brillant ouvrage *Raízes do Riso*[97], Saliba étudiait le rôle de l'humour dans les processus d'invention des imaginaires nationaux, notamment brésilien, par le biais d'une circulation des humoristes entre les élites intellectualisées et les secteurs culturels populaires sous la République. Cette époque contrasta, nous disait-il, avec la phase de développement de l'impression durant la première moitié du XIX[e] qui fut davantage caractérisée par un certain mépris à l'égard du recours comique. L'auteur s'intéressa dans cet ouvrage à divers canaux de circulation de la production comique et notamment à l'adaptation des humoristes à une industrie radiophonique émergente à partir des années 1930. La recherche d'une définition du rire brésilien, l'identification des étapes de sa construction et de ses composantes, l'analyse de ses acteurs, de ses passeurs et des chemins sinueux qu'il emprunta à travers la société qui lui fut contemporaine, sont des défis transversaux à l'œuvre de Saliba. Mais le spécialiste du rire brésilien se pencha également sur la capacité de communication et le langage des diverses productions humoristiques :

> « Comme de nombreux spécialistes l'ont montré, lorsque nous abordons des procédés comiques verbaux, nous sommes confrontés non pas à des textes que l'on peut lire (*lisibles*, dans le sens de Roland Barthes), qui obéissent à des conventions acceptées de lecture et d'interprétation, mais à des textes pouvant être écrits (*scriptibles*), des textes qui défient les conventions linguistiques générales. Puisque nous savons 'comment' les lire – les textes dits *lisibles* – nous les lisons de manière passive en trouvant en eux les signifiés que nos conventions identifient à notre place. La grande majorité des textes humoristiques, pour le moins ceux qui produisent de grands déplacements de significations, constituent des textes *scriptibles*, qui entament la production de signifiés, au lieu de transmettre les signifiés en eux-mêmes[98]. »

Cette dichotomie identifiée par Barthes dans l'ouvrage *S/Z*[99] entre texte « *lisible* » et texte « *scriptible* » permit à Saliba de classer les productions humoristiques dans la catégorie des producteurs de significations pour lesquels l'intervention du lecteur est indispensable. La pluralité des interprétations possibles et l'absence de structure figée autour du sens d'une

97 Elias Thomé Saliba, *Raízes do Riso. A representação humorística na história brasileira : da Belle Epoque aos primeiros tempos do rádio*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
98 Elias Thomé Saliba, « Cruzamentos, encontros e sincretismos humorísticos na história brasileira dos anos vinte e trinta » dans *Dimensões*, vol. 1, janv.-juin 2001, p. 163.
99 Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

caricature, par exemple, sont les témoins de son caractère multidimensionnel et complexe, ainsi que du renouvellement perpétuel de ses niveaux de lecture.

Les réflexions de Saliba sont tournées vers le début du XX^e siècle et la Belle Époque brésilienne caractérisée par une quantité importante de périodiques et la création de nouveaux espaces de production culturelle brouillant les frontières entre les professions :

> « De ce fait, l'humoriste typique de cette période de l'histoire brésilienne condense en lui-même les figures du caricaturiste et du chroniqueur de la presse légère, du publicitaire, du critique et, dans certains cas, du musicien et de l'acteur. L'humoriste est une figure multiple, donc, avec une très grande capacité de circulation entre différentes pratiques culturelles[100]. »

Cette grande adaptabilité des humoristes, leur capacité à exercer plusieurs professions et à graviter au sein de cercles culturels et intellectuels diversifiés, bien que reliés entre eux, persistèrent, nous le verrons, durant la seconde moitié du XX^e siècle chez les dessinateurs d'humour politique travaillant au sein de périodiques indépendants. *Millôr Fernandes, créateur en 1964 du périodique Pif-Paf* accumula ainsi les fonctions de dessinateur, d'humoriste, d'intellectuel, de journaliste, de traducteur et de dramaturge[101].

Progressivement, les productions graphiques humoristiques et satiriques publiées dans la presse brésilienne évoluèrent dans la société en pleine mutation du début du XX^e siècle. Véhicules de stéréotypes raciaux et sociaux, outils du renforcement de la hiérarchisation effective du paysage social brésilien, elles accompagnèrent également leur époque, entrant de plein fouet dans la modernité et contribuant à la construction des représentations de l'identité multiple de la Nation : « l'humour aidait à transformer graduellement, par l'invention, des symboles à proprement parler ethniques en symboles nationaux[102] ». La caricature et la satire apparurent à partir des années 1930 et de l'arrivée au pouvoir de *Getúlio Vargas de plus en plus tributaires du contexte politique, marqué par l'afflux de pratiques autoritaires et de contrôle des libertés individuelles et collectives, parmi lesquelles figurait notamment la liberté d'expression.*

100 Elias Thomé Saliba, *op. cit.*, p. 165.
101 Nous reviendrons en détail sur le parcours et l'œuvre de Millôr Fernandes dans le deuxième chapitre de cette thèse.
102 Elias Thomé Saliba, *op. cit.*, p. 163.

## II. L'humour et la satire, des armes de lutte politique au cours du XX$^{e}$ siècle

### a) Censures et pressions : quelle caricature sous l'*Estado Novo* ?

Les années 1920 virent l'émergence progressive de nouvelles pratiques du pouvoir politique largement orientées vers le contrôle social et les limitations des libertés individuelles. L'épisode de la Révolution de 1924 à São Paulo[103] apparaît à ce titre emblématique. D'une révolte de militaires de basse extraction débutée le 5 juillet 1924 et de l'occupation relativement calme de la ville par les rebelles, le conflit se transforma en quelques jours avec l'instauration de l'état de siège et le bombardement intensif des quartiers centraux et populaires, dont les victimes sont aujourd'hui estimées en milliers. L'adhésion massive d'immigrants, d'ouvriers et de syndicats à la cause des militaires révoltés contre l'ordre établi ne fut pas étrangère à la démesure de ce massacre urbain en plein cœur industriel du pays. Les menaces contre l'État, l'autorité et l'ordre public furent les prétextes de la répression massive et de l'instauration de nouvelles pratiques de contrôle social et d'enfermement carcéral sous la présidence de Arthur Bernardes[104].

La prise en compte des effets politiques et sociaux de l'industrialisation, de l'émergence des classes populaires urbaines en tant que force sociale et des contestations répétées de jeunes officiers ayant alimenté le *tenentismo*[105] à partir de 1920 est indispensable à la compréhension du mouvement qui mena Getúlio Vargas au pouvoir quelques années plus tard. Sous la présidence de Washington Luis, ancien gouverneur de l'État de São Paulo, la perspective d'élections organisées le 1er mars 1930 attisa les tensions entre les paulistes et les élites de l'État du Minas Gerais. Celles-ci formèrent le 22 août 1929 avec les habitants de l'État du Rio Grande do Sul l'Alliance libérale afin de soutenir la candidature du *gaúcho* Getúlio Vargas à la présidence, avec son vice-président João Pessoa. La victoire de Julio Prestes, candidat soutenu par Washington Luis, ainsi que l'assassinat de João Pessoa le 26 juillet 1930 provoquèrent la Révolution entamée le 3 octobre à partir du Minas Gerais et du Rio Grande do Sul. À la tête

103 Ilka Stern Cohen, *Bombas sobre São Paulo. A Revolução de 1924*, São Paulo, Editora UNESP, 2007.

104 Carlo Romani, « Antecipando a era Vargas : a Revolução Paulista de 1924 e a efetivação das práticas de contrôle político e social » in *Topoi*, vol. 12, n°23, juil.-déc. 2011, p. 161-178.

105 Dérivé du mot « lieutenant » (*tenente*), le terme *tenentismo* se réfère à un mouvement politique et militaire initié en 1922 au Brésil, qui revendiquait d'importantes réformes institutionnelles dans le pays. Née dans les casernes militaires, émanant de secteurs composés de jeunes officiers issus des classes inférieures, la révolte alliait un désir de modification de la structure du pouvoir à l'échelle du pays et de démocratisation du processus électoral, une critique du système fédéraliste et des revendications spécifiquement militaires.

d'un gouvernement provisoire jusqu'à la promulgation de la Constitution de 1934, Vargas fut à l'origine de transformations politiques et sociales majeures, du renforcement de l'État et de l'encadrement accru des masses ouvrières en pleine expansion, entre corporatisme et nationalisme. Empruntant largement à la rhétorique de la menace communiste malgré l'emprisonnement effectif des principaux dirigeants du mouvement, Vargas modifia la Constitution en 1937 afin d'empêcher les élections prévues l'année suivante. La fermeture du régime aboutit à la mise en place de l'*Estado Novo* le 10 novembre 1937 et à l'interdiction des partis politiques le 3 décembre de la même année. Fondé sur un modèle économique développementaliste et nationaliste, l'*Estado Novo* fut surtout caractérisé par le contrôle renforcé des institutions politiques, culturelles, éducatives et militaires, par une persécution systématique des communistes et un strict contrôle des moyens de communication. Prévue de manière explicite par la Constitution de 1937, la censure préalable des moyens de communication et des activités artistiques toucha de plein fouet la presse écrite. Ce contrôle franchit une étape supplémentaire avec la création en 1939 du Département de presse et de propagande (DIP) dont les objectifs étaient la coordination de la propagande interne et externe, l'organisation des hommages rendus au chef de l'État, la diffusion de programmes officiels du gouvernement ainsi que la censure de tous les moyens de communication, du théâtre, du cinéma et de la littérature.

L'exposition virtuelle « *Charge, Caricatura e Política - 1930 a 1937* », organisée en 2013 par les Archives publiques de l'État de São Paulo (APESP), attesta une importante production d'humour et de satire graphiques entre la Révolution de 1930 et l'instauration de l'*Estado Novo*. Malgré le contexte de limitations imposées à la liberté d'expression, l'intérêt des dessinateurs de presse et caricaturistes pour les personnalités et les rouages de la vie politique ne fit qu'augmenter. Les artistes durent cependant s'adapter aux nouvelles contraintes imposées par le gouvernement. J. Carlos, de son vrai nom José Carlos de Brito e Cunha, entama sa carrière en 1902 en publiant ses dessins dans le périodique *O Tagarela* fondé à Rio de Janeiro par les deux caricaturistes Calixto Cordeiro, dit K.Lixto, et Raul Pederneiras. Il travailla également en tant que directeur de la revue hebdomadaire *Careta* dès sa fondation en 1908 par l'entrepreneur Jorge Schmidt. La publication profita largement des innovations technologiques liées au développement de l'impression, de l'usage de couleurs et de nouvelles typographies afin d'élargir son lectorat. J.Carlos était responsable de l'illustration de couverture et de nombreux dessins au fil des pages. Il quitta *Careta* en 1921 pour diriger les publications de l'entreprise *O Malho*, tout en continuant à collaborer aux principaux périodiques illustrés de

l'époque. Le caricaturiste dépeignit avec élégance et audace les modifications du contexte urbain de Rio de Janeiro au début du XX$^{e}$ siècle et le rapport de ses habitants à la modernité, les évolutions sociales et de mœurs, les innovations technologiques et la vie politique nationale.

Autre dessinateur extrêmement prolixe, également peintre, écrivain et chroniqueur, Benedito Bastos Barreto, dit Belmonte, publia inlassablement au cours de la première moitié du XX$^{e}$ siècle. Il créa dans les années 1920 le personnage de Juca Pato, archétype masculin de la classe moyenne de São Paulo. Ses dessins satiriques et érudits critiquant la corruption, l'inflation et la politique menée par Getúlio Vargas parurent dans la *Folha da Noite* jusqu'à la victoire de la Révolution en 1930. Censuré à partir de 1937 et donc dans l'impossibilité de caricaturer la vie politique nationale, Belmonte fut contraint de traiter uniquement de thématiques internationales et dessina la montée du nazisme, l'antisémitisme, les effets des impérialismes et les étapes de la seconde Guerre Mondiale[106]. De Chamberlain à Hitler, de Staline à Roosevelt, de Mussolini à Churchill, tous les grands dirigeants des pays belligérants furent caricaturés par le dessinateur. J.Carlos qui opéra également ce changement thématique contraint à partir de la fin des années 1930, s'engagea dans l'antinazisme et chroniqua les avancées de la guerre à travers ses dessins.

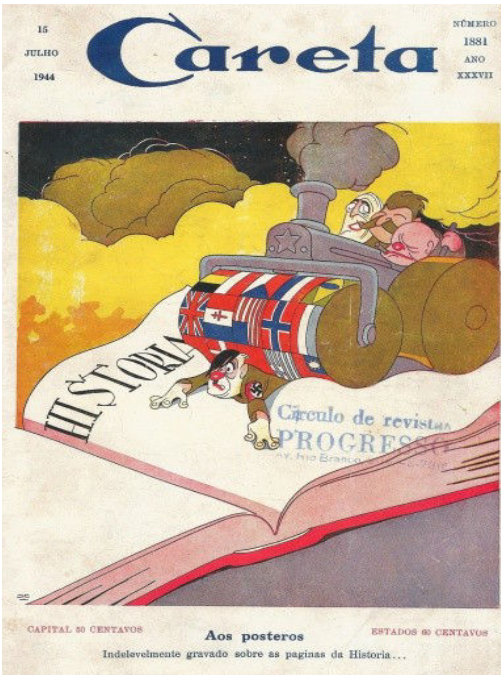



**FIG 2 : *Careta*, n°1881, 07/1944, p. 1**

106 BELMONTE, *Caricatura dos Tempos*, São Paulo, Edições Melhoramentos, 1982 (1ère édition : 1948).

Belmonte s'intéressa de nouveau au scénario brésilien à partir de 1945, date marquant la fin du conflit mondial et la déliquescence de l'*Estado Novo*, mais poursuivit son travail de représentation de l'actualité internationale et des péripéties de la Guerre froide. L'importante production graphique de deux des plus célèbres dessinateurs brésiliens de la première moitié du XX$^{e}$ siècle, véritables chroniqueurs visuels des mutations sociales et culturelles de leur époque, semble cependant marquée par une apparente impossibilité de caricaturer la vie politique nationale sous Vargas.

Sheila do Nascimento Garcia analysa le rôle de la publication *Careta* entre 1937 et 1945[107], dans un contexte marqué par l'hostilité du régime envers la production graphique et humoristique largement censurée. Elle exposa les stratégies de contournement des limitations imposées à la presse par l'*Estado Novo* développées dans la revue *Careta* qui poursuivit tant bien que mal la publication de caricatures critiques, alors que l'État mettait en place un ensemble de canaux de communication à vocation hégémonique destinés à forger l'image officielle du régime. Face aux fermetures et à la présence de censeurs au sein des rédactions, aux contraintes imposées et aux interdictions de certaines thématiques, *Careta* semble avoir fait de la satire un outil utile à la permanence de l'esprit critique et contestataire. La revue jouait avec les perméabilités entre texte et image au fil des pages, accordant les éditoriaux aux caricatures publiées en couverture. Garcia mit en lumière l'emploi de la réappropriation satirique des discours officiels, de l'inversion de certaines hiérarchies, des métaphores et métonymies linguistiques et visuelles, des jeux de mise en page et des parallèles entre les contextes étrangers et la politique nationale. Alberto Gawryszewski précisa dans son étude comparée de la représentation de Vargas au sein de *Careta* et de périodiques communistes[108] l'intensité croissante du traitement de thématiques politiques par la revue, « en particulier à partir de 1930 quand la situation politique [exigea] d'elle qu'elle soit moins humoristique. En réalité, le débat politique, économique et social du pays acquit un rôle plus important dans son contenu, y compris dans l'usage des dessins de presse et des caricatures en ce sens[109]. » L'historien confirma également que les difficultés de représentation du contexte politique national par la caricature augmentèrent considérablement entre 1937 et 1945, la revue *Careta*

107 Sheila do Nascimento Garcia, « Revista *Careta* : um estudo sobre humor visual no Estado Novo (1937-1945) », Mémoire de master en Histoire, sous la direction de Tania Regina de Luca, Assis, Université de l'État de São Paulo Júlio de Mesquita Filho, 2005.

108 Alberto Gawryszewski, « Getúlio Vargas: um estudo comparativo entre a revista ilustrada "Careta" e a imprensa comunista (1945-1954) » in *Tempo e Argumento*, vol. 9, n°20, janv.-avril 2017, p. 186-229.

109 Alberto Gawryszewski, *op. cit.*, p. 190-191.

délaissant progressivement les thématiques internationales à la fin de la Guerre pour se tourner de nouveau vers le leader travailliste.

Les attaques de la presse communiste contre Vargas se multiplièrent à partir de 1945, année marquant le terme de l'*Estado Novo*, la fin de la clandestinité pour le Parti communiste brésilien (PCB) et l'amnistie des prisonniers politiques. Les différentes formes d'humour graphique employées par les publications communistes servirent le discours contre Getúlio, combattu et sévèrement critiqué. Gawryszewski citait l'exemple de l'artiste Quirino Campofiorito, auteur en janvier 1947 d'une série de diptyques publiés dans *Tribuna Popular* mettant en scène l'écart abyssal entre les discours et les actes de Vargas. En pleine période de Guerre froide caractérisée par l'opposition de visions du monde contradictoires, de nombreux artistes souvent restés anonymes contribuèrent à la création de représentations de Vargas dans la presse communiste en s'appuyant sur une série de mécanismes communicationnels permis par l'humour graphique. D'après Gawryszewski, la principale différence entre les représentations de Vargas et de l'*Estado Novo* véhiculées par *Careta* d'une part et par la presse communiste d'autre part résidait dans la marge de manœuvre des dessinateurs, presque inexistante au sein des titres liés au PCB « dans la mesure où le journal devait 'orienter' le lecteur vers la compréhension de la situation politique, économique, sociale et syndicale en vigueur[110] ». Il est extrêmement intéressant de constater que l'absence, la présence ou la récurrence de caricatures et de représentations satiriques de Vargas à certaines époques sont révélatrices du contexte politique, de la prégnance de la censure, mais également des stratégies et des revirements opérés par le PCB entre la fin des années 1940 et la décennie suivante.

Mise en difficulté sous la présidence de Dutra entre 1946 et 1951, la presse d'opposition retrouva son dynamisme et renoua avec la critique acerbe au retour de Vargas au pouvoir. D'après Rodrigo Rodriguez Tavares, l'analyse de la culture visuelle communiste permet en ce sens de reconstituer la lecture formulée par le *Partidão*[111] de la réalité politique brésilienne. Dans l'article « O humor contra Vargas : desenhos comunistas do período da campanha eleitoral ao suicídio (1950-1954)[112] », l'auteur analysa un ensemble de caricatures et de charges publiées dans la presse communiste entre 1950 et 1954, regrettant un relatif manque d'intérêt de la part des chercheurs pour les sources graphiques communistes :

110 Alberto Gawryszewski, *op. cit.*, p. 224.
111 Le terme « *Partidão* », littéralement « grand parti », désigne le PCB dans le langage populaire brésilien.
112 Rodrigo Rodriguez Tavares, « O humor contra Vargas : desenhos comunistas do período da campanha eleitoral ao suicídio (1950-1954) » in *Tempo e Argumento*, vol. 8, n°18, mai-août 2016, p. 68-101.

> « Il n'y a toujours pas d'aperçu complet autour du rôle de l'image dans le mouvement communiste brésilien identifiant les artistes et techniques de production des images, consacrant des recherches à la circulation des images dans la presse communiste, analysant la fréquence à laquelle elles apparaissent à certaines périodes, mettant en relation les influences artistiques etc[113]. »

Tavares décrypta l'élaboration de la figure de l'ennemi Vargas dans l'iconographie communiste et la déconstruction par les images de la propagande de l'*Estado Novo* vouée à forger la vision d'un dirigeant favorable aux travailleurs et aux classes populaires. La caricature fut l'un des instruments graphiques les plus employés par la presse communiste en vue de cette déconstruction, également rendue possible par la récurrence de certains procédés comme l'animalisation. Les dessins tendaient à dénoncer les affinités supposées entre Vargas et le fascisme, à critiquer ses liens avec les États-Unis d'Amérique et à éloigner les ouvriers de la figure du dirigeant travailliste, concurrent direct du PCB : « en 1952, les thèmes de la défense du pétrole national, la campagne de la Paix contre l'envoi de troupes à la guerre de Corée et contre l'accord militaire Brésil – USA furent récurrents dans la presse communiste *carioca*[114]. » Les images satiriques renforcèrent la vision d'un gouvernement brésilien soumis à l'Oncle Sam. Le suicide de Getúlio Vargas, lié aux mouvements exigeant son renoncement et aux difficultés secouant le pays, entraîna à partir de 1954 un changement radical de la part du PCB qui commença à véhiculer une image bien différente de l'ancien dirigeant, métamorphosé en allié post-mortem dans la production graphique issue de la presse communiste.

La revue *Careta* n'épargna pas la brève présidence de Café Filho[115], ancien vice-président de Vargas, mais la figure du dirigeant fut relativement peu représentée dans les pages qui mirent principalement en exergue les difficultés contextuelles entre le suicide de Vargas et la fin officielle de son mandat, ainsi que les conséquences sociales de la crise économique. La revue satirique caricatura en revanche bien davantage la vie politique nationale à partir de l'élection puis de la prise de fonction en janvier 1956 de Juscelino Kubitschek, accompagné de son vice-président João Goulart. Le programme de développement national et le transfert de la capitale de Rio de Janeiro à Brasília[116], inaugurée en 1960, furent très critiqués par l'opposition

113 Rodrigo Rodriguez Tavares, *op. cit.*, p. 70.
114 Alberto Gawryszewski, *op. cit.*, p. 217.
115 Leonardo Dallacqua de Carvalho, Breno Sabino Leite de Souza, « A representação humorística do Presidente Café Filho nas capas da Revista *Careta* (1955 - 1956) » in *Revista Brasileira de História e Ciências Sociais*, vol. 7, n°13, juillet 2015.
116 Laurent Vidal, *Les larmes de Rio. Le dernier jour d'une Capitale, 20 avril 1960*, Paris, Flammarion, 2009.

et firent l'objet de nombreuses charges. Wagner Cabral da Costa montra que le registre iconographique de la revue *Careta* contribua à créer tout un imaginaire au sujet de la nouvelle capitale fédérale dans son article « 'Eu vou pra Maracangalha, eu vou...' JK e a *Distopia Brasiliae* na música popular e nas charges da revista *Careta* (1956 - 1960)[117] » . Son approche extrêmement riche mit à jour les inspirations réciproques, les perméabilités et les systèmes de renvoi entre les musiques populaires de carnaval et les dessins satiriques aux différents niveaux de lecture :

> « […] l'interprétation ne se limite pas au *thème de la résistance au changement*, puisqu'il est possible d'ajouter d'autres niveaux de lisibilité. Pour cela, il est nécessaire d'échapper à la tentation de rechercher la 'signification essentielle' du dessin ou de le réduire à la simple intention subjective de l'auteur. Au contraire, notre intention est d'analyser les relations entre le dessin et les circonstances et conditions dans lesquelles il fut produit, en d'autres termes, de penser le circuit de production, de circulation, de migration, de réception et d'appropriation de cette image satirique[118]. »

Ce regard porté sur les entrecroisements entre musique populaire et caricature souligna l'importance de la chanson « Maracangalha » composée par Dourival Caymmi et qui remporta un grand succès durant le carnaval de février 1957. La fin des années 1950 fut marquée par une intense propagande de l'État en vue d'attirer les habitants et investisseurs dans la future Brasília, érigée en symbole de renouveau, d'intégration nationale et de modernité[119]. Wagner Cabral da Costa prouva tout l'intérêt de se pencher sur les représentations populaires, humoristiques et satiriques afin de construire une analyse fine et complexe des enjeux de la période du changement de capitale, marquée par une forte opposition à Kubitschek : « l'analyse de la série iconographique de *Careta* permet d'appréhender les sévères disputes politiques qui marquèrent une période généralement qualifiée dans la mémoire sociale (et une partie de l'historiographie) d' "époque dorée"[120]. » Au fil des années, la ligne politique de la revue se rapprocha des positions défendues par le parti d'opposition Union démocratique

117 Wagner Cabral da Costa, « 'Eu vou pra Maracangalha, eu vou...' JK e a *Distopia Brasiliae* na música popular e nas charges da revista *Careta* (1956 - 1960) » in *Varia Historia*, vol. 29, n°49, janv.-avril 2013, p. 303-332.
118 Wagner Cabral da Costa, *op. cit.*, p.306.
119 Luciana Saboia, « Brasília et Oscar Niemeyer : le contexte politique et la dimension esthétique » in *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique,* n°109, 2009, p. 27-54.
120 Wagner Cabral da Costa, *op. cit.*, p. 313.

nationale (UDN), mais également de certains périodiques issus de la presse à grand tirage, opposés au gouvernement :

> « De fait, *Careta* se situait à l'intérieur d'un réseau de presse d'opposition, où circulaient et étaient (re)produits des discours parlementaires et des manifestes partisans (sa face officielle), mais également des blagues et des rumeurs, des dessins satiriques et des caricatures, des surnoms et des vers dont était affublé le pouvoir établi (sa face informelle). La revue participait, de fait, à l'élaboration et à la diffusion de la *culture politique libérale-udéniste*, forgée lors de l'affrontement de l'Estado Novo et de la redémocratisation[121]. »

La caricature et la satire politiques occupèrent en ce sens un rôle tangible dans les affrontements idéologiques et politiques, contribuant à la création de représentations puis les véhiculant à une large échelle. L'originalité du propos de Costa réside dans la révélation de passerelles entre les paroles de *sambas* chantées lors du carnaval et la satire visuelle : les dessins réemployaient fréquemment certains vers tout en enrichissant graphiquement leurs niveaux de signification. Ils furent employés au sein de ces conflits de représentation au sujet de la nouvelle capitale et du gouvernement de Juscelino Kubitschek, contribuant largement à la déconstruction de la propagande officielle : « la nouvelle capitale fut transfigurée politiquement et esthétiquement dans les textes et les charges de la revue, qui à travers les armes du sarcasme, de l'ironie et de la satire, la reconstruisirent en tant qu'utopie négative et autoritaire (d'après la lecture de l'UDN du passé récent)[122]. »

Ce type de sources iconographiques permet donc d'affiner la connaissance historique de la période de 1955 à 1961 caractérisée par une importante croissance économique, l'augmentation de la production industrielle, d'importants investissements publics et privés ainsi que l'éclosion de mouvements artistiques tels que la *Bossa Nova* et le *Cinema Novo*. Il autorise l'analyse des dissensions, des désaccords et des conflits idéologiques disséminés dans la société brésilienne de la fin des années 1950 pourtant considérée comme une « époque dorée[123] ». Le candidat de l'opposition soutenu par l'UDN, Jânio Quadros, remporta les

121 Wagner Cabral da Costa, *op. cit.*, p. 319.
122 Wagner Cabral da Costa, *op. cit.*, p. 332.
123 Voir notamment, à propos de la construction de ce mythe par la presse : Rose Mary Guerra Amorim, « O Governo JK e a revista Manchete : a criação do mito dos anos dourados », Mémoire de master en Biens culturels et projets sociaux, sous la direction de Alzira Alves de Abreu, Rio de Janeiro, Centre de Recherche et de Documentation d'Histoire Contemporaine du Brésil (CPDOC) de la Fondation Getúlio Vargas (FGV),

élections présidentielles en 1960. Présenté comme l'héritier politique de Vargas et issu du Parti travailliste brésilien (PTB), João Goulart fut élu à la vice-présidence. Jânio Quadros prit le pouvoir le 31 janvier 1961 et appliqua un programme économique très conservateur tout en prenant des mesures contradictoires en matière de politique extérieure, avant de renoncer à ses fonctions présidentielles le 25 août 1961 et de céder le pouvoir à son vice-président.

**b) Presse à grand tirage, caricature(s) et affirmation d'un imaginaire sous Jango**

La prise de pouvoir de Goulart fut fortement contestée par des ministres militaires largement opposés à son arrivée à la présidence. Le gouverneur de l'État de Rio Grande do Sul Leonel Brizola mena la « Campagne de la légalité » pour rendre effective son entrée en fonction. Le Congrès trancha en faveur de Goulart, mais imposa le parlementarisme afin de limiter les pouvoirs du président intronisé le 7 septembre 1961. Son gouvernement fit l'objet d'interprétations divergentes marquées par les enjeux politiques successifs de l'après 1964 et vingt-et-une années de dictature. Marcos Napolitano s'employa justement dans son ouvrage *1964. História do Regime Militar Brasileiro*[124] à montrer l'importance effective de la période allant de septembre 1961 à mars 1964 afin de déconstruire certains mythes largement ancrés dans l'historiographie[125]. L'historien rappelait que Goulart eut le mérite de « revoir l'agenda de la politique brésilienne en direction d'une démocratisation de la citoyenneté et de la propriété[126] » et tenta de mettre en place de vastes réformes agraire, fiscale, bancaire, administrative et éducative. Lesdites « réformes de base » furent relancées le 1er mai 1962 et considérées par le président comme nécessaires à la marche du pays vers le progrès. Son gouvernement fut caractérisé par une effervescence créatrice dans les domaines du théâtre, de la musique populaire et du cinéma ainsi que par la formation à Rio de Janeiro du premier Centre populaire de culture (CPC) de l'Union nationale des étudiants (UNE) voué à la diffusion d'un art populaire révolutionnaire[127]. La période correspondit également à l'intensification du regroupement des entreprises de communication entamé dans les années

2008.

124 Marcos Napolitano, *1964. História do Regime Militar Brasileiro*, São Paulo, Editora Contexto, 2014.

125 Marcos Napolitano, « Utopia e Agonia do governo Jango » in Marcos Napolitano, *op. cit.*, p. 13-42.

126 Marcos Napolitano, *op. cit.*, p. 17.

127 Vera Calicchio, « Centro Popular de Cultura (CPC) » in Alzira Alves de Abreu *et al* (coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*, Rio de Janeiro, CPDOC, 2010 [en ligne : http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/centro-popular-de-cultura-cpc] (consulté le 12/07/2018).

1950 et vit l'émergence de vastes groupes journalistiques concentrant plusieurs périodiques. Analysant le rôle de la presse à grand tirage après le coup d'État militaire dans l'article « Calar é consentir ! Jornalistas Colaboradores e Censores no Pós-1964[128] », Beatriz Kushnir insista sur l'importance de cette configuration dès le début des années 1960. Napolitano évoquait également la part importante prise par la « grande presse » dans l'évolution de la politique interne dès 1963 :

> « Traditionnellement liée à la ligne libérale-conservatrice, la grande presse brésilienne consolida la lecture d'un pays qui cheminait vers le communisme et où la subversion commençait au cœur du pouvoir, en d'autres termes, dans la Présidence de la République elle-même. La lutte pour les « réformes », aux yeux de la presse libérale en accord avec le discours anti-communiste de la Guerre froide, était devenue l'excuse pour subvertir l'ordre social, menacer la propriété et l'économie de marché. Dans cette perspective, le président *Jango était otage des mouvements sociaux radicaux dirigés par son beau-frère, Leonel* Brizola, ou pire, manipulé par le Parti Communiste Brésilien[129]. »

L'ouvrage *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*[130] publié en 2006 par Rodrigo Patto Sá Motta constitue à de nombreux égards une référence indispensable à la compréhension de cette période précédant le coup d'État militaire de 1964. L'historien y décryptait la construction de représentations collectives au sujet de l'arène politique à partir de la production et de la diffusion de caricatures publiées dans la presse. L'auteur analysa les mécanismes d'animalisation, l'usage de métaphores classiques ou populaires réajustées dans le contexte des années 1960, l'emploi de la dérision et de la satire dans les représentations du président défait en 1964. Il s'intéressa spécifiquement aux procédés de fixation dans l'imaginaire brésilien de symboles, d'emblèmes et d'effigies forgés par les caricatures de part et d'autre de l'échiquier politique, à l'instar de la figure du gorille :

> « Un personnage curieux qui surgit à cette période fut le « gorille », figure qui continua à peupler l'imaginaire social – principalement dans les représentations

128 Beatriz Kushnir, « Calar é consentir ! Jornalistas Colaboradores e Censores no Pós-1964 » in *Revista Contemporânea*, n°1, 2011, p. 170-182.
129 Marcos Napolitano, *op. cit.*, p. 46.
130 Rodrigo Patto Sá Motta, *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*, Rio de Janeiro, Zahar, 2006.

> issues de la gauche – durant les années suivantes et qui servait à critiquer et dénoncer l'autoritarisme de la dictature militaire. Autant qu'il nous fut possible de le vérifier, cette représentation surgit au début des années 1960, au cœur de la polarisation idéologique typique de l'époque. La construction du « gorille » s'insère parfaitement dans les théorisations classiques du rire, puisqu'il s'agissait de se moquer de l'autre au moyen de l'abaissement grotesque, dans ce cas précis en représentant l'ennemi politique comme un animal. Et la bête ne fut pas choisie de manière aléatoire : le gorille suggère un être doté de force massive, brutale, mais évoque en même temps – et c'est ici que réside une partie de l'effet comique – l'idée de rudesse, d'ignorance[131]. »

La constitution progressive de la figure caricaturale du gorille en symbole de l'ensemble des forces conservatrices et autoritaires pour les mouvements de gauche, durant la période précédant le coup d'État et pendant le régime militaire, fut également traitée par l'article « A figura caricatural do gorila nos discursos da esquerda[132] ». Rodrigo Patto Sá Motta y disséqua les étapes de l'appropriation et de la diffusion de cette représentation importée de l'Argentine au sein d'une partie de la société brésilienne[133].

Mais les recherches de l'historien se concentrèrent davantage sur les représentations forgées par la presse conservatrice au sujet du président João Goulart et de son gouvernement, confirmant que l'usage de la caricature politique ne fut pas l'apanage des périodiques de gauche ou progressistes. Les dessins satiriques publiés au cours de l'année 1962 firent état des oscillations du gouvernement entre une inscription dans la continuité du projet politique de Vargas et une certaine appétence pour les réformes sociales. Ils critiquèrent également les efforts déployés par Goulart pour éroder le système parlementariste en faisant se succéder les premiers ministres, alimentant une sensation d'inefficacité et d'instabilité. Le plébiscite anticipé organisé le 6 janvier 1963 vit le vote populaire confirmer largement le retour du présidentialisme et fit croître les exigences de la gauche pour la mise en place des réformes. Rodrigo Patto Sá Motta reproduisit notamment une caricature signée par Lan et publiée dans le *Jornal do Brasil* le 20 avril 1963, qui mit en scène San Tiago Dantas, allié de Goulart et

131 Rodrigo Patto Sá Motta, *op. cit.*, p. 41.

132 Rodrigo Patto Sá Motta, « A figura caricatural do gorila nos discursos da esquerda » dans *ArtCultura*, vol. 9, n°15, juil.-déc. 2007, p. 195-212.

133 Rodrigo Rodriguez Tavares montrait cependant dans l'article « O humor contra Vargas : desenhos comunistas do período da campanha eleitoral ao suicídio (1950-1954) » que les représentations caricaturales simiesques d'hommes politiques brésiliens étaient antérieures à l'appropriation de la figure du gorille et que Getúlio Vargas en fit les frais dès 1954, représenté en macaque en couverture de *Notícias de Hoje*.

ancien ministre des Relations étrangères et de l'économie, tenant du bout des doigts une faucille et un marteau. Le dessin synthétisait brillamment l'ambiguïté de l'entourage du personnage présidentiel accusé de communisme par les secteurs les plus conservateurs, mais visiblement mal à l'aise et circonspect avec les emblèmes historiques du PC. Les charges témoignaient des difficultés du gouvernement à mettre en place son projet de réformes sociales et des résistances rencontrées par une telle entreprise émanant aussi bien de l'*UDN et du Parti social démocratique (PSD), deux partis conservateurs, que des syndicats vent-debout contre* les mesures du plan triennal élaboré par Celso Furtado vouées à contenir l'inflation. Une autre caricature de Lan publiée dans le *Jornal do Brasil* en juin 1963 représenta un Goulart équilibriste mal assuré menacé de chuter d'un côté sur un amoncellement de faucilles et de marteaux, de l'autre sur les épées aiguisées des forces armées, autant de symboles des attaques et menaces reçues de tous côtés par le président.

Durant les mois précédant le coup d'État militaire du 31 mars 1964, les liens se resserrèrent entre le poids des discours, la force des représentations collectives, l'évolution du scénario politique marqué par une crise politique et économique majeure ainsi que la conjonction d'acteurs « unis par l'anti-communisme, la maladie infantile de l'anti-réformisme des conservateurs[134]. » Napolitano précisa le rôle de la presse et notamment du *Jornal do Brasil* dans la fabrication d'un environnement intellectuel hostile à Goulart et favorable à l'interruption de son gouvernement :

> « La presse prépara le climat pour que les partisans du coup d'État de tous les types, de toutes les tailles et tendances se sentent davantage soutenus par l'opinion publique ou du moins par l'opinion 'publiée'. Comme à d'autres époques de l'histoire du Brésil, l'opinion publiée n'était pas nécessairement l'opinion publique majoritaire[135]. »

Face aux tensions et aux divisions, les dessinateurs suivirent attentivement les soubresauts de la vie politique et forgèrent – parfois en les enracinant – certaines représentations des principaux acteurs du scénario national. Certaines constructions graphiques et mentales eurent un impact considérable dans le déroulement des événements :

134 Marcos NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 44.
135 Marcos NAPOLITANO, *op. cit*., p. 47.

« À propos de la perception des groupes conservateurs, l'image menaçante qu'ils donnaient de Goulart fut décisive pour l'éclosion du coup d'État qui le fit tomber[136]. »

Le consensus historiographique est aujourd'hui établi au sujet du soutien massif de la presse à grand tirage à l'interruption du mandat présidentiel de Goulart, même si elle était « divisée entre la dévotion à la liberté et l'amour de l'ordre, oscillant entre le désir d'autonomie et la dépendance ainsi que les faveurs de l'État[137] ». À la faveur de ces hésitations, nous dit Rodrigo Patto[138], de nombreux caricaturistes opposés à l'autoritarisme travaillèrent au sein de périodiques ayant soutenu ouvertement le coup d'État militaire et employèrent les ressources permises par l'humour graphique pour exprimer leurs messages critiques. La caricature servit également le discours de dessinateurs enthousiastes à l'arrivée au pouvoir du maréchal Humberto de Alencar Castelo Branco et fervents soutiens des mesures répressives. L'évolution des discours et des prises de position revendiqués par les périodiques durant les premiers mois du régime militaire provoquèrent le départ, choisi ou contraint, de nombreux dessinateurs de l'opposition vers des rédactions indépendantes défendant un projet éditorial davantage en accord avec leurs convictions. Une fois effectué ce constat de la cohabitation de champs journalistiques non hermétiques, mouvants et dont la composition fut dépendante des évolutions du contexte politique, il convient désormais de questionner le rôle effectif de l'emploi de l'image satirique et de l'humour graphique par un type de presse ancré dans l'opposition au régime militaire, circonscrit par l'État à une zone intermédiaire entre légalité et illégalité dont les acteurs n'eurent de cesse d'en élargir les limites et les ambitions.

### III. La presse indépendante opposée au régime militaire

#### a) Restrictions successives et censure imposées à la liberté d'expression

La publication d'une caricature, la récurrence d'un strip[139] ou le détournement humoristique d'une photographie par un périodique indépendant sous le régime militaire résultaient de la créativité des dessinateurs et du projet politique porté par les rédactions

136 Rodrigo Patto Sá Motta, *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*, Rio de Janeiro, Zahar, 2006, p. 46.
137 Rodrigo Patto Sá Motta, « A ditadura nas representações verbais e visuais da grande imprensa : 1964-1969 » in *Topoi*, vol. 14, n°26, janv.-juil. 2013, p. 67.
138 Rodrigo Patto Sá Motta, *op. cit.*, p. 62-85.
139 Le nom masculin « strip » intégré au dictionnaire de langue française vient de l'anglo-saxon et désigne une bande dessinée courte, composée de quelques cases disposées à l'horizontale et publiée dans un périodique. Au Brésil, le terme employé est *tira* (ou *tirinha*).

souhaitant repousser les limites imposées à la liberté d'expression. Ils profitèrent des possibilités offertes par divers procédés graphiques tels que l'inversion, la satire ou la métaphore afin de questionner certains interdits et de s'attaquer aux symboles – et donc aux détenteurs – du pouvoir. Les images analysées dans cette thèse témoignent ainsi de l'étroit rapport entre d'une part l'amplitude de la répression et d'autre part la pratique de l'humour politique par les dessinateurs de presse.

« Le régime militaire n'a pas non plus inventé la censure, mais il l'a amplifiée[140] », nous rappelle Napolitano dans son ouvrage *1964. História do Regime Militar Brasileiro*. Le Département de presse et de propagande (*DIP) créé le 27 décembre 1939 au Brésil par le gouvernement de Getúlio Vargas fut en effet remplacé en 1946 par la Division de la censure des divertissements publics (DCDP) dépendante de la police fédérale, siégeant à Rio de Janeiro et disposant de succursales dans les différents États. Jusqu'en 1964, cette forme de décentralisation de la pratique censoriale préserva de fait une toute relative liberté d'expression. Le premier Acte institutionnel (AI) promulgué par le régime militaire le 9 avril 1964 inaugura un ensemble de décrets et de mesures d'exception voués à dicter les grandes lignes de la politique des gouvernements successifs, établissant les bases d'un strict contrôle psychologique et social. La* Loi de presse n°5.250 datée du 9 février 1967 imposa à l'activité journalistique une série de limitations significatives notamment fondées sur les dispositions du chapitre III, « Des abus dans l'exercice de la liberté de manifestation de la pensée et d'information » :

> « Art.12 : Ceux qui, par le biais des moyens d'information et de divulgation, commettraient des abus dans l'exercice de la liberté de manifestation de la pensée et de l'information, s'exposeront aux peines définies par la présente loi et répondront des préjudices commis. Paragraphe unique : Les moyens d'information et de divulgation concernés par les effets de cet article sont les journaux et autres publications périodiques, les services de radiodiffusion et les services de nouvelles[141]. »

140Marcos NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 129.
141 Loi de presse, loi n°5.250, 09/02/1967, Brasília, Chambre des députés – Coordination de publications, 2000.

Le texte signé par le général Humberto de Alencar Castelo Branco, premier président du régime militaire de 1964 à 1967, détailla les peines encourues en fonction des « abus » commis dont voici quelques exemples parmi les plus significatifs :

> « Art.14 : Faire de la propagande de guerre, de procédés de subversion de l'ordre politique et social ou de préjugés de race ou de classe : peine – de un à quatre ans de détention. […]
> Art.16 : Publier ou divulguer de fausses nouvelles, ou des faits avérés tronqués ou pervertis susceptibles de provoquer :
> I – une perturbation de l'ordre public ou une alarme sociale ;
> II – une méfiance à l'égard du système bancaire ou des secousses du crédit d'institutions financières ou de n'importe quelle entreprise, personne physique ou juridique ;
> III – un préjudice porté au crédit de l'Union, de l'État, du District fédéral ou de la municipalité ;
> IV – une perturbation sensible dans la cotation des marchandises et des titres immobiliers dans le marché financier : peine – de un à six mois de détention, s'il s'agit de l'auteur d'un écrit ou d'une transmission incriminée, et une amende d'une valeur de cinq à dix fois le salaire minimal en vigueur dans la région. […]
> Art. 17 : Offenser la morale publique et les bonnes mœurs : peine – détention, de trois mois à un an, et une amende d'une valeur de une à vingt fois le salaire minimal en vigueur dans la région. […]
> Art. 20 : Calomnier quelqu'un, en lui imputant faussement un acte défini comme un crime : peine – détention de six mois à trois ans, et une amende d'une valeur de une à vingt fois le salaire minimal en vigueur dans la région. […][142] »

La loi de 1967 prévoyait même un alourdissement des peines encourues en cas de diffamation ou de calomnie des plus hauts représentants de l'État : le président de la République, les présidents de la Chambre des députés et du Sénat ou les dirigeants de gouvernements étrangers. Ce nouveau cadre législatif expliqua en partie, nous le verrons, la relative rareté des caricatures visant directement les personnalités politiques à partir de la fin des années 1960. L'un des derniers articles prévoyait la saisie des périodiques imprimés contenant « de la propagande de guerre ou des préjugés de race ou de classe, et qui feraient la

142 Loi de presse, loi n°5.250, 09/02/1967, Brasília, Chambre des députés – Coordination de publications, 2000.

promotion de l'incitation à la subversion de l'ordre politique et social » et des titres qui « porteraient atteinte à la morale publique et aux bonnes mœurs[143] ». L'imprécision de la définition des mœurs jugées adéquates permit l'interdiction de très nombreux dessins satiriques brésiliens.

Jusqu'alors prérogative des différents États, la censure fut centralisée en décembre 1968 par le gouvernement fédéral qui publia l'Acte institutionnel n°5 (AI-5) et fut largement épaulé par le Département d'ordre politique et social[144] (DOPS). Signé le 13 décembre 1968, l'AI-5 est considéré à de nombreux égards comme une étape fondamentale de l'institutionnalisation de la « grande machine répressive qui retomba sur la société, fondée sur le trépied : surveillance – censure - répression[145] ». Il permit la fermeture du Congrès National, des assemblées législatives et des conseils municipaux ; il autorisa également la suppression des droits civiques de tous les citoyens ainsi que la cassation de n'importe quel mandat électif. En suspendant les protections garanties par l'habeas corpus, il permit finalement les emprisonnements sans jugement en cas de « crimes politiques, contre la sécurité nationale, l'ordre économique et social, et l'économie populaire[146] ». Dans son ouvrage consacré aux rapports des divers courants artistiques brésiliens nés entre les décennies 1950 et 1970 avec l'engagement militant, politique et révolutionnaire, Marcelo Ridenti évoqua un « perfectionnement » de l'appareil répressif dans la phase immédiatement postérieure à la promulgation de l'AI-5 :

> « […] en plus des Départements étatiques d'ordre politique et social (Deops) déjà existants, [la dictature] créa en juin 1969, de manière extra-officielle, l'Opération *Bandeirante* (Oban), un organisme spécialisé dans le 'combat contre la subversion' par tous les moyens y compris la torture systématique. En septembre 1970, la Oban a été intégrée à l'organisme officiel,

143 Loi de presse, loi n°5.250, 09/02/1967, Brasília, Chambre des députés – Coordination de publications, 2000.

144 Les origines du Département d'ordre politique et social (DOPS) remontent à la décennie de 1920 : la première section régionale créée en 1924 à São Paulo (DOPS-SP) occupait le rôle d'une police politique, chargée de la surveillance, du contrôle et de la répression des organisations ouvrières, des groupes anarchistes et des communistes. D'autres sections régionales furent créées dans les années 1930 afin de constituer un système répressif et de contrôle social sur l'ensemble du pays. Sous les gouvernements de Getúlio Vargas de 1930 à 1945, les sections régionales du DOPS remplirent des fonctions de surveillance des manifestations politiques et de contrôle de la société civile. À partir du coup d'État de 1964, elles occupèrent une place majeure dans l'organisation de la persécution des opposants au régime, de la répression et de la torture. Les archives publiques des différents États brésiliens permettent aujourd'hui la consultation de l'importante documentation produite à l'issue de plus de quarante années de fonctionnement de cet organe majeur de la surveillance et de la répression politiques au Brésil.

145 Marcos Napolitano, *op. cit.*, p. 128.

146 Acte institutionnel n°5, 13/12/1968, Brasília, Présidence de la République, Secrétariat général, sous-direction aux thèmes juridiques.

> récemment créé par l'Armée de terre, connu comme le DOI-Codi (Département d'opérations d'information / Centre d'opérations de défense interne). La Marine avait son propre organe d' « intelligence » et de répression politique, le Centre d'information de la Marine (Cenimar), qui correspondait au Centre d'information et de sécurité de l'Aéronautique (Cisa), ainsi qu'au Centre d'information de l'Armée de terre (CIE)[147]. »

De nombreuses rédactions furent envahies *manu militari* le jour suivant la promulgation de l'AI-5. Les journalistes optèrent pour la presse clandestine ou indépendante, contraints d'assumer les risques d'un tel choix, ou restèrent en acceptant les conditions de travail imposées. Certains furent renvoyés par les directions ou les propriétaires des périodiques, d'autres placés sous surveillance, arrêtés, torturés. Dans « Calar é consentir ! Jornalistas Colaboradores e Censores no Pós-1964[148] », Beatriz Kushnir cite l'exemple de Jorge Miranda Jordão, renvoyé de la *Folha da Tarde* au début de l'année 1969 au motif officiel de chute des ventes du périodique. La ligne du journal changea radicalement, à l'image de celle de nombreux périodiques soumis aux exigences gouvernementales. L'historienne analyse les relations entre une partie de la presse et le pouvoir autoritaire, entre censeurs et journalistes, ainsi que l'aide apportée par ces derniers à l'État autoritaire pour exercer son pouvoir dans un contexte de concentration des grands groupes de presse. Elle se penche également sur l'arrivée de policiers au sein des rédactions dès 1969 et sur les choix partiaux effectués par les directions dans le but de valoriser certains discours, certains récits des événements. Il est important de garder à l'esprit la participation de nombreux titres de la presse brésilienne majoritaire à la construction de l'imaginaire autoritaire et leur contribution à « la mise en place du notable soutien civil attribué au coup d'État de 1964[149] ». À l'instar de Sérgio Caparelli[150], il nous paraît également nécessaire d'envisager la réintroduction et le renforcement des techniques de contrôle à la lumière de la croissance d'un véritable marché de biens culturels, à une période d'augmentation du public lecteur de la presse écrite. Depuis l'arrivée au pouvoir de Castelo Branco en 1964 jusqu'à la présidence de João Baptista de Oliveira Figueiredo de

147 Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro. Artistas da Revolução do CPC à era da TV* (2nde édition), São Paulo, Editora UNESP, 2014, p. 26.

148 Beatriz Kushnir, « Calar é consentir ! Jornalistas Colaboradores e Censores no Pós-1964 », *Revista Contemporânea*, n°1, 2011, p. 170-182.

149 Rodrigo Patto Sá Motta, *op. cit.*, p. 63.

150 Sergio Caparelli, *Ditaduras e Industrias Culturais no Brasil, na Argentina, no Chile e no Uruguai*, Porto Alegre, Editora da Universidade/UFRGS, 1989.

1979 à 1985, de très nombreuses publications considérées comme des entraves au projet de sécurité nationale porté par le régime furent surveillées, contrôlées, censurées ou fermées.

Dans son article programmatique paru dans la revue *Sociétés & Représentations* en 2006, l'historien Laurent Martin invitait à « Penser les censures dans l'histoire[151] » en insistant sur la complexité d'un tel champ d'étude. Parmi les aspects soulignés, la typologie de la censure proposée nous semble particulièrement pertinente dans le cadre de notre étude : les censures préventive et répressive étaient justifiées par des préoccupations d'ordre politique, religieux, économique et social. À ces deux formes de contrôle s'ajoutaient les pressions économiques, mais également l'autocensure, l'ensemble de ces « mécanismes intérieurs, psychiques, qui président à l'élaboration ici d'une œuvre littéraire, là de toute manifestation de la pensée[152] », qu'il ne nous fut possible d'appréhender que grâce à une fine étude des trajectoires personnelles des auteurs et dessinateurs couplée à celle du contexte politique et social de l'époque. En effet, « la censure personnelle de pensées ou d'actes jugés répréhensibles est directement liée à la surveillance qu'exercent les diverses instances de la société sur chacun des individus[153] ». Martin incitait finalement les chercheurs à s'interroger sur l'évolution des sociétés dessinée par l'étude de la censure, sur le laboratoire que cette dernière propose au sujet des représentations mentales et sociales en vigueur dans un contexte donné :

> « Penser les censures dans l'histoire, c'est […] s'interroger sur les refus, les tabous, les interdits, les peurs d'une société, sur les représentations et les imaginaires sociaux liés au partage entre le licite et l'illicite, le visible et l'invisible, le dicible et l'indicible, etc., en somme proposer des éléments d'histoire sur les usages de la morale tels qu'ils apparaissent dans les textes législatifs et juridiques, les interventions des leaders d'opinion, les débats, les manifestations qui marquent l'adhésion à, ou le refus des mesures apparentées à la censure[154]. »

Nous proposons d'apporter notre modeste pierre à cet ambitieux édifice en analysant quelques uns des acteurs de la presse indépendante, foyers privilégiés de la critique des politiques mises en œuvre par le régime et de la lutte contre la censure gouvernementale.

151 Laurent MARTIN, « Penser les censures dans l'histoire » dans *Sociétés & Représentations*, n°21, 2006/1, p. 331-345.
152 Laurent MARTIN, *op. cit.*, p. 340.
153 Laurent MARTIN, *op. cit.*, p. 341.
154 Laurent MARTIN, *op. cit.*, p. 341-342.

### b) Les listes du Service national d'informations : presse indépendante, presse alternative, presse subversive ?

Le Service national d'informations (SNI), organe instauré par la loi n°4.341 du 13 juin 1964 et chargé de « superviser et coordonner, sur l'ensemble du territoire national, les activités d'information et de contre-information, tout particulièrement celles liées à la Sécurité nationale »[155], établit en 1980 deux listes attestant les préoccupations du gouvernement concernant les titres de la presse indépendante[156]. Les deux inventaires dactylographiés différencièrent 22 « journaux alternatifs » d'une part, complétés par sept titres inscrits à la main ; et 22 « journaux alternatifs d'organisations subversives » d'autre part, dont la liste fut également renforcée par trois titres manuscrits[157]. Ayant obéi à des critères de sélection incertains, les listes lacunaires attestent cependant de l'attention toute particulière accordée à la presse indépendante par les services de renseignements. La typologie employée retient l'attention en ce qu'elle distingue les titres selon leur affiliation ou non à une organisation considérée comme « subversive ». Parmi les publications associées à de tels groupes figurent *Voz da Unidade*, *Correio Sindical de Unidade*, *Voz Operária*, *Vanguarda* et *Novos Rumos*, toutes les cinq liées au Parti communiste brésilien (PCB) caractérisé selon Ridenti par « un historique idéologique de jonction du marxisme-léninisme(-stalinisme) avec un *tenentismo* de gauche, d'inspiration positiviste[158] ».

Le premier document citait également le Parti communiste du Brésil (PCdoB), dissidence du PCB à tendance maoïste rendue célèbre par sa lutte contre les forces armées de 1972 à 1974 au sein d'un mouvement de guérilla rurale situé entre les rives des fleuves Araguaia et Tocantins, dans le nord du pays. Il était associé à la *Tribuna da Luta Operária* lancée en novembre 1979 et au titre *Classe Operária*, né en 1925, publié dans la clandestinité

155 Loi n°4.341, 13/06/1964, Brasília, Présidence de la République, Secrétariat général, sous-direction aux thèmes juridiques. Le SNI était directement lié au Président de la République, la nomination de son directeur devait être approuvée par le Sénat fédéral brésilien. Créé en 1964, il s'inscrivit dans la continuité du Service fédéral d'informations et de contre-informations (SFICI) et fut caractérisé en 1967 par l'instauration d'une agence centrale et de douze agences régionales réparties sur le territoire.

156 Ces deux listes sont reproduites en annexes de cette thèse.

157 La graphie des noms de publications rajoutés aux deux listes du SNI est très proche de celle des indications complémentaires figurant en haut des documents, il s'agit donc très probablement d'informations produites par les fonctionnaires des archives consultées par le journaliste Aluízio Palmar, créateur du site internet http://www.documentosrevelados.com.br (consulté le 26/04/2019) qui publia en ligne les deux inventaires. L'ancien militant et exilé politique parcourut de très nombreux centres d'archives brésiliens et réunit une importante documentation émise par les services de renseignements et d'informations durant le régime militaire, qu'il met à disposition des chercheurs et du grand public sur son site internet.

158 Marcelo Ridenti, *op. cit.*, p. 46.

sous Getúlio Vargas puis de nouveau à partir du coup d'État de 1964. L'Organisation socialiste internationale (OSI), née en 1976 de la fusion de deux groupes dissidents du Parti ouvrier révolutionnaire trotskiste (PORT) – la Fraction bolchevique trotskiste et le groupe 1er Mai – fonda les publications *O Trabalho* et *Luta de Classe* dans la clandestinité : toutes deux figurent sur la liste des « journaux alternatifs d'organisations subversives » à l'instar du titre *Frente Operária*, publié par le PORT lui-même. Etaient également mentionnés, entre autres, le titre *Convergência Socialista* publié par le groupe trotskiste Convergence socialiste (CS), deux publications du Mouvement pour l'émancipation du prolétariat (MEP), *Companheiro* et *A nova Luta*, trois périodiques émanant du Mouvement révolutionnaire du 8 Octobre (MR-8) – dissidence du Parti Communiste Brésilien baptisée à la mémoire de la capture de Ernesto Che Guevara en Bolivie le 8 octobre 1967 – *Hora do Povo*, *Brasil Hoje* et *Cadernos do Terceiro Mundo*.

La majorité des 22 publications citées, motifs de l'inquiétude et objets de la surveillance du SNI, était donc issue d'organisations politiques interdites après le coup d'État de 1964, valorisant l'action de guérilla et convaincues du rôle prépondérant d'une avant-garde intellectualisée et armée dans la conduite du processus révolutionnaire. Certaines furent éditées et publiées dans la clandestinité, circulant au sein de réseaux informels, de main en main ou par courrier. La liste de ces périodiques « subversifs » fournie par le SNI est loin d'être exhaustive : parmi les absents, signalons par exemple *Libertação*, publié par le groupe Action populaire (AP) et *O Guerrilheiro* de l'Action libératrice nationale (ALN), le groupe dissident du PCB dirigé par Carlos Marighella.

A contrario, les listes recensèrent également certains titres qui n'étaient pas à proprement parler affiliés à une organisation politique clandestine : *Coojornal*, *Movimento* et *Versus*. Ce dernier était inscrit à la main, son insertion dans la liste n'ayant sans doute pas été le fruit du travail d'un fonctionnaire du SNI, mais celui d'un responsable des archives en charge du traitement du document. Lancé en octobre 1975 à São Paulo, à la périodicité oscillant entre mensuelle et bimestrielle, *Versus* était dirigé par le journaliste Marcos Faerman et animé par la volonté de penser le politique au-delà des sphères partisanes. Influencée par les convictions de ses membres, certes, mais pluraliste de 1975 à 1977, la rédaction changea de ton à la fin de l'année 1977 au moment de l'arrivée dans ses rangs d'un nombre important de militants du groupe Convergence socialiste[159]. D'après Maria Paula Nascimento Araújo :

159 Voir le dernier chapitre de cette thèse.

> « *Versus* est devenu un journal politique, pratiquement l'organe de divulgation des positions de la Convergence. Avant cette transformation plus radicale, survenue en 1977, des militants politiques et des journalistes de gauche étaient déjà présents dans le journal, beaucoup d'entre eux étaient influencés par le trotskisme. Il s'agissait, cependant, d'une influence théorique et pas d'un lien organique. *Versus* représentait, dans son projet initial, un point de vue de gauche qui critiquait le stalinisme et le modèle soviétique. Mais sa transformation en organe de la Convergence Socialiste l'inséra dans le cadre d'un discours plus doctrinaire et dogmatique[160]. »

Cette absence de « lien organique » avec une organisation politique signalée à propos des deux premières années de *Versus* est l'une des caractéristiques fondamentales, à nos yeux, de la presse indépendante. Le mensuel *Coojornal* parut entre octobre 1976 et mars 1983, à l'initiative de la Coopérative de journalistes de la ville de Porto Alegre, fondée en août 1975. Assimilé par le SNI à une « organisation subversive », il n'était pourtant directement lié à aucun groupe politique, mais plutôt animé par un collectif de professionnels soucieux d'élaborer un contenu critique et indépendant, au sein duquel les reportages d'investigation occupèrent une place prépondérante. Le titre fut pourtant associé dans la liste à l'ensemble des journaux lancés sous l'impulsion de groupes clandestins de gauche en quête d'un espace de communication. Le cas de *Movimento*, également mentionné dans la liste, est particulier : sa rédaction revendiqua à sa création en 1975 le projet d'une publication animée par un front politique, un ensemble de militants sous la houlette du journaliste et éditeur Raimundo Pereira. Dans la pratique, les accointances prononcées de ce dernier avec le PCdoB orientèrent largement la ligne éditoriale de *Movimento* et provoquèrent le départ de nombreux journalistes indépendants de la rédaction en 1977, puis sa fermeture en 1981.

La seconde liste regroupait 22 titres dits « alternatifs » inscrits par le SNI accompagnés de sept titres manuscrits. Vingt mentions comportaient des informations complémentaires précisant le lieu d'édition, l'organe responsable de la publication ou la teneur dominante au fil des pages. *Barranco* était associé à la ville de Recife, dans l'État de Pernambuco, alors que la publication d'opposition naquit en juillet 1979 à Porto Velho, capitale de l'État de Rondônia. Au titre *Chanacomchana* est simplement accolé l'adjectif « *lésbico* » (« lesbien ») et le

160 Maria Paula Nascimento Araujo, « Imprensa Alternativa » in Alzira Alves de Abreu *et al* (coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*, Rio de Janeiro, CPDOC, 2010 [en ligne : http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/imprensa-alternativa] (consulté le 07/03/2017).

document précisait que *O Trabalhador* émanait du « Centre culturel ouvrier de São Paulo ». La diversité des publications figurant dans le document lui confère un caractère tout à fait hétérogène, à l'image des thématiques traitées par les périodiques : l'hebdomadaire de l'archidiocèse de São Paulo, *O São Paulo*, connu pour son engagement dans la défense des Droits humains et la lutte contre la répression physique sous le régime militaire, précédait *Porantim*, périodique publié à Manaus à partir de 1979 par le Conseil indigéniste missionnaire et pensé comme un outil de protection des indiens et de leur patrimoine. Le journal *Companheiro Metalúrgico*, rédigé et imprimé par le syndicat des ouvriers du secteur métallurgique de Guarulhos, suivait immédiatement le titre déjà cité *Chanacomchana* publié par le Groupe d'action lesbien féministe (GALF) dès 1981. Le périodique anarchiste *Inimigo do Rei*, né en 1977 et réalisé par des étudiants de l'Université fédérale de Bahia à Salvador, côtoyait *Varadouro* dont la rédaction militante promut la défense de l'environnement et critiqua l'impact des politiques menées en Amazonie par le régime militaire. *Radice (Luta e Prazer)*, revue de psychologie *carioca* traitant de la répression politique, des conditions d'existence des patients enfermés en hôpitaux psychiatriques et des nouveautés en matière de thérapies comportementales, figurait également dans la liste. L'hebdomadaire satirique *Pasquim*, né en 1969 à l'initiative de dessinateurs et journalistes issus du quartier aisé de Ipanema, à Rio de Janeiro, était également cité et précédait le mensuel *Afinal*, paru à Florianópolis entre 1980 et 1981. Bien que les critères de distinction opérant dans la classification des publications dites « alternatives » au sein de l'une ou l'autre des listes semblent flous, ces deux documents produits par le SNI ont le mérite de soulever plusieurs questions primordiales : comment analyser ces imprécisions et ces amalgames de la part des services de surveillance ? De quelle manière les autorités considéraient-elles les titres « alternatifs », non affiliés à des organisations politiques clandestines ? Comment se matérialisait dans les faits cette différence de traitement entre les sphères légale et illégale ? Comment, enfin, délimiter le champ de nos recherches face à la grande diversité des périodiques opposés au régime militaire ?

Les travaux réalisés par l'Institut Vladimir Herzog[161] dans le cadre du projet « *Resistir é Preciso…* » mentionné en introduction employèrent une classification ternaire relativement répandue parmi les travaux consacrés aux publications d'opposition, fondée sur la distinction

161 L'institution affirme sur son site internet « réalise[r] des activités consacrées à différents secteurs des Droits humains, en préservant l'histoire récente du Brésil avec des livres et des documentaires, en réalisant des actions culturelles telles que des concerts, des pièces de théâtre et des projets éducatifs sous la forme de conférences, séminaires et prix » (http://vladimirherzog.org/o-instituto/preservar/, consulté le 01/03/2017).

entre la « presse clandestine », la « presse depuis l'exil » et la « presse alternative[162] ». Ce dernier qualificatif comprend différentes acceptions, variables selon les spécialistes ayant parcouru le sujet, mais également selon les époques et les contextes de recherche. L'écrivain brésilien Bernardo Kucinski, ancien journaliste ayant travaillé au sein de plusieurs rédactions indépendantes sous le régime militaire avant et après une période d'exil en Angleterre de 1971 à 1974, consacra en 1991 sa thèse de doctorat aux « Journalistes et Révolutionnaires[163] ». L'ouvrage tiré de ce travail de recherche *Jornalistas e Revolucionários. Nos tempos da Imprensa Alternativa*[164] constitua à de nombreux égards une étude pionnière proposant une analyse détaillée de plus de cent cinquante titres nés entre 1964 et 1980. Organisé en trois livres respectivement consacrés au « Panorama de la presse alternative au Brésil », aux « Journalistes » puis aux « Révolutionnaires », l'ouvrage différenciait sans les isoler les titres publiés légalement et soumis à la censure, des titres plongés dans la clandestinité. Kucinscki intégra explicitement à son étude les publications issues d'organisations politiques militant en faveur de la lutte armée, consacrant l'un de ses chapitres à « La fascination pour la guérilla[165] ». Il identifiait « deux grandes classes de journaux alternatifs » caractérisées par leurs contenus respectifs, davantage que par l'indépendance de leur ligne éditoriale :

> « […] certains, à dominante politique, puisaient leurs racines dans les idéaux de valorisation du *national* et du *populaire* des années 1950 et dans le marxisme popularisé par les milieux étudiants dans les années 1960. […] Ils révélèrent de nouveaux personnages de notre scénario, comme les *bóiasfrias* [travailleurs saisonniers ruraux], accordèrent un rôle de protagonistes aux mouvements populaires de revendications et de protestation et débattirent des thèmes classiques des gauches, tels que le chemin de la révolution brésilienne et les tactiques et stratégies de l'opposition durant le long processus de l'ouverture. […]
>
> L'autre classe de journaux puisait ses racines justement dans les mouvements de contre-culture nord-américains et, à travers eux, dans l'orientalisme, l'anarchisme et l'existentialisme de Jean-Paul Sartre. Ils rejetaient la primauté du discours idéologique. Davantage tournés vers la critique des mœurs et la rupture culturelle,

162 Nous avons justifié ces choix sémantiques en introduction.

163 Bernardo Kucinscki, « Jornalistas e revolucionários : a imprensa alternativa no Brasil (1964-1980) », Thèse de doctorat en Sciences de la communication, sous la direction de Alice Mitika Koshiyama, São Paulo, École de Communication et Arts de l'Université de São Paulo (ECA-USP), 1991.

164 Bernardo Kucinski, *Jornalistas e Revolucionários. Nos tempos da imprensa alternativa*, São Paulo, Scritta Editorial, 1991.

165 Bernardo Kucinski, « *O Fascínio da Guerrilha* » in *op. cit.*, p. 32-41.

ils luttaient principalement contre l'autoritarisme dans la sphère des mœurs et du moralisme hypocrite de la classe moyenne[166]. »

S'il reconnut que ce second type de publications menait également un combat d'une nature profondément politique contre le régime militaire, « et même plus viscéralement que les marxistes[167] », Bernardo Kucinscki tendit à minimiser dans son ouvrage – une source d'informations par ailleurs très utile – les mécanismes de capillarité et de perméabilité entre ces deux « classes » de périodiques. Il posa cependant un regard très juste sur les motivations animant un vaste phénomène journalistique et social auquel lui-même participa :

« La presse alternative a surgi de l'articulation de deux forces également compulsives : le désir des gauches d'être les protagonistes des transformations qu'elles proposaient et la quête, de la part de journalistes et d'intellectuels, d'espaces alternatifs à la grande presse ainsi qu'à l'université. C'est dans la double opposition au système représenté par le régime militaire et aux limitations imposées à la production intellectuelle et journalistique sous l'autoritarisme, que se trouve le lien de cette articulation entre journalistes, intellectuels et activistes politiques[168]. »

Maria Paula Nascimento Araujo s'est intéressée de près, on l'a vu, à la presse d'opposition sous le régime militaire brésilien[169]. L'historienne définit quant à elle trois grands types de publications « alternatives » :

« 1) les journaux de gauche (qui étaient aussi bien reliés à des journalistes de l'opposition qu'aux partis et aux organisations politiques clandestines) ;
2) les revues de 'contre-culture' (qui réunissaient des intellectuels et des artistes 'alternatifs' ou 'maudits' – ceux qui produisaient hors du circuit commercial) et
3) les publications de mouvements sociaux (englobant dans ce champ le mouvement étudiant, les mouvements de quartier et, principalement, un type spécifique de presse alternative, reliée à des groupes et mouvements de minorités politiques, comme la presse féministe, la presse dite 'noire', les journaux de groupes homosexuels organisés, les publications indigènes etc)[170]. »

166 Bernardo Kucinski, *op. cit.*, p. 5-6.
167 Bernardo Kucinski, *op. cit.*, p. 6.
168 *Idem*.
169 Voir notamment : Maria Paula Nascimento Araujo, « A imprensa alternativa no Brasil dos anos 70 » in Isabel Lustosa (dir.), *Imprensa, história e literatura*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008.
170 Maria Paula Nascimento Araujo, « Imprensa Alternativa » in Alzira Alves de Abreu *et al* (coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*, Rio de Janeiro, CPDOC, 2010, accessible en ligne :

Cette définition de la presse « alternative » distingue ici les publications en fonction des motivations et convictions prêtées aux individus dont elles émanent – qu'elles soient politiques, culturelles ou sociales – et intègre les titres élaborés et diffusés dans la clandestinité. Certes, Araujo précisa que chaque groupe présentait une grande diversité interne, mais il nous paraît cependant problématique d'envisager les différentes catégories du champ de la presse « alternative » comme autant de blocs hermétiques. Cette approche rend difficilement compte de la complexité des projets éditoriaux des rédactions et des imaginaires sollicités d'une part, de celle des profils de leurs rédacteurs, dessinateurs et lecteurs de l'autre. À titre d'exemples, les publications féministes *Brasil Mulher* et *Nós, Mulheres* accordèrent un espace prépondérant aux combats pour l'émancipation des femmes, à la lutte contre les violences de genre et à l'éducation sexuelle, tout en se manifestant ouvertement pour l'amnistie et contre la répression du régime militaire. Les deux rédactions étaient composées de nombreuses militantes politiques « de gauche » qui comptaient sur le soutien d'artistes et d'intellectuels, tout en représentant un mouvement de minorité politique et de genre. Maria Paula Nascimento Araujo identifia elle-même cette duplicité de l'engagement militant dans sa très juste définition de la « conception alternative de la politique » de ces journaux féministes : « Ils valorisaient, de ce fait, un sujet politique qui parlait de sa propre et singulière expérience. Ils souhaitaient articuler le combat plus général en faveur du socialisme à la lutte pour l'émancipation des femmes, cherchant à donner un ton 'féminin' à la lutte socialiste[171]. »

Au sein de cet ensemble hétérogène aux contours délicats à définir, notre propos sera centré sur la place occupée et le rôle rempli par les images satiriques et les diverses formes d'humour graphique, autant d'éléments particulièrement révélateurs des projets portés par les rédactions indépendantes dans une sphère politique en constante évolution. Dans l'article « Les images de la police politique (DOPS) : utilisations, appropriations et controverses[172] », Rodrigo Patto Sá Motta proposa une analyse de l'image publique des Départements d'ordre politique et social fondée sur des caricatures critiques parues dans le périodique *Última Hora*, insistant sur : « la liberté presque totale de l'artiste au moment où il crée son dessin. Certes, il

http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/imprensa-alternativa (consulté le 07/03/2017).

171 Maria Paula Nascimento Araujo, *op. cit.*

172 Rodrigo Patto Sá Motta, « Les images de la police politique (DOPS) : utilisations, appropriations et controverses » in *Brésil(s)*, n°8, 2015 [en ligne : *http://journals.openedition.org/bresils/1673*] (consulté le 23 mars 2018).

est tributaire de conventions (graphiques, esthétiques, politiques) qui influent sur sa création, mais la feuille blanche lui permet de débrider son imagination [...][173]. »

Il s'agira d'identifier, de décrypter et d'analyser les mécanismes et caractéristiques de cet espace de « liberté » dont jouissaient les dessinateurs d'humour graphique sous le régime militaire, considérés comme autant d'acteurs de la subversion puisque contribuant à la consolidation de représentations contradictoires dans l'imaginaire social et politique. La notion ambivalente de subversion fut largement utilisée par le régime militaire brésilien dans le but de condamner ses ennemis, mais elle fait également référence à un potentiel combatif sublimé. En ce sens, Pierre Rimbert, alors rédacteur en chef adjoint du *Monde diplomatique*, posait en août 2010 certaines conditions nécessaires à la constitution du rire en instrument de résistance des opprimés : « S'il dispose d'une assise populaire ; si son éclat libère une vision globale du monde ; si enfin il entretient avec l'ordre social un rapport de renversement[174] ». Le journaliste définissait ainsi certains préalables à l'emploi de l'humour militant par les dessinateurs et insistait sur les aspects indispensables à la transformation du rire en arme susceptible de déstabiliser, voire de faire chanceler le pouvoir établi. Considérant la subversion comme « une action visant à saper les valeurs et les institutions établies[175]», le rire défini par Rimbert, ambitieux, moqueur et partagé massivement, devient immanquablement subversif. Interrogés à ce propos, certains journalistes et dessinateurs[176] reconnurent, une quarantaine d'années après leur action effective au sein de rédactions indépendantes, la réactualisation du potentiel destructeur traditionnellement attribué à leur production à partir de l'instauration du régime militaire. Cité à de maintes reprises comme l'un des piliers de la tradition de l'humour graphique brésilien dont nous avons tenté de tracer les contours, l'intellectuel et humoriste Millôr Fernandes fit office de précurseur en publiant de mai à août 1964 le périodique *Pif-Paf*, éphémère et satirique lecture de la réalité politique brésilienne accordant aux charges, caricatures et autres formes d'humour dessiné un espace fondamental.

173 Rodrigo Patto Sá Motta, *op. cit.*, p.4.

174 Pierre Rimbert, « Éloge du rire sardonique. De l'exutoire à la résistance » in *Le Monde diplomatique*, n°677, 08/2010, p. 28.

175 Dictionnaire de français *Larousse*, version électronique [en ligne : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/subversion/75149?q=subversion#74293] (consulté le 12 juillet 2017).

176 Nous avons réalisé à Rio de Janeiro et São Paulo une dizaine d'entretiens avec d'anciens dessinateurs et journalistes de la presse indépendante brésilienne dans le cadre de nos recherches doctorales, entre 2011 et 2014.

# Chapitre 2

## *Pif-Paf* ou l'éphémère mise en scène satirique du pouvoir

En 2014, à l'occasion du cinquantenaire du coup d'État militaire, l'Institut Moreira Salles (IMS) situé à Rio de Janeiro figura parmi les nombreux centres culturels et musées qui consacrèrent une exposition à l'histoire très contemporaine du Brésil. Avec « En 1964. Art et culture durant l'année du coup d'État », l'institution prétendait proposer « une immersion dans ce moment décisif pour le pays à partir du point de vue des artistes et intellectuels », permettant au spectateur d' « [explorer] les faits culturels de la période par le biais d'œuvres marquantes de la littérature, de la photographie, du cinéma et de la musique présentes dans les collections de l'IMS[177]». Les couvertures et quatrièmes de couverture des huit numéros du périodique *Pif-Paf* figuraient parmi les pièces constitutives de ce « tunnel dans le temps » aux côtés de films en salle à l'époque, de photographies de Jorge Bodanzky, Chico Albuquerque et Henri Ballot, de créations musicales et d'œuvres littéraires.

L'étude des huit exemplaires du bimensuel satirique parus entre mai et août 1964 révèle les mécanismes graphiques et textuels de la subversion de l'ordre politique et social durant les premiers mois du régime militaire. Assumée par une rédaction indépendante extrêmement personnalisée regroupant autour de Millôr Fernandes quelques proches collaborateurs issus du milieu intellectuel de Rio de Janeiro, cette première expérience éditoriale d'opposition au régime autoritaire par l'humour, l'affront et le sarcasme occupa un rôle central dans l'imaginaire des dessinateurs de presse à partir de la fin des années 1960. Si le propos restait conservateur à l'égard du féminisme et renforçait largement certains préjugés machistes, si *Pif-Paf* retranscrivait la vision d'hommes formés dans les années 1950 sur les évolutions de la société et les bouleversements des mœurs, nous prétendons démontrer que ce fut avec le détournement de l'iconographie populaire, les métaphores textuelles et graphiques, les doubles sens, le renversement des systèmes de valeurs et la resignification des images - notamment religieuses - que le périodique orchestra sa contestation politique et s'attaqua précocement aux valeurs défendues par le régime militaire.

177 Le site internet de l'Institut Moreira Salles propose un compte-rendu détaillé de chaque exposition organisée en son sein. Il permet la visualisation de certaines œuvres exposées lors de « En 1964 », retrace l'ensemble des manifestations organisées en marge de l'événement et rend accessibles tous les textes de l'exposition [en ligne : https://ims.com.br/] (consulté le 18 juillet 2017).

## I. De « Pif-Paf » à *Pif-Paf* : genèse d'une publication

### a) Millôr Fernandes et la « véritable histoire du paradis »

Dessinateur, écrivain, traducteur, dramaturge, Millôr Fernandes fut l'archétype de l'intellectuel et artiste brésilien extrêmement prolifique dont la production diversifiée attestait un goût prononcé pour la philosophie, l'humour absurde et le mot d'esprit. Celui qui d'après son ami Claudius Ceccon se disait « libre comme un taxi[178] » circula entre les techniques, les supports, les médias et les formats. Né Milton Fernandes en 1923 dans le quartier populaire de Meier au nord de Rio de Janeiro, il travailla au sein de la revue *O Cruzeiro* dès l'âge de quinze ans, y occupant diverses fonctions subalternes grâce à son oncle maternel, directeur des presses de la revue. Il rédigea ensuite des fables et des chroniques régulières pour *A Cigarra*. Le registre du conte, les textes courts et comiques propices à l'élaboration de réflexions sur la condition humaine, souvent grâce aux métaphores animales, furent souvent employés par Millôr Fernandes qui signait dès ses débuts sous le pseudonyme Vão Gogo. De son propre aveu, il découvrit à l'âge de dix-huit ans que la graphie de son prénom sur son acte de naissance correspondait davantage à « Millôr » qu'à « Milton » et adopta cette nouvelle identité. Au cours des quelques entretiens accordés à la presse entre les années 1980 et 1990[179], il raconta régulièrement cette anecdote de son arrivée à l'état civil pour demander un acte de naissance et la découverte de la calligraphie du fonctionnaire qui avait transformé les lettres de son prénom.

Tout en poursuivant ses publications dans *A Cigarra*, Millôr Fernandes retourna travailler au sein de la rédaction de *O Cruzeiro* en 1941. Il y inaugura en 1945 la rubrique « Pif-Paf », la double page centrale rédigée par lui et illustrée par le dessinateur Péricles Maranhão jusqu'en 1955, année à partir de laquelle il en prit totalement les commandes et illustra ses textes. L'auteur fit de la concision et de l'humour deux outils parmi les plus efficaces pour faire passer ses messages. Le trait simple, presque naïf, parfois à l'aspect infantile et toujours coloré, attestait une grande liberté dans le traitement de thématiques variées telles que la politique, l'économie, les mœurs, l'art, la religion, la métaphysique ou la nature humaine. Les années 1950 virent l'organisation de ses premières expositions, au Musée

178 Instituto Moreira Salles, Conversas na Galeria, Claudius Ceccon à propos de « Millôr: obra gráfica », 05'04" [en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=pWM54WJgybc] (consulté le 27/04/2019).

179 Voir par exemple : TV Cultura, « Roda Viva », São Paulo, 03/04/1989, 32'56" [en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=A7tNSWjN0H8] (consulté le 27/07/2018).

de la caricature de Buenos Aires avec Saul Steinberg en 1956 et au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro en 1957. Écrivain, traducteur et auteur de théâtre, il remporta notamment un très grand succès avec sa pièce satirique écrite en 1955 et éditée en 1962, « *Um elefante no caos*[180] ». Autodidacte inventeur d'aphorismes, amateur des courts poèmes japonais *haïku*[181], Millôr Fernandes publia des centaines de dessins dans divers périodiques et traduisit en portugais du Brésil plus de cinquante pièces de théâtre, de Sophocle à Molière, de Tennesse Williams à Shakespeare, de Brecht à Edward Albee.

L'auteur et dessinateur fut désavoué par *O Cruzeiro* après la parution le 5 octobre 1963 d'une satire du dogme religieux et de la théologie revisitant les quatre premiers chapitres de la Genèse : « Esta é, realmente, a verdadeira história do paraiso[182] ». La nouvelle poétique et ouvertement provocante concentrait en dix pages de textes et d'images les doutes philosophiques de Millôr Fernandes à l'égard de la religion et son interprétation de la condition humaine. Certains éléments du récit avaient déjà été utilisés par l'auteur au sein de créations artistiques antérieures : « Représentée des centaines de fois dans de nombreux théâtres du pays et narrée et dessinée à la télévision, avec un immense succès, par l'auteur lui-même, 'La vraie histoire du paradis' est maintenant publiée pour la première fois dans 'O Cruzeiro'.[183] » Sous la pression de groupes catholiques ultra conservateurs, la rédaction publia deux semaines plus tard un éditorial désavouant publiquement le travail de Millôr Fernandes et l'accusant d'avoir rendue publique l'histoire du paradis sans avoir obtenu l'autorisation de la direction. Celle dernière se confondait en excuses auprès de son lectorat et devant Dieu, regrettant avec paternalisme les offenses faites au christianisme par la section « Pif-Paf » :

> « EXPLICATION
> Il existe une conscience individuelle et une conscience collective. La société commet des erreurs en tant que telle. Une entreprise journalistique également. 'O Cruzeiro' a commis une erreur. Il a failli dans la surveillance de la liberté d'écrire

180 Millôr Fernandes, *Um elefante no Caos*, Rio de Janeiro, Édition de l'auteur, 1962.

181 L'emploi et l'efficacité communicative de ce type de poésie en trois vers d'origine japonaise par Millôr Fernandes sont analysés dans l'article « O uso do haikai no jornalismo de Millôr Fernandes », fondé sur les concepts de la théorie de guérilla artistique : Marcio Acselrad, Raphael Barros Alves, « O uso do haikai no jornalismo de Millôr Fernandes » in *TecCom Studies*, n°2, avril-juin 2011 [en ligne : http://www.teccomstudies.com/numeros/revista-2/184-o-uso-do-haicai-no-jornalismo-de-millor-fernandes] (consulté le 28/04/2019).

182 Millôr Fernandes, « Esta é, realmente, a verdadeira história do paraiso » in *O Cruzeiro*, n°52, 35ème année, 05/10/1963, p. 64-73.

183 Millôr Fernandes, « Esta é, realmente, a verdadeira história do paraiso » in *O Cruzeiro*, n°52, 35ème année, 05/10/1963, p. 64.

qu'elle concède traditionnellement à ses collaborateurs. Les protestations sincères qui commencent à arriver à la rédaction contre la publication du contenu considéré insultant envers les convictions religieuses du peuple brésilien, qui sont les nôtres, furent précédées de notre propre sentiment de culpabilité. Pour avoir permis que nous soyons nous-mêmes offensés dans nos pages d'une manière si brutale. Ça n'est pas ici le lieu pour présenter des excuses de manière adéquate. Ça serait facile, mais ne changerait rien. Nous souhaitons simplement transmettre à nos lecteurs, aux millions de brésiliens qui sont orientés par la doctrine chrétienne, une information : ces faits ne se reproduiront plus dans 'O Cruzeiro'. Nous serons plus vigilants, principalement au sujet de la section qui provoqua les justes réclamations de nos lecteurs : 'O Pif-Paf'. Nous avons commis une faute. Nous avons eu confiance en l'honnêteté intellectuelle de celui qui, il y a plus d'une décennie, a pris l'engagement envers nous et envers les lecteurs de 'O Cruzeiro' de créer un humour intelligent et sain. Nous faisons ici pénitence.

Il nous reste à dire que cette explication serait inutile si elle n'était pas impérieuse. Nous nous sentons autant offensés dans notre sensibilité que nos lecteurs des quatre coins du pays. En l'espace de trois décennies, depuis qu'elle fut fondée, cette revue, faite avec amour pour nos lecteurs, a toujours cherché à témoigner, avec authenticité, de son christianisme, de plus, beaucoup plus que la simple croyance en Dieu. C'est devant Dieu que nous faisons pénitence.

La direction[184]. »

L'interprétation de la création de l'univers à l'origine d'un tel désaveu arborait la touche naïve, surréaliste et avant-gardiste caractéristique de son auteur. Les traits sobres et dépouillés de Millôr Fernandes se coordonnaient dans ses œuvres à des textes au fort caractère philosophique et métaphysique, constituant les bases d'une critique des mœurs, du pouvoir, des institutions politiques, de la morale, de la religion et de ses contemporains. Son style verbal[185] tout à fait singulier faisait un ample usage de calembours, contrepèteries, métaphores, inversions et autres procédés humoristiques également identifiables sous leur forme graphique pour mieux tourner en dérision en opérant tous types de décalages et de désacralisations. Millôr Fernandes entama donc son récit religieux alternatif en réduisant d'emblée l'aspect

184 « Explicação » in *O Cruzeiro*, n°02, 36ème année, 19/10/1963, p. 3.

185 Voir notamment : Eduardo Coleone, *Millôr Fernandes – Análise do estilo de um escritor sem estilo através de suas fabulosas fábulas*, Mémoire de master en Études littéraires, sous la direction de Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, Araraquara, Université de l'État de São Paulo, 2008.

grandiose et épique de la Création, la décrivant comme une œuvre collective et non le seul fait de Dieu, tel que décrite dans le premier chapitre de la Genèse :

> « Un jour le Tout-Puissant se leva au sein de cette immensité désolée dans laquelle il vivait, il convoqua les anges, les archanges et les chérubins et dit : -'Mes amis, nous allons avoir une semaine remplie. Nous allons créer l'Univers et, en son sein, le paradis. Nous devons créer la Terre, le Soleil, la forêt, les animaux, les minéraux, la Lune, les étoiles, l'Homme et la Femme. Et nous devons faire tout ça très vite, parce que nous devons nous reposer dimanche[186]. »

Le comique naissait de l'anticipation du repos perçu par Dieu comme une anachronique obligation, une condition *sine qua non* à l'effort fourni durant la semaine. La deuxième page de la « Véritable histoire du Paradis » était entièrement occupée par un dessin de la figure divine entourée d'anges. Le fond sombre, mais toujours coloré, les épaisses lignes noires des personnages les démarquant de la composition, tous les éléments conjuguaient minimalisme et expressivité. Notons que l'ange situé à droite de la page portait des vêtements modernes, un t-shirt sans manches de couleur rose et un petit short, créant de nouveau un décalage entre la scène et son contexte supposé. La satire du premier chapitre de la Genèse se poursuivait en troisième page : la légende du premier dessin, un arbre magnifique chargé de fruits et entourés de petits oiseaux avant même la création des animaux, en indiquait la dangereuse nature : « Il fit, donc, les minéraux et les végétaux. Tous les végétaux étaient bons et beaux et leurs fruits pouvaient être mangés. De mauvais, il y avait seulement ledit Arbre de la connaissance du Bien et du Mal, au beau milieu du Paradis[187]. » Sur la partie droite de la page figurait la « future garde-robe d'Adam et Ève[188]», un simple croquis de vigne. Les anachronismes de ce genre étaient légion dans la rubrique « Pif-Paf » de même que les considérations absurdes ou tragi-comiques et les manifestations du point de vue personnel de Millôr Fernandes érigées en vérités absolues :

> « Et puis Dieu fit les animaux : le Lion, le Tigre, le Cheval, la Girafe (on voit parfaitement que la Girafe fut une erreur de calcul), les Oiseaux, les Poissons...

186 Millôr Fernandes, « Esta é, realmente, a verdadeira história do paraiso » in *O Cruzeiro*, n°52, 35ème année, 05/10/1963, p. 64.
187 Millôr Fernandes, « Esta é, realmente, a verdadeira história do paraiso » in *O Cruzeiro*, n°52, 35ème année, 05/10/1963, p. 66.
188 *Idem*.

> Comme même les petits lecteurs les moins attentifs peuvent le constater, il fit deux exemplaires de chaque animal, preuve qu'il ne croyait pas en la Cigogne[189]. »

À la suite de la création du serpent, de l'eau et de la pluie, le créateur de la rubrique intervint directement dans le récit à la première personne du singulier, comme pour en souligner l'intertextualité : « Mais une chose que je vous garantis qu'Il n'a pas inventée. Il inventa le Soleil. Et les Arbres, et les animaux et les minéraux. Mais soudain, à sa grande surprise, il regarda et vit, émerveillé, que chaque chose avait une Ombre ! Honnêtement, ça, Il n'y avait pas pensé ![190] » Le texte put être considéré comme blasphématoire en ce qu'il décrivait une figure divine dépassée par certains éléments apparus sans relever de sa propre volonté. Le dessin jouxtant cette légende représentait un Dieu visiblement irrité, les traits tendus, le regard jeté avec colère vers sa propre ombre. Millôr Fernandes poursuivit son entreprise de désacralisation en assimilant l'invention de nouveaux animaux à la découverte par Dieu des ombres chinoises avec ses mains.

Consacrée à la naissance du premier homme, la cinquième page questionnait la supposée perfection de la création humaine, l'auteur exprimant certains doutes existentiels et d'autres plus prosaïques toujours en jouant avec l'absurde, ici source du comique. Le dessin représentait Adam debout et nu, une croix autour du cou – encore un anachronisme. Derrière lui figurait un serpent enroulé autour d'un petit arbre et Dieu, observant de loin ses créations. Le récit énumérait les avantages pour Adam d'être né directement à l'âge adulte, mettant en perspective des situations contemporaines désagréables ainsi évitées au nouvel homme : « il n'a pas eu besoin de faire son service militaire, il n'est pas passé par cette transition terrible entre la première et la seconde dentition, et il n'a jamais eu dix-sept ans. En plus, il n'a jamais dû acheter de cadeaux pour la fête des mères[191]. » Critique à l'égard du moralisme régnant au sein de la société brésilienne et des interdictions pesant déjà sur la liberté d'expression, Millôr Fernandes précisa : « À ce moment, Adam ne portait pas encore de feuille de vigne, mais nous l'avons ajoutée sur le dessin pour éviter la censure[192]. » Quatre numéros se rapportaient aux « petits problèmes métaphysiques créés par le TOUT-PUISSANT[193] » reliés aux légendes sur

189 *Idem*.
190 Millôr Fernandes, « Esta é, realmente, a verdadeira história do paraiso » in *O Cruzeiro*, n°52, 35ème année, 05/10/1963, p. 67.
191 Millôr Fernandes, « Esta é, realmente, a verdadeira história do paraiso » in *O Cruzeiro*, n°52, 35ème année, 05/10/1963, p. 68.
192 *Idem*.
193 *Idem*.

le côté de la page. Entre jeux de mots, calembours et maximes philosophiques, la composition remettait en question la logique et la crédibilité de la Genèse avec insolence : « 4. MAÎTRE, je Vous respecte, mais je ne respecte pas votre Œuvre : qu'est ce que c'est que ce Paradis qui a des serpents[194] ? ».

Le scepticisme à l'égard de la perfection de la création divine se poursuivait à la page suivante : « En vérité, Adam n'était pas vraiment très beau. Dieu, en tant que sculpteur, laissait à désirer. Mais, naturellement, il comptait sur l'Évolution pour améliorer son Œuvre[195]. » L'auteur s'appuyait sur la multitude des niveaux de lecture d'expressions populaires pour dénoncer des pratiques contemporaines de l'époque de production de son travail, comme lorsqu'il expliqua le privilège conféré à Adam d'être le premier à nommer les éléments : « C'est lui qui appela un arbre un arbre, une feuille une feuille, et une vache, une vache. Il fit ce que l'on appelle 'donner un nom aux bœufs'. Il avait tant de talent pour ça que tous les noms qu'il donna restèrent[196]. » Le double sens de la phrase, source du comique, ne peut être ici ignoré : l'expression populaire « *dar um nome aos bois* » signifie littéralement « donner un nom aux bœufs », mais elle désigne également dans le langage courant le fait de pratiquer la délation. La troisième phrase peut être interprétée de deux manières : Adam était si talentueux et inventif que les noms qu'il choisit passèrent à la postérité (« *pegaram* ») ; ou il était tellement doué pour la délation que toutes les personnes dont il dénonça les noms furent attrapées (« *todos os nomes que botou, pegaram* »). Ce jeu avec les significations était extrêmement courant dans la rubrique « Pif-Paf » puis dans le périodique du même nom, la partie graphique apportant de nouveaux éléments indispensables à la perception d'informations sous-jacentes dans les textes. En-dessous d'un dessin de Dieu penché sur le corps d'Adam, prêt à lui extraire une côte à l'aide d'une paire de ciseaux pour créer Eve, le récit devint digne d'une série à suspense divisée en plusieurs épisodes : « Dieu réussira-t-il à créer une femme à partir de la côte d'Adam ? Le serpent mènera-t-il à bien son sinistre plan ? Ève arrivera-t-elle à mener Adam sur la voie du Mal ? Adam et Ève seront-ils expulsés du Paradis ? Ne manquez pas de lire la suite ![197] » L'enchaînement de l'histoire prit la forme d'une bande dessinée narrant la naissance de la femme, le pêché d'Adam et Dieu chassant le couple du paradis, passablement irrité, l'index gauche pointé vers la sortie. La dernière page de la « Vraie histoire du Paradis »

194 *Idem*.
195 Millôr Fernandes, « Esta é, realmente, a verdadeira história do paraiso » in *O Cruzeiro*, n°52, 35ème année, 05/10/1963, p. 69.
196 *Idem*.
197 *Idem*.

apportait une parodie de morale en guise de conclusion, prétexte à l'auto-portrait de Millôr Fernandes : assis derrière une machine à écrire, il tendait son index accusateur vers la figure divine à l'air penaud. Le texte remettait finalement en question l'origine divine du monde à la lumière des défauts et des erreurs commises par le Créateur :

> « De toutes façons, à l'intérieur et en dehors du Paradis, le Monde ne fut pas réellement une création sensée, faite sur la base d'études et de calculs. Il a bien ses moment d'inspiration magnifique, ses couchers de soleil, ses aurores, mais le Seigneur fit tout précipitamment, laissant un terrible exemple d'improvisation que les moins bons architectes suivent encore aujourd'hui, surtout ceux de Brasília. Dans le cas précis du Tout-Puissant, cependant, il n'y a aucune excuse. Personne ne lui a imposé un délai, il n'avait pas de date de livraison.
> CETTE hâte désinvolte
> prouve qu'il est incompétent
> pourquoi faire le Monde en sept jours
> alors qu'il avait jusqu'à la fin des temps[198]? »

Le départ de Millôr Fernandes en 1963 après la publication de l'éditorial accusateur contribua à alimenter la crise vécue par *O Cruzeiro* depuis le début des années 1960 à la suite de l'accident vasculaire cérébral de Assis Chateaubriand, fondateur de la revue[199]. La perte de vitesse du périodique concurrencé par la télévision fut accentuée par le départ de plusieurs grands noms qui avaient contribué à sa renommée et par le suicide de Péricles Maranhão en décembre 1961. Les difficultés financières entraînèrent l'augmentation des annonces publicitaires et le propriétaire David Nasser influença l'orientation politique de la revue contre le président João Goulart. *O Cruzeiro* encensa le coup d'État militaire orchestré dans la nuit du 31 mars au 1er avril 1964. Le 10 avril 1964, l'édition spéciale avait pour couverture une photographie du gouverneur de l'État du Minas Gerais José de Magalhães Pinto, partisan actif et fervent soutien du renversement du président élu démocratiquement. Le numéro titrait « Édition historique de la Révolution[200] », affichant son parti pris pour l'usage du vocabulaire

198 Millôr Fernandes, « Esta é, realmente, a verdadeira história do paraiso » in *O Cruzeiro*, n°52, 35ème année, 05/10/1963, p. 73.

199 Muza Clara Chaves Velasquez, « O Cruzeiro » in Alzira Alves de Abreu *et al* (org.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*, Rio de Janeiro, CPDOC, 2010 [en ligne : http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/dicionarios/verbete-tematico/cruzeiro-o] (consulté le 28/04/2019).

200 *O Cruzeiro*, n°spécial, 10/04/1964, p. 1.

mélioratif employé par les militaires à propos du coup d'État. Un mois plus tard, Millôr Fernandes publiait le premier numéro de son périodique *Pif-Paf*.

**FIG 3 : *O Cruzeiro*, n° spécial, 10/04/1964, p. 1**

**b) Un premier numéro de *Pif-Paf* programmatique**

Le bimensuel *Pif-Paf* vit le jour le 21 mai 1964 à Rio de Janeiro. Un mois et demi auparavant, le 9 avril 1964, les dirigeants militaires décrétèrent le premier Acte Institutionnel supprimant les garanties démocratiques datant de la Constitution de 1946 et permettant les premières suspensions de droits civiques ou de mandats électoraux. Le 11 avril, le général Castelo Branco devint président de la République, élu de manière indirecte à l'Assemblée Nationale et seul candidat. Ce climat d'installation du régime autoritaire vit la publication du premier numéro de *Pif-Paf*. Millôr Fernandes fut épaulé par le directeur commercial et photographe Yllen Kerr et par Eugênio Hirsch, directeur artistique. Né à Vienne en 1923,

émigré en Argentine en 1938, Hirsch débuta sa carrière à Buenos Aires en tant qu'artiste graphique et illustrateur. Il s'installa au Brésil au milieu des années 1950 et travailla en étroite collaboration avec la maison d'édition *Civilização Brasileira*, pour laquelle il dessina la couverture de nombreux ouvrages. Responsable du projet graphique de *Pif-Paf*, il contribua au renouvellement de l'esthétique des couvertures de livres dans les années 1960 ainsi qu'au développement du design graphique brésilien. Millôr Fernandes s'entoura également des dessinateurs Jaguar, Ziraldo, Claudius et Fortuna, ainsi que de l'intellectuel, humoriste, écrivain et journaliste Sérgio Porto, dit Stanislaw Ponte Preta. Ce dernier se rendit célèbre à l'échelle nationale deux ans plus tard avec la publication du premier ouvrage de la trilogie « FEBEAPÁ », *O Festival de Besteira que assola o País*[201] (le « Festival de bêtise qui ravage le pays »). Ses chroniques humoristiques publiées initialement au sein du journal *Última Hora* dénonçaient l'absurdité et le grotesque des détenteurs du pouvoir sous le régime militaire. Les fonctionnaires du DOPS et la répression furent particulièrement visés par les textes ironiques. L'équipe du nouveau périodique était présentée dans le détail à la 22ième page du premier numéro de *Pif-Paf* intitulée « Qui distribue les cartes dans Pif-Paf ?[202] », qui faisait le portrait romancé et absurde de chacun des collaborateurs : « Fortuna est réellement un humoriste né. Beaucoup de gens préféreraient qu'il soit mort, mais il est toujours là[203] » ; « quand Jaguar raconte une blague tout le monde est sérieux et quand Jaguar est sérieux tout le monde éclate de rire[204] » ; « en politique Claudius n'est ni contre ni pour, bien au contraire[205]. » L'originalité du projet *Pif-Paf* résida, entre autres, dans la rencontre de journalistes et d'artistes de renom aux parcours et à l'humour bien différenciés.

Le format type tabloïd du premier numéro fut reproduit pour la réalisation des sept autres. Les vingt-quatre pages de *Pif-Paf* alternaient l'usage des couleurs et du noir et blanc, proposaient un certain nombre de rubriques récurrentes ainsi que des chroniques, des dessins de presse et des brèves. Le périodique contribua au renouvellement esthétique des années 1960 en employant des typographies différenciées, en jouant avec les encadrés, les couleurs et les

201 Stanislaw Ponte Preta, *O Festival de Besteira que assola o País*, Rio de Janeiro, Editôra do Autor, 1966. Les deux volumes furent respectivement publiés en 1967 et 1968. Les trois ouvrages rassemblent des chroniques écrites par Sérgio Porto pour le journal *Última Hora* après le coup d'État militaire de 1964. Publiés initialement dans la rubrique « *Fofocalizando* » sous la forme de parodies de dépêches journalistiques, les textes satiriques tournent en dérision les autorités nationales et locales, les forces de police, les militaires, l'esprit de délation et la répression, les mœurs conservatrices et la morale...

202 « QUEM DÁ AS CARTAS NO PIF-PAF » in *Pif-Paf*, n°1, 21/05/1964, p. 22.

203 *Pif-Paf*, n°1, 21/05/1964, p. 22.

204 *Idem*.

205 *Idem.*

plans, en multipliant les illustrations, en proposant un laboratoire de créativité à l'équipe rédactrice et dessinatrice. La couverture[206] du premier numéro était envahie par une immense tâche d'encre, comme s'il s'agissait des conséquences d'un geste malencontreux. Un tampon à l'encre rouge indiquait « Je suis le premier numéro de *Pif-Paf*[207] ». La prosopopée personnalisant la publication lui conférait d'emblée une identité bien marquée appuyée par un court texte indiquant : « Chaque numéro est exemplaire, chaque exemplaire est un numéro[208] ». La lettre A du titre était inscrite avec une typographie différente en rouge et vert, marque de non-alignement et d'originalité.

**FIG 4 : *Pif-Paf*, n°1, 21/05/1964, p. 1**

206 *Pif-Paf*, n°1, 21/05/1964, p. 1.
207 *Idem.*
208 *Idem.*

Ce premier numéro instaura une organisation et certaines rubriques récurrentes dans les éditions suivantes. En deuxième page, le courrier des lecteurs était alimenté par des lettres élogieuses au caractère factice complètement assumé par la rédaction : « INÉDIT ! Enthousiasmés par la très grande qualité morale (ne ratez pas le Stripif-tease en page 19) de *PIF-PAF*, les lecteurs n'ont pas attendu la sortie du premier numéro de notre revue et ont commencé à nous écrire à son propos[209]. » Attribué à João Telles de São Paulo, l'un des courriers insistait explicitement sur les intentions parodiques de la rédaction :

> « J'ai immensément apprécié toute votre revue. Mais ce que j'ai vraiment trouvé super, c'est que vous avez publié la section avec le courrier des lecteurs dès le premier numéro. Très fin. Cela représente une satire de la section des autres revues qui, de manière évidente, inventent de nombreuses lettres pour soutenir leurs propres points de vue[210]. »

La troisième page de chaque édition était dédiée à une section intitulée « Un point de vue carioca » composée de la présentation de l'équipe de rédaction, d'une citation célèbre mise en exergue et de l'encadré « En résumé » faisant office d'éditorial signé par Millôr Fernandes. À partir du deuxième numéro, Fortuna y publiait également une charge graphique analysant la situation politique. Dès le début, le « point de vue *carioca* » affirma la cohésion de la rédaction de *Pif-Paf* en réaction à la direction de *O Cruzeiro* qui s'était désolidarisée de Millôr Fernandes en octobre 1963 : « Les points de vue exprimés dans cette revue, aussi disparates, paradoxaux, conflictuels ou stupides soient-ils, sont de l'absolue responsabilité de la direction[211]. » S'en suivit une déclaration de principes en dix points mêlant considérations ironiques et satiriques, qui présentait le projet libertaire et philosophique du périodique. Le texte annonçait le ton très critique vis-à-vis du régime militaire tout en affichant l'anticonformisme et l'humour défendus par la rédaction. Il attestait également une critique de l'ensemble du paysage politique brésilien, à droite comme à gauche de l'échiquier, témoignant des prises de position de Millôr Fernandes bien davantage influencées par le radicalisme

209 *Pif-Paf*, n°1, 21/05/1964, p. 2.
210 *Idem*.
211 *Pif-Paf*, n°1, 21/05/1964, p. 3.

idéologique que par le socialisme[212] à l'image d'une frange importante des intellectuels ancrés dans l'opposition :

> « I/ Nous sommes convaincus que le pire, dans notre Démocratie, c'est qu'elle finit toujours entre les mains des démocrates. [...]
> III/ Nous prétendons mettre le nez exactement où nous n'avons pas été appelés. Le sens de l'humour n'a rien à voir et ne doit absolument pas être confondu avec la campagne sordide du « Souriez en permanence ». Cette campagne est anti-humoristique par nature, elle révèle un conformisme primaire, incompatible avec la haute dignité de l'humoriste. Celui qui sourit en permanence, ou c'est un idiot, ou alors son dentier est mal ajusté.
> IV/ Notre intention de base est de donner des regrets aux hommes de bien.
> V/ Les communistes sont contre le profit. Nous sommes seulement contre le préjudice.[…]
> VIII/ Cette revue sera de gauche dans les numéros pairs et de droite dans les numéros impairs. Les pages en couleur seront, naturellement, réactionnaires et celles en noir et blanc seront populistes et nationalistes. Tous les commerçants et industriels qui ne feront pas d'annonce publicitaire seront regardés d'un mauvais œil, puisque 'celui qui n'annonce pas se cache'[213]. »

L'éditorial politique burlesque signé par Millôr Fernandes était accompagné par une charge très critique de Claudius Ceccon. Un dessin publié dans le premier numéro représentait un jeune enfant vendeur à la sauvette, attrapé par un militaire à la carrure déformée et qui tentait de se défendre alors que tout un groupe s'enfuyait en arrière-plan : « J'ai prévenu sans faire exprès – J'ai juste crié 'Regardez les DROPS'[214] ».

212 Nous analyserons dans le troisième chapitre de cette thèse la diversité des grands courants idéologiques et des familles politiques représentés par les dessinateurs d'humour politique brésiliens sous le régime militaire.
213 *Pif-Paf*, n°1, 21/05/1964, p. 3.
214 *Pif-Paf*, n°1, 21/05/1964, p. 5.

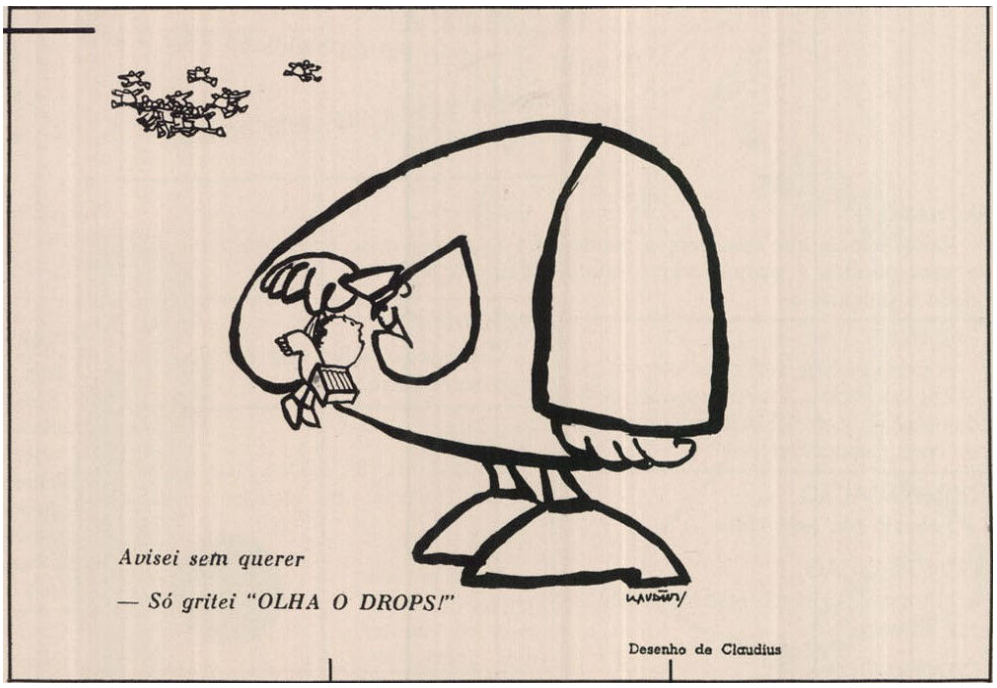



**FIG 5 : Charge de Claudius in *Pif-Paf*, n°1, 21/05/1964, p. 5**

Le rire provenait du décalage grotesque entre les gabarits des personnages et de la similarité phonétique entre le Drops, petit bonbon très populaire dans les années 1960 au Brésil et le DOPS, organe chargé de la surveillance et de la répression sous le régime militaire. Claudius profita de l'espace dont il disposait dans *Pif-Paf* pour dénoncer le climat de suspicion permanente, la répression et les menaces pesant sur la société civile. Il fut emprisonné à cause de ce dessin, comme le déplora la rédaction dès le numéro suivant :

> « Claudius en tôle
> Merci au DOPS, ou Nous aussi sommes prisonniers
>
> Nous demandons pardon à nos lecteurs d'occuper cet espace avec un sujet personnel. Nous étions en train d'écrire les règles du Jeu de la démocratie, dans la colonne d'à côté, quand nous avons appris l'emprisonnement de Claudius Ceccon, notre jeune compagnon, ami et collaborateur. C'est pour cela que nous avons arrêté d'écrire les règles du Jeu de la démocratie et que nous avons commencé à rédiger cette note, puisque, chaque jour qui passe, il semble que des règles pour ce type de jeu deviennent de plus en plus inutiles. […]
> Ainsi, ils viennent d'emprisonner également un humoriste ! Ainsi, nous sommes soulagés. Parce qu'il semble que jusqu'à maintenant, notre classe prétentieuse était la seule à ne pas avoir son martyre. Peu à peu l'engrenage se grippe, à mesure qu'il

> prend avec lui des innocents, des indépendants, de simples anticonformistes. Merci au DOPS, qui finalement s'est souvenu de nous. Nous espérons que la famille de Claudius – épouse, fils, parents, frères – puisse voir avec la même compréhension saine et le même sourire de satisfaction sur les lèvres son jeune chef être emmené de chez lui au cours d'une embuscade pour une brève période d'incommunicabilité et de terreur[215]. »

L'ironie de cette note fut réemployée dans une parodie d'annonce publicitaire datée de juillet 1964 qui faisait dans *Pif-Paf* à la manière des réclames théâtrales la promotion du récit de Claudius « Rigoureusement incommunicable » :

> « Dans le prochain numéro,
> Cláudius
> Le 1° humoriste-martyre
> écrit et dessine son expérience hilarante intitulée
> Rigoureusement incommunicable
> Ne ratez pas : prison, alimentation, interrogatoire et libération d'un véritable et dangereux humoriste
> N.B. Pif-Paf tient à rappeler au lecteur le moins avisé qu'il n'est pas une revue politique[216]. »

Le texte en question fut publié dans le cinquième numéro et Claudius y dénonça l'absurdité, l'arbitraire et la verticalité des emprisonnements en général et du sien en particulier.

215 *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 2.
216 *Pif-Paf*, n°4, 06/07/1964, p. 10.

8

CLAUDIUS, o primeiro humorista-mártir do Brasil

# RIGOROSAMENTE INCOMUNICÁVEL !

Se você nunca pensou em dinamitar um porta-aviões, mandar pelos ares paióis de munição, metralhar o Palácio do Govêrno, destruir a ponte Rio-Niterói ou esvaziar os pneus do Diretor de Trânsito, cuidado! Você pode vir a ser prêso (1) a qualquer instante.

De nada adiantarão seus protestos de inocência — todo culpado faz o mesmo — sua vida pregressa ilibada — Hitler era vegetariano — e seu álibi insofismável, provando que não participou da Intentona Comunista porque ainda não havia nascido — outros, alegando o mesmo, acabaram «confessando». Você será pôsto em rigorosa incomunicabilidade (2) no Xadrez Especial (3).

Entregue às suas próprias elocubrações, logo perceberá, entre várias, três coisas principais:

1ª. — Nem você nem êles sabem por que você foi prêso. (4)

2ª. — Nem você nem êles sabem por ordem de quem você foi prêso. (4)

3ª. — Num esfôrço para solucionar essas duas coisas insolúveis e descobrir afinal, por que diabo logo você que não se chama Manuel nem mora em Niterói entrou nessa, começará a catalogar os possíveis motivos. Já na primeira madrugada de insônia, apesar do bom tratamento (5) que lhe dispensaram, você ficará estarrecido com a quantidade de indícios terríveis que certamente motivaram tudo: aquela sueter vermelha, os papos no Zepelin, o torcer pelo América (o nome é pra disfarçar; e a côr?!) e o número enorme de amigos subversivos (6) que você possui. Daí para sentir-se um esquerdista negativo, um perigoso agente comunocastrista, adepto de ideologias exóticas, incompatíveis com o nosso uêi of laife e as nossas tradições cristãs e occipitais é apenas um passo.

E agora, José? E agora Joaquim? E agora, Zarur? De nada adiantarão os amigos influentes, a certidão de batismo, o voto no Brigadeiro, a Marcha com a Família pela Propriedade. Você afinal caiu nas malhas da Lei, seu crime é daqueles que não compensam, a lei é falha mas não tarda e o Felix Pacheco possui em seu Instituto suas impressões digitais, que coincidem exatamente com as que você deixou ao assinar, com letra ilegível, aquela lista do JK.

Você, meu chapa, está no papo! Não há novena, pai-de-santo ou promessa de não comer mais sobremesa que o safe desta! O jeito é colaborar com as autoridades (7) e confessar tudo.

E confessar direitinho. Vai ter de explicar por que jogou todos os Cadernos do Povo da avenida Niemeyer, logo da única que teve direitos políticos cassados por 10 anos; por que escondeu todos os livros de capa vermelha atrás da geladeira; por que não denunciou a prima do amigo do cunhado de seu vizinho, cujo namorado (dela) só lê Última Hora! Por que não participou da Campanha Cívica «Dedo Duro Parabéns ao Brasil»? E as armas? Onde estão as armas? E os Barões? Confesse! Aterrorizado, sentindo aquêle vazio no estômago e a mesma tremedeira que a gente sente num exame oral de matemática, você perceberá que não se lembra de nada. Seu cérebro se transformará num liquidificador onde se misturam datas, nomes, fatos, seu primeiro beijo, aquêle tombo da bicicleta, o mêdo de dentista e o filme impróprio para 18 que você viu com quinze. Sua falta de objetividade e natural confusão mental chegam a um ponto em que a única solução é acordar, porque só pode ser um pesadelo. Arrasado, você conclui, ao deixar o interrogatório (8), que sua pena deve variar entre cento e vinte e trezentos anos de trabalhos forçados. Bem feito, quem mandou ter nascido?

Bem, é aí que você é sôlto.

Sem entender nada, enfrentará a desconfiança de parentes que leram o que o Glôbulo publicou e acreditam firmemente que você é irmão de criação de Khrhutaschevrh e agente comunista chinês disfarçado.

Também sem nada entender, será carregado em triunfo, homenageado, parabenizado, saudado e elogiado pela firmeza de seu caráter, de suas convicções e pela lealdade inabalável que a tudo resistiu sem revelar nada.

Mas o pior mesmo é explicar o quê, como e por que o negócio aconteceu. Você conta, repete, trepete e percebe finalmente, sorrisos de compreensão: mesmo sôlto, você continua a nada revelar. E aí que você começa a se convencer de que, realmente, você é um sujeito formidável.

1. Prêso — Detido para Averiguações — Chamado a Prestar Esclarecimentos: Eufemismo que significa de 15 dias a **2 anos** e, ao final, desculpas pelo «lamentável engano».
2. Rigorosamente Incomunicável: Ficar sòzinho numa cela onde já estão 80 pessoas.
3. Xadrez Especial: Um Xadrez infecto com uma tabuleta na porta, dizendo: «Xadrez Especial».
4. Não foi o Sublime Comando, nem o Conclio de Inseguranca, nem o Dops, ou o Saps, a Cacex, a Cexim ou mesmo a Sprocin. Com muita insistência, ligando várias respostas, percebe-se que se foi prêso pelos Ideais da Revolução, coisa bastante vaga, discutida e ainda não definida.
5. Bom Tratamento: Dormir no chão, sem lençóis e com uma única refeição diária constante de elementos não identificados.
6. Subversivo: Não «revolucionário».
7. Autoridade: Quem não está algemado.
8. Interrogatório: Processo através do qual cinco sujeitos o convencem de que o time do Madureira deve ser a base do Selecionado em 66.

**FIG 6 : Claudius, « Rigorosamente incomunicável ! » in *Pif-Paf*, n°5, 07/1964, p. 8**

Au centre de la masse impersonnelle de silhouettes entassées dans une cellule de prison aux parois anormalement hautes et à la fenêtre inaccessible, Claudius se dessina. Il dénonça avec beaucoup d'ironie l'anticommunisme primaire, l'emprisonnement d'innocents et la confession obtenue sous la torture :

> « Si tu n'as jamais pensé à dynamiter un porte-avion, à envoyer dans les airs une soute remplie de munitions, à mitrailler le Palais du Gouvernement, détruire le pont Rio – Niterói ou crever les pneus du directeur de la circulation routière, attention ! Tu peux être emprisonné (1) à tout moment.
>
> Ne te serviront ni tes cris d'innocence – tous les coupables font la même chose – ni ton passé sans aucun péché – Hitler était végétarien – ni ton alibi transparent prouvant que tu n'as pas pu participer au Soulèvement communiste de 1935 puisque

> tu n'étais pas né – d'autres prétendirent la même chose et finirent par « confesser ». »

Le système de note de bas de page employé par Claudius lui servit à dénoncer l'hypocrisie d'un vocabulaire voué à atténuer la répression du régime militaire. Ainsi, être « emprisonné » correspondait au fait d'être « Détenu pour vérifications – Appelé à présenter des éclaircissements : euphémisme qui signifie entre quinze jours et deux ans de détention et, à la fin, des excuses pour la 'terrible erreur'[217] ». Se trouver en situation de « rigoureuse incommunicabilité » signifiait « rester seul dans une cellule où se trouvent déjà quatre-vingt personnes[218] », alors que le « bon traitement » correspondait au fait de « dormir par terre, sans draps et avec un seul repas par jour constitué d'éléments non identifiés[219] ». La dénonciation porta également sur le climat de suspicion généralisée et la méfiance à la sortie de prison, accentuant encore l'incompréhension de Claudius face à l'absurdité d'une telle situation.

Le premier numéro de *Pif-Paf* proposa également aux lecteurs plusieurs autres rubriques répétées dans les éditions suivantes. À titre d'exemple, la section « *Pensamento Vivo* » offrait une carte blanche à un collaborateur chargé de rédiger un abécédaire ironique, fait de détournements et de calembours politisés intercalés d'illustrations. Stanislaw Ponte Preta[220] fut le premier à exprimer sa « pensée vive », suivi par l'écrivain et journaliste Rubem Braga[221] dans le deuxième numéro, le chroniqueur et humoriste Don Rossé Cavaca[222] dans la quatrième édition puis finalement Leon Eliachar[223], journaliste et humoriste, dans le septième numéro. Cela dit, la majeure partie des sections récurrentes présentes dès le premier numéro de *Pif-Paf* accordaient à l'image et au graphisme une importance prépondérante.

La « *Cartilha para o povo* » – « fascicule destiné au peuple » – était un album illustré en couleurs offrant un espace à la critique de la politique nationale et du contexte international marqué par la guerre froide. Les dessins satiriques étaient accompagnés d'une légende au style faussement explicatif baigné de burlesque et de cynisme. Les deux premières vignettes s'employèrent à définir avec humour le patriotisme et la fonction du Président de la République :

217 *Pif-Paf*, n°5, 07/1964 p. 8.
218 *Idem.*
219 *Idem.*
220 « Pensamento vivo do vivo Ponte Preta » in *Pif-Paf*, n°1, 21/05/1964, p. 6.
221 « Pensamento vivo de Rubem Braga » in *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 4-5.
222 « Pensamento vivo de Don Rossé Cavaca » in *Pif-Paf*, n°4, 06/07/1964, p. 5.
223 « Pensamento vivo de Leon Eliachar » in *Pif-Paf*, n°7, 13/08/1964, p. 4-5.

**FIG 7 : « Cartilha para o povo » in *Pif-Paf*, n°1, 21/05/1964, p. 11**

Millôr Fernandes confrontait le nationalisme exacerbé du régime militaire avec ses contradictions et insinuait sans citer nommément Castelo Branco la nécessité de remplacement rapide du détenteur de la fonction suprême brésilienne : « Le Président gouverne le peuple. Combien d'épines comporte la fonction de Président ? La fonction du Président est très épineuse. Le Président se sacrifie beaucoup pour le peuple. C'est pour ça que le peuple ne doit jamais laisser le Président se sacrifier plus de cinq ans[224]. » Il prévenait les autorités récemment installées au pouvoir que la partie n'était pas encore complètement gagnée, qu'elles devraient affronter bon nombre d'obstacles et l'opposition de la population brésilienne. Le second fascicule publié dans le septième numéro de *Pif-Paf*, « béni par le clergé, approuvé par le gouvernement et à juste titre confisqué par la police[225] », mit en lumière les tensions internes à l'appareil du pouvoir en proposant une définition du poste de gouverneur des États fédérés : « Un gouverneur n'est pas président. Un gouverneur veut être le président. Qu'est-ce que fait le gouverneur ? Il gouverne ? Non, un gouverneur combat le président. C'est donc faux d'appeler gouverneur le gouverneur. Le gouverneur doit être appelé un combattant[226]. »

224 *Pif-Paf*, n°1, 21/05/1964, p. 11.
225 *Pif-Paf*, n°7, 13/08/1964, p. 19.
226 *Idem.*

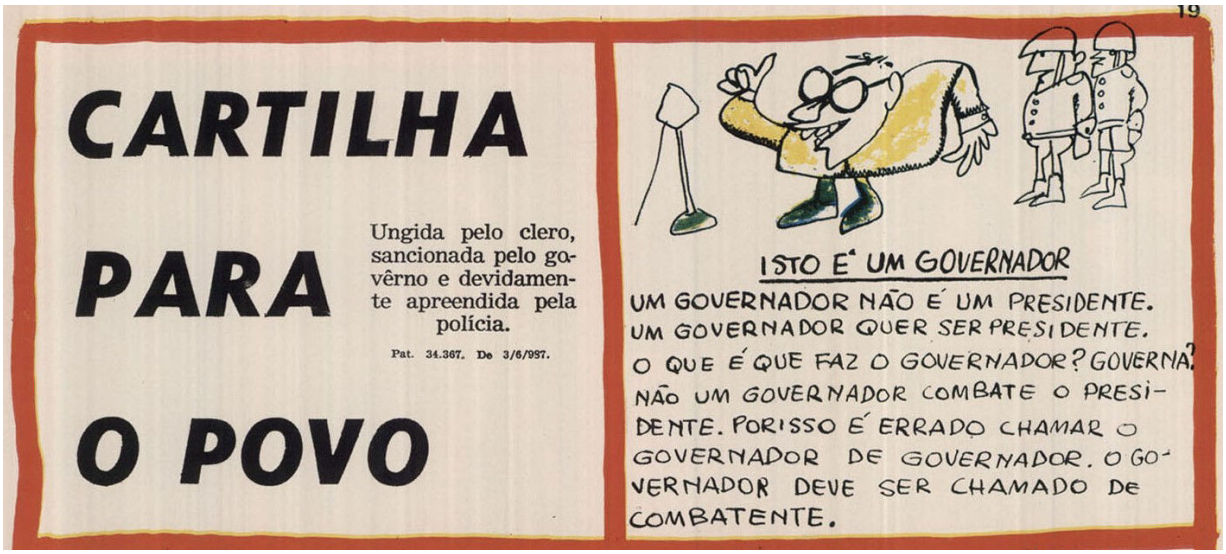



**FIG 8 : « Cartilha para o povo » in *Pif-Paf*, n°7, 13/08/1964, p. 19**

La description du luxueux palais présidentiel de l'*Alvorada* avec vue sur le coucher du soleil et l'architecture de l'administration fédérale caractéristique de la ville de Brasília, redoublait de doubles sens et de calembours : « Le Palais de l'Aurore est le lieu où ils déposent le président. C'est un très joli palais avec beaucoup de verre plat du Dr. Sebastião Pais de Almeida. Là au loin, apparaissent le soleil et le Congrès. Le soleil est là-bas pour l'aurore. Et le Congrès ? Il n'est là pour rien, comme toujours. Toutes les heures, dans le palais, les soldats sonnent le réveil [l'aurore][227]. » Sous ses airs faussement naïfs et extrêmement descriptifs, Millôr Fernandes s'attaquait directement à la militarisation des institutions et des lieux du pouvoir brésiliens, comme lorsqu'il associa le dessin d'un char à chenilles conduit par un soldat à une urne électorale ou dessina la violence politique au sein du Congrès national.

La figure du militaire lui permit également dans ces faux abécédaires de proposer sa vision du contexte international largement marqué par la guerre froide et la soumission du Brésil aux intérêts nord-américains : « Un général est un soldat du peuple. Le général de gauche est américain. Le général de droite est russe. Le général américain souhaite le bien du peuple américain. Le général russe souhaite le bonheur du peuple russe. Ceci est ce que l'on appelle la Guerre froide[228]. » Les deux personnages jouaient au badminton avec un missile, comme pour souligner le décalage entre l'inconscience des dirigeants politiques et les risques réellement encourus par les populations sur l'ensemble de la planète.

227 *Idem.*
228 *Pif-Paf*, n°1, 21/05/1964, p. 11.

**FIG 9 : « Cartilha para o povo » in *Pif-Paf*, n°1, 21/05/1964, p. 11**

## II. Une satire de la société brésilienne

### a) Quelles assignations de la femme ?

Interrogé en 1989 par le journaliste Ruy Castro dans l'émission « Roda Viva » de la chaîne TV Cultura de São Paulo, Millôr Fernandes manifesta ouvertement son mépris envers les féministes :

> « Je ne sais pas, mais ça peut même être une coïncidence. Toutes les femmes que j'ai connu étaient des femmes avec une capacité de survie supérieure à la mienne. Si demain une bombe atomique explose, ou une catastrophe, ou une crise, n'importe quoi qui te fait revenir à la réalité fondamentale, toutes les femmes de mon entourage étaient bien supérieures à moi, définitivement. Et je ne suis pas en train de faire l'éloge des femmes présentes ici. Regardez, parmi les femmes puissantes intellectuellement, les femmes puissantes du point de vue de la survie, les femmes avec une capacité de personnalité propre, je ne me souviens d'aucune qui ait été féministe[229]. »

229 TV Cultura, « Roda Viva », São Paulo, 03/04/1989, 1'11"08 [en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=A7tNSWjN0H8] (consulté le 27/07/2018).

Ces propos témoignaient de l'un des traits majeurs de l'œuvre et de l'humour d'un intellectuel dont les propos, les écrits et les dessins contribuèrent à leur mesure à la perpétuation au sein de la société brésilienne de diverses formes de la domination masculine analysée par Bourdieu[230]. Ainsi, Millôr Fernandes alimentait un discours verbal et visuel de légitimation de la supériorité des hommes en essentialisant les femmes, prisonnières d'attitudes, d'activités et d'images censément féminines. Sa misogynie imprégna maintes réflexions, principalement lorsqu'il tentait d'analyser les évolutions des comportements caractéristiques des années 1960 et 1970. En ce sens, une continuité de ce type d'humour se dessina entre les rédactions de *Pif-Paf* et de l'hebdomadaire satirique *Pasquim* né en 1969. Parallèlement à un profond dédain ressenti pour les personnes engagées en faveur de l'émancipation des femmes, les travaux de Millôr Fernandes attestaient paradoxalement une critique, toute relative, du sexisme attribué à la religion catholique. En parodiant la parole divine dans « La véritable histoire du paradis[231] », il avait déjà mis en lumière l'hypocrisie des péchés attribués au genre féminin :

> « Les dieux, mes descendants ; les prophètes, mes relations publiques ; les législateurs, mes avocats, t'interdiront sous prétexte de luxure, d'adultère, de crime et d'attentat à la pudeur ! Mais eux-mêmes ne résisteront pas et pleureront comme des saints après avoir péché avec toi ; comme des hérétiques après avoir, dans tes bras, renié leurs propres croyances ; comme des traîtres après avoir modifié la Loi pour te servir[232]. »

À cette occasion, l'écrivain poussa le blasphème jusqu'à insinuer que Dieu lui-même avait succombé aux charmes de sa création féminine :

> « Donne-moi un baiser et vas-y. Hmmmm, je ne pensais pas que ça serait aussi bon. Hmmmm, formidable ! Vas-y, vas-y. Ce n'est pas moi que tu dois tenter, jeune fille. […] (Note importante : ce discours du Tout-Puissant est révélé pour la première fois de tous les temps ici dans cette revue. Il n'a jamais été divulgué avant. Pas même par son organe officiel, LA BIBLE.) »

230 Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
231 Millôr Fernandes, « Esta é, realmente, a verdadeira história do paraiso » in *O Cruzeiro*, n°52, 35ème année, 05/10/1963, p. 64-73.
232 Millôr Fernandes, « Esta é, realmente, a verdadeira história do paraiso » in *O Cruzeiro*, n°52, 35ème année, 05/10/1963, p. 71.

Au fil des pages de *Pif-Paf*, il apparut clairement que Millôr Fernandes et ses collaborateurs critiquaient les interdits et la morale prohibant la nudité et le charme, sans jamais remettre en question le statut d'infériorité des femmes dans la société. En ce sens, les dessins et montages photographiques publiés contribuèrent à la diffusion de représentations stéréotypées consolidant la domination masculine dans la société brésilienne et constituant d'importants véhicules de l'anti-féminisme au sein d'un lectorat principalement masculin, de gauche, blanc et intellectualisé.

La vie conjugale devint sous le crayon de Millôr Fernandes une « guerre éternelle entre mari et femme[233] », chacun redoublant de créativité afin d'irriter l'autre le plus possible, dans une bande dessinée renforçant largement les stéréotypes de genre. Pour énerver sa compagne, l'homme faisait écouter à ses comparses une conversation entre sa femme et les amies de celle-ci, perdait l'argent du foyer au jeu, forçait son épouse à laver la lessive à la main, posait un portrait de sa secrétaire sur la table de nuit ou détruisait le corset permettant à sa conjointe de paraître plus mince. En d'autres termes, il cherchait à l'humilier, à porter atteinte à l'estime qu'elle aurait pu nourrir d'elle-même. De son côté, la femme cachait le dentier de son mari, découpait son journal, invitait sa mère à la maison, brûlait les habits masculins au fer à repasser et finissait par empoisonner son mari au cyanure. Elle utilisait des armes vicieuses ou lâches typiquement attribuées au genre féminin. Dans le numéro précédent, le dessinateur Jaguar avait déjà caricaturé la femme adultère, prise en flagrant délit avec son amant dans le lit conjugal[234]. La charge à l'intensité narrative caractéristique du dessinateur semblait justifier le crime imminent bientôt commis à la hache par le mari trompé :

233 Millôr Fernandes, « A eterna guerra Marido X Mulher » in *Pif-Paf*, n°3, 22/06/1964, p. 18-19.
234 *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 15.

**FIG 10 – *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 15**

Déclinant la même thématique, Millôr Fernandes publia la série de dessins légendés « Les mille symptômes qui indiquent que les femmes nous trahissent[235] » qui instaura avec l'emploi de la première personne du pluriel une relation d'amère complicité entre lui et le lectorat masculin. Il s'agissait d'aider à décrypter dans les comportements féminins les signes indiquant une relation extra-conjugale : à de nombreuses reprises, la femme était dessinée menteuse, intéressée, manipulatrice. Une double page publiée dans le troisième numéro de *Pif-Paf* renforça également cette vision fondée sur la traîtrise et le mensonge en figurant littéralement et graphiquement l'idée reçue de la femme pleine de promesses charnelles, mais simple illusion se dérobant face aux volontés masculines. La silhouette féminine, allongée et sensuelle, était représentée par de gros points noirs et blancs rendant la vision impossible de près. Le titre « Toi qui n'a jamais vu une femme de près » interpellait le lecteur et la légende inscrite en toutes petites lettres prenait le relais afin d'expliquer les raisons d'une telle disparition : « tu veux justement une exception à cette situation ? Regarde-la de loin, à au

235 Millôr Fernandes, « Os mil sintomas das mulheres nos traírem » in *Pif-Paf*, n°5, 07/1964, p. 18 ; *Pif-Paf*, n°6, 27/07/1964, p. 13 ; *Pif-Paf*, n°7, 13/08/1964, p. 13.

moins six mètres de distance. Oui, parce que quand tu te rapproches d'une femme elle disparaît[236]. »

Épouse acariâtre ou beauté inaccessible, la figure féminine était également hyper sexualisée, exposée, voire prostituée[237]. Elle se confondait avec la représentation iconique de la ville de Rio de Janeiro dans une double page de Santiago[238], sa poitrine et son bassin formant les deux collines du Pain de sucre. Ce dessin reprenait à son compte une représentation classique très répandue de la femme brésilienne à l'étranger, lascive, dénudée et offerte, prête à être conquise.

**FIG 11 : *Pif-Paf*, n°6, 27/07/1964, p. 18-19**

La section « *Cara e Coroa* » du quatrième numéro[239] opposa par ailleurs délibérément, telles deux faces de la même pièce de monnaie, la femme autoritaire aux cheveux attachés, lunettes sur le nez et vêtue d'un tailleur à carreaux et la femme séduisante et dévêtue. La légende des deux photographies insistait sur l'importance capitale de l'apparence physique féminine : « Une femme dépend beaucoup... /… de comment elle se présente[240] ». La rubrique

236 *Pif-Paf*, n°3, 22/06/1964, p. 4-5.
237 *Pif-Paf*, n°3, 22/06/1964, p. 15.
238 *Pif-Paf*, n°6, 27/07/1964, p. 18-19.
239 *Pif-Paf*, n°4, 06/07/1964, p. 15-16.
240 *Idem.*

« Stripif/tease » assemblait des clichés érotiques à la manière d'un roman photo et contribua dans cinq numéros de *Pif-Paf* à diffuser la vision d'une femme réifiée sous le regard du lecteur, censé choisir la gagnante du concours de *strip-tease* : « la fille la plus Paf de l'année ». Dans le même registre, cette fois dessinées par Eugênio Hirsch, les « alphabètes » Anabela et Baby étaient deux créatures féminines très pulpeuses progressivement dénudées en quatre images. L'enfouissement des visages sous des cascades de cheveux accentuait la déshumanisation entamée. Ici, le lien à l'alphabet n'était ni l'érudition ni la pratique de l'écriture, mais simplement la première lettre du prénom de chaque créature féminine. Dans le cinquième numéro, le corps d'une femme photographiée en monokini devint même un espace d'annonce publicitaire, sa poitrine étant affublée de deux cercles blancs libres pour y afficher la réclame d'un produit[241].

**FIG 12 : Femme monokini in *Pif-Paf*, n°5, 07/1964, p. 4**

Le *pifini*, une amélioration du monokini inventée par la rédaction, servit de prétexte à la publication de la photographie d'une femme nue de dos, assise sur ses talons aiguilles, sur laquelle était inséré le dessin d'une sorte d'énorme soutien-gorge recouvrant ses fesses.

La sexualisation assumée des corps féminins prit une connotation raciste lorsque *Pif-Paf* publia la photographie d'une jeune femme noire portant une robe blanche aux fines

241 *Pif-Paf*, n°5, 07/1964, p. 4.

bretelles qui découvrait sa poitrine accompagnée du commentaire : « Flagrant délit qui prouve définitivement que le nouveau type de maillot révolutionnaire n'est le privilège d'aucune classe. On voit ici, par exemple, notre spécialiste en cuisine exhibant son splendide 'topless' sur le sable de la *praia do Pinto*[242] ». Le terme « *pinto* » désigne à la fois un petit poussin et l'organe sexuel masculin dans le langage informel. On peut donc traduire la fin de la phrase par « la plage du pénis ». Cela dit, la *Praia do Pinto* était également une favela située dans les très riches quartiers de Leblon et Ipanema, incendiée en 1969 et détruite par le gouvernement militaire[243]. L'association de la jeune femme noire à une catégorie sociale inférieure et un statut d'employée domestique ainsi que les connotations sexuelles du texte et de l'image traduisaient le sexisme et le racisme de la rédaction. Un dessin publicitaire faisant la promotion de la Banque Nationale du Minas Gerais publié dans le septième numéro de *Pif-Paf* confirma par ailleurs une grande tolérance envers les représentations extrêmement stéréotypées du sauvage noir, responsable de la capture d'un aventurier blanc sauvé de justesse par un fonctionnaire de la banque venu payer une rançon et indiquant à quel point il se préoccupait du bien être de ses clients.

**FIG 13 : Dessin publicitaire in *Pif-Paf*, n°7, 13/08/1964, p. 8**

242 *Pif-Paf*, n°5, 07/1964, p. 23.

243 La destruction de la *Praia do Pinto* eut lieu dans le cadre du programme d'élimination des favelas organisé entre 1968 et 1973 par la Coordination d'habitat d'intérêt social de la zone métropolitaine (*Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana CHISAM*) dépendant du gouvernement fédéral. Le projet avait pour objectif l'éloignement des zones de pauvreté et le relogement des populations vers les zones nord et ouest de la ville de Rio de Janeiro, dans de nouveaux ensembles urbains tels que la *Cidade de Deus* ou la *Cidade Alta.* Voir : Mario Sergio Brum, « Memórias da remoção : o incêndio da praia do pinto e a 'culpa' do governo » in *I Encontro Nacional de História Oral - Memória, Democracia e Justiça*, Rio de Janeiro, ABHO, 2012 [en ligne : http://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1339790201_ARQUIVO_MemoriasdaRemocaoABHO2012.pdf] (consulté le 19/08/2018).

Parallèlement à ces représentations de la femme vue à travers la focale érotisante du désir et du plaisir masculins, *Pif-Paf* tournait en dérision le conservatisme et le puritanisme d'origine religieuse. A cet égard, la couverture du quatrième numéro fut significative : le dessin signé par Jaguar représentait une scène de psychanalyse vue de profil : un homme en costume allongé sur un divan à côté d'un second personnage masculin assis dans un fauteuil, un carnet de notes à la main. Le contenu de l'inconscient déposé lors de cette séance, représenté graphiquement dans une bulle rose immense occupant presque l'intégralité de la page, comprenait des corps féminins nus enchevêtrés et entassés dans diverses positions. Le dessin traduit l'assimilation d'interdits ressurgissant massivement dans le cadre de la thérapie. Dans le même registre, Millôr Fernandes publia un article intitulé « Le sexe que nous avons raté[244] » dans lequel il regrettait la représentation du péché originel dans les textes religieux : « pourquoi la pomme, probablement le plus insipide des fruits insipides, fut utilisée comme symbole d'une chose tellement plus savoureuse et succulente ?[245] ». Au lecteur avisé capable de percevoir les différents niveaux de significations, Millôr Fernandes expliquait son refus d'une sexualité conformiste, simple et sans saveur imposée par la religion catholique, au détriment d'une multitude d'expériences considérées d'emblée comme impossibles :

> « Et en pensant à cela, nous pleurons de frustration en imaginant le sexe que nous avons raté. Oui, puisque si la pomme si insipide correspond au sexe que nous avons, vous avez déjà imaginé le sexe que nous aurions si la première dame nous avait tenté avec un tamarin bien mûr, de ceux qui donnent l'eau à la bouche ?[246] »

À travers une série de dessins consacrée aux « grands thèmes bibliques », le dessinateur Jaguar revisita également à sa manière certains épisodes religieux marquants : la « justice de Salomon[247] », « le péché originel[248] », « la tour de Babel[249] » et « la pluie de feu de Sodome[250] ». Le deuxième tournait en dérision l'hétéronormalité du couple créé par Dieu en mettant en scène Adam embrassant langoureusement le serpent enroulé autour de sa taille

244 Millôr Fernandes, « O sexo que nós perdemos » in *Pif-Paf*, n°4, 06/07/1964, p. 7.
245 *Idem.*
246 *Idem.*
247 *Pif-Paf*, n°4, 06/07/1964, p. 16.
248 *Pif-Paf*, n°6, 27/07/1964, p. 15.
249 *Pif-Paf*, n°7, 13/08/1964, p. 16.
250 *Pif-Paf*, n°8, 27/08/1964, p. 18.

devant une Ève imposante et révoltée, sous-entendant l'existence d'une tentation originelle déviante.

**FIG 14 : « Le péché originel » in *Pif-Paf*, n°6, 27/07/1964, p. 15**

Le style extrêmement détaillé et minutieux des grands formats réalisés par Jaguar trouva au sein du septième numéro de *Pif-Paf* un terrain privilégié dans la représentation d'une gigantesque tour de Babel en construction inspirée de l'œuvre de Pieter Brueghel l'Ancien datée du XVI$^{ème}$ siècle. Au premier plan du dessin de Jaguar, un personnage masculin tentait d'étouffer une femme se débattant et criant le mot « non » en six langues différentes. L'épisode de la construction de la tour relaté dans la Genèse, origine mythique de la dispersion des peuples et de la création des différentes langues, permit à Jaguar de mettre en lumière avec ironie l'universalité et l'atemporalité des violences faites aux femmes. Symbole de la corruption et de l'orgueil humains, l'épisode de la tour de Babel suivi du châtiment divin sembla renforcer l'idée d'une double peine incombant aux femmes. Le dernier thème biblique

revisité par le caricaturiste dans *Pif-Paf* fut la destruction de la ville de Sodome par une pluie de feu et de soufre, autre punition infligée par Dieu et citée dans la Genèse. Les interprétations diffèrent au sujet des crimes commis par les habitants de Sodome, des relations sexuelles entre hommes à l'inhospitalité et l'agressivité envers les visiteurs. Le récit mythique servit cependant largement de prétexte à la punition de l'homosexualité par l'Église Catholique. Dans le dessin, un personnage masculin faisait du chantage sexuel à une jeune fille, souhaitant profiter de la situation alors que la pluie de boules de feu rouges s'apprêtait à détruire la ville. La lecture de la scène renvoie également à la critique de l'hypocrisie des textes religieux, dans lesquels les relations entre hommes sont vivement condamnées, mais au sein desquels le viol et les relations sexuelles forcées en échange de faveurs sont monnaie courante[251].

Ces exemples de productions graphiques humoristiques attestent d'un scepticisme accru envers les interdits et dogmes religieux de la part des membres de la rédaction qui s'insurgèrent contre le puritanisme et les tabous sexuels. Mais le cri de liberté et le rejet de la morale semblaient toujours privilégier les hommes par rapport aux femmes, cantonnées au rôle d'objets de désir érotisés ou, a contrario, d'arides mégères. Cette mise au point semble fondamentale dans le cadre d'une analyse critique du combat politique et libertaire mené par la rédaction de *Pif-Paf*, ayant largement privilégié certains fronts aux dépens d'autres.

### b) La liberté selon *Pif-Paf*

Malgré les contradictions précédemment évoquées et le caractère sélectif du combat mené par les dessinateurs du périodique, le thème de la liberté semblait très cher à Millôr Fernandes. Dans le deuxième numéro, il posa pour la première fois une question par la suite récurrente : « Mais, en fin de compte, qu'est-ce que la liberté[252] ? ». La demi-page comportait une parodie graphique de la statue de la Liberté new-yorkaise, une ampoule électrique peinte en noir brandie dans la main droite à la place de la torche enflammée et tenant contre elle en guise de Table des lois le livre *Mein Kampf*.

251 Dans la Genèse, Dieu envoie des anges à Sodome afin d'attester de la véracité des crimes dont sont soupçonnés les habitants. Les anges sont accueillis par le neveu d'Abraham, Loth, qui les héberge et les protège des avances des hommes de la ville. En échange, Loth propose à ces derniers ses deux filles vierges pour calmer leurs ardeurs.

252 Millôr Fernandes, « Mas, afinal o que é a liberdade ? » in *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 15.

**FIG 15 : Millôr FERNANDES, « Mas, afinal o que é a liberdade ? »**
**in *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 15**

L'ampoule électrique était branchée à une prise située sur le piédestal, le dessin insinuant de fait que cette brillante liberté ne pouvait tenter d'irradier qu'une fois surélevée, survalorisée. L'ironie résidant souvent dans les détails chez Millôr Fernandes, notons qu'un chien urinait sur un angle du même piédestal et qu'en arrière-plan, un homme noir se faisait agresser à la matraque par un policier en uniforme. Le texte, sceptique, s'interrogeait sur le concept de liberté et annonçait la publication d'un article conséquent sur le sujet dans le numéro suivant:

> « La Liberté est-elle française, belge ou croisée danoise ?
> La Liberté est-elle un fait ou une abstraction ?
> La Liberté est-elle un produit de l'hallucination collective ?
> La Liberté vaut-elle de l'argent ?
> L'argent, vaut-il la Liberté ?
> Le prix de la Liberté est-il vraiment l'éternelle vigilance ?
> Existe-t-il, réellement, la Liberté au Brésil ?
> La Statue de la Liberté est-elle un monument ou une blague de mauvais goût ?
> Mais, en fin de compte, qu'est-ce que la Liberté ?

> Ne ratez pas les réponses à toutes ces émouvantes questions dans le prochain numéro de *Pif-Paf* dans l'article magistral[253]. »

Discrètement, entre diverses considérations philosophiques, Millôr Fernandes questionnait l'existence ou non de libertés individuelles et collectives au Brésil. Ce court texte servit de prélude à l'ouvrage *Liberdade, Liberdade*, une pièce de théâtre publiée par Flávio Rangel et Millôr Fernandes en 1965[254] constituée de fragments de nombreux textes et chansons célèbres consacrés à la liberté. La première du spectacle alliant contestation politique, humour et musique eut lieu le 21 avril 1965 à Rio de Janeiro, coproduite par le groupe *Opinião* de Rio de Janeiro et le *Teatro de Arena* de São Paulo. Les acteurs qui interprétèrent la pièce étaient Paulo Autran, Nara Leão, Tereza Rachel et Oduvaldo Vianna Filho. La pièce eut un impact retentissant malgré les tentatives d'intimidations et de censure. En dépit de son interdiction sur l'ensemble du territoire en 1966, l'œuvre devint progressivement l'un des symboles de la culture contestataire sous le régime militaire, diffusant auprès d'un public bien plus large que le lectorat de *Pif-Paf* les velléités libertaires et contestataires de Millôr Fernandes.

Un an auparavant, certains indices graphiques disséminés dans *Pif-Paf* renseignaient déjà le lecteur sur les restrictions de liberté au Brésil et le troisième numéro indiqua clairement le point de vue du périodique à cet égard. La quatrième de couverture[255] en couleurs dessinée par Vilmar réemployait la représentation précédente pour annoncer la publication d'une double page consacrée à cette thématique. Cette fois, la Liberté éclairant le monde grâce à son habituelle torche se trouva enchaînée à son socle néoclassique rappelant sur le dessin la tour d'un château fort. La référence au nom commun « *castelo* », château en portugais, renvoyait inévitablement au nom propre du premier président militaire Castelo Branco.

253 Millôr Fernandes, « Mas, afinal o que é a liberdade ? » in *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 15.

**FIG 16 : *Pif-Paf*, n°3, 22/06/1964, p. 24**

La liberté enchaînée, au visage fermé et antipathique sous le régime militaire brésilien, tenait toujours dans sa main gauche le tristement célèbre ouvrage rédigé par Adolf Hitler. La double page de Millôr Fernandes annoncée en quatrième de couverture jouait en permanence sur l'analogie entre le fait pour les citoyens de jouir des libertés fondamentales et le monument symbolisant la Liberté : « Les innombrables lecteurs sont sûrs, pour des raisons immédiates, du fait que la Liberté n'existe pas, c'est une figure mythologique, pur produit de l'imagination de l'homme. Mais la *Liberté* existe ! Non seulement elle existe, mais elle est faite de béton et d'acier et fait cent mètres de haut[256]. » L'inexistence de libertés dans la pratique semblait dès lors compensée par l'existence bien réelle de la statue de Liberty Island. Millôr Fernandes ironisait justement au sujet de l'insularité du monument : « jusqu'aujourd'hui, la liberté n'est

254 Millôr Fernandes, Flávio Rangel, *Liberdade, liberdade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
255 *Pif-Paf*, n°3, 22/06/1964, p. 24.
256 Millôr Fernandes, « Mas, afinal o que é a liberdade ? » in *Pif-Paf*, n°3, 22/06/1964, p. 8.

pas rentrée sur le territoire américain[257] ». Il proposait ensuite une analyse détaillée – mélange de considérations historiques, de remarques absurdes et satiriques – de certaines parties de son dessin de la statue : la tête, le diadème aux sept pointes, le socle et la main gauche. S'inspirant des paroles de l'hymne de la proclamation de la République[258], Millôr Fernandes évoqua une liberté brésilienne dotée d'ailes et, à l'instar de son dessin, électrifiée. Le cynisme de la composition graphique était renforcé par cette allusion à deux types de torture largement employés, souvent conjointement, dès 1964 au Brésil : la position du « perchoir du perroquet » ou *pau-de-arara* et l'imposition de chocs électriques. Sur la partie droite de la seconde page du dossier, l'auteur proposait une activité ludique et interactive aux lecteurs en incitant ces derniers à découper leurs objets de prédilection et à les coller sur les mains de la statue. Parmi les suggestions figuraient notamment un dentier, sous-entendant le grand âge de la Liberté, un verre de whisky, un acte institutionnel – cynique accessoire à mettre en les mains de la statue – ainsi qu'un grand choix d'armes : poignard, revolver, matraque de police. Malgré certaines suggestions moins critiques, à l'instar d'une tasse de café, une brosse à dents ou un parapluie, il émanait de l'ensemble une vision extrêmement sombre de la liberté à la brésilienne esquissée par Millôr Fernandes. L'un des accessoires proposés pour chaque main était un sac rempli d'argent, référence graphique au coût total de la statue de la Liberté :

> « Ayant coûté autant d'argent, la Liberté met en échec les certitudes de mes amis de l'UDN qui affirment, la bouche pleine et grâce à des phrases importées, que « le Prix de la Liberté est l'éternelle vigilance ». C'est faux. Comme nous venons de le prouver, la Liberté coûte 800 000 dollars. Ceci, il y a presque un siècle. Parce qu'actuellement, le Fond Monétaire International estime le prix de *notre* Liberté à approximativement 800 millions de dollars[259]. »

257 *Idem.*

258 En janvier 1890, juste après la proclamation de la République au Brésil, le gouvernement du Maréchal Deodoro Fonseca organisa un concours pour trouver l'hymne du nouveau régime. La composition écrite par José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque et mise en musique par Leopoldo Miguez arriva en tête, mais fut finalement cantonnée au rôle d'hymne de la proclamation de la République, sans devenir l'hymne national. Le refrain de la chanson est le suivant :
« *Liberdade ! Liberdade !*
*Abre as asas sobre nós*
*Das lutas na tempestade*
*Dá que ouçamos tua voz* »
Notons que plus de deux décennies après la parution de l'article de Millôr Fernandes, le samba « *Liberdade, Liberdade ! Abre as asas sobre nós* » composé pour le carnaval de 1989 par Jurandir, Niltinho Tristeza, Preto Jóia et Vicentinho, rendait hommage à l'hymne de 1890 à l'occasion du centenaire de la fin du régime monarchique. La chanson fut immortalisée par la victoire de l'école de samba verte et blanche *Imperatriz Leopoldinense*, lauréate pour la troisième fois en 1989 du carnaval de Rio de Janeiro.

259 Millôr Fernandes, « Mas, afinal o que é a liberdade ? » in *Pif-Paf*, n°3, 22/06/1964, p. 8.

Critiquant l'élite politique brésilienne membre de l'Union démocratique nationale (UDN) qui apporta un soutien majeur au coup d'État, friande de beaux discours et de citations grandioses à l'instar de celle attribuée à Thomas Jefferson, Fernandes ironisait au sujet de la souveraineté de son pays réduite à un tarif fixé par le FMI.

C'est en usant ainsi en permanence de passerelles à double sens entre humour graphique, sens littéral des phrases et second niveau de lecture, que Millôr Fernandes parvint à interroger la permanence des libertés fondamentales au Brésil, quelques mois après le coup d'État. Chaque détail graphique, chaque élément caricatural apportait une suggestion, un argument, un doute supplémentaire, interférant ainsi dans l'interprétation du texte. Ce processus était monnaie courante dans *Pif-Paf* : dans le quatrième exemplaire, les « aventuriers de canapé[260] » furent pris pour cibles et leur illusion de liberté, critiquée. Sous le crayon de Claudius, ce fut un hymne à la liberté d'un autre genre et sous la forme d'une bande dessinée en quatre étapes et en couleurs qui prit corps dans le sixième numéro[261]. Un lion était incité par son dompteur à passer à l'intérieur du cerceau qu'il tenait du bout de son bras gauche. L'animal fouetté opérait dans la dernière image un renversement de la hiérarchie transparaissant dans l'ensemble de la scène : il s'élançait et avalait le dompteur, laissant dépasser de sa gueule le bras tendu et le cerceau. Le style simpliste, l'absence de paroles, l'enchaînement des mouvements et la clarté de la situation accentuaient l'expression d'incrédulité du lion à la fin du dessin, à qui il suffit d'un saut pour modifier sa destinée et mettre à mal l'autorité et la tyrannie, comme par accident. Derrière cette incitation à l'envol, il s'agissait bien d'une dénonciation de l'autoritarisme et de ses diverses facettes irradiant dans la société.

260 Millôr FERNANDES, « Aventureiros de Poltrona » in *Pif-Paf*, n°4, 06/07/1964, p. 18-19.
261 *Pif-Paf*, n°6, 27/071964, p. 24.

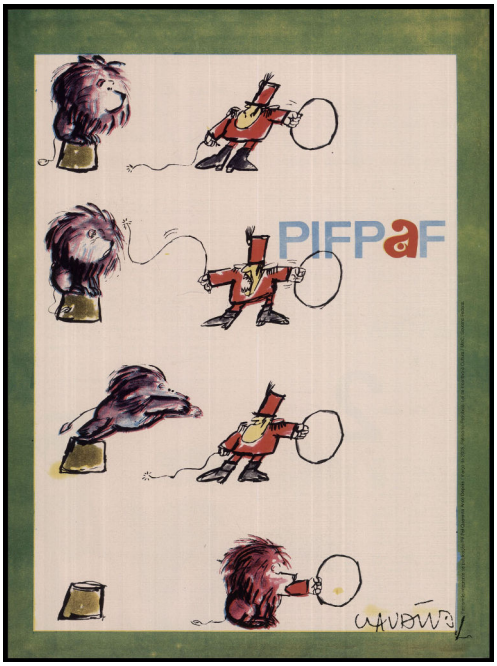



**FIG 17 : Charge de Claudius in *Pif-Paf*, n°6, 27/071964, p. 24**

### c) Portraits critiques de la société brésilienne sous le régime militaire

Les huit numéros de *Pif-Paf* servirent également de support à une vive critique de la société brésilienne soutenant les valeurs et les pratiques défendues par le nouveau régime ou du moins s'en accommodant aisément. La délation prit l'apparence concrète de son symbole le plus direct, l'index accusateur, dans le quatrième numéro du périodique[262]. La page intitulée « Wilmar e o dedo duro » mettait en scène un personnage accompagné d'une gigantesque main à l'index pointé. Le terme « *dedo-duro* », littéralement « doigt dur », désigne en portugais du Brésil une personne qui dénonce, raconte et rapporte les actes ou comportements de tierces personnes. Le dessinateur Vilmar Rodrigues, dit Vilmar, prit au pied de la lettre l'expression imagée en jouant avec les ressorts comiques de l'index tendu et l'absurde des situations dans lesquelles se retrouvait son personnage Wilmar, en bleu de travail et casquette, armé d'une échelle et d'un marteau. Ainsi, l'index monumental était ignoré par l'ouvrier lorsqu'il désignait un trou d'égout dans lequel le protagoniste s'apprêtait à tomber. Fatigué de porter l'objet massif, Wilmar le posait au sol alors qu'une foule de badauds suivait du regard la direction pointée par l'index. Après diverses péripéties, Wilmar coinçait sa propre main droite dans l'interstice entre le pouce et l'index de la statue et préférait, finalement, repartir sans le *dedo-*

262 WILMAR, « Wilmar e o dedo duro » in *Pif-Paf*, n°4, 06/07/1964, p. 4.

*duro*. Cette bande dessinée trouvait un écho dans le huitième et dernier numéro de *Pif-Paf* au sein duquel le dessinateur Santiago déclina sous seize formes différentes l' « Indicador professional[263] ». Le titre mit en avant le double sens du mot « *indicador* », nom du deuxième doigt de la main, mais également adjectif désignant quelque chose ou quelqu'un qui fournit une indication. La double page multipliait les dessins d'index en fonction de leur appartenance à divers secteurs professionnels : le doigt entouré d'un pansement se référait à l'hôpital, le trait devenait abstrait à la manière du Musée d'art moderne, la main fripée et les veines apparentes se référaient à la maison de retraite... Dès lors, Santiago insistait sur l'omniprésence de la délation dans tous les secteurs de la société brésilienne. Il distilla sa critique au travers de détails graphiques, comme l'encre appliquée sur l'index sorti de l'Institut d'identification Felix Pacheco, organe dépendant du gouvernement de l'État de Rio de Janeiro spécialisé dans la reconnaissance d'empreintes digitales et lié à la police civile. De même, la créature animale sortant du Jardin zoologique dotée d'une main poilue aux doigts opposables ne pouvait être qu'un primate, allusion à la figure du gorille devenue le symbole des forces militaires ou d'extrême-droite.

Corollaires de la délation qui en fut l'une des conséquences, la peur de l'ennemi interne et l'anticommunisme répandus dans la société brésilienne en 1964 furent largement moqués par les dessinateurs. Une parodie d'annonce publicitaire proposa dans le sixième numéro de *Pif-Paf* la « boussole anti-coco » inspirée d'une ancienne gravure à vocation scientifique :

**FIG 18 : « Bússola Anticomuna » in Pif-Paf, n°6, 27/07/1964, p. 16**

263 SANTIAGO, « Indicador Professional » in *Pif-Paf*, n°8, 27/08/1964, p. 10-11.

La fausse réclame était accompagnée du texte suivant :

> « La plus grande merveille de tous les temps.
> Fonctionne de tous les côtés.
> Dénonce la présence de communistes même dans les fêtes religieuses.
> Il suffit de regarder dans l'objectif et vous verrez l'image du crime.
> Il suffit de voir quelle direction indique l'aiguille, indiquer la lettre C sur le cadran et appeler le DOPS.
> Chaque communiste détenu vous coûtera moins de cinquante cruzeiros.
> Pliable, elle tient dans la poche de la montre[264]. »

La scène rappelait le style des gravures datant du XIX^e^ siècle représentant les débuts de la photométrie au XVII^e^ siècle. La chasse aux communistes devint donc, entre image et texte, le fruit de l'action conjointe et volontaire de l'Homme et de la machine, symbole de modernité et de progrès. L'étroite connexion du dispositif avec le DOPS vantée en légende achevait de parfaire le dispositif afin de rendre la dénonciation la plus aisée possible. La boussole anti-communiste se transforma en symbole absurde du sentiment de péril imminent ressenti par une importante frange de la société brésilienne, dès l'ascension de Goulart au pouvoir à la suite du renoncement de Jânio Quadros. Si l'anticommunisme ne datait pas des années 1960 au Brésil, il fut caractérisé durant la première moitié de la décennie par une exacerbation grandissante et diverses manifestations[265]. *Pif-Paf* s'en prenait également dès 1964 à l'hypocrisie régnant au sein de la majorité des périodiques de son époque dans une page intitulée, en anglais dans le texte, « How To Read a Newspaper[266] ». La rubrique se proposait de déchiffrer les messages réels se cachant derrière les euphémismes employés par la presse : « Collaborant à l'éclairage des lecteurs non avisés, Pif-Paf enseigne comment on doit lire les titres d'un journal[267] ». L'image composée par Claudius mettait en scène un personnage lisant un journal au format traditionnel grand ouvert, dont la couverture et la quatrième de couverture regroupaient de

264 « Bússola Anticomuna » in *Pif-Paf*, n°6, 27/07/1964, p. 16.

265 L'historien Rodrigo Patto Sá Motta analyse très justement le contexte historique, les mécanismes et les pratiques de l'anticommunisme brésilien dans sa thèse doctorale soutenue en 2000 à São Paulo : « Em guarda contra o perigo vermelho : o anticomunismo no Brasil (1917-1964) ». Voir notamment, au sujet de la période qui nous occupe, le huitième chapitre : Rodrigo Patto Sá Motta, « O segundo grande surto anticomunista : 1961-1964 » in Rodrigo Patto Sá Motta, « Em guarda contra o perigo vermelho : o anticomunismo no Brasil (1917-1964) », Thèse de doctorat en Histoire, sous la direction de Suely Robles Reis de Queiroz, São Paulo, Université de São Paulo, 2000, p. 286-341.

266 « How To Read a Newspaper » in *Pif-Paf*, n°8, 27/08/1964, p. 9.

267 *Idem*.

nombreuses coupures de presse. Le collage renforçait la sensation d'un déchiffrage nécessaire, face à l'absence de sens d'un ensemble extrêmement disparate et difficilement compréhensible. La page incitait le lecteur à rester vigilant quant aux effets d'annonce des périodiques majoritaires et lui enseignait à lire entre les lignes, déjouant ainsi euphémismes, atténuations et hypocrisie.

Mais la rédaction sembla également revendiquer avec humour, malgré les circonstances politiques, la poursuite de la vie quotidienne à Rio de Janeiro. A cet égard, dix caricatures signées par Jaguar[268] et publiées dans le dernier numéro de *Pif-Paf* s'avèrent emblématiques : elles s'attaquaient frontalement aux mesures de circulation routière prises par Francisco Americo Fontenelle. Explicitement intitulé « Jaguar et le Colonel Fontenelle ou le nazisme revisité », l'ensemble composé d'un texte et de dix dessins traitait avec cynisme des conséquences jugées désastreuses de l'œuvre de Fontenelle qui occupa diverses fonctions publiques dans l'État de Guanabara entre 1961 et 1965, dont celle de coordinateur des transports. Le militaire, source de la « plus féroce mauvaise humeur jamais apparue dans la région de Guanabara[269] », fut à l'origine de modifications de la circulation routière dans la ville de Rio de Janeiro ayant entraîné d'importants embouteillages. Il avait pour habitude polémique de crever les pneus des véhicules mal stationnés. L'augmentation du temps passé dans les embouteillages était graphiquement représentée par la perplexité d'un agent de la circulation devant une toile d'araignée ou par un conducteur qui sortait son journal et se faisait cirer les chaussures, alors que tous ses voisins cédaient aux sirènes de l'irritation et de l'agressivité dans leur voiture respective. Jaguar ironisa au sujet des modifications de sens de la circulation, sources de désorientation pour les conducteurs. Fontenelle lui-même se plaignit sur un dessin de la réussite de certains changements de sens de circulation, Jaguar insinuant ainsi le caractère intentionnel de tous les désagréments. L'augmentation des files d'attente trouva un écho dans une autre caricature, représentation de l'arrêt de bus reliant la zone du Castelo, au centre de la ville de Rio de Janeiro, et Copacabana, quartier aisé de la zone sud. Le colonel Fontenelle fut nommé en février 1967 directeur du département de circulation de l'État de São Paulo et mit en place très rapidement d'importantes mesures, drastiques et radicales, similaires à celles prises à Rio de Janeiro. De nouveau, la nomination par le gouverneur Abreu Sodré du

268 « Jaguar e o Coronel Fontenelle ou o Nazismo Revisitado » in *Pif-Paf*, n°8, 27/08/1964, p. 4-5.
269 « Jaguar e o Coronel Fontenelle ou o Nazismo Revisitado » in *Pif-Paf*, n°8, 27/08/1964, p. 4.

colonel Fontenelle et les actions menées pour améliorer la circulation routière furent vivement vilipendées[270].

Ces caricatures de Jaguar critiquaient l'œuvre de Fontenelle à cause de ses conséquences désastreuses pour les *cariocas*, mais également parce qu'elle écorna l'image sensuelle et charmante d'une ville de Rio de Janeiro associée à la figure féminine et adulée par la rédaction[271]. La même logique prédominait dans le dossier « Visitez Copacabana[272] » signé par Roland dans le sixième numéro de *Pif-Paf* : le sous-titre « Six kilomètres ininterrompus de bruit et de saleté[273] » donna le ton du dessin uniquement coloré par le jaune du sable.

**FIG 19 : La plage vue par Roland in *Pif-Paf*, n°6, 27/07/1964, p. 9**

La plage bondée à l'apparence chaotique devenait terrain de jeu pour certains, lieu de travail pour d'autres. Les déchets jonchant le sol et les corps disgracieux s'y entassaient dans une représentation aux antipodes de la plage dessinée dans le même exemplaire de *Pif-Paf* par Ziraldo, lieu de la convoitise masculine de rares corps féminins sensualisés.

270 Voir notamment : « Na Tribuna. Repercussão entre os deputados a respeito do diretor de trânsito » in *Informativo da Divisão do Acervo Histórico*, ano II, n°6, avril/mai 2016, p. 8-12 [en ligne : https://www.al.sp.gov.br/acervo-historico/publicacoes/Informativos/informativo_0006.pdf] (consulté le 29/08/2018).

271 Au sujet des représentations de la ville de Rio de Janeiro, voir l'ouvrage : Armelle Enders, *Histoire de Rio de Janeiro*, Paris, Fayard, 2000. Abondamment illustré, il retrace les différentes phases de l'urbanisation de la ville et analyse, en décryptant leur construction d'un point de vue historique, de très nombreuses représentations symboliques, culturelles et politiques qui lui sont attachées.
Voir également, à propos des représentations cartographiques de la ville au début du XXe siècle : Paulo Knauss, « Imagem do espaço, imagem da história. A representação espacial da cidade do Rio de Janeiro » in *Tempo*, n°3, vol. 2, 1997, p. 135-148.

272 Roland, « Visite Copacabana » in *Pif-Paf*, n°6, 27/07/1964, p. 8-9.

273 Roland, « Visite Copacabana » in *Pif-Paf*, n°6, 27/07/1964, p. 9.

Diverses versions de la ville de Rio de Janeiro se côtoyaient ainsi au fil des pages de *Pif-Paf* : ville rêvée, mythifiée, fantasmée, elle apparut également chaotique et corrompue, en pleine décadence au tout début du régime militaire. Elle se transforma en métaphore du pouvoir politique dans le périodique qui mit en place, au sein des huit numéros publiés entre mai et août 1964, des mécanismes textuels et graphiques au service de la dénonciation des incompétences, des vices et des travers des détenteurs de la puissance publique. L'arbitraire, l'ignorance, la brutalité et l'absurde furent pointés du crayon et *Pif-Paf* s'amusa avec la représentation des plus hautes autorités militaires.

## III. Désacralisation du pouvoir dans les pages de *Pif-Paf*

### a) Le Jeu de la démocratie : une mise en scène politique

Dès son deuxième numéro paru au début du mois de juin 1964[274], *Pif-Paf* défia le péril autoritaire et l'ensemble du système politique brésilien. La couverture et la quatrième de couverture du numéro représentaient, à la manière du jeu de l'oie[275], le plateau du « Jeu de la Démocratie[276] » conçu par l'ensemble de la rédaction et dessiné par Ziraldo. Quelques consignes étaient destinées à orienter le lecteur-joueur à gauche du plateau de jeu :

> « Dans ce numéro de Pif-Paf, le Jeu de la Démocratie est présenté pour la première fois complètement institutionnalisé.
> Ce Jeu de la Démocratie est un jeu éminemment national. Il n'y a de Jeu de la Démocratie égal à celui-ci dans aucun autre pays.
> N'importe quel citoyen peut entrer dans le Jeu de la Démocratie. Il suffit pour cela de fabriquer le dé que nous offrons ci-dessus, après l'avoir soigneusement collé sur du carton fin. Si la personne intéressée par le Jeu de la Démocratie veut davantage de partenaires, il suffit d'acheter plus d'exemplaires et de faire autant de dés qu'il y a

274 La date précise de publication du deuxième numéro n'est pas indiquée, mais elle est aisément imaginable en tenant compte de la périodicité bimensuelle de *Pif-Paf*.

275 Au Brésil, l'adaptation du jeu de l'oie prend le nom de « *Jogo do Tatu Brasilis* ». Les joueurs doivent faire arriver leur pion, un tatou, au centre du plateau à la forme caractéristique de spirale en escargot, en évitant les obstacles et les embûches.

276 « O Jogo da Democracia » in *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 1 et 24.

de partenaires. (En général, les personnes qui entrent dans le Jeu de la Démocratie préfèrent jouer seules)[277]. »

L'ironie du texte accentuait le caractère exceptionnel de la situation politique brésilienne, a priori incomparable. Les explications de la rédaction mêlaient des considérations didactiques liées au bon déroulement du jeu et une critique du carriérisme égoïste des personnalités politiques. Cette double page misa en outre sur la complicité avec des lecteurs censés être capables de percer les mystères des doubles sens disséminés sur le plateau de jeu aux apparences de distraction populaire. Un avertissement prémonitoire, mis en avant par une typographie différenciée en italique, complétait les instructions et mettait en garde contre la précarité des libertés encore existantes en juin 1964 : « Jouez aujourd'hui ! Jouez maintenant ! Le jeu de la démocratie peut être interdit à tout moment ![278] » La première case du jeu associa délibérément sous forme de réclame publicitaire l'achat du journal à la militance en faveur de la démocratie. La page suivante présentait l'idée directrice et les règles basiques du divertissement. De la création de la démocratie grecque, comparée à une distraction, à la forme brésilienne et contemporaine du régime politique, il n'y avait qu'un pas franchi en quelques lignes :

« Le jeu, comme le savent tous les lecteurs (exceptés les fascistes, les communistes, les socialistes, les équilibristes et les pickpockets), consiste sous sa forme brésilienne en l'arrivée d'une personne au palais de l'Aurore. Pour cela, cependant, on ne suit pas la logique qui voudrait que l'on tente d'y arriver par le chemin le plus court et le mieux pavé. L'important, que ce soit clair, n'est pas tant d'y arriver, mais plutôt d'empêcher que quelqu'un y arrive[279]. »

Les références à la situation contemporaine du pays abondaient, notamment dans la deuxième règle énumérant les pré-requis nécessaires à la participation : « Chaque joueur doit venir accompagné d'au moins cent mille votes. Ou cent mille *cruzeiros*. Ou un journal. Ou une division blindée[280] ». Dans la pratique et d'après un premier niveau de lecture, l'acquisition d'un journal suffisait effectivement aux joueurs anonymes non fortunés pour participer : *Pif-Paf*. Un second niveau d'interprétation dévoilait une féroce critique du haut personnel politique

277 *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 24.
278 *Idem.*
279 *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 2.
280 *Idem.*

brésilien arrivé en poste soit grâce à ses relations et à la pratique du clientélisme, soit grâce à sa fortune personnelle et la pratique de la corruption, soit grâce à ses accointances avec la grande presse majoritaire ou bien, plus simplement, grâce à l'usage de la force et son appartenance à la sphère militaire. La rédaction, cynique, prévenait les participants de l'importance de la loyauté dans la pratique du Jeu de la Démocratie : « Si l'un des joueurs désobéit aux règles, et gagne illégalement, le Jeu devient le Jeu de la Dictature[281]. » Elle insistait également sur la polarisation accrue de la vie politique nationale entre gauche et droite et dénonçait, en creux, la tendance à l'uniformisation et à la suppression des partis politiques : « les joueurs peuvent jouer en équipes appelées Équipe de droite et Équipe de Gauche. Plus de deux équipes, c'est le chaos[282]. » Une allégorie ludique et loufoque de la démocratie à la brésilienne prenait finalement corps, corrompue, instable, injuste et élitiste, mais qui semblait aux rédacteurs et dessinateurs de *Pif-Paf* tout de même préférable à son absence totale : « Même au Brésil, pendant de nombreuses années, à différentes époques, le Jeu était seulement toléré de manière clandestine. C'est pour cela que nous le répétons : jouez au Jeu de la Démocratie aujourd'hui même. Demain il sera peut-être trop tard[283]. »

**FIG 20 : « O jogo da democracia » in *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 1 et p. 24**

281 *Idem.*
282 *Idem.*
283 *Idem.*

Le plateau de jeu très coloré s'étendait sur la couverture et la quatrième de couverture. Il comportait soixante-cinq cases, soit deux cases supplémentaires par rapport au jeu de l'oie. Disposées en spirale et presque toutes illustrées, ces cases représentaient littéralement la sphère politique brésilienne, tournant en dérision les événements précédant le coup d'État de 1964, l'instauration d'un climat de suspicion permanente et la répression physique. La logique du jeu était assez simple : certaines cases néfastes pénalisaient le joueur, d'autres au contraire favorisaient la personne s'y trouvant. Le dessin tissait un ensemble de références à des événements, des personnalités politiques ou des lieux emblématiques du soutien ou de l'opposition au régime militaire.

Une première partie des cases remplissait une fonction éliminatoire justifiée par la rencontre du joueur avec des acteurs politiques indésirables pour les dirigeants du nouveau régime. Ainsi, il était indiqué à la huitième case « Rejoins Badger et...sors du jeu[284] » en référence à Badger Teixeira da Silveira, gouverneur de l'État de Rio de Janeiro en 1962, fervent soutien de João Goulart, des réformes de base et des campagnes d'alphabétisation. L'homme politique vit ses droits civils suspendus en avril 1964. Dix cases plus loin, le joueur risquait l'élimination à cause d'une entrevue avec l'ancien gouverneur de l'État de Rio Grande do Sul, député fédéral de l'État de Guanabara et opposant au régime militaire même depuis son exil en Uruguay dès le mois de mai 1964, Leonel Brizola. La délation faisait à cette occasion son entrée dans la partie puisque la terrible faute du joueur semblait être le fait de ne pas avoir informé la police politique de cette entrevue : « Tu rencontres Brizola sans prévenir le DOPS. Sors du jeu[285] ». Trois cases plus loin, en revanche, la rencontre était identique, mais l'issue différente : « Rencontre de nouveau Brizola et préviens le DOPS. Tu continues le jeu[286] ». Enfin, à la cinquante-cinquième case du jeu, c'était en compagnie de l'ancien président Jânio Quadros qui succéda à Juscelino Kubitschek en 1960 et dont le vice-président était João Goulart, que le participant perdait la partie. Adhemar Pereira de Barros, opposant historique de Jânio Quadros lorsqu'il était l'une des personnalités majeures de la vie politique locale de São Paulo, était également dessiné sur les cases cinq et cinquante-trois agenouillé en posture de prière ainsi qu'à la dix-septième vignette un chapelet à la main. Il était reconnaissable à son nez très proéminent et à sa coiffure caractéristique. Personnage ambigu, homme politique de premier plan accusé à plusieurs reprises de corruption, notamment connu pour le slogan

284 *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 1.
285 *Idem.*
286 *Idem.*

électoral « *Rouba, mas faz*[287] », il apporta son soutien à l'arrivée à la présidence de Goulart en 1961, mais participa par la suite à l'organisation du coup d'État de 1964. Il soutint le régime durant ses deux premières années avant de voir à son tour ses droits politiques suspendus en 1966. Le personnage se situait du côté des cases néfastes pour le joueur, puisqu'il était successivement la cause d'un retour au début du jeu, de deux tours passés sans jouer et finalement d'une avancée en case cinquante-huit, fatale.

Outre ces personnalités politiques, certains lieux et événements emblématiques de l'opposition au coup d'État et au régime militaire étaient également les prétextes de l'éviction ou de la pénalisation des joueurs. La treizième case fut associée à une date emblématique impliquant le repli du participant : « 13 mars. Attention avec ce numéro. Recule de cinq cases[288] ». Le 13 mars 1964, le président João Goulart organisa un immense rassemblement devant la gare centrale de la ville de Rio de Janeiro. Ce fut au cours de cet événement historique, le Comice des réformes[289], qu'il annonça la nationalisation de toutes les raffineries de pétrole et de nombreuses mesures liées à la réforme agraire. Il s'agissait pour Goulart d'affirmer l'orientation nationale et réformiste de son gouvernement tout en défendant les libertés syndicales. Les milieux conservateurs réagirent rapidement et massivement dans tout le pays en organisant notamment la série des « Marches de la famille, avec Dieu et pour la liberté » pour prévenir l'imminence du danger communiste. Notons que le joueur condamné à reculer de cinq cases tombait en case huit avec Badger Teixeira da Silva et perdait donc la partie. Un peu plus loin dans la spirale du « Jeu de la Démocratie », quatre cases consécutives figurant chacune un rhinocéros se démarquèrent en créant un comique de répétition à mesure qu'elles pénalisaient et favorisaient à tour de rôle le joueur. Ces vignettes se référaient à Cacareco, une femelle rhinocéros prêtée au jardin zoologique de São Paulo par celui de Rio de Janeiro. En 1959, sa candidature aux élections municipales paulistes fut portée par un mouvement de lutte contre la corruption de la sphère politique locale et obtint environ quinze pourcents des suffrages, soit cent mille votes. L'élection de l'animal fut refusée, mais la

287 Littéralement, « Il vole, mais il fait ».
288 *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 1.
289 Au sujet du contexte historique et de l'importance de l'événement, voir notamment :
Heloísa Menandro, « Comício das Reformas » in Alzira Alves de Abreu *et al* (coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*, Rio de Janeiro, CPDOC, 2010 [en ligne : http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/comicio-das-reformas] (consulté le 29/04/2019) ; Marcos Napolitano, « O Carnaval das Direitas : o golpe civil-militar » in Marcos Napolitano, *1964 : História do Regime Militar Brasileiro*, São Paulo, Contexto, 2014, p. 43-67.

femelle devint l'un des symboles du vote de frustration et de contestation[290], ou vote dit « *Cacareco* ». Située en fin de parcours, la case numéro soixante-et-un évoquait l'ambassade du Mexique au Brésil, une institution qui affirma au lendemain du coup d'État l'inconstitutionnalité du nouveau gouvernement et concéda un nombre important d'asiles politiques à des citoyens brésiliens dès 1964[291]. L'arrivée sur la case était synonyme de défaite : « Rencontre à la '*Embajada*'. Sors de la partie, mais tu peux rester regarder[292] ». Les traditionnels emblèmes du communisme furent également les cibles d'un triptyque grâce à un jeu de renvoi d'une vignette à l'autre : à la case cinquante-quatre, le joueur était invité à récupérer le marteau dessiné et à se rendre au numéro soixante, où il lui était proposé de se munir d'une faucille et d'aller vers la case soixante-trois. Inéluctablement, il se voyait expulsé de la partie : « Communiste ! Sors du jeu[293] ».

Certaines cases furent en revanche associées par Ziraldo à des personnalités politiques, des mouvements et parfois des comportements conservateurs favorables au régime militaire instauré deux mois avant la publication du numéro. Ces vignettes permettaient dans la plupart des cas aux participants de rester dans la course et parfois les favorisaient nettement. On l'a vu précédemment, la délation était valorisée par le plateau félicitant le joueur d'avoir prévenu les services de surveillance et de répression d'une rencontre avec Leonel Brizola. La trentième vignette accordait une protection pour l'ensemble du jeu grâce à la fréquentation du Parti social démocratique : « Tu rencontres le PSD. Maintenant, tu ne sors plus de la partie d'aucune manière[294] ». Parti populiste fondé en 1945 et dissous en octobre 1965 par le régime militaire en vertu de l'Acte Institutionnel n°2, le PSD regroupait cependant en juin 1964 d'importantes franges de la haute société brésilienne et une partie des entrepreneurs. Cette organisation, certes surveillée, fut tolérée jusqu'à l'interdiction de tous les partis politiques exceptés l'Alliance rénovatrice nationale, ou ARENA, soutien actif du gouvernement, et le Mouvement démocratique brésilien, le MDB, remplissant le rôle d'une opposition de façade consentie et contrôlée. Le vice-président de la République fédérative du Brésil José Maria Alkmin,

290 Voir Adolpho Queiroz, Mariana G.F. Mergulhão, « Voto de protesto ou estratégia de marketing? », travail présenté lors du cinquième congrès de Compolítica, association brésilienne de chercheurs en communication politique, Curitiba, 05/2013 [en ligne : http://www.compolitica.org/home/wp-content/uploads/2013/05/GT09-Propaganda-e-marketing-politico-AdolphoQueiroz.pdf] (consulté le 02/03/2018).

291 Voir : Daniela Morales Muñoz, « Exilio en tránsito. El paso por México del primer grupo de asilados brasileños de la dictadura militar » dans *Con-temporanea*, n°4, juil.-déc. 2015 [en ligne : http://con-temporanea.inah.gob.mx/node/113] (consulté le 02/03/2018).

292 *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 1.

293 *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 24.

294 *Idem.*

représenté en quarante-septième case, fut membre de l'ARENA à partir de 1965. Sa présence évitait au joueur d'inutiles tracas : « Tu rencontres Alkmin. Tu quittes le jeu seulement si tu meurs[295] ». Humberto de Alencar Castelo Branco et son vice-président Alkmin virent respectivement Artur da Costa e Silva et Pedro Aleixo leur succéder en mars 1967. Le jeu faisait également mention de la Marche de la famille avec Dieu et pour la liberté, cet ensemble de manifestations de grande ampleur organisées en mars 1964 par des groupes sociaux et politiques ultra conservateurs ainsi qu'une frange importante du clergé, en réponse au « péril » communiste et au Comice organisé par Goulart. La première Marche de la famille organisée le 19 mars dans la ville de São Paulo devint Marche de la victoire le 2 avril 1964 à Rio de Janeiro. Notons que la case renvoyait à la cinquante-troisième vignette et à l'ambigu Adhemar de Barros. Autre vertu valorisée par le nouveau gouvernement, l'extrême religiosité était tournée en dérision par le plateau de jeu, faisant à plusieurs reprises l'objet de critiques et pénalisant les participants. En case trente-trois, âge supposé du Christ à sa mort, il était simplement mentionné « Sors du jeu... parce que Jésus t'appelle[296] ». A la cinquante-huitième case, c'était la main de Dieu lui-même qui expulsait le joueur, accusé du péché originel.

Ainsi, la corruption impunie, le moralisme ambiant, l'extrême religiosité, la répression et la délation côtoyaient au sein d'une mise en scène satirique un ensemble de références à l'histoire récente du pays. Assimilés à une imagerie populaire qui les subvertissait, comparés à une distraction connue de tous, le régime et ses protagonistes étaient désacralisés par la dérision : le Jeu de la démocratie transforma la sphère politique en arène, avec ses gagnants, ses perdants, ses tricheries et ses rebondissements. Ziraldo proposait ainsi un tableau manichéen et grotesque des évolutions de la vie politique très contemporaine de la publication du périodique, sorte de cartographie humoristique des sympathies, des soutiens et des oppositions aux autorités militaires.

**b) Le Président et le militaire**

Le deuxième numéro de *Pif-Paf* fut également le support de la première représentation graphique de la fonction présidentielle dans les pages du périodique. Fausse ode à la technologie présentée comme un palliatif aux défauts inhérents à la nature humaine, le « Robot

295 *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 1.
296 *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 24.

du président parfait[297] » s'avérait nécessaire face à l'implacable constat formulé par la rédaction :

> « Après avoir étudié les habitudes et les besoins du pays, le comportement politique de nombreux partis, la manière de voter du peuple, le désir vital de nombreuses couches de la société, les envies de paix et de quiétude de la majorité des hommes qui sont au pouvoir, l'ambition de gloire des intellectuels, le vif flux et reflux des groupes économiques, l'infatigable pression de certaines réformes, l'impossible report d'autres, les possibilités de pression de nations étrangères plus fortes et plus riches, la capacité de négociation d'une certaine presse, la détermination à imprimer la presse de personnalités connues, le poids économique de la fonction, l'usure physique, intellectuelle, morale et psychologique de la personne détentrice de la Présidence de la République, PIF-PAF est arrivé à la conclusion, avec le pardon de ceux qui occupent actuellement la Suprême Magistrature de la nation, qu'il n'y a pas, il n'y a jamais eu et il n'y aura jamais, de PRÉSIDENT PARFAIT. Ainsi, répondant au désir de la quasi totalité des brésiliens, PIF-PAF présente ici ce Robot, capable de nous gouverner tous tranquillement et de manière infinie, sans effort ni difficulté. Si, patriotes de tous les secteurs, le Brésil a besoin urgemment d'être gouverné par un cerveau électronique, par une télécommande, par une conception technique. Mort aux hommes ! Vive le Robot de PIF-PAF[298] ! »

L'offense adressée au président Castelo Branco, faussement atténuée par la déférente demande d'excuses, la prétendue nécessité et l'argument du bien commun, était en fait considérable. Derrière des considérations générales sur les affres de la fonction présidentielle, le texte affirmait l'imperfection du président en poste et sous-entendait son incapacité à gouverner le pays.

297 « Robô do Presidente Perfeito » in *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 18-19.
298 *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 18.

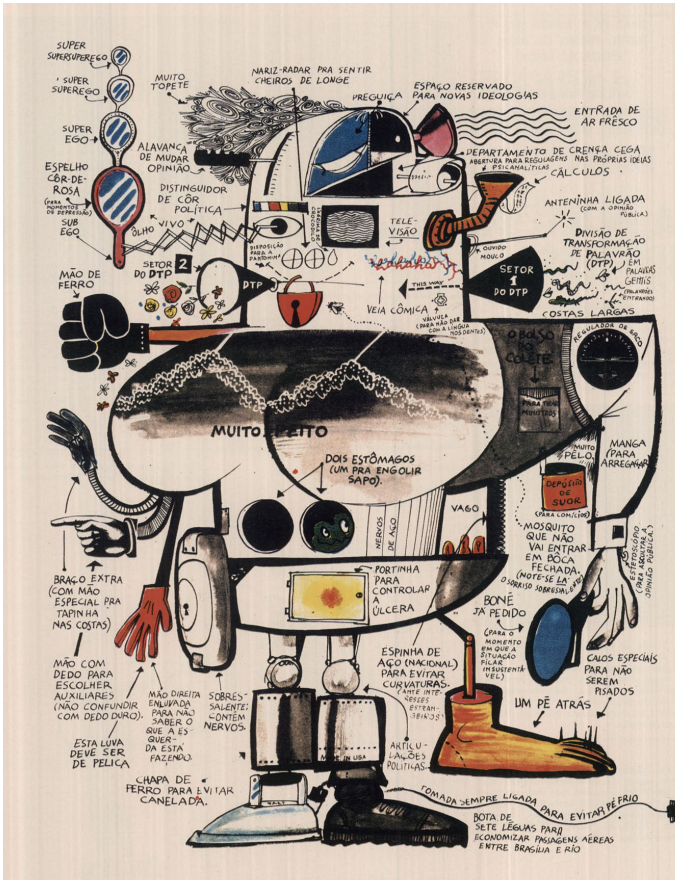



**FIG 21 : « Robô do Presidente Perfeito » in *Pif-Paf*, n°2, 06/1964, p. 19**

Le président parfait, figure robotique hétérogène à l'apparence désordonnée, était muni de la tête aux pieds d'une multitude d'accessoires indispensables à la gestion des difficultés liées à l'exercice du pouvoir. Ainsi, la boîte crânienne du robot comportait un « espace réservé aux nouvelles idéologies », un compartiment muni d'un hamac pour les moments de paresse, un « département de croyance aveugle » et un « levier pour changer d'opinion » fixé sur sa partie externe. Tout dans le dessin semblait pensé pour faciliter la versatilité et l'opportunisme, des caractéristiques attribuées au personnel politique de premier plan. La machine présidentielle était ironiquement affublée d'une « sourde oreille », d'une « antenne reliée à l'opinion publique », d'une « veine comique », d'une « larme de crocodile » et d'un miroir extensif pour l'ego. Le dessin mettait en lumière l'absence de spontanéité et les calculs politiques présents derrière chaque expression, chaque sourire, chaque réaction du président. Le robot possédait en outre une poitrine féminine gigantesque, l'expression familière « *ter peito* » signifiant faire preuve de beaucoup de courage, ainsi que deux estomacs afin d'« avaler des couleuvres ». L'automate disposait également de nombreux membres, chacun remplissant une fonction spécifique : le bras supplémentaire « avec main spéciale pour les petites tapes

dans le dos », « la main avec un doigt pour choisir les assistants (ne pas confondre avec celui qui dénonce) », un « pied en arrière » pour rester sur ses gardes, des « cals spéciaux » pour éviter de se faire marcher dessus et une « botte de sept lieues pour économiser les billets d'avion entre Brasília et Rio ». Les « articulations politiques » des membres inférieurs reliaient les pièces en acier « *Made in USA* », symboles des accointances marquées entre le gouvernement militaire brésilien et l'Oncle Sam[299]. Ici encore, les allées et venues graphiques étaient constantes entre le sens littéral et figuré des expressions employées. Outre la fausseté, la manipulation de l'opinion publique et l'orchestration de l'attitude présidentielle, la composition signalait les claires défaillances de Castelo Branco, vite devenu objet de critiques et de moqueries récurrentes au fil des numéros de *Pif-Paf*.

La rubrique « 10 questions au président Castelo Branco[300] » publiée dans le cinquième numéro alimenta ces critiques. Le ton familier, la dérision, la teneur des questions posées et l'adresse directe au président inauguraient la « nouvelle série de PIF-PAF destinée aux figures les plus populaires du pays[301] ». Le numéro suivant, publié quelques jours après la prolongation du mandat présidentiel par amendement constitutionnel jusqu'en 1966, multiplia les provocations destinées au chef de la Nation. La photographie d'une femme famélique portant son enfant dans les bras, passablement désemparée et les paumes ouvertes vers le ciel en signe de désespoir, se voyait conférer une nouvelle signification par la légende : « Expressive photo d'une habitante de l'intérieur de l'État du Ceará lorsque, interrogée par le président Castelo Branco à propos de ce qu'elle pensait de la prolongation de son mandat, elle répondait : 'Et bien, Monsieur le Président !'[302] ». Le détournement visait à montrer l'impuissance de la population brésilienne face à une telle décision. L'éditorial de la troisième page entièrement consacrée à l'événement fut accompagné d'un commentaire humoristique révélant les craintes vis-à-vis de la liberté d'expression : « Note de la rédaction. Nous ne nous manifestons pas encore au sujet de la prolongation des mandats parce qu'ils peuvent ne pas

299 La relation entretenue entre les États-Unis et le Brésil sous le régime militaire est toujours l'objet de débats historiographiques. Si le rôle du gouvernement nord-américain dans la déstabilisation de João Goulart est attesté, son action au cours du coup d'État militaire est encore à l'étude. Au sujet de la période entre 1962 et 1964, voir : Felipe Pereira Loureiro, « The Alliance for Progress and President João Goulart's Three-Year Plan : the deterioration of U.S.-Brazilian Relations in Cold War Brazil (1962) » in *Cold War History*, vol.17, n°1, février 2017, p. 61-79. Voir également l'ouvrage : Carlos Fico, *O grande irmão: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileiro, 2008.

300 « 10 perguntas ao Presidente Castelo Branco » in *Pif-Paf*, n°5, 07/1964, p. 10.

301 *Pif-Paf*, n°5, 07/1964, p. 10.

302 *Pif-Paf*, n°6, 27/07/1964, p. 2.

prolonger notre liberté.[303] » Quelques pages plus loin, un triptyque photographique dénonçait l'aspect mensonger du modèle de maillot de bain baptisé « Castelinho », responsable d'une illusion d'optique soupçonnée de modifier l'aspect physique des femmes. Sous le titre « Attention, mon frère, le Castelinho est traître[304] », la composition misogyne dénonçait en creux les tromperies du président Castelo Branco.

Si la personne et la pratique politique du président firent l'objet d'attaques jusqu'alors inédites dans la presse brésilienne, la nature profondément militaire du nouveau gouvernement fut également prise pour cible. La couverture du troisième numéro dessinée par Ziraldo et publiée le 22 juin 1964 représentait un général en uniforme sous l'apparence du roi de pique, dit « *rei de espada* », ou « roi de l'épée » en portugais.

**FIG 22 : *Pif-Paf*, n°3, 22/06/1964, p. 1**

303 *Pif-Paf*, n°6, 27/07/1964, p. 3.
304 « Cuidado, irmão, o Castelinho é traição » in *Pif-Paf*, n°6, 27/07/1964, p. 17.

Le militaire portait une imposante moustache blanche, une casquette d'officier en guise de couronne et une large épée à la main gauche. Les habits royaux généralement représentés en rouge, noir, bleu et or, furent troqués pour un uniforme militaire coloré dont la partie supérieure de la poitrine était chargée de décorations en tout genre. Le roi militaire portait autour du cou une décoration semblable à la croix de guerre, symbole de mérite. Un calembour inscrit en très petits caractères en bas du dessin complétait le tableau en jouant sur le double sens du mot « *capa* », terme désignant à la fois la cape et la couverture d'un périodique : « Voici notre couverture. Par ailleurs, de cape et d'épée[305] ». Notons que la traduction française rend difficilement compte du jeu de mot. Le haut rang militaire et la fonction royale du personnage inscrivaient le dessin dans une représentation satirique de Castelo Branco, devenu carte à jouer au sein d'une réalité ludique parallèle dans laquelle politique et jeu s'entremêlèrent. Plusieurs quatrièmes de couverture[306] réalisées par Fortuna employèrent également certains codes vestimentaires classiques pour représenter les plus hauts grades : uniforme et épaulettes croulant sous les décorations de guerre, imposant képi ou casquette démesurée, épée à garde dans son fourreau et bottines munies d'éperons d'une part, cheval monté d'autre part. Les caricatures dénonçaient la truculence et l'exagération des militaires arrivés au pouvoir, imbus d'eux-mêmes et inadaptés aux subtilités des fonctions leur incombant désormais. Le général aux gestes grandiloquents taillant un crayon avec son sabre et le haut gradé capricieux refusant de descendre de son cheval même affairé à son bureau devinrent des symboles de stupidité, pathétique conséquence de l'ascension des militaires jusqu'au pouvoir politique.

Au demeurant, le caricaturiste Fortuna était coutumier du fait au fil des pages de *Pif-Paf*, signant à partir du deuxième numéro les caricatures qui accompagnaient l'éditorial de Millôr Fernandes. À titre d'exemple, la caricature publiée dans le troisième numéro représentait une figure intellectuelle masculine stéréotypée qui dégainait un pistolet dans chaque main, découvrant ainsi une ceinture à cartouchière et deux étuis, et assimilait le coup d'État du 31 mars 1964, auto-proclamé Révolution, au braquage des institutions démocratiques. Publié le 6 juillet 1964, un collage loufoque réalisé par Jaguar accompagnait une chronique futuriste de Marcos de Vasconcelos contant la rencontre improbable entre un général et son supérieur hiérarchique. L'image mêlant éléments photographiques et détails de gravures fournissait au personnage représenté une carrure disproportionnée et un accoutrement

305 *Pif-Paf*, n°3, 22/06/1964, p. 1.
306 *Pif-Paf*, n°4, 06/07/1964, p. 24 ; Pif-Paf, n°7, 13/08/1964, p. 24.

hybride, affublé d'écussons parmi lesquels figuraient notamment un petit cor de chasse, un planisphère, un flacon de parfum et une croix gammée. Outre cette assimilation au nazisme, la présence de bottines féminines conféraient à la nouvelle image un potentiel subversif de franchissement des caractéristiques liées aux genres, arme fondamentale de la désacralisation du pouvoir dans *Pif-Paf*.

### c) La féminisation des détenteurs du pouvoir politique

Le 27 août 1964, la couverture du huitième numéro fut exposée en kiosque. Sous le dessin de Ziraldo, un décor de plage à la sensualité certaine, on pouvait y lire : « Sensationnel concours de Miss Alvorada : dispute entre Castelinha et Carlotinha[307] ». Le Palais de l'aurore, l'*Alvorada*, résidence officielle du président brésilien, fut construit entre 1957 et 1958 au cœur de la nouvelle capitale fédérale Brasília. La thématique du concours « *Miss Alvorada* » organisé par *Pif-Paf* pour accéder à la plus haute fonction présidentielle avait auparavant été déclinée à trois reprises dans les numéros précédents. La première candidate au concours fut présentée aux lecteurs dans le quatrième numéro : « Ademarina Urnamarajoara – Candidate de São Paulo[308] ». La créature avait une silhouette féminine élancée et le visage de l'homme politique Ademar de Barros exerçant depuis 1963 un second mandat en tant que gouverneur de l'État de São Paulo. Actif participant de la conspiration contre João Goulart en 1964, il fut par la suite accusé de corruption, démis de son poste et privé de ses droits politiques en 1966 par Castelo Branco. La pose suggestive, le léger maillot de bain deux pièces et les talons hauts portés par Ademarina en faisaient une candidate idéale au « Concours Miss Alvorada 1965 ». Dans le sixième numéro, la compétition changea de nom, faisant ainsi écho aux doutes au sujet de l'organisation du concours : « Miss Alvorada 65 ou plutôt Miss Alvorada 66 si Dieu le veut[309] ».

La deuxième candidate présentée par la rédaction était « Mademoiselle Magalhinha Boa Pinta[310] », représentante de l'État du Minas Gerais. À quatre pattes dans le sable et la poitrine mise en avant par un bikini échancré, le personnage féminin arborait le visage de José Magalhães Pinto, gouverneur du Minas Gerais depuis 1961 et fervent partisan du régime militaire installé en 1964. Ennemi politique de Goulart, il participa également activement à

307 *Pif-Paf*, n°8, 27/08/1964, p. 1.
308 *Pif-Paf*, n°4, 06/07/1964, p. 23.
309 *Idem.*
310 *Idem.*

l'organisation du coup d'État. Enfin, le septième numéro présentait aux lecteurs la représentante de l'État de Guanabara Carlota Corwina, au corps dénudé et à la pose sensuelle. Le visage et le surnom de la participante appartenaient à Carlos Lacerda, dit « le corbeau » ou « *o corvo* » en portugais, soutien du coup d'État en 1964 devenu critique à l'égard du gouvernement à la suite de la prolongation autoritaire du mandat de Castelo Branco[311]. Le texte accompagnant le photomontage filait la métaphore du concours de beauté en tournant en dérision les ambitions présidentielles des deux hommes politiques Castelo Branco et Carlos Lacerda. Carlota Corwina était présentée comme l'une des candidates favorites, irritée par l'intention de l'actuelle détentrice du titre Castelinha de rester éternellement *Miss Alvorada*. Les trois montages photographiques publiés respectivement le 6 juillet, le 27 juillet et le 13 août 1964, accompagnèrent de très près l'actualité politique à nouveau assimilée à une arène au sein de laquelle, ultime désacralisation, les combattants prirent l'apparence de futiles reines de beauté aux corps sensuels, mais à l'apparence monstrueusement hybride.

L'annonce finale publiée en couverture du huitième numéro renvoyait à deux montages photographiques publiés en vingt-et-unième page représentant la lutte puis la réconciliation entre Carlotinha, alias Carlos Lacerda, et Castelinha, le président Castelo Branco.

**FIG 23 : Concours *Miss Alvorada* in *Pif-Paf*, n°8, 27/08/1064, p. 21**

311 Au sujet des conflits et divergences entre la droite *lacerdista* et le groupe formé par l'entourage et les soutiens de Castelo Branco, voir l'ouvrage de Maud Chirio consacré à l'analyse de l'institution militaire dans toute son hétérogénéité : Maud Chirio, *La Politique en uniforme : l'expérience brésilienne, 1960-1980*, Rennes, PUR, 2016.

Le 11 mars 1964, Castelo Branco fut élu premier président du régime militaire par un Congrès National purgé de ses éléments indésirables, puis remplacé en 1967 par le maréchal Costa e Silva. Carlos Lacerda, premier gouverneur de l'État de Guanabara en 1960, faisait partie d'un groupe d'hommes politiques conservateurs qui apporta un soutien notoire et applaudit à l'arrivée des militaires au pouvoir, voyant dans ce gouvernement censément transitoire une réponse aux projets réformistes impulsés par João Goulart. Ses prises de position idéologiques et les voyages qu'il réalisa en Europe afin de défendre les valeurs du nouveau régime l'associèrent à ladite ligne dure de la droite brésilienne. A partir de juillet 1964, il commença cependant à s'en éloigner et s'inquiéta publiquement des projets de prolongation du mandat de Castelo Branco, puis fit savoir qu'il briguait la présidence du pays. Ses ambitions furent déçues par la suspension des élections directes prévues en 1965 et il vit ses droits politiques cassés par l'Acte Institutionnel n°5 en décembre 1968. En août 1964, le bimensuel *Pif-Paf* se moquait donc ouvertement des prétentions d'un Carlos Lacerda prêt à concourir au poste suprême, par le biais d'une mise en scène graphique très ironique du scénario politique et de ses évolutions. La rédaction masculine de *Pif-Paf* largement imprégnée par des représentations stéréotypées de la féminité, assimilant les rivalités et mésententes entre ces deux hommes politiques de premier plan à une vulgaire et futile dispute entre deux concurrentes d'un concours de beauté, cherchait à en discréditer les protagonistes. Le montage photographique associait les visages masculins bien connus du public lecteur aux corps de mannequins féminins. Chaque candidat à la présidence était appelé par son propre prénom féminisé et rendu familier par un diminutif faussement affectueux. La mise en page insistant sur l'intensité de la rixe puis sur la réconciliation lui ayant succédé augmentait l'impression de cynisme politique.

En imaginant dès le début du mois de juillet 1964 une parodie de compétition pour accéder au Palais de l'*Alvorada*, *Pif-Paf* mit le doigt sur certaines dissensions existant entre les autorités militaires et les notables soutiens civils au coup d'État, défavorables à une installation du régime dans la longue durée[312]. Le périodique signa également son arrêt de mort

312 Plusieurs historiens ont consacré leurs travaux aux évolutions historiographiques de la période du régime militaire, analysant et expliquant ces dissensions et désaccords. Une importante part des soutiens civils au coup d'État de 1964 se désolidarisa rapidement des autorités militaires, face aux intentions affirmées de faire perdurer le régime après la destitution de João Goulart.
Voir : Carlos Fico, « Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas » in *Revista Tempo e Argumento*, n°20, vol. 9, janv.-avril 2017, p. 5-74 ; Denise Rollemberg, Samantha Quadrat, *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010 ; Rodrigo Patto Sá Motta, « Ditadura militar no Brasil: historiografia, política e memória » (entretien réalisé par João Teófilo) in *Café História – história feita com cliques* [en ligne : https://www.cafehistoria.com.br/entrevista-rodrigo-patto-sa/] (consulté le 18/07/2019).

et ferma ses portes après la parution du huitième et dernier numéro, au dos duquel Millôr Fernandes prit le soin de publier un encadré à l'ironie prémonitoire :

> « AVERTISSEMENT !
> Celui qui prévient est un ami : si le gouvernement continue à laisser certains journalistes parler d'élections ; si le gouvernement continue à autoriser certains journaux à émettre des doutes par rapport à sa politique financière ; si le gouvernement continue à laisser certains hommes politiques oser maintenir leurs candidatures ; si le gouvernement continue à autoriser certaines personnes à penser par elles-mêmes ; et, surtout, si le gouvernement continue à permettre à cette revue de circuler, avec toute son irrévérence et sa critique, d'ici peu nous tomberons dans une démocratie[313]. »

Il semble que le gouvernement militaire ait suivi les conseils avisés de Millôr Fernandes, qui évoquait dans cet avertissement les libertés caractérisant à ses yeux un régime démocratique : liberté de presse, liberté d'opinion et liberté d'expression. Fernandes alerta les lecteurs de *Pif-Paf* à propos de la perte imminente des droits énoncés en feignant de mettre en garde les autorités contre les dérives d'un gouvernement du peuple par le peuple. L'ironie de cette épitaphe vint s'ajouter à la désacralisation graphique du pouvoir opérée dès le premier numéro par la publication de caricatures, de charges et de montages photographiques. Millôr Fernandes évoqua en 1987 la complexité des raisons qui conduisirent à l'arrêt prématuré du bimensuel satirique, expliquant les pressions exercées par le gouvernement fédéral et les autorités locales, l'interdiction complète du huitième numéro, sa propre fatigue physique et l'importante dette contractée[314]. Un mois après la fermeture, il publiait de nouveau sa rubrique sous forme de chronique dans le journal portugais *O Diário Popular*. Sa contribution au périodique lisboète se maintint jusqu'en 1974, la légende voulant qu'António de Oliveira Salazar lui-même ait lu « Pif-Paf » et commenté le talent de son auteur : « Ce type a de l'humour. C'est dommage qu'il écrive si mal le portugais[315] ».

313 *Pif-Paf*, n°8, 27/08/1964, p. 24

314 Voir : *Imprensa Alternativa e Literatura : os Anos da Resistência*, Rio de Janeiro, RioArte, 1987.

315 La citation en langue portugaise est la suivante : « *Esse gajo tem piada. Pena que escreva tão mal o português* ». Cette information fut rapportée en 2012 par de nombreux médias brésiliens et portugais rendant hommage à Millôr Fernandes juste après son décès. Voir notamment : Pedro Lomba, « *Millôr, gênio sem dor* », *Público*, 29/03/2012 [en ligne : https://www.publico.pt/opiniao/jornal/millor-genio-sem-dor-24269228] (consulté le 20 juillet 2017).

La fermeture de *Pif-Paf* en août 1964 fut annonciatrice de grandes difficultés pour la presse indépendante dès la première année du régime militaire, une période paradoxale bien marquée par l'autoritarisme. Napolitano revint dans *1964 : História do Regime Militar Brasileiro* sur le caractère ambigu des quatre années ayant succédé au coup d'État, déconstruisant la représentation d'une « dictature-douce » et insistant sur la base sociale du soutien à l'instauration du régime militaire :

> « Bénéficiant d'un important soutien des classes moyennes et produit d'une conspiration ayant impliqué des secteurs libéraux (ancrés dans la presse et les partis conservateurs), les quatre premières années des militaires au pouvoir furent marquées par la combinaison d'une répression sélective et de la construction d'un ordre institutionnel autoritaire et centraliste. En d'autres termes, l'ordre autoritaire des premières années du régime militaire brésilien était davantage intéressé par le blindage de l'État face aux pressions de la société civile et par la dépolitisation des secteurs populaires (ouvriers et paysans) que par le fait d'empêcher complètement la manifestation de l'opinion publique ou de réduire au silence les manifestations culturelles de gauche. Évidemment, la période avant l'AI-5 a été marquée par des moments de conflit entre le régime et les secteurs de l'opposition qui ont bien souvent entraîné des emprisonnements, des enquêtes policières-militaires et des actes de censure d'œuvres artistiques. Mais rien de comparable à la violence systématique et à la fermeture de la sphère publique survenues à partir de l'édition de l'AI-5 en décembre 1968, inaugurant les « années de plomb » qui durèrent, dans la meilleure des hypothèses, jusqu'au début de l'année 1976[316]. »

En effet, force est de constater que de nombreux périodiques indépendants nés au cours de cette première phase du régime militaire furent frappés par de lourdes contraintes et pressions. La fin des *Cadernos do Povo Brasileiro*, dont la vocation était la création de passerelles entre une classe moyenne intellectualisée et les classes populaires, en fut l'une des conséquences. Initiative conjointe de la maison d'édition *Civilização Brasileira* et du CPC de l'UNE, la publication née en 1962 sous le gouvernement de Goulart et coordonnée par le journaliste Ênio Silveira fut également fortement influencée par l'Institut supérieur d'études brésiliennes (ISEB), lui aussi éteint en 1964. Chacun des vingt-cinq volumes thématiques de la collection abordait une grande question politique, sociale ou économique de manière militante

316 Marcos NAPOLITANO, *1964 : História do Regime Militar Brasileiro*, São Paulo, Contexto, 2014, p. 71-72.

et didactique, largement inspiré par une conception renouvelée du nationalisme[317]. La période, nous dit le sociologue Marcelo Ridenti, fut caractérisée par la naissance d'une utopie d'intégration de l'intellectuel brésilien au peuple, un peuple originel non contaminé par la modernisation capitaliste. Le futur apparaissait dès lors construit sur la base de luttes politiques et culturelles fondées sur un « romantisme révolutionnaire[318] » valorisant le national et le populaire. Les *Cadernos do Povo Brasileiro* s'inscrivirent dans cette utopie de la construction d'un futur brésilien, en ce qu'ils proposaient à travers les sciences sociales la jonction d'une avant-garde intellectuelle avec le peuple et la nation. Or, cet objectif inhérent à plusieurs publications indépendantes du même type nées au début des années 1960 allait à l'encontre de l'un des principaux objectifs du gouvernement installé à la suite du coup d'État de 1964, la destruction des liens réels ou supposés entre les classes moyennes intellectualisées et les classes populaires ouvrières ou paysannes. ária

Autoritaire, la période s'étalant du 31 mars 1964 au mois de décembre 1968 fut marquée par la croissante institutionnalisation de la répression, « dont le degré de violence et d'arbitraire variait selon le type d'opposant et les circonstances[319]. » Le PCB opta pour la lutte non armée contre le régime militaire lors de son comité central réuni en mai 1965 et divers groupes d'opposition, terrassés par la défaite, se tournèrent progressivement vers des formes culturelles et artistiques de militantisme. Plusieurs périodiques d'opposition virent le jour dans ce contexte, à l'instar de la revue *Revisão*, publiée dès 1965 par un syndicat d'étudiants de l'Université de São Paulo défendant une ligne éditoriale d'obédience marxiste. La revue était rédigée par des universitaires issus des diverses sciences humaines et sociales jusqu'en 1967, période à laquelle elle remporta davantage de succès avec de grands reportages sur l'actualité politique latino-américaine. Fondée elle aussi en 1965 par Ênio Silveira, la *Revista Civilização Brasileira* « fut le principal périodique de débats intellectuels entre 1965 et 1968, devenant le plus important espace éditorial de réflexion et de débat dans le champ de la gauche qui gravitait autour du Parti Communiste Brésilien[320]. » Née en avril 1966 et publiée durant dix

317 Voir les travaux de Angélica Lovatto au sujet de l'impact du nationalisme réformiste dans la publication, notamment : Angélica Lovatto, « Ênio Silveira e os *Cadernos do Povo Brasileiro* : nacionalismo e imperialismo nos anos 1960 » in *Anais do IV Simpósio Lutas Sociais na América Latina*, Université de l'État de Londrina, 2010 [en ligne : http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/anais_ivsimp/gt8/10_angelicalovatto.pdf] (consulté le 29/04/2019).

318 Marcelo Ridenti, « Brasil, anos 1960 : Povo, Nação, Revolução » in Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro : artistas da revolução, do CPC à era da TV*, São Paulo, Editora Unesp, 2014, p. 7-43 (2ème édition révisée).

319 Marcos Napolitano, *op. cit.*, p. 83.

320 Marcos Napolitano, *op. cit.*, p. 224.

ans, la revue *Realidade* était elle destinée à une classe moyenne relativement intellectualisée engagée dans l'opposition. Paradoxalement éditée par la maison *Abril* alors dirigée par Victor Civita, soutien du régime militaire, elle contribua au renouvellement de la production journalistique dans la seconde moitié des années 1960, fortement marquée par le *New Journalism* nord-américain et la prépondérance des grands reportages photographiques. La rédaction abordait des thèmes innovants et progressistes, tout en cherchant l'équilibre entre son engagement militant politique et social d'une part[321], et l'autocensure ou la promotion de certains sujets d'autre part. Bernardo Kucinski attribue à *Realidade* un rôle fondateur dans les luttes menées par la presse de gauche durant la décennie suivante.

Les périodiques ouverts vers le traitement académique de sujets de politique nationale ou internationale se multiplièrent, mais accordaient encore peu d'espace à l'humour graphique contestataire. Un autre type de presse essaima au cours des premières années du régime militaire, tout en faisant les frais de la répression politique : les journaux anarchistes notamment inspirés par le syndicalisme révolutionnaire[322]. Ainsi, suite à la fermeture en 1964 du titre *O Libertário* notamment fondé quatre ans auparavant par Pedro Cattalo, Edgard Leuenroth, le groupe de militants anarchistes créa à São Paulo un autre périodique afin de poursuivre l'entreprise de communication libertaire : *Dealbar*. Journal anarchiste et anticlérical dont le premier numéro parut en septembre 1965, *Dealbar* n'entretenait aucun lien organique avec un parti politique, mais était lié au Centre de culture sociale fondé en 1933, fermé sous l'*Estado Novo* puis réouvert en 1945. Composé de quatre pages à la présentation très sommaire, le périodique publia quelques charges critiquant les hommes politiques au pouvoir et vantant l'universalisme. Le titre ferma ses portes en 1968. En octobre 1967, un autre journal anarchiste critique vis-à-vis de l'inefficacité de l'État ainsi que des conditions de vie des masses ouvrières et des étudiants vit le jour dans la capitale de l'État du Rio Grande do Sul : *O Protesto*. Le sous-titre, « Idées, critique et combat » donnait le ton d'une publication enracinée dans le combat pour l'émancipation et la libération humaines, en accord avec les principes défendus par le socialisme libertaire. Le mensuel était composé et imprimé rue Garibaldi à Porto Alegre, dans les ateliers de la maison Trevo également connue pour la

321 Les exemplaires de la revue furent par exemple saisis avant diffusion en janvier 1967 à cause d'un contenu jugé obscène. La rédaction passa en jugement en octobre 1968 en vertu de la loi de presse du 9 février 1967. Voir : Felipe Cittolin Abal, Gabriel Antinolfi Divan, « O feminino e o obsceno em tempos de ditadura : O caso da revista Realidade e o Supremo Tribunal Federal » in *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, vol. 9, n°1, janvier-avril 2017, p. 135-157.

322 Voir notamment : Eduardo Colombo (dir.), *História do Movimento Operário Revolucionário*, São Paulo, Imaginário, 2004 ; Maria Nazareth Ferreira, *A imprensa operária no Brasil*, São Paulo, Ática, 1988.

diffusion d'écrits anti-franquistes. Si *O Protesto* employait quelques illustrations à des fins pédagogiques, l'humour graphique était quasiment absent de ses pages également présentées de manière tout à fait classique.

L'hebdomadaire *Amanhã*, fondé en 1967 par des étudiants de l'Université de São Paulo et dont Raimundo Pereira fut l'un des éditeurs, portait sur la situation politique brésilienne et l'actualité internationale un regard critique. La publication tenta de faire la jonction entre les organisations étudiantes clandestines et le mouvement ouvrier, tout en consacrant un carnet spécial au journalisme d'investigation et à la guerre du Vietnam. Les pages comptèrent quelques dessins de presse accompagnant les gros titres, mais la satire et l'humour dessinés y occupèrent relativement peu d'espace. Le numéro expérimental paru en 13 mars 1967, dont l'éditorial s'insurgeait contre la promulgation de la Loi de sécurité nationale entrée en vigueur le 15 mars, publia tout de même une bande dessinée[323]. Le numéro suivant comporta deux illustrations, mais ni charge ni caricature. Quelques rares dessins de presse critiques notamment signés par Fortuna ou Jaguar apparurent au fil des semaines. Le périodique à la durée de vie très éphémère ferma ses portes après la parution du sixième numéro, précédée d'une fouille de la rédaction par des agents du DEOPS à cause de l'entretien réalisé avec l'historien, homme politique et éditeur d'inspiration marxiste Caio da Silva Prado Júnior.

La Loi de presse promulguée le 9 février 1967 avait constitué un grand pas vers la radicalisation du régime, imposant à l'activité des journalistes, éditeurs et dessinateurs de sérieuses limitations notamment fondées sur son troisième chapitre, « Des abus dans l'exercice de la liberté de manifestation de la pensée et d'information ». La promulgation de l'*AI-5 en décembre 1968 acheva de constituer les bases d'un arsenal législatif voué au musellement de tout type d'opposition, entamant une nouvelle période à la fois caractérisée par l'intensification de la répression et l'explosion de la contestation : les « années de plomb ».*

323 DAHER, « Os Bichos » in *Amanhã*, n°0, 13/03/1967, p. 7.

# PARTIE II

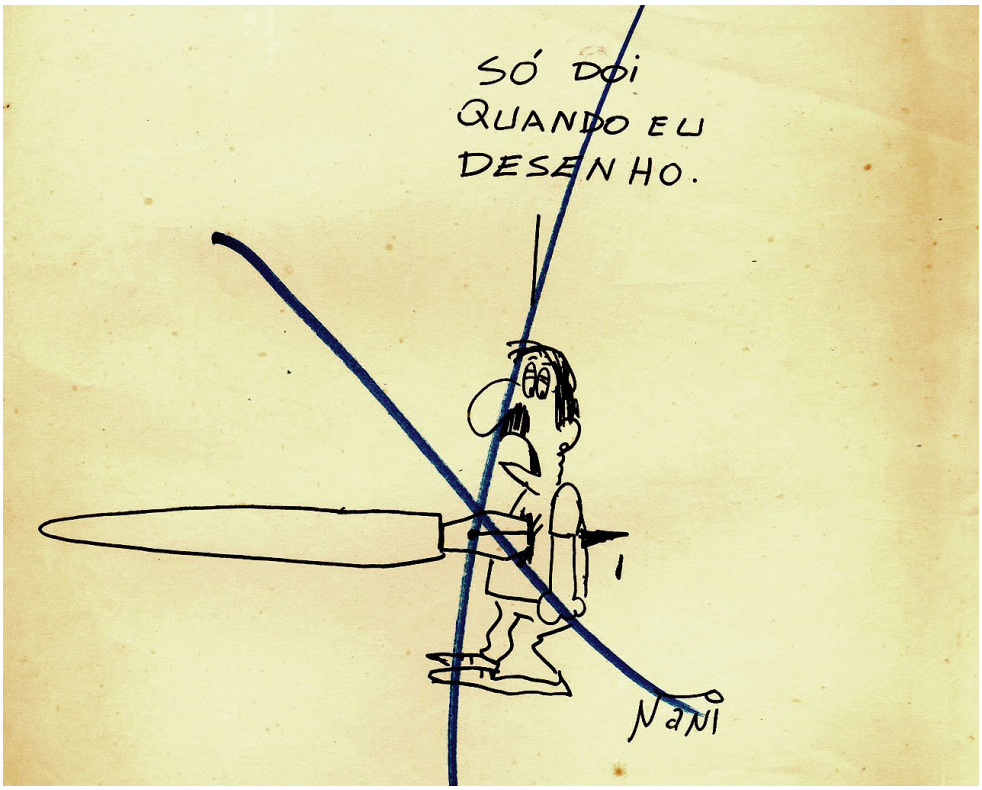
## L'humour graphique, une arme de lutte politique et de contournement de la censure durant les « années de plomb » (1968 – 1975) ?

Avec la promulgation de l'AI-5 le 13 décembre 1968, le régime militaire franchit une étape fondamentale vers la montée en puissance de l'autoritarisme. L'année 1969 s'ouvrit sur une période de suffocation des libertés individuelles et collectives, conséquence du durcissement de l'arsenal législatif. La répression des voix discordantes avec le projet porté par le gouvernement fut amplifiée, touchant des secteurs jusqu'alors relativement épargnés tels que la classe moyenne intellectualisée et artistique, ainsi que bon nombre de rédactions de périodiques indépendants. Les mécanismes de la contestation politique, loin de s'éteindre sous les « années de plomb », semblèrent contraints de se réinventer.

Le général Emílio Garrastazu Médici accéda à la fonction présidentielle en octobre 1969, autorisa la réouverture du Congrès et poursuivit, en l'intensifiant, le combat contre les organisations politiques d'opposition et les mouvements de lutte armée. Corollaire de la surveillance et du contrôle des esprits, la censure préventive fut instaurée par décret-loi le 26 janvier 1970 qui stipulait dans son tout premier article que « ne [seraient] plus tolérées les publications et extériorisations contraires à la morale et aux bonnes mœurs, quels qu'en [seraient] les moyens de communication ». La censure morale se politisa et prit une part importante – contrainte, négociée ou parfois en partie maîtrisée – dans les mécanismes intellectuels, dans la création artistique et dans la production littéraire, amorçant dès lors une nouvelle configuration du champ médiatique. Les marges de manœuvre des mouvements de l'opposition démocratique non armée et donc de la presse indépendante, se rétrécirent drastiquement.

Nous tenterons d'en définir et d'en analyser les contours, mais également les mécanismes d'existence, les enjeux et dilemmes, les zones troubles et mouvantes ainsi que les usages et pratiques, par le prisme du travail des dessinateurs d'humour graphique et d'image satirique. Entendons-nous : la censure affecta à des degrés différents la presse dans son ensemble, mais si le fait de « normaliser et [d']assumer la censure préalable à la grande presse commerciale, partenaire de la conspiration qui fit tomber Goulart en 1964 » était pour le gouvernement un exercice délicat, il lui sembla en revanche bien plus évident de censurer la

presse d'opposition, à l'équilibre financier précaire et davantage critique à son égard. Moins d'un an après la promulgation de l'AI-5 naissait à Rio de Janeiro l'hebdomadaire humoristique et satirique *Pasquim*, qui accorda une place de choix aux formes graphiques de l'humour politique, de la critique de mœurs et de la satire sociale. En novembre 1972, le premier numéro de *Opinião* paraissait en kiosques. Notre analyse se focalisera sur ces deux grands titres indépendants nés durant les années de plomb, dans une logique comparative avec d'autres périodiques à la production graphique similaire. Nous identifierons les caractéristiques du combat politique commun mené par une très grande diversité de dessinateurs et d'artistes dont les parcours, les trajectoires et les engagements influencèrent la production. Il s'agira de comprendre l'élaboration de stratégies concrètes de détournement de la censure imposée à la presse indépendante, puis d'analyser les thématiques mouvantes autorisées ou interdites sous les années de plomb ainsi que les styles graphiques permettant la contestation dessinée. Enfin, nous retracerons les étapes de la création en 1974 et du déroulement du Salon de l'humour de Piracicaba, événement culturel majeur encore peu étudié et pourtant fin observatoire au cours des années 1970 et 1980 des enjeux et évolutions inhérents à la pratique du dessin d'humour politique jusqu'aux prémices du retour à la démocratie.




**« *Só doi quando eu desenho* », archives personnelles de Nani, non daté**

# Chapitre 3
# Rire sous la dictature : contournement et affrontement des limitations imposées à la liberté d'expression

L'action des équipes composant les rédactions indépendantes s'inséra dans un ensemble de pratiques contestataires développées par les mouvements de l'opposition au régime militaire. De nombreux secteurs artistiques orchestrèrent la résistance culturelle et politique, dont nous tâcherons de définir les contours afin de mieux cerner l'insertion en son sein du combat politique mené par les dessinateurs d'humour et de satire. Malgré une grande hétérogénéité des périodiques, de leurs lignes éditoriales et affinités idéologiques, certaines caractéristiques semblent en permettre un regroupement en communauté militante fondée sur des valeurs et une vision du monde opposées à celles défendues par le régime.

La focale sera ici portée sur les deux grands périodiques indépendants *Pasquim* et *Opinião*, dans une optique comparative avec d'autres journaux publiés à la même période et partageant les mêmes ambitions. Les parcours des dessinateurs, leurs trajectoires professionnelles et personnelles, leurs engagements, leurs inspirations, leurs styles graphiques et leurs sympathies ou engagements politiques contribuèrent à forger l'identité de périodiques engagés dans la lutte contre la censure et les restrictions des libertés civiles.

Nous analyserons certaines stratégies graphiques de contournement de la censure mises en place par ces périodiques et fondées sur la créativité des équipes de dessinateurs. Nous le verrons, les images cherchaient à rendre visibles les interdictions tout en inventant des techniques vouées à poursuivre la parution des numéros sous la censure parfois acceptée, mais souvent affrontée ou contournée. Il s'agira de décrypter les connexions visuelles élaborées par l'humour graphique aux frontières de l'interdit, de l'autorisé et du toléré pour comprendre ce qui permit, malgré tout, de rire sous la dictature.

## I. Les caractéristiques d'un combat politique collectif

### 1. Un *front* de résistance des dessinateurs d'humour et de satire politiques ?

L'historienne brésilienne Miriam Hermeto, qui consacra sa thèse doctorale à l'étude de l'œuvre *Gota D'Água* – texte rédigé par Chico Buarque et Paulo Pontes en 1975 et envisagé

comme un « événement dans le champ artistico-intellectuel brésilien[324]» – s'employa en 2013 à définir l'identité politique et les objectifs du groupe « Casa Grande » dans l'ouvrage collectif *Comunistas brasileiros. Cultura política e produção cultural*[325]. Elle y formulait certaines hypothèses expliquant la naissance d'un tel ensemble fondée sur la convergence d'intérêts politiques et de projets artistiques très divers au début de la période d'ouverture politique amorcée par le gouvernement Geisel. Certains problèmes soulevés par Hermeto nous semblent fondamentaux, comme lorsqu'elle s'interrogea sur l'identité des membres du groupe, sur les lieux de friction et surtout de rencontre entre leurs diverses tendances idéologiques et projets de création ou sur le chemin emprunté par le collectif afin de transformer une activité culturelle en action militante. Elle évoqua une structuration autour d'un noyau de membres permanents engagés dans l'organisation de débats récurrents, mais également construite avec la collaboration occasionnelle d'un ensemble d'intellectuels, artistes, producteurs. L'enjeu de cette analyse réside dans la définition des conditions de structuration et de maintien d'un groupe contestataire organisé autour de projets et de valeurs, qu'elle qualifie de « front politique et culturel de résistance » contre le régime militaire et dont l'hétérogénéité fut l'une des caractéristiques cardinales.

Cette notion pourrait-elle fournir l'une des clés de lecture essentielles à l'examen de l'ensemble hybride formé par les dessinateurs de presse et caricaturistes insérés dans l'opposition au régime militaire brésilien sous les années de plomb ? Serait-elle transposable à cet autre groupe formé d'individus aux origines sociales et parcours divers, mus par des convictions et parfois des affiliations idéologiques disparates, mais orientés par des objectifs communs ? Malgré les deux principales dissemblances – dans le cas qui nous occupe, la période est antérieure à l'ouverture politique et les individus ne sont pas nécessairement reliés par leur sympathie envers le PCB – les deux réseaux d'artistes et d'intellectuels rassemblés par des pratiques, des valeurs et des comportements sont-ils comparables ? Toute ressemblance ne semble en effet pas être fortuite, principalement lorsque Hermeto insiste sur la fonction du « front politique et culturel de résistance » d'accommodation des différences et d'adaptation de points de vue afin de créer une identité et un combat communs. La perspective d'identification

324 Miriam Hermeto, « 'Olha a *Gota* que falta'. *Gota d'Água*, um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980) », Thèse de doctorat en Histoire, sous la direction de Rodrigo Patto Sá Motta, Belo Horizonte, Université Fédérale du Minas Gerais, 2010.

325 Miriam Hermeto, « Grupo Casa Grande (1974-1979). Uma frente político-cultural de resistência » in Marcos Napolitano, Rodrigo Czajka, Rodrigo Patto Sá Motta (dir.), *Comunistas brasileiros. Cultura política e produção cultural*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2013, p. 293-315.

des tensions au sein d'un même groupe, minorées au plus fort de la répression, mais ayant acquis une ampleur croissante au fur et à mesure de l'ouverture politique, éclaire dès lors l'histoire des mouvements de gauche et de l'opposition démocratique au régime militaire à laquelle les dessinateurs et journalistes participèrent. Outre l'identité constituée par l'appartenance à un parti ou un mouvement idéologique institutionnalisé, exista-t-il d'autres formes de liens unissant des individus engagés dans l'opposition, par exemple rassemblés autour de leur conception de la profession ? Pourrait-on envisager l'existence d'une communauté dépassant le cadre restreint des rédactions ? Sur la base de quelles pratiques et techniques propres aux dessinateurs et caricaturistes s'établit ce « front de résistance » ?

L'historiographie de la résistance dépasse largement le cadre conceptuel de notre analyse, qui ne prétend pas son renouvellement. Cela dit, la discussion épistémologique tendant à en définir les contours nous concerne et nous interroge : peut-on parler de résistance politique dans le cas de l'humour graphique et des images satiriques publiés dans la presse indépendante ? La notion subtile et versatile, fonction du contexte historique, géographique et politique, dépend également des systèmes de représentation culturelle en vigueur. Plus encore lorsque que le travail de recherche historique s'alimente en partie de sources orales concédées par d'anciens acteurs des phénomènes analysés :

> « Affirmer les droits de l'histoire, c'est-à-dire d'une démarche scientifique distanciée et argumentée en vue d'une construction raisonnée, n'aboutit nullement à récuser l'expérience vécue, mais à la situer à sa place – qui est grande, mais qui ne doit en aucun cas occuper le fauteuil d'honneur, tandis que l'historien se verrait réduit au strapontin[326]. »

Au cours des entretiens réalisés, les dessinateurs et journalistes que nous avons rencontrés revendiquèrent l'appartenance aux mouvements de résistance au régime militaire. Ces témoignages entrèrent en résonance avec le terme de presse « alternative » largement employé pour désigner les périodiques indépendants et qui évoque l'affrontement avec un premier modèle, refusé et décrié. Bernardo Kucinski, on l'a vu, attribua à cette posture d'opposition une double nature, organisée contre les canons de la production journalistique et contre le gouvernement. Le refus assumé de la collaboration avec le régime, militaire, ou dans

326 François Bédarida, « Sur le concept de Résistance » in Jean-Marie Guillon, Pierre Laborie, *Mémoire et Histoire : la Résistance*, Toulouse, Éditions Privat, 1995, p. 50.

une moindre mesure de tolérance et d'accommodation, tend à coïncider avec le premier élément décrit par François Bédarida dans sa tentative d'application du modèle wébérien d' « idéal-type » à l'analyse de la Résistance française sous l'occupation allemande. Sans nier les limites d'une telle construction conceptuelle, le parallèle est intéressant : « Au point de départ, on trouve un geste de base : dire non. Un non symbolique à la soumission et à l'asservissement. Un non qui témoigne d'une volonté de principe. Là est l'essence de la résistance[327] ». Ou du moins celle de la construction a posteriori de souvenirs individuels et de la mémoire collective des mouvements d'opposition. L'historienne brésilienne Denise Rollemberg se pencha justement sur le rôle de la mémoire dans l'élaboration de rituels et de mythes de la résistance dans son ouvrage *Resistência: memória da ocupação nazista na França e na Itália*[328]. Le début de sa réflexion cherchait à définir le concept de résistance depuis une perspective critique, refusant l'essentialisation et la sacralisation. Il s'agissait plutôt d'en percevoir les complexités et ambiguïtés, ainsi que la nature profondément relative du degré, de la nature et de l'intensité de l'autoritarisme, du totalitarisme ou de la répression. Rollemberg insistait également sur la grande diversité des formes de la résistance, dont la narration et la reconstruction a posteriori contribuèrent aux récits nationaux français et italien. Marcos Napolitano s'interrogea quant à lui à propos du rôle de la culture dans l'opposition à la dictature militaire et de la possible définition d'une résistance culturelle brésilienne dans *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*[329]. L'historien cherchait à définir les mécanismes communs d'acteurs et de pratiques culturelles divers mus par des sympathies idéologiques souvent divergentes et entretenant avec les autorités des rapports parfois ambivalents, entre répression et soutien de certains secteurs à partir de 1975.

L'historien britannique Harry Roderick Kedward, célèbre auteur de *Resistance in Vichy France*[330] en 1978, proposa dans l'ouvrage dirigé par Jean-Marie Guillon et Pierre Laborie *Mémoire et Histoire : la Résistance,* un modèle d'analyse fondé sur l'étude comparée de sociétés aux antipodes de la culture européenne occidentale. A partir des recherches de Ranajit

327 François Bédarida, *op. cit.*, p. 47.
328 Denise Rollemberg, *Resistência: memória da ocupação nazista na França e na Itália. Uma perspectiva comparativa acerca do uso da memória*, São Paulo, Alameda, 2016.
329 Marcos Napolitano, *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*, São Paulo, Intermeios, 2017.
330 Harry Roderick Kedward, *Resistance in Vichy France*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

Guha[331] ou de James Scott[332], Kedward identifia quatre conditions indispensables à la qualification d'un phénomène de résistance. La première était l'existence avérée d'une « conscience de résistance, […] à la fois une conséquence et une condition préalable des actes de résistance[333] ». Le chercheur cherchait à mesurer la conscience de l'action de la part des propres militants et ses manifestations concrètes. A cet égard, le dessinateur Nani, collaborateur de *Pasquim* à partir de 1972, nous apportait en 2013 un témoignage éclairant en insistant sur la revendication consciente de l'opposition, seule option possible pour l'humour graphique :

> « Il n'existe pas d'humour « en faveur de ». L'humour doit toujours être « contre ». Freud lui-même disait quelque chose du genre « l'humour ne se résigne pas, il affronte ». Il défie. L'humour graphique doit toujours défier, il ne se résigne pas. […] Le dessinateur naît avec un peu de cette verve et cet esprit de dénonciation et d'opposition. C'est dur de trouver un dessinateur de droite. Ça existe, mais c'est rare. Par exemple, durant la dictature, on a beaucoup lutté pour les partis en faisant des dessins. C'était une plate-forme contre la dictature, pour les mouvements ouvriers. Quand le PT est arrivé au pouvoir, dès le premier jour on faisait déjà des dessins contre Lula. Être un dessinateur partisan, c'est à moitié abject. Un dessin « en faveur de » perd son caractère résistant, devient un dépliant institutionnel[334]. »

Cette nécessaire et fondamentale distinction entre propagande et combat politiques, dans le cas précis du périodique *Pasquim*, émanait de dessinateurs et journalistes qui avaient accumulé des expériences antérieures formatrices, parfois des échecs, et pour qui la création d'une nouvelle publication vouée à l'humour graphique politisé devenait indispensable. La mise en pratique de ce discours par les dessinateurs de presse se manifesta notamment contre le gouvernement de Goulart au cours de la phase antérieure au coup d'État puis d'autre part,

331 Figure tutélaire des *Subaltern Studies*, l'historien bengali Ranajit Guha formula au début des années 1980 une critique majeure de l'historiographie dominante au sein des études de l'Inde coloniale. Refusant la prépondérance des historiographies dites « colonialiste » et « bourgeoise-nationaliste », Guha souhaitait mettre en avant les classes populaires, protagonistes de leur histoire. Il fut notamment l'auteur de l'ouvrage phrase *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*, publié en 1983.

332 L'anthropologue et politiste nord-américain James Scott, professeur de Sciences politiques à l'Université de Yale et directeur du programme *Agrarian Studies* à partir de 1991, est un spécialiste de l'étude des sociétés paysannes du sud-est asiatique et de leurs formes de résistance à la domination.

333 Harry Roderick Kedward, « La résistance, l'histoire et l'anthropologie : quelques domaines de la théorie » in Jean-Marie Guillon, Pierre Laborie, *Mémoire et Histoire : la Résistance*, Toulouse, Éditions Privat, 1995, p. 113.

334 Nani, entretien réalisé le 05/11/2013, Laranjeiras, Rio de Janeiro.

comme le disait lui-même Nani, contre la figure emblématique du Parti des travailleurs, Luiz Inácio Lula da Silva. Conscients, donc, de leur rôle dans l'opposition, les dessinateurs formulèrent un type singulier de critique du pouvoir militaire s'ajoutant aux manifestations répandues au sein d'autres secteurs de la résistance culturelle, telles que la dénonciation de la censure et de la répression instaurées par l'État. Nous le verrons dans le chapitre suivant, les charges graphiques, les caricatures et les bandes dessinées répercutèrent ainsi – et construisirent dans une certaine mesure – un ensemble de représentations critiques partagées par différents groupes de l'opposition démocratique.

Les « noyaux durs » à l'origine des rédactions indépendantes partageaient des convictions, des projets et un « héritage de valeurs[335] », la deuxième condition définie par Kedward. Nous nous garderons bien de minimiser les divergences politiques, l'importance des caractères et des styles personnels, les conflits internes souvent liés à la gestion et l'administration des périodiques. Mais l'existence d'un ensemble de représentations et de références partagées fut l'une des caractéristiques majeures des journaux indépendants. Kucinski insistait sur ce point dans *Jornalistas e Revolucionários* :

> « Ils partageaient en grande partie un même imaginaire social, autrement dit un même ensemble de croyances, de significations et de désirs, certains conscients et même exprimés sous la forme d'une idéologie, d'autres cachés, sous la forme de l'inconscient collectif. Au fur et à mesure que l'imaginaire social se modifiait, et avec lui le type d'articulation entre journalistes, intellectuels et activistes politiques, de nouvelles modalités de journaux alternatifs s'instituaient[336]. »

L'auteur mentionnait également un héritage historique commun à la presse indépendante pouvant être considérée « dans son ensemble, comme successeur de la presse pamphlétaire des pasquins et de la presse anarchiste, dans la fonction sociale de création d'un espace public en reflet, contre-hégémonique[337]. » Ricky Goodwin, ancien rédacteur de la rubrique des entretiens de *Pasquim*, nous confirmait en 2011 cette filiation naturelle du

335 Harry Roderick Kedward, *op. cit.*, p. 114.
336 Bernardo Kucinski, *Jornalistas e Revolucionários : nos tempos da imprensa alternativa*, São Paulo, Scritta Editorial, 1991, p. 7.
337 Bernardo Kucinski, *op. cit.*, p. 10.

périodique dans le lignage d'une tradition graphique à la brésilienne[338] impliquant la continuité de certaines représentations :

> « Donc il y a ces deux caractéristiques très fortes dans la presse de l'époque : l'aspect de l'humour et l'aspect du dessin. Le Brésil a toujours eu de bons caricaturistes, de bons dessinateurs de presse, Agostini fut le premier – Isabel [Lustosa] adore Agostini. Donc *Pasquim* n'est pas une chose isolée. Il arrive avec d'autres choses dans ses valises, il y a toujours eu d'autres temps, d'autre époques, d'autres types de publications. […]
> *Pasquim*, d'une certaine manière, se présentait en héritier. Cette tradition fut très forte dans le Brésil des années 1960, le pays vivait une époque de grande effervescence[339]. »

Les valeurs héritées et partagées par les dessinateurs de la presse indépendante furent, d'après ces derniers, autant d'éléments constitutifs de l'identité et facteurs de cohésion au sein des rédactions. C'est en ce sens que l'artiste Rubem Grilo, interrogé en 2013 au sujet des gravures sur bois satiriques publiées dans la presse indépendante et notamment dans les pages de *Opinião*, identifiait un point de convergence des membres de la rédaction : « J'y ai travaillé à partir de la fin de l'année 1972, début 1973, je collaborais avec l'hebdomadaire *Opinião*. Qui était un front démocratique, qui réunissait des personnes de nombreuses tendances politiques, mais qui avaient un point commun commun : lutter pour les libertés civiles[340]. »

La nécessité de « transmission[341] », troisième condition identifiée par Kedward apporta un nouvel éclairage sur les ambitions professionnelles et la conception du métier de dessinateur de presse ou de journaliste. Griló insistait sur ce point, décrivant l'une des motivations qui le poussèrent à se diriger vers la presse indépendante et à exploiter toutes les spécificités de la technique employée, la xylogravure, très ancrée dans la culture populaire brésilienne :

> « […] là je suis parti dans la presse pour m'éloigner un peu de cette crise naissante au sein du marché de l'art. Et pour occuper cet espace de liaison, dans ce cas il

338 Nous dressons les contours et analysons les permanences de cette tradition graphique brésilienne dans le premier chapitre de cette thèse.
339 Ricky Goodwin, entretien réalisé le 17/04/2011, Paquetá, Rio de Janeiro.
340 Rubem Grilo, entretien réalisé le 17/10/2013, Cantagalo, Rio de Janeiro.
341 Harry Roderick Kedward, *op. cit.*, p. 114.

> s'agissait d'hebdomadaires, *Opinião* et les autres, qui me permettait de donner du sens à ce que je faisais puisque dans la mesure où le travail était publié, il entrait en contact avec les personnes, avec l'idée qu'il avait une raison d'être, parce qu'il servait à défendre de bonnes idées, de bonnes causes. […] Même si elle n'arrivait pas à transmettre un contenu critique, l'image avec sa force serait déjà suffisamment critique. Quand on se trouve dans un moment où le pays est réduit au silence, cela peut être une image de fou qui hurle, l'impression est qu'il commet quelque chose d'interdit. J'avais un peu cette sensation que si j'intensifiais la communication de l'image, la communication elle-même était critique, même si je faisais quelque chose qui restait supposément en marge de la critique[342]. »

L'autre versant de la transmission identifiée par Kedward fut largement développé par Ricky Goodwin au sujet de l'hebdomadaire *Pasquim* auquel il conférait une visée pédagogique de formation de jeunes dessinateurs, une nouvelle génération de caricaturistes ayant fait leurs armes dans les pages du périodique aux côtés d'artistes déjà renommés :

> « Une génération entière de dessinateurs est apparue avec *Pasquim*, parce que la rédaction avait cette préoccupation de publier, de former, ça a toujours été un journal avec de la place pour les jeunes, ils ont toujours pris de jeunes dessinateurs, il y avait un espace pour les nouvelles contributions, il y a réellement eu un aspect éducatif très fort[343]. »

La duplicité de la courroie de transmission, à la fois orientée vers la circulation de messages à destination du public lecteur et vers le passage de témoin professionnel en vue de la formation de jeunes dessinateurs, était fondée sur le fort pouvoir de communication des images. L'humour graphique produit en vue de contribuer au combat mené par la rédaction fut décliné en diverses formes spécifiques au fort potentiel discursif[344]. Nous le verrons, les styles graphiques et esthétiques caractéristiques varièrent en fonction, mais également au sein des groupes, des rédactions et des générations. A titre d'exemple, au sein de *Pasquim* se côtoyèrent Henfil, Jaguar et Millôr Fernandes, aux traits synthétiques et à l'économie communicative

342 Rubem Grilo, entretien réalisé le 17/10/2013, Cantagalo, Rio de Janeiro.
343 Ricky Goodwin, entretien réalisé le 17/04/2011, Paquetá, Rio de Janeiro.
344 Voir : Paulo Petrini, *Gêneros discursivos iconográficos de humor no jornal O Pasquim : uma janela para a liberdade de expressão*, Mémoire de master en Communication, sous la direction de Rozinaldo Antonio Miani, Londrina, Université d'état de Londrina, 2012, p. 44.

exemplaire, et Ziraldo, davantage ancré dans la tradition graphique de la charge détaillée et de la bande dessinée. Originaires de São Paulo, les frères Chico et Paulo Caruso s'illustrèrent au cours des années 1970 et 1980 grâce à leur technique graphique développée permettant de véritables mises en scène visuelles alliant récits étoffés et fin esprit de synthèse humoristique ou satirique.

L'une des techniques largement employées par l'humour graphique et l'image satirique correspond à la quatrième et dernière condition définie par Kedward dans son modèle d'analyse de la résistance, l' « inversion[345] ». En décrivant la nécessité d'inversion et de renversement du pouvoir, des valeurs morales et esthétiques, l'historien insistait sur l'intérêt majeur de ce processus à long terme :

> « Ce n'est pas forcément dans l'immédiat que cette sorte de transgression renversera les structures du pouvoir ; mais elle 'brise le contrôle hégémonique qui rend les gens esclaves au niveau des idées', ce qui était précisément l'objectif de la presse clandestine (et donc illégale) des deux premières années de l'occupation. […] La lutte pour la Résistance en 1940-1942 fut, elle aussi, un combat de position, et notamment un combat pour les 'mots qui font vivre'. Vichy s'était approprié les mots - 'des mots innocents (Eluard)' – qu'il fallait récupérer par une série d'actes symboliques d'inversion. Le processus de recherche des actes de résistance quotidiens et journaliers met nettement en relief les ressources culturelles qui furent déployées en 1940-1942 pour permettre cette récupération[346]. »

À travers cette définition des piliers d'une forme culturelle de résistance à l'autoritarisme, Kedward confère à la récupération des symboles un statut crucial au sein des mouvements qu'il analyse. Le parallèle nous apparaît flagrant avec les propos de Pierre Rimbert publiés dans l'article « Éloge du rire sardonique. De l'exutoire à la résistance[347] » déjà évoqué précédemment. Dans le cas de *Pasquim*, ou « pasquin », le nom du périodique constituait un premier élément de ce rapport de renversement : la rédaction opéra une récupération de sa connotation péjorative et en fit, dans un premier temps, une forme de protection. Cette stratégie est également observable dans le cadre de l'analyse de titres

345 Harry Roderick Kedward, *op. cit.*, p. 116-117.
346 Harry Roderick Kedward, *op. cit.*, p. 117.
347 Pierre Rimbert, « Éloge du rire sardonique. De l'exutoire à la résistance » in *Le Monde Diplomatique*, n°677, août 2010, p. 28.

indépendants argentins sous le régime militaire voisin instauré en 1976. Le journaliste argentin Juan Sasturain qui travailla au sein de la revue satirique *Humor* proposait en 1998 une analyse qui nous semble également valide dans le contexte brésilien : « Le nom de la publication est symptomatique. C'est presque un salut, une marque qui prévient, qui ouvre un parapluie au-dessus de son contenu, qui soigne : ceci est de l'humour (rien d'autre). Un geste défensif face à la possible répression et une déclaration paradoxale de possession légale[348]. » Le fonctionnement des périodiques indépendants sous le régime militaire brésilien était axé autour d'une série d'inversions symboliques et pratiques à différents niveaux. Les techniques employées par les dessinateurs telles que la caricature politique et d'autres formes de création graphique et humoristique, contribuèrent largement à ces mécanismes œuvrant à la désacralisation, au questionnement des valeurs et de l'autorité. À une plus large échelle, en constituant un groupe de lecteurs autour des dessins produits, mais surtout en proposant l'ouverture d'un espace collectif d'expression en contexte répressif, les rédactions indépendantes s'opposèrent aux restrictions imposées par le régime militaire.

Les éléments identifiés par Kedward, constitutifs de son modèle d'analyse de la résistance, n'ont pas ici la fonction de proposer une réponse définitive à l'interrogation épistémologique qui nous occupe : comment qualifier les pratiques contestataires des dessinateurs d'humour politique et satirique sous le régime militaire brésilien ? S'il nous apparaît fondamental de démystifier ce rôle résistant en tenant compte des évolutions politiques du régime au long de la période étudiée, ce modèle n'en demeure pas moins très intéressant, en ce qu'il définit certains piliers de l'action collective d'opposition. Les ouvrages déjà cités précédemment, *Coração civil*[349] de Marcos Napolitano et *Resistência: memória da ocupação nazista na França e na Itália*[350] de Denise Rollemberg, attestent en outre les

348 Juan Sasturain, « Humor era no tener que pedir perdón » in Eduardo Berstein, Martin Zubieta, *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Buenos Aires, Colihue, 1998, p. 366.

349 Marcos Napolitano, *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*, São Paulo, Intermeios, 2017.

350 Denise Rollemberg, *Resistência: memória da ocupação nazista na França e na Itália. Uma perspectiva comparativa acerca do uso da memória*, São Paulo, Alameda, 2016.
Voir également les travaux de Angelica Müller consacrés à la résistance des mouvements étudiants sous le régime militaire brésilien et dans lesquels l'historienne s'inspire du modèle conceptuel développé par François Bédarida, notamment : Angelica Müller, « A resistência do movimento estudantil brasileiro contra o regime ditatorial e o retorno da UNE à cena público (1969-1979) », Thèse de doctorat en Histoire sociale, sous la direction de Maria Helena Rolim Capelato et Michel Pigenet, São Paulo, Université de São Paulo en cotutelle avec l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2010. Enfin, la thèse de l'historienne Miliandre Garcia consacrée aux motivations politiques, sociales et culturelles de la censure théâtrale sous le régime militaire s'intéressa également aux origines des pratiques contestataires face aux interdictions : Miliandre Garcia, « "Ou vocês mudam ou acabam": teatro e censura na ditadura militar (1964-1985) », Thèse de doctorat en Histoire sociale, sous la direction de Carlos Fico, Rio de Janeiro, Université fédérale de Rio de

ambitions renouvelées de l'historiographie brésilienne de définir dans une perspective comparée les modalités et les formes prises par la résistance culturelle et politique sous le régime militaire, mais également d'en mieux cerner les contours théoriques et épistémologiques. Ainsi, le pouvoir synthétique de l'inversion constituée par les dessins ainsi que la dimension de groupe, solution à l'atomisation partielle des structures sociales et politiques traditionnelles, apparaissent comme deux des principales caractéristiques du travail résistant des dessinateurs de la presse indépendante.

### 2. Le dessinateur au pluriel : l'appartenance à un collectif centré sur la lutte en faveur des libertés civiles

Elifas Andreato, dessinateur et directeur artistique de l'hebdomadaire *Opinião* de 1972 à 1975, exprima dans un entretien publié en 2006 par la revue *Comunicação & Educação*[351] son sentiment d'appartenance à un groupe militant dépassant les frontières de la simple rédaction du périodique :

> « Je suis entré dans tous ces mouvements, ces publications, parce j'ai commencé à faire partie d'une équipe sélecte qui avait le courage de réaliser tout ça. Beaucoup de gens aujourd'hui lisent l'histoire, mais n'imaginent pas ce que c'était réellement. Il fallait du courage pour faire la couverture du livre de Hélio Bicudo, pour faire le *Capitão da Guerrilha*... Je les ai tous faits. Nous étions des guérilleros, des militants et à chaque fois qu'ils m'ont appelé pour dessiner une chose avec laquelle j'étais d'accord, je l'ai toujours fait[352]. »

Dans les souvenirs du caricaturiste Nani, la conviction d'occuper un rôle important décliné au pluriel était également identifiée par l'emploi du « nous » :

> « Notre fonction de caricaturistes à l'époque était toujours de faire des dénonciations. Parfois elles arrivaient à la presse, parfois non. Parfois le dessin donnait des informations que le journal ne donnait pas. Les informations ne

Janeiro, 2008.

351 Roseli FÍGARO, « A arte de Elifas Andreato » in *Comunicação & Educação*, vol. 11, mai-août 2006, p. 233-247.

352 Roseli FÍGARO, *op. cit.*, p. 240.

> pouvaient pas être imprimées sous forme écrite, mais elles pouvaient être dessinées. Notre fonction fut donc importante, puisqu'elle occupa un canal de communication avec le public, en transmettant certains messages et en assumant un type de résistance[353]. »

L'usage par Nani de la première personne du pluriel est extrêmement intéressant : il survint dans un second temps, après une première phase de conversation consacrée au récit de la formation éducative, artistique et professionnelle individuelle. Le pluriel, aussi bien référence au groupe de professionnels faisant partie d'une rédaction qu'à l'ensemble des dessinateurs de la presse indépendante, donnait corps et consistance au militantisme raconté, sublimé par le sentiment d'appartenance à un groupe aux parois poreuses, mais ancré dans des valeurs communes. Exemplaire à cet égard, le périodique *Singular & Plural* lancé par le journaliste Marcos Faerman en décembre 1978 à São Paulo exprima dans son titre cette ambition de réunion de personnalités diverses au sein d'un même canal de communication. Le graveur Rubem Grilo évoqua quant à lui la fonction de « catalyseur de chroniqueurs, de personnes du champ de la littérature, de dessinateurs et de journalistes[354] » attribuée au périodique *Pasquim*, répondant ainsi aux analyses formulées par Bernardo Kucinski au sujet du rôle rassembleur et émulateur des rédactions indépendantes :

> « Dans les périodes de grande dépression des gauches et des intellectuels, chaque journal fonctionnait comme un point de rencontre spirituelle, comme un pôle virtuel d'agrégation dans l'environnement hostile et désagrégeant de la dictature. Il est ainsi possible de tracer une ligne de démarcation entre la presse conventionnelle et la presse alternative au Brésil d'après les rôles opposés en tant qu'agrégeant ou désagrégeant de la société civile, et spécialement des intellectuels, des journalistes activistes politiques. D'après un raisonnement original de Elizabeth Fox, la presse alternative peut même être définie comme une forme d'affrontement de la solitude, de l'atomisation et de l'isolement dans un contexte autoritaire[355]. »

Cette dimension collective des rédactions ou à plus large échelle des professionnels de la presse indépendante se construisit dans la somme des individualités et prit corps dans un

353 NANI, entretien réalisé le 05/11/2013, Laranjeiras, Rio de Janeiro.
354 Rubem GRILO, entretien réalisé le 17/10/2013, Cantagalo, Rio de Janeiro.
355 Bernardo KUCINSKI, *op. cit.*, p. 10.

ensemble d'articles et de dessins signés par leurs auteurs, identifiés et identifiables. Les styles et projets graphiques  contribuèrent à forger un discours global engagé contre l'autoritarisme du régime et ses conséquences. Nous avons en outre identifié certaines solidarités entre les publications  En effet, les annonces publicitaires ayant pour objectif la promotion de travaux des collègues étaient légion dans les pages des journaux indépendants. A titre d'exemple, l'hebdomadaire *Opinião* publia dès son septième numéro daté du 18 décembre 1972 des encadrés dessinés faisant la promotion de *Pasquim,* en reproduisant notamment la couverture du périodique satirique.

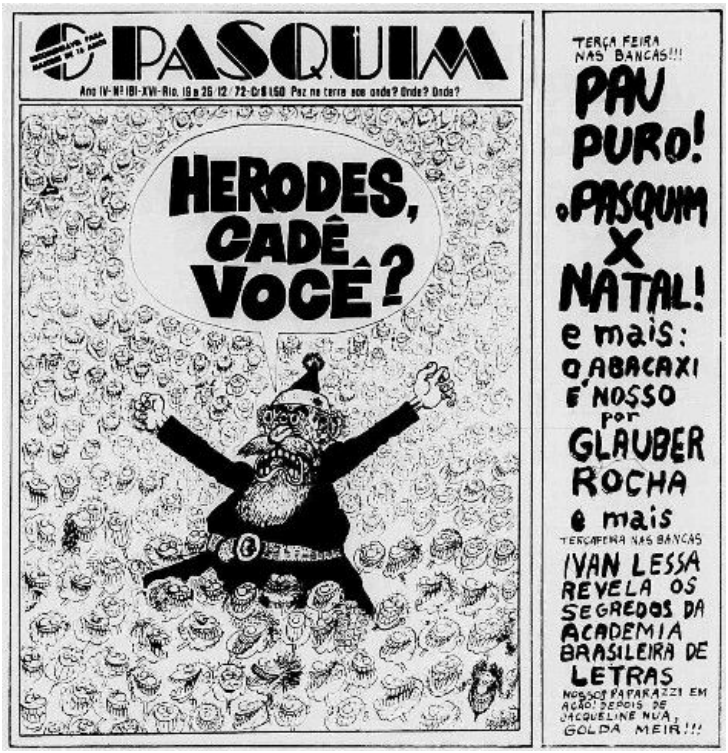



**FIG 24 : *Opinião*, n°7, 18/12/1972, p. 21**

Dépassant le stade de la simple annonce publicitaire, les réclames étaient réalisées par les dessinateurs Jaguar, Ziraldo, Henfil ou Millôr Fernandes. A partir du mois d'août 1973, *Opinião* fit également la promotion de revues et ouvrages spécialisés en bande dessinée tels que *A Patota*, proposant des traductions en portugais de *comics* étrangers ou *Fradim*, revue dirigée par Henfil. La grande majorité de la presse indépendante constitua ainsi un réseau solidaire de références et soutiens mutuels dont les modalités pratiques furent la publication d'annonces promotionnelles et parfois, nous le verrons, la mise en place de systèmes d'abonnements groupés. Au-delà de ces encarts renvoyant à d'autres titres de la presse

indépendante ainsi qu'à des ouvrages d'humour graphique, la transversalité des carrières de dessinateurs et journalistes publiant simultanément leurs travaux au sein de différents périodiques contribua fortement au sentiment d'appartenance à un collectif dépassant les cadres des rédactions.

L'étude des parcours individuels personnels et professionnels révèle en effet une porosité des groupes et l'existence de nombreuses passerelles dans un univers professionnel assez restreint, du moins dans les premières années après l'instauration de l'AI-5. Les dessinateurs se connaissaient et s'inspiraient les uns des autres, créant un vaste réseau fondé sur la pratique professionnelle et l'engagement militant malgré les divergences idéologiques. Si nos travaux prétendent dépasser le cadre de l'axe urbain formé par les villes de Rio de Janeiro et São Paulo, centres culturels et économiques du sud-est du Brésil, force est de constater qu'avant le milieu des années 1970 ces deux pôles concentrèrent la grande majorité des publications indépendantes. Toutefois, les dessinateurs travaillant dans ces villes n'en étaient pas nécessairement originaires. La diversification géographique et la multiplication des rédactions indépendantes hors de ces deux centres urbains, en zones rurales ou périphériques ainsi que dans d'autres États, intervinrent parallèlement à la diversification thématique assumée par les périodiques à partir de la seconde moitié des années 1970. Afin de cerner au mieux les profils politiques se dessinant à l'aune d'un examen approfondi, intéressons-nous aux sympathies, aux filiations idéologiques et aux engagements partisans tangibles, qui eurent un impact tangible sur les styles graphiques et les pratiques contestataires des dessinateurs. Les tenants du radicalisme libéral et du christianisme social trouvèrent des points de convergence, les sensibilités libertaires s'affirmèrent, les cercles de la politisation née sur les bancs de l'université ou à l'usine s'entrecroisèrent. Les affinités idéologiques avec certains courants de la gauche et l'appartenance à une famille politique, dépendantes de facteurs générationnels, sociaux et géographiques, contribuèrent à l'élaboration de formes différenciées de la contestation dessinée.

## II. *Opinião* et *Pasquim*, deux grands indépendants

### 1. Parcours et engagements politiques des dessinateurs

Nous ne nourrissons pas l'ambition de proposer une liste exhaustive des dessinateurs ayant œuvré et publié au sein de la presse indépendante durant la période la plus répressive du

régime militaire, mais plutôt d'élaborer ici une sélection de figures emblématiques dont le choix fut motivé par plusieurs critères : la représentativité, l'espace militant occupé, l'expressivité et l'impact de leur travail. Ajoutons également l'accessibilité des sources, des exemplaires et des collections, pour reconstruire les trajectoires militantes des rédactions indépendantes. Les dessinateurs actifs sous les « années de plomb » étaient issus de différentes générations s'entremêlant et s'inspirant mutuellement : ceux qui, d'une part, entamèrent leur carrière entre les années 1940 et 1950, déjà pour la plupart affirmés et expérimentés au début des années 1970, et les jeunes dessinateurs ayant fait leurs armes à partir de la fin des années 1960 et qui révélèrent leur talent entre 1969 et 1975. Si des sensibilités intellectuelles et des cultures politiques se dessinèrent, il ne fut pas toujours évident de cerner les contours précis d'une éventuelle affiliation directe des artistes à telle ou telle organisation politique. À travers l'étude des trajectoires personnelles et professionnelles, l'émergence au début des années 1970 de deux pôles géographiques semble indéniable. Nous en analyserons les mécanismes de création et les rouages de fonctionnement, en gardant à l'esprit la porosité de ces zones d'exercice de la profession et les circulations des dessinateurs à l'échelle du pays permettant d'observer de nombreux points de rencontre.

Figure tutélaire pour un pan important de la génération suivante, Millôr Fernandes représenta un personnage de référence reconnu pour ses qualités de dessinateur, de poète, de philosophe et d'intellectuel. Presque cinquantenaire, il prit la direction de *Pasquim* à la suite de Tarso de Castro, l'un des fondateurs, à la fin de l'année 1970. S'il soutint ouvertement dans certaines conjonctures des hommes politiques de gauche, dont Leonel Brizola, il rejetait et dénonçait dans ses œuvres l'incompétence et la corruption de part et d'autre de l'échiquier politique, s'opposant avec une ironique véhémence à l'*establishment*. Il n'hésita pas à manifester son mépris pour le silence, la lâcheté et la paresse intellectuelle de la presse majoritaire qui s'accommoda largement de l'autoritarisme. L'humour verbal et graphique de Millôr Fernandes, simultanément hautement philosophique et amant de l'absurde, tenait de ce rapport à la politique au sens large, à son attachement profond à la démocratie ainsi qu'aux libertés individuelles et au peu d'appétence manifesté pour les issues révolutionnaires. Critique et cynique dans ses dessins soulignant le grotesque et rehaussant les non-sens du scénario politique, sa posture se rapprochait de la vision du radicalisme défendue par l'un des intellectuels majeurs de la pensée de gauche au Brésil, Antonio Candido de Mello e Souza. Socialiste depuis 1947 et l'un des fondateurs du Parti des travailleurs en 1980, Candido analysa diverses manifestations de la pensée radicale dans l'histoire du Brésil au sein de l'article

« Radicalismos[356] » en 1990. Il y envisageait le radicalisme brésilien comme un ensemble d'idées et d'attitudes issues des secteurs les moins défavorisés de la société et portant en elles les germes d'une hypothétique contestation :

> « Provenant de la classe moyenne et de secteurs éclairés des classes dominantes, il ne s'agit pas d'un mode de pensée révolutionnaire et, bien qu'il ait un potentiel de transformation, il s'identifie seulement en partie aux intérêts des classes ouvrières, qui sont le segment potentiellement révolutionnaire de la société[357]. »

Ne remettant que partiellement en question les intérêts de son propre groupe, le radical faisait donc preuve de pragmatisme et envisageait les solutions à l'échelle de la Nation toute entière, occultant les spécificités inhérentes aux différentes classes sociales. Source possible de conscientisation, potentiel élément provocateur de transformations révolutionnaires, la posture radicale demeurait donc bien davantage alimentée par un espoir de modification plutôt que d'abolition des structures de l'oppression. Le sociologue ajouta une dimension à cette définition : le rejet du conservatisme dominant dans la société, auquel le radicalisme proposait certaines alternatives. Dès lors, ces caractéristiques du radicalisme politique semblent constituer un angle de lecture intéressant pour décrypter la production graphique et humoristique de Millôr Fernandes qui s'insurgeait ironiquement contre les inégalités sociales tout en profitant largement de sa place acquise de privilégié. Fervent démocrate, il mena le combat dans ses ouvrages contre l'arbitraire, la censure et le pouvoir militaire, tout en méprisant ouvertement les luttes issues de certaines minorités comme le mouvement féministe. Dans la chronique « Cálculo político[358] » publiée à la toute fin de l'année 1971, l'intellectuel fit l'apologie d'un non alignement vis-à-vis des partis politiques et revendiqua un total libre arbitre : « Celui qui, cependant, comme l'auteur, n'appartient à rien ni n'est rien du tout et vit en pensant tout le temps et décide *en fonction de chaque cas* (la seule attitude possible pour un intellectuel, le reste n'ayant rien à voir avec cette activité [...] est toujours vu avec méfiance par tous, partout[359]. » Millôr Fernandes nuança tout de même cette posture en révélant sa « définitive position politique » en affirmant en fin d'article après de savants calculs : « LE RÉGIME POLITIQUE IDÉAL EST EXACTEMENT 32,3% A GAUCHE DU CENTRE[360]. »

356 Antonio Candido, « Radicalismos » in *Estudos Avançados*, vol. 4, n°8, janv-avril 1990, p. 4-18.
357 Antonio Candido, *op. cit.*, p. 4.
358 Millôr Fernandes, « Cálculo político » in *Pasquim*, n°130, 28/12/71-03/01/72, p. 2.
359 *Idem.*
360 *Idem.*

Cette position semblait être partagée par l'un de ses collègues à la rédaction de *Pasquim*, le dessinateur Ziraldo. Né en 1932 à Caratinga dans l'État du Minas Gerais, Ziraldo Alves Pinto étudia le droit à l'Université fédérale du Minas Gerais avant de partir travailler à Rio de Janeiro, au sein de la revue *O Cruzeiro* et du *Jornal do Brasil*. Très grand dessinateur de bande dessinée, il fut l'un des fondateurs et éditeur du périodique *Pasquim* tout en poursuivant sa collaboration avec le *Jornal do Brasil* sous le régime militaire, alimentant à ses yeux une « opposition consentie[361] ». Son trait fort, géométrique et d'inspiration moderniste fut rapidement accompagné d'une typographie spécifique inventée par lui, contribuant à forger l'identité visuelle unique[362] et la teneur si caractéristique de ses travaux. Designer de ses compositions graphiques, Ziraldo s'amusait des apports du verbal, du non-verbal et du métalangage, jouant avec les recours à l'implicite, à l'inconscient et à l'imaginaire comme l'un de ses modèles, Saül Steinberg, rencontré à Paris lors d'un voyage d'étude[363]. Les traits économiques, ici anguleux et sombres, là courbés et généreux, élaboraient des dessins à la teneur à la fois poétique, parodique et critique dont la politisation attendit le début du régime militaire pour exploser. Ziraldo réemployait dans ses charges les codes de la bande dessinée nationale et étrangère pour en faire autant de jeux de mots graphiques et de calembours visuels, comme dans le dessin reproduit ci-après fondé sur la polysémie du terme « *bicho* » signifiant « animal » et également employé en argot pour interpeller quelqu'un :

361 TV Cultura, « Roda Viva », São Paulo, 06/08/2018, 0'19"15 [en ligne : https://tvcultura.com.br/videos/66048_roda-viva-ziraldo-06-08-2018.html] (consulté le 20/09/2018).

362 Voir : José Antônio Leal Lemos, Maria Enísia Soares de Souza, « O contexto e implícitos na produção de cartuns de Ziraldo e Millôr Fernandes » in *Revista Labirinto*, vol. 21, 2014, p. 194-207 ; Marcos Rafael da Silva, « As desventuras de *Os Zeróis*: cartuns e charges de Ziraldo, entre intenção e condição (1967-1972) », Mémoire de master en Histoire, sous la direction de Marcos Antonio da Silva, São Paulo, Université de São Paulo, 2011.

363 Luis Saguar, Rose Araújo, *Almanaque do Ziraldo*, São Paulo, Melhoramentos, 2007, p. 23.

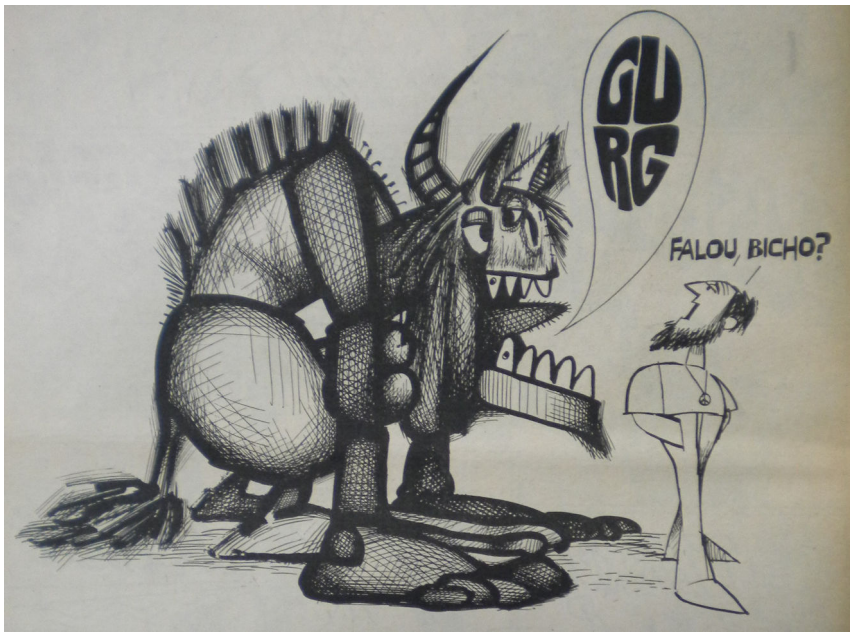



**FIG 25 : *Pasquim*, n°101, 10-16/06/1971, p. 10**

Arrêté à plusieurs reprises, très critique envers le gouvernement autoritaire à partir de la seconde moitié des années 1960, il prit en 1982 position en faveur de Miro Teixeira, candidat du Parti du mouvement démocratique brésilien (PMDB) pour le poste de gouverneur de l'État de Rio de Janeiro. Avant d'être le puissant parti politique à l'origine de la rupture du mandat de la présidente démocratiquement élue Dilma Rousseff en 2016, le PMDB fondé en 1980 se présenta comme l'héritier du parti de l'opposition tolérée par le régime militaire éteint en 1979, le MDB. Son orientation centriste et libérale convainquit Ziraldo lors des élections générales du 15 novembre 1982. Cela dit, le dessinateur fut récemment à l'origine du logo du Parti socialisme et liberté (PSOL) fondé en 2004 à la suite d'une scission de l'aile la plus à gauche du Parti des travailleurs (PT). Plutôt situé au centre gauche de l'échiquier politique, Ziraldo n'eut de cesse dans la seconde moitié des années 1970 de critiquer l'ARENA, contribuant à la disqualification graphique du parti lié au gouvernement et opposé au MDB[364].

Sa prise de position en faveur du MDB en 1982 opposa Ziraldo à Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe, dit Jaguar, qui apporta son soutien au candidat du Parti démocratique travailliste (PDT) Leonel Brizola accompagné de son vice-gouverneur Darcy Ribeiro. Le parti qui porta aux élections présidentielles de 2018 le candidat Ciro Gomes fut fondé en 1979 par Leonel Brizola lui-même, dans une optique progressiste et démocratique de défense des droits

364 Lucia Grinberg, *Partido Político ou bode expiatório : um estudo sobre a Aliança Renovadora Nacional (Arena), 1965-1979*, Rio de Janeiro, Mauad X, 2009.

des ouvriers se démarquant de la ligne du PT fondé en 1980. En apportant son soutien aux candidats du PDT pour gouverner l'État de Rio, Jaguar, né en 1932 à Rio de Janeiro, révéla certaines de ses affinités politiques. Celui qui dessina pour les périodiques *Manchete* et *Senhor*, puis *Revista da Civilização Brasileira* et *Pif-Paf*, avant de contribuer à fonder le périodique *Pasquim* et d'en être l'un des éditeurs, était également fonctionnaire de la Banque du Brésil jusqu'en 1971. Il y rencontra l'intellectuel et humoriste Sérgio Porto. Père du petit rat Sig créé en référence ironique à Sigmund Freud et qui devint rapidement la mascotte de *Pasquim*, Jaguar développa un style libre détaché des codes graphiques en vigueur et inventa des personnages dont l'anarchisme, la décadence et les décalages renseignaient sur sa conception du monde. Les traits simples extrêmement éloquents, les mimiques et expressions faciales des personnages alimentaient un type d'humour ancré dans la blague, le quiproquo et l'absurde, mais également le contexte politique national et les travers de l'univers *carioca*. Pour dénoncer la faiblesse des infrastructures ainsi que le peu d'investissement public en matière d'assainissement et de prévention des inondations à Rio de Janeiro, Jaguar affirma par exemple en avril 1971 : « Le *carioca* est avant tout un amphibie ».

**FIG 26 : *Pasquim*, n°92, 08-14/04/1971, p. 25**

Naviguant entre les techniques et les genres, il fut également l'auteur de nombreux montages photographiques dont les détournements s'attaquaient aux autorités répressives.

Issu de la même génération que Ziraldo, Jaguar et Millôr Fernandes extrêmement inspirée par certains artistes européens tels que André François, Jean-Jacques Sempé et Saul Steinberg[365], Claudius Sylvius Petrus Ceccon, dit Claudius, est journaliste, dessinateur et architecte. Né en 1937 dans l'État du Rio Grande do Sul, il travailla au *Cruzeiro* à partir de 1954, puis commença à publier ses caricatures dans le *Jornal do Brasil* en 1957. Membre de la rédaction de l'éphémère *Pif-Paf*, il intégra l'équipe de *Pasquim* dès 1969 tout en étudiant l'architecture et le dessin industriel à Rio de Janeiro. Emprisonné une première fois en 1964 à cause d'un dessin de presse critiquant la répression du DOPS[366], il fut de nouveau arrêté avec la quasi totalité de la rédaction de *Pasquim* en 1970. Exilé à Genève en 1971, il rencontra l'éducateur brésilien Paulo Freire et fonda avec lui l'Institut d'Action Culturelle, réalisant des projets d'alphabétisation pour adultes au sein de pays africains lusophones récemment indépendants comme la Guinée-Bissau. Claudius poursuivit ce travail à son retour au Brésil en 1978, en participant à des projets d'alphabétisation dans les quartiers de la périphérie de São Paulo aux côtés de l'archevêque dom Paulo Evaristo Arns, influencé par le catholicisme social. Démocrate très engagé politiquement, le dessinateur lutta à travers ses productions graphiques aux traits délicats et synthétiques contre le régime militaire tout en rejetant une vision coloniale de l'histoire du Brésil et des pays africains, notamment dans les ouvrages didactiques.

Collègue de Claudius au sein de divers périodiques, Reginaldo José Azevedo Fortuna, dit Fortuna, faisait partie de la même génération de dessinateurs de presse et d'humour ayant débuté leur carrière entre la fin des années 1940 et la décennie suivante. Né en 1931 à São Luis dans l'État du Maranhão, il arriva adolescent à Rio de Janeiro et publia ses premiers dessins au sein de la revue infantile *Sesinho*. Il travailla pour *O Cruzeiro*, *A Cigarra*, puis *Pif-Paf*, périodique pour lequel il réalisa de nombreuses caricatures et charges de militaires. L'ouvrage *Hay Gobierno ?*[367] publié par Claudius, Jaguar et Fortuna et préfacé par Paulo Francis, réunit en 1964 différents travaux des trois auteurs critiquant et tournant en dérision le

365 Le professeur de relations internationales, journaliste et dessinateur Gilberto Maringoni évoquait dans un article paru à la fin de l'année 1994 certaines influences fondamentales dans le travail du dessinateur de presse et caricaturiste Fortuna, influences communes à toute une génération d'artistes brésiliens marqués par l'abolition des frontières entre humour graphique et arts plastiques. André François, Sempé, Bosc et Saul Steinberg apparaissent comme des figures emblématiques d'une génération d'artistes européens de l'après-guerre qui révolutionna le trait et le style de dessinateurs brésiliens tels que Claudius, Fortuna, Ziraldo, Jaguar… Voir : Gilberto Maringoni, « Tchau, Fortuna » in *Revista Princípios*, n°35, nov.-janv. 1994-1995, p. 23-26.

366 Voir chapitre 2.

367 Claudius, Jaguar, Fortuna, *Hay Gobierno?*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

nouveau gouvernement. Entre 1964 et 1969, il publia ses dessins politiques dans le périodique d'opposition au régime militaire *Correio da Manhã* tout en travaillant pour la *Folha de São Paulo*, construisant sa carrière de dessinateur, de caricaturiste et chroniqueur visuel sur la base de cette alternance entre des titres de la presse majoritaire et des journaux indépendants. L'humour spontané et sarcastique, la prépondérance de la blague et du comique, le trait à l'allure désinvolte et l'immense expressivité des visuels demeurèrent des éléments caractéristiques de l'identité graphique du dessinateur très engagé contre le régime militaire.

**FIG 27 : *Pif-Paf*, n°4, 06/07/1964, p. 24**

Fortuna commença à dessiner dans *Pasquim* dès la fin de l'année 1969, avant de déménager à São Paulo au début des années 1970. Il fut l'éditeur de *O Bicho*[368], éphémère revue de bande dessinée brésilienne parue en mars 1975 et valorisant le travail d'une nouvelle génération de dessinateurs surgis du milieu universitaire pauliste, œuvrant déjà dans le périodique *Balão*.

368 Roberto Elísio dos Santos, Waldomiro Vergueiro, « Revistas alternativas de quadrinhos no Brasil na década de 1970: uma análise de O Bicho » in *Revista Latinoamericana de ciencias de la comunicación*, n°12, janv.-juin 2010, p. 22-31.

Parmi les innombrables dessinateurs de talent ayant fait leurs armes dans le courant des années 1970 à São Paulo et contribué au renouvellement de l'humour graphique indépendant, citons notamment Laerte, Angeli et Glauco. Collègues et amis, les trois partenaires de travail créèrent notamment ensemble la série « *Los tres amigos* », bande dessinée publiée régulièrement dans la revue *Chiclete com Banana*. Imprégnés des cultures jeunes et des mouvements culturels alternatifs au-delà de la critique frontale du régime militaire, ils firent l'objet tous les trois, respectivement en 2014, 2012 et 2016, d'une grande exposition organisée par le centre culturel Itau Cultural à São Paulo dans le cadre du projet « *Ocupação* ». Le site internet de l'institution présente de nombreux documents d'archives, dessins et entretiens filmés concernant chacun des dessinateurs de cette « sainte trinité de la bande dessinée brésilienne[369] », renfermant autant d'informations précieuses pour nos recherches[370].

Laerte Coutinho, dessinatrice transgenre[371] à la suite d'un processus de transformation entamé au début des années 2010, entreprit des études de journalisme à l'Université de São Paulo en 1969, alors âgée de dix-huit ans et publia l'année suivante ses premiers dessins. Elle fonda avec le dessinateur Luiz Geraldo Ferrari Martins, dit Luiz Gê, à l'époque étudiant en architecture, ainsi que d'autres artistes issus du même environnement universitaire, la revue pionnière *Balão* dont le premier numéro parut en novembre 1972. Malgré son tirage extrêmement limité, la publication eut un impact qualitatif considérable et permit à de nombreux jeunes auteurs et dessinateurs issus de la scène pauliste de se faire connaître : Paulo et Chico Caruso, Angeli, Ignatz, Xalberto... Lauréate du premier Salon de l'humour de Piracicaba[372] en 1974 grâce à un dessin dénonçant avec humour et à coups de références littéraires la torture et la répression physique, Laerte s'engagea très rapidement dans

369 L'origine de l'utilisation de cette expression, récurrente dans la presse et dans les blogs spécialisés en bande dessinée au sujet du trio de dessinateurs, est difficile à identifier. Voici quelques exemples de son emploi : https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj1303201011.htm ; https://www.lpm-blog.com.br/?tag=abrobrinhas-da-brasilonia ; http://culturafm.cmais.com.br/de-volta-pra-casa/ocupacao-itau-cultural-homenageia-cartunista-glauco-em-sua-30-edicao ; http://www.ochaplin.com/2015/07/de-angeli-a-ziraldo-o-cartum-no-brasil.html … (consultés le 29 /09 /2018).

370 Voir les liens : http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/laerte/ ; http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/angeli/ ; http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/glauco/ (consultés le 29/09/2018).

371 Malgré la prépondérance du discours normatif cisgenre et fondé sur l'hétérosexualité dans la sphère médiatique brésilienne, Laerte assuma publiquement sa transition entamée au début des années 2010 et notamment marquée par différentes phases de sa propre compréhension du processus. Elle s'identifia successivement comme travesti puis femme transgenre, terme que nous employons par conséquent. Voir notamment l'article : Paulo Andrade, « Laerte: heroína trans ou homem vestido de mulher ? » in *Jornal da USP*, 29/06/2017 [en ligne : https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/laerte-heroina-trans-ou-homem-vestido-de-mulher/] (consulté le 01/05/2019).

372 Nous reviendrons sur l'importance du Salon de l'humour de Piracicaba dans le cinquième chapitre de cette thèse, qui lui est entièrement consacré.

l'opposition au régime via son militantisme communiste au PCB puis son affiliation au MDB. Elle milita activement pour la défense des droits des ouvriers de la périphérie de São Paulo et créa en 1978 avec le journaliste Sérgio Gomes l'organisation OBORÉ dont l'objectif premier était d'aider les syndicats à mettre sur pieds et faire vivre leurs périodiques, afin de contribuer à la valorisation des luttes démocratiques. Publiant ses travaux dans la presse syndicale afin d'inciter les ouvriers à militer, Laerte dessina également pour de très nombreux périodiques indépendants et à grand tirage durant le régime militaire.

Son nom est fréquemment associé à celui du dessinateur pauliste Arnaldo Angeli Filho, dit Angeli, qui entama sa carrière au début des années 1970 en travaillant dans la *Folha de São Paulo*. Père de nombreux personnages baignant dans l'anarchisme et la solitude, fin amateur d'humour noir, absolument opposé au conservatisme et très influencé par la culture underground nord-américaine, Angeli s'engagea auprès de nombreux périodiques indépendants et dessina notamment dans *Movimento*. Sceptique vis-à-vis de tous les gouvernements et des partis politiques, le dessinateur dénonça vivement l'autoritarisme. Il remporta un prix au deuxième salon de l'humour de Piracicaba en 1975 pour un dessin dénonçant avec humour l'hypocrisie et le consentement de la société civile face aux dirigeants militaires, politiques, économiques et religieux brésiliens. Il fonda en octobre 1985 la revue *Chiclete com Banana* éditée par la maison Circo Editorial et qui ouvrit les portes du marché éditorial à la bande dessinée nationale au moment de la redémocratisation du pays[373]. La publication accueillit bon nombre de dessinateurs de la nouvelle génération, extrêmement critiques vis-à-vis des partis politiques, du dogme religieux et d'une vision moralisatrice de la sexualité. Le trait d'Angeli, son style caricatural, ses lignes rondes et expressives, son cynisme et l'humour de comportement le rapprochent des français Bar2 et Phane, dessinateurs successifs de la bande *Joe Bar Team*. Bar2, actif entre les années 1970 et 1980, était lui-même largement influencé par Franquin.

Angeli et Laerte travaillèrent en partenariat avec le dessinateur Glauco Villas Boas, dit Glauco, né en 1957 dans l'État du Paraná et assassiné en 2010. Glauco commença à publier ses travaux dans le *Diário da Manhã* de Ribeirão Preto et remporta deux prix au salon de l'humour de Piracicaba en 1977 et 1978, qui contribuèrent au lancement de sa carrière de dessinateur. Ses travaux pointaient du doigt les contradictions inhérentes à l'ouverture

373 Voir notamment Aline Martins dos Santos, « 'Udigrudi' : O underground tupiniquim. *Chiclete com Banana* e o humor em tempos de redemocratização brasileira », Mémoire de master en Histoire, sous la direction de Samantha Quadrat, Niterói, Université Fédérale Fluminense, 2012.

politique progressive et les tensions internes aux autorités en charge de la censure et de la répression. Il employait fréquemment la figure stéréotypée du bourreau pour tourner en dérision la torture physique et créer des blagues visuelles à partir de situations dramatiques. D'après Laerte, Glauco avait une conception assez générale de la société et s'insurgeait contre les violences et les persécutions, mais ne défendait ni une idéologie ni un parti politique précis. En 1979, il déménagea de Ribeirão Preto à São Paulo où il fut colocataire des artistes Henfil et Nilson Azevedo, et poursuivit son travail de dessinateur de presse et de bande dessinée. Père du personnage Geraldão créé en 1982 puis dessiné dans la *Folha de São Paulo* avant de faire l'objet d'une revue éponyme, Glauco repoussait les limites de la liberté d'expression qui lui était accordée en refusant catégoriquement de s'autocensurer. Ses dessins traitèrent au cours des années 1980 de sexualité, de nudité, de consommation de drogues variées, des névroses humaines. Les comportements subversifs en tous genres alimentèrent son humour corrosif et malicieux tout en lui permettant de renforcer son style, simple, très fin et percutant. Les trois artistes Laerte, Angeli et Glauco produisirent entre la fin des années 1970 et la décennie suivante nombre de personnages de *strips* et bandes dessinées devenus populaires grâce à l'emploi de l'argot et de la satire des mœurs, du quotidien, des comportements sociaux en plein bouleversement et de l'esthétique *underground*[374].

Henrique de Souza Filho, plus connu sous le mot-valise Henfil lui servant de pseudonyme, était originaire de la périphérie très pauvre de Belo Horizonte. Né en 1944 à Ribeirão das Neves, il grandit entouré de ses frères et de sa mère dans le quartier de Santa Efigênia, étudia quelques temps à l'Université fédérale du Minas Gerais avant de se consacrer au dessin tout en exerçant divers emplois alimentaires. Il publia ses dessins dans la revue *Alterosa* en 1964, puis au sein du *Diário de Minas* et dans le *Jornal dos Sports* de Rio de Janeiro à partir de 1967. Ce fut dans les pages de la presse sportive qu'il créa de célèbres personnages issus de l'univers footballistique, teintés de critique politique et que le public s'appropria largement dans les stades et dans la rue tout au long du régime militaire. Le périodique *Pasquim* le fit connaître à l'échelle nationale, lui permit d'affirmer son trait et lui offrit un espace de création et de perfectionnement de ses personnages[375] : les Fradinhos,

374 Eliane Meire Soares Raslan, Mariane Cardoso, Fabio Resende, Rafael Goulart, « Cultura contada através da arte de ilustrar: quadrinhos nos anos de 1980 e 1990 » in *Art&*, n°15, 11/2014 [en ligne : http://www.revista.art.br/site-numero-15/04.pdf] (consulté le 02/05/2019).

375 Voir notamment Maria da Conceição Francisca Pires, « Cultura e Política nos Quadrinhos de Henfil » in *História*, vol. 25, n°2, p. 94-114, 2006 ; Maria da Conceição Francisca Pires, « Bode Francisco Orelana: uma representação humorística da intelectualidade brasileira entre patrulhas ideológicas, autocensura e odarização » in *Topoi*, vol. 8, n°14, janv.-juin 2007, p. 114-145.

l'équipe nordestine de la *caatinga*, le Cabôco Mamado, Ubaldo le paranoïaque... Il contribua largement à la critique politique et de mœurs formulée par l'hebdomadaire satirique. Influencé par le CPC de l'Union nationale des étudiants ainsi que par la Jeunesse universitaire catholique (JUC), Henfil développa très tôt un humour graphique combatif et militant ainsi qu'une sensibilité affirmée pour les problèmes socio-économiques, notamment dans le nord-est du pays[376]. Il fit de la dénonciation des injustices et des drames frappant les classes populaires, tout à fait liée à sa formation auprès des mouvements de la gauche catholique, le fil conducteur de ses dessins. Ainsi, son personnage Baixim se félicitait ironiquement en avril 1971 dans *Pasquim* du maintien de la variole au Brésil alors que la maladie avait été éradiquée de tous les autres pays latino-américains.

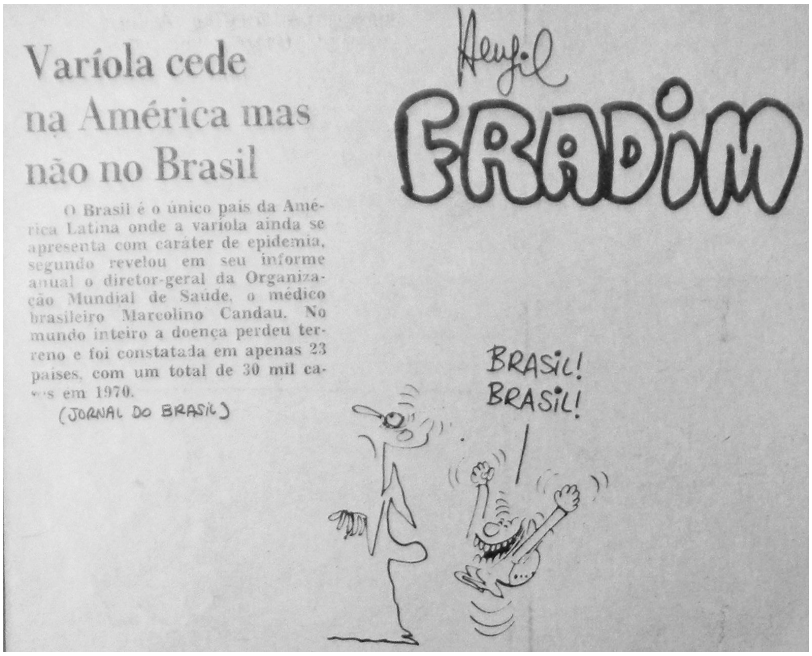



**FIG 28 : *Pasquim*, n°92, 08-14/04/1971, p. 10**

Socialiste chrétien, il contribua activement à la presse syndicale aux côtés de Laerte après son déménagement de Rio de Janeiro à São Paulo. Les témoignages de ses anciens collègues évoquent son appartement, « le bunker », comme un lieu de rencontre, de réunions et de travail accueillant de nombreux artistes, intellectuels et même certains exilés de retour au pays. Audacieux, extrêmement critique et provoquant, convaincu du rôle politique des artistes,

376 Le chercheur Marcos Silva consacra récemment sa thèse d'habilitation à diriger des recherches (*tese de livre-docência*) à l'œuvre combative de Henfil durant les années 1970 : Marcos Silva, *Os Dentes de Henfil (Fradim – 1971/1980*, São Paulo, Intermeios, 2018.

Henfil mourra en 1988 du Sida contracté à cause d'une poche de sang contaminé dans le cadre des transfusions rendues obligatoires par son hémophilie de naissance.

Autre artiste graphique particulièrement mobile ayant beaucoup oscillé entre divers centres urbains, Cássio Loredano vit le jour en 1948 à São Cristovão, un quartier situé au centre nord de la ville de Rio de Janeiro. Sa famille déménagea plusieurs fois lorsqu'il était enfant et il commença sa carrière au sein de l'hebdomadaire du département d'athlétisme du club Espéria de la petite ville de Santo André, en banlieue de São Paulo. Il travailla ensuite entre 1968 et 1969 au sein du *Diário do Grande ABC*, en tant que rédacteur, reporter, secrétaire de rédaction et caricaturiste, puis à la radio Bandeirantes en 1970 et pour de nombreux périodiques au début des années 1970. Il déménagea à Rio de Janeiro en 1972 et devint l'un des principaux illustrateurs de l'hebdomadaire *Opinião* dès le premier numéro publié en novembre de la même année. Artiste et poète graphique, il publia ses œuvres dans *Pasquim*, mais également dans certains titres de la presse majoritaire, à l'instar de *O Globo*. Entre 1975 et 1994, ses voyages au Portugal, en Allemagne, en Italie, en France, en Suisse et en Espagne l'amenèrent à contribuer à de nombreux journaux internationaux : *O Jornal* de Lisbonne en 1975, *Frankfurter Allgemeine* et *Die Zeit* de 1977 à 1981, *La Repubblica* et *Il Globo* en 1982*, Liberátion*, *Révolution* et le *Magazine Littéraire* en 1983... Il commença à dessiner pour *O Estado de São Paulo* à son retour au pays en 1994. Son travail de caricaturiste révéla un engagement net contre les dirigeants militaires et civils autoritaires, ainsi qu'un grand intérêt pour la défense de la culture brésilienne. Ses caricatures magistrales, souvent en grand format et très interprétatives, s'inspiraient largement de l'œuvre de Luís Trimano, dessinateur argentin né à Buenos Aires en 1943, formé à l'École nationale des Beaux-Arts Manuel Belgrano et installé à São Paulo en 1968. Il travailla au sein de plusieurs périodiques, dont *Opinião*. L'historien de l'art, collectionneur et commissaire d'exposition brésilien Pedro Corrêa do Lago évoqua cette influence de Trimano sur le travail de Loredano, dan*s son ouvrage Caricaturistas Brasileiros : 1836-1999*[377]. D'après lui, la distorsion physique alors peu employée au début des années 1970, caractéristique des portraits réalisés par le dessinateur argentin, imprégna largement les productions de Cássio Loredano également influencées par Millôr Fernandes.

Au sein de *Opinião*, Loredano et Trimano furent les collègues du dessinateur Chico Caruso qui rejoint l'hebdomadaire à la fin de l'année 1973. Francisco Paulo Hespanha Caruso,

377 Pedro Corrêa do LAGO, *Caricaturistas Brasileiros : 1836-1999*, Rio de Janeiro, Sextante Artes, 1999.

dit Chico, naquit en 1949 à São Paulo quelques minutes après son frère jumeau Paulo, également dessinateur. Chico Caruso commença sa carrière à la fin des années 1960 au sein de la *Folha da Tarde* et étudia à la faculté d'architecture et d'urbanisme de l'Université de São Paulo entre 1968 et 1973. Il y fit la connaissance de Luis Gê et contribua à la revue universitaire de bande dessinée *Balão* en 1972. Son frère Paulo Caruso travailla au *Diário Popular* au début des années 1960 et publia de nombreux dessins politiques. Il fit les mêmes études que son frère, étudiant l'architecture à la USP entre 1969 et 1976. Il est possible d'identifier dans le travail des deux dessinateurs, entre la fin des années 1960 et le milieu des années 1970, une importance prépondérante des illustrations au détriment des productions militantes qui reprirent le dessus à partir de 1975. À la capacité de synthèse inouïe de leurs travaux respectifs s'ajoutaient la grande maîtrise technique des ombres, des couleurs et des formes ainsi qu'une fine perception des connaissances, références et réactions du lectorat, faisant d'eux les concepteurs de véritables mises en scène à la rhétorique visuelle complexe. Chico Caruso travailla pour *Opinião* à partir de décembre 1973, puis pour *Movimento*, avant de dessiner dans le *Jornal do Brasil* dès 1978. Paulo Caruso collabora à *Pasquim* dans les années 1970 puis à des revues à grand tirage telles que *Veja* et *Isto É*, s'inscrivant dans un mouvement d'insertion de l'humour et de la critique graphiques au sein des revues hebdomadaires de la grande presse[378].

Si, comme l'indiquent ces quelques profils, les dessinateurs appartenaient à des générations différentes, avaient des origines sociales et des parcours professionnels divers, il semble tout de même se dégager de cet ensemble un horizon commun : une culture politique de gauche, aux déclinaisons et pratiques multipliables à l'envi. La diversité des convictions politiques des dessinateurs sembla faire place à un engagement contre les valeurs défendues par le régime militaire, la répression physique et le conservatisme moral imposé à la société. Plus qu'un front organisé, nous opterions davantage pour l'identification d'une communauté élargie fondée sur des pratiques, des valeurs, des solidarités et des réseaux de sociabilité. La presse indépendante permit le maintien d'un espace public et légal pour les secteurs intellectuels de la gauche, pour l'engagement des rédactions, des dessinateurs et journalistes militants, mais également pour une nouvelle voix contestataire apparue au cours des années 1970 et davantage tournée vers les thématiques culturelle et comportementale, que *Pasquim* incarna clairement. Si dans un premier temps, de 1969 jusqu'au début des années 1970, le

378 Pour un panorama des charges de Chico Caruso publiées entre 1980 et 1984 au sein de *Pasquim*, *Jornal do Brasil*, *IstoÉ* et *Globo*, consulter : Chico Caruso, *Não tenho palavras*, São Paulo, Circo Editorial, 1984.

périodique satirique *carioca* occupa réellement l'espace de la contestation de manière hégémonique, *Opinião* surgit dans le paysage du journalisme indépendant en novembre 1972 puis le centre de gravité de l'humour graphique se déplaça vers São Paulo, avant de se multiplier à l'échelle du pays dans la seconde moitié des années 1970.

### 2. L'humour de *Pasquim* : naissance et identité d'un hebdomadaire satirique

Considéré par Ricky Goodwin comme le « *Hara-Kiri* brésilien[379] », la publication a amplement bénéficié depuis les années 1990 d'un processus de sublimation[380] lui conférant le statut contestable de symbole de la résistance au régime militaire. Nous le verrons, les réserves sont nombreuses et la critique, liée à la nature élitiste d'un petit groupe d'intellectuels issus de la zone sud de Rio de Janeiro, est en partie fondée. Le rôle rempli par le périodique est cependant indéniable[381] en ce qu'il constitua un espace d'expression verbale et graphique inédit au début des « années de plomb ». Goodwin assimila sa création en juin 1969 à un heureux concours de circonstances, à la réponse adéquate face à un vide à combler :

> « Il manquait des espaces d'expression. Donc *Pasquim*, l'explosion de *Pasquim*, s'est produite. Ce fut la bonne chose au bon moment. Il y avait déjà un lien dans le champ politique, quelques journaux existaient, mais ils étaient purement politiques. Ils n'avaient pas d'humour, il s'agissait de publications politiques très radicales, très censurées. Ils étaient arrêtés. Parmi les principaux journaux il y avait *Opinião* et *Movimento*, qui avaient même des liens avec des journaux similaires en Argentine. Ils publiaient même des choses traduites. C'était des journaux politiques de gauche, mais les gens qui n'étaient pas vraiment de gauche, qui n'étaient pas aussi politisés, ne les lisaient pas[382]. »

379 Ricky Goodwin, entretien réalisé le 17/04/2011, Paquetá, Rio de Janeiro.

380 La diffusion d'entretiens dans la presse, la réalisation de documentaires spécialisés et la publication d'anthologies de dessins par les dessinateurs eux-mêmes ont largement contribué à ce phénomène.

381 De nombreux travaux brésiliens ont montré le rôle de l'humour graphique publié par l'hebdomadaire satirique dans la contestation politique contre le régime militaire, la remise en question de paradigmes intellectuels, la critique du conservatisme et de la morale ainsi que la promotion de comportements alternatifs liés aux mouvements culturels, comme l'usage récréatif de drogues hallucinogènes et le sexe libéré des tabous. Voir notamment : José Luiz Braga, *Pasquim e os anos 70: mais pra epa que pra oba…*, Brasília, Éditions UNB, 1991 ; Andréa Cristina de Barros Queiroz, « O Pasquim: um jornal que só diz a verdade quando está sem imaginação (1969-1991) » in *História & Perspectivas*, n°31, juil.-déc. 2004, p. 229-252 ; Norma Pereira Rego, *Pasquim: Gargalhantes Pelejas,* Rio de Janeiro, RelumeDumará, 1996.

382 Ricky Goodwin, entretien réalisé le 17/04/2011, Paquetá, Rio de Janeiro.

L'anachronisme est intéressant : *Opinião* fut créé en 1972 et *Movimento* trois ans plus tard, mais Ricky Goodwin les assimila au cours de notre entretien à un ensemble préexistant en 1969 de périodiques davantage politisés, extrêmement censurés et desquels *Pasquim* se serait démarqué par son humour. Malgré le décalage temporel, Goodwin pointait ainsi du doigt l'une des valeurs ajoutées de l'hebdomadaire satirique au sein duquel il travailla. L'ancien rédacteur évoqua également un autre facteur du succès, la jonction de deux branches de la contestation jusqu'alors séparées :

> « Il existait également un réseau de publications underground. C'était l'autre versant de la contre-culture. Mais c'était des journaux à la circulation très réduite qui avaient peu d'impact, ils étaient peu connus... *Pasquim* réussit à joindre ces deux aspects : la lutte politique et la contre-culture. Toutes ces personnes qui travaillaient davantage en lien avec l'humour, qui n'avaient plus d'espace ont pensé « créons notre propre espace ». Je compare beaucoup *Pasquim* à un super groupe de rock : généralement les personnes qui se réunissent pour faire un journal débutent leur carrière... Les personnes qui se sont réunies pour créer *Pasquim* étaient déjà célèbres, leur carrière était déjà construite, Millôr était le meilleur humoriste de l'époque, Jaguar et Ziraldo étaient déjà très connus[383]. »

Le premier numéro de l'hebdomadaire parut en kiosques le 26 juin 1969, quelques mois après la promulgation de l'AI-5. L'idée de créer un nouveau périodique d'humour graphique survint à la suite du décès de l'intellectuel et humoriste Sérgio Porto en septembre 1968, alors qu'il dirigeait *A Carapuça*. Le journaliste Tarso de Castro, les dessinateurs Jaguar et Claudius, le journaliste et éditeur Sérgio Cabral, l'écrivain Luiz Carlos Maciel se regroupèrent dans l'objectif de créer un nouveau journal dans la continuité de la publication éteinte. L'ours du premier numéro[384] attribuait les fonctions d'éditeur à Tarso de Castro, d'éditeur d'humour à Jaguar, d'éditeur de texte à Sérgio Cabral et d'éditeur graphique au journaliste Carlos Prósperi. Claudius y figurait également, sans fonction précise. Il convient toutefois de nuancer cet organigramme hiérarchique, puisque les témoignages des anciens collaborateurs tendent à indiquer l'absence de direction et de ligne éditoriale précise du journal, qui accordait ainsi aux journalistes et dessinateurs une grande liberté de création et d'expression :

383 Ricky Goodwin, entretien réalisé le 17/04/2011, Paquetá, Rio de Janeiro.
384 *Pasquim*, n°1, 26/06/1969, p. 2.

> « La formule du succès du langage de *Pasquim* fut marquée par la personnalité discursive et par la somme des individualités. Du fait de l'absence de la figure de chef de rédaction, le groupe d'amis qui la composaient publiait des contenus qui l'intéressaient, souvent en consultant d'autres membres de la « troupe », comme était appelée l'équipe. Sans programme ni direction idéologique pré-définis, la « ligne éditoriale » de *Pasquim* atteignait une singulière spontanéité[385]. »

Cette spontanéité et l'absence de direction du périodique fut confirmée par Ricky Goodwin : « Les personnes apportaient leurs choses au journal... liberté totale de créativité. Personne... tout le monde pouvait écrire et dessiner ce qu'il voulait. Ce qui a beaucoup aidé la revue c'est cette différence avec les journaux politiques qui avaient une ligne ferme comme ça[386]. »

Dans son ouvrage consacré aux journalistes de la presse indépendante sous le régime militaire, Kucinski plaça *Pasquim* dans la catégorie des titres *alternatifs* influencés par la contre-culture nord-américaine, l'existentialisme de Sartre et l'anarchisme, ceux qui « rejetaient la primauté du discours idéologique. Mais tournés vers la critique des coutumes et la rupture culturelle, ils investissaient principalement contre l'autoritarisme la sphère des mœurs et du moralisme hypocrite de la classe moyenne[387]. » Les innovations thématiques et formelles participèrent d'un certain affranchissement vis-à-vis des codes journalistiques en vigueur à la fin des années 1960 et contribuèrent à la création d'une identité fortement marquée par le versant contre-culturel. Au cours de la première année d'existence de *Pasquim*, les tirages augmentèrent de vingt mille à deux cent vingt-cinq mille exemplaires pour le trente-cinquième numéro[388], attestant un succès croissant et un lectorat considérable.

385 Bruno Brasil, « A breve história e a caracterização d'*O Pasquim* » in *Revista do arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro*, n°6, 2012, p. 161.
386 Ricky Goodwin, entretien réalisé le 17/04/2011, Paquetá, Rio de Janeiro.
387 Bernardo Kucinski, *Jornalistas e Revolucionários : nos tempos da imprensa alternativa*, São Paulo, Scritta Editorial, 1991, p. 6.
388 *Pasquim*, n°35, 19-25/02/1970, p. 40.

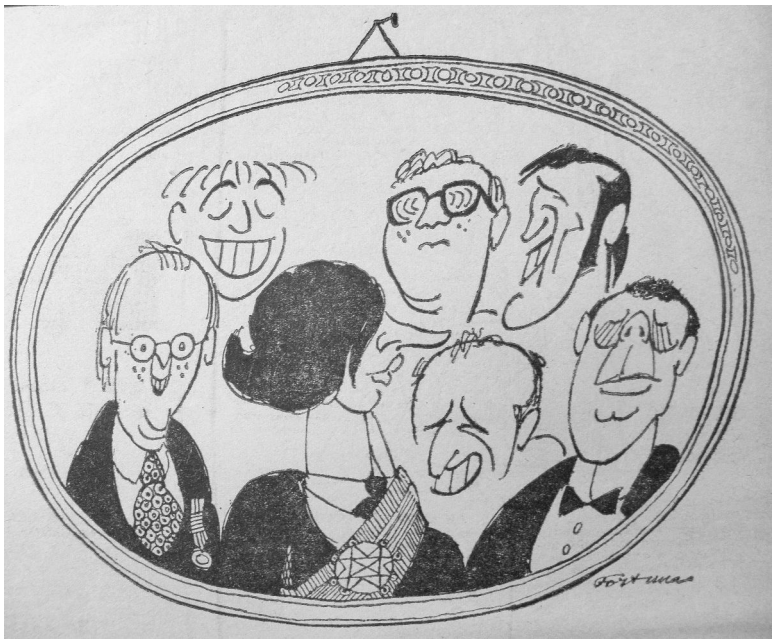


**FIG 29 : *Pasquim*, n°35, 19-25/02/1970, p. 32**

Au fil des numéros s'ajoutèrent au noyau permanent de membres de la rédaction de nombreuses personnalités collaborant de près ou de loin au journal, telles que Chico Buarque, Oscar Niemeyer, Glauber Rocha, Vinicius de Morães, Madame Satã, Rubem Fonseca ou Odete Lara. Artistes, intellectuels et journalistes composèrent peu à peu un microcosme d'amis apportant une célébrité croissante à la publication, tout en renforçant son caractère localisé d'hebdomadaire issu de la zone sud de Rio de Janeiro. Il est possible d'identifier une centralisation accrue du propos sur le petit monde d'Ipanema à partir de l'année 1972, lorsque la rédaction déménage de Botafogo pour s'installer à Copacabana, puis se fixer en 1974 au 142 rue Saint Roman, entre Copacabana et Ipanema. La toute première adresse de la rédaction était située dans le quartier de Lapa, rue du Resende. Suite à un désaccord avec le service de distribution, la rédaction déménagea brutalement et s'installa à partir du vingt-septième numéro dans le quartier de Botafogo, rue Clarisse Indio do Brasil, avant de s'installer à Copabana. L'identité *carioca* et les sympathies de la rédaction pour les artistes engagés dans l'opposition au régime allèrent de pair avec cet ancrage dans les quartiers sud de la ville de Rio de Janeiro, bohèmes, intellectuels, culturels et aisés. Le statut de muse de *Pasquim* accordé à l'actrice Leila Roque Diniz, protagoniste d'une interview collective publiée dans le 22ième numéro de l'hebdomadaire satirique, contribua à ce rapprochement évident entre le périodique et la gauche festive, libertine et libertaire. Une photographie de l'actrice connue pour sa grande liberté de mœurs et d'expression figura également dans le cinquante-deuxième numéro au

format de poster : elle représentait la « statue de la liberté brésilienne[389] » à l'occasion de la commémoration du premier anniversaire de *Pasquim*.

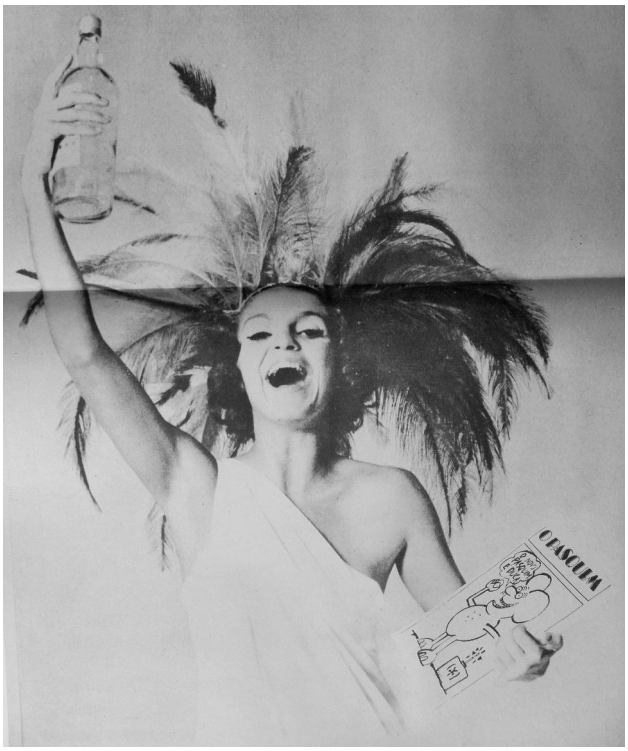



**FIG 30 : Leila Diniz in *Pasquim*, n°52, 18-24/06/1970, p. 22-23**

L'univers carnavalesque, les plages, les bistrots et lieux culturels du quartier d'Ipanema étaient célébrés de manière récurrente, contribuant d'une part à fidéliser un lectorat socialement, géographiquement et intellectuellement proche de la rédaction, mais alimentant d'autre part les critiques formulées à l'encontre de cette « gauche caviar », jugée élitiste et bourgeoise.

Malgré un système de fonctionnement largement fondé sur des principes anarchistes, certaines sections récurrentes structurèrent la maquette et constituèrent rapidement l'identité du périodique. Les entretiens retranscrits et publiés sans retouche, reproduisant au plus près les conversations entre un invité et plusieurs membres de la rédaction, représentèrent une grande innovation dans le milieu journalistique. La chronique intitulée “Udigrudi”, traduction phonétique avec accent brésilien du terme anglo-saxon *underground*, évoquait l'actualité des mouvements contre-culturels européens et nord-américains ainsi que leurs échos et réappropriations au Brésil. Signée par le journaliste Luiz Carlos Maciel, elle fut supprimée par Millôr Fernandes lorsque celui-ci devint éditeur en 1971. Il semblait bien davantage

389 *Pasquim*, n°52, 18-24/06/1970, p. 22-25.

fondamental à l'intellectuel d'analyser la situation politique nationale que de publier des nouvelles du mouvement contre-culturel et des courants portés par la jeunesse mondiale. De grands intellectuels, journalistes, artistes ou musiciens, parmi lesquels Ivan Lessa, Chico Buarque ou Vinicius de Moraes, proposaient régulièrement des articles envoyés de l'étranger, d'autres régions du pays ou contribuaient depuis Rio de Janeiro. *Pasquim* ouvrit également ses pages à une rubrique de correspondances, réclamations et recommandations des lecteurs, parfois vivement critiques à l'égard des choix de la rédaction. Les dessinateurs publiaient charges, bandes dessinées, montages photographiques et strips tout à fait librement, inventant au fil des numéros des personnages récurrents devenus emblématiques, comme Sig, le petit rat créé par Jaguar pour remplir le rôle de mascotte du journal. Plusieurs générations d'acteurs de l'humour graphique et politique se côtoyèrent dans les pages ouvertes aux jeunes dessinateurs, dont les moins connus d'entre eux avaient la possibilité d'envoyer leurs travaux à la rédaction dans l'espoir d'être publiés. A titre d'exemple, le dessinateur Guidacci publia en novembre 1971 un dessin dans la section « Udigrudi » du cent-22ième numéro[390] après avoir pour la première fois la semaine précédente envoyé son travail, encensé par la direction. La grande liberté de ton, d'action et de pensée caractéristique du fonctionnement de l'hebdomadaire satirique contribua à son important succès et son statut incontestable d'acteur – parmi d'autres – de l'opposition au régime militaire.

### 3. *Opinião*, un « nouvel hebdomadaire national[391] » ?

*Opinião* possédait au même titre que *Pasquim* l'aura d'un grand périodique de résistance à la dictature militaire brésilienne, mais il se démarqua de l'hebdomadaire né en 1969 à de nombreux égards. La publication naquit du projet conjoint alliant l'industriel et entrepreneur Fernando Gasparian et le journaliste Raimundo Pereira, ancien éditeur de la revue *Realidade*. Le premier numéro[392] fut publié en novembre 1972 à Rio de Janeiro, à la suite d'un numéro expérimental de quatre pages lancé le 23 octobre 1972[393]. Gasparian, fils d'un industriel arménien, né en 1930 à São Paulo, entama ses études à l'école d'ingénieur de l'Université presbytérienne Mackenzie en 1948[394]. Diplômé en 1952, il adhéra au Parti Socialiste Brésilien en 1953 après plusieurs années de militantisme étudiant puis s'engagea

390 *Pasquim*, n°122, 2-8/11/1971, p. 10.
391 *Opinião*, n°0, 23/10/1972, p. 1.
392 *Opinião*, n°1, 6-13/11/1972.
393 *Opinião*, n°0, 23/10/1972.

dans le syndicalisme à la fin des années 1950 et dirigea l'un des principaux syndicats patronaux du Brésil. Après un passage à la direction financière de la Compagnie pauliste de chemins de fer en 1960 puis son rachat de la firme América Fabril en difficulté financière, il devint l'un des principaux entrepreneurs de l'industrie textile brésilienne. Nationaliste, démocrate et syndicaliste, co-fondateur du MDB de São Paulo, Gasparian fut accusé de financer des manifestations opposées au gouvernement en vertu de l'AI-5 et démis de toutes ses fonctions patronales et dirigeantes en octobre 1969. Il quitta le pays en 1970 pour s'installer à New York et enseigner, avant d'être professeur invité à l'Université d'Oxford. De retour au Brésil en 1972, il proposa à Raimundo Pereira d'être l'éditeur d'un périodique indépendant ayant pour vocation de regrouper l'opposition démocratique, de défendre les libertés individuelles et collectives, de contribuer au développement économique, social et politique du pays.

La famille de Raimundo Pereira, né en 1940 dans la petite ville pernamboucaine de Exu, s'installa dans l'État de São Paulo alors qu'il était enfant. Raimundo commença à travailler encore adolescent en tant que chroniqueur sportif. Il entra en 1960 à l'Institut technologique de l'Armée de l'air de São José dos Campos, mais en fut renvoyé puis fut emprisonné à la suite du coup d'État militaire, du fait de ses activités au sein du périodique *O Suplemento* et dans une troupe de théâtre étudiante. Sans être affilié à un parti politique précis, Pereira fut activement militant au sein du mouvement étudiant à partir de son entrée à l'Université de São Paulo en 1965. Il contribua à la création et édita de mars à mai 1967 l'éphémère *Amanhã*, périodique publié par le syndicat étudiant clandestin de l'ancienne Faculté de philosophie, sciences et lettres. Entre son ambition de création de passerelles entre les mouvements étudiant et ouvrier, son contenu très critique envers le régime, ses sections culturelles et ses grands reportages, *Amanhã* constitua une publication de référence parmi les intellectuels et étudiants paulistes engagés dans l'opposition. Pereira travailla également à la fin des années 1960 au sein de la *Folha da Tarde*, de *Veja* et de *Realidade*, avant de fonder *Opinião* avec Gasparian en 1972. Dès la naissance de l'hebdomadaire surgirent certains désaccords entre l'éditeur et le propriétaire, dans la mesure où Raimundo Pereira souhaitait

394 Au sujet du parcours professionnel, syndical et politique de Gasparian, voir : Sérgio Lamarão, « GASPARIAN, Fernando » in Alzira Alves de Abreu *et al* (org.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*, Rio de Janeiro, CPDOC, 2010 [en ligne : http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/fernando-gasparian] (consulté le 01/11/2018). Voir également à propos du périodique *Opinião* : Antonio Hohlfeld, Elisa Casagrande, Júlia Manzano, « A América latina nos jornais brasileiros alternativos Opinião e Movimento (1972-1976) » in *Comunicação & Informação*, vol. 15, n°1, janv.-juil. 2012, p. 6-20.

jouir de la plus grande indépendance et craignait les pressions liées à une perte de la propriété intellectuelle. Gasparian, entrepreneur et patron, refusa de céder la majorité des parts aux journalistes et conserva la propriété du titre, garantissant toutefois dans un premier temps à l'équipe la plus grande autonomie.

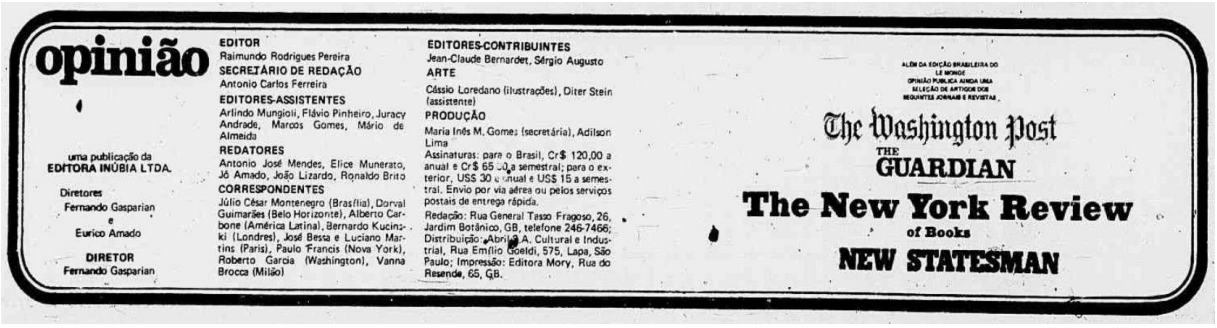



**FIG 31 : *Opinião*, n°1, 6-13/11/1972, p. 2**

L'ours du premier numéro[395], paru le 6 novembre 1972 et reproduit ci-avant, précisait que le périodique dirigé par Fernando Gasparian et édité par Raimundo Pereira était une publication de la maison Inúbia, entreprise d'édition spécialisée dans les ouvrages d'histoire intellectuelle qui se rendit célèbre quatre années plus tard en publiant les débats organisés par le groupe Casa Grande[396]. La rédaction de *Opinião* était composée d'une équipe permanente d'éditeurs, de rédacteurs, de dessinateurs et de correspondants, tels que Bernardo Kucinski depuis Londres, Paulo Francis de New York ou Luciano Martins à Paris, mais également de collaborateurs occasionnels. Parmi ces intellectuels de renom figuraient notamment le journaliste, romancier et dramaturge Antônio Callaso, le sociologue, essayiste et professeur Antônio Candido de Mello e Souza, Fernando Henrique Cardoso – à l'époque sociologue plutôt ancré à gauche – l'intellectuel et dessinateur Millôr Fernandes et l'économiste Celso Furtado. Loin d'être l'organe de presse d'un parti politique, *Opinião* fonctionnait sur la base d'une grande pluralité idéologique et se voulait le catalyseur d'une pensée critique issue de l'opposition au régime militaire. Raimundo Pereira se souvint en 2011, lors d'un entretien réalisé par l'Institut Vladimir Herzog dans le cadre du projet « Resistir é preciso », de l'impact du groupe d'intellectuels réunis au sein de l'hebdomadaire :

395 *Opinião*, n°1, 6-13/11/1972, p. 2.
396 *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*, Rio de Janeiro, Inúbia, 1976.

> « J'ai pris le journal et je suis sorti avec comme ça pour... le premier mec qui est passé je lui ai dit « écoute, dis-moi, qu'est-ce que tu penses de ce journal ? ». Il a regardé le journal, il l'a vu et a dit « ce journal doit être bon parce qu'il y a Paulo Francis ». [rires] Parce que c'était comme ça, c'était un journal avec des gens célèbres, Gasparian n'était pas si connu, mais au sein de la gauche, au sein des intellectuels brésiliens, Celso Furtado, Fernando Henrique un peu moins, mais c'était déjà... une liste énorme de gens célèbres. Et Paulo Francis était très connu. Nous sommes arrivés à 38 400 exemplaires alors que *Veja* en vendait 42 000 en kiosques. Nous étions le deuxième hebdomadaire du pays[397]. »

*Opinião* était imprimé au format tabloïd dont les dimensions, celles de la moitié d'un journal traditionnel, lui conféraient praticité et confort de lecture. Les exemplaires comportaient normalement vingt-quatre pages, à l'exception de certains numéros écourtés par une censure trop importante. A titre d'exemple, le vingt-quatrième numéro datant du 16 avril 1973 n'était constitué que de quinze pages, excessivement tronqué à la suite de la Une précédente affichant le portrait de Dom Paulo Evaristo Arns, archevêque de São Paulo[398]. Comme le signala Raimundo Pereira en 2011, le tirage atteignit presque 40 000 exemplaires à l'occasion de la publication du troisième numéro le 20 novembre 1972. Cela étant, ce chiffre exceptionnel était loin d'être une constante, le nombre d'exemplaires imprimés oscillant fortement autour de trente mille exemplaires et chutant parfois à dix mille lors des périodes de recrudescence de la censure. Le périodique était en vente en kiosques et disponible à l'abonnement au Brésil, mais également vendu dans certaines capitales telles que Londres, Paris et Santiago du Chili.

Le numéro zéro de *Opinião*, version expérimentale de lancement en quatre pages publiée le 23 octobre 1972[399], présentait dans un tout premier éditorial les objectifs et l'identité de l'hebdomadaire naissant. Le texte insistait d'une part sur l'indépendance du périodique vis-à-vis des organisations politiques formelles, malgré le socialisme de Gasparian et les affinités idéologiques de Pereira avec l'AP puis le PcdoB, mais également sur les combats menés par la rédaction : critique et interprétation honnêtes des faits, thématiques intellectuelles et

397 Raimundo Pereira in Instituto Vladimir Herzog, *"Resistir é Preciso..." Os protagonistas desta história*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011, CD1, 0'01"03 (document audiovisuel).

398 Nous reviendrons en détails sur les conditions de publication du vingt-troisième numéro, à la suite de la messe célébrée le 30 mars 1973 à la cathédrale de la Sé pour l'étudiant Alexandre Vannucchi Leme, torturé et tué dans les locaux du DOI-CODI de São Paulo.

399 *Opinião*, n°0, 23/10/1972.

culturelles, traitement de l'actualité nationale et internationale, défense des citoyens et des libertés fondamentales. Enfin, l'éditorial présenta également le modèle financier suivi par la rédaction, les coûts et salaires envisagés pour les rédacteurs et éditeurs, ainsi que l'ambition d'autonomie à moyen terme grâce aux ventes hebdomadaires et à une présence modérée de la publicité. Les vingt-quatre pages des exemplaires d'*Opinião* étaient effectivement divisées en trois grandes sections consacrées respectivement aux nouvelles nationales en matière de politique, d'économie, de santé publique ou d'éducation, à l'actualité et la géopolitique internationales puis finalement à la culture dans la rubrique « Tendências e Cultura[400] ». Les pages internationales comprenaient l'édition brésilienne du quotidien français *Le Monde* avec lequel *Opinião* établit un partenariat, ainsi que les traductions d'articles issus de célèbres périodiques nord-américains et britanniques tels que *The Washington Post*, *The New York Review of Books, The Guardian* ou *New Stastesman*, dont les lignes éditoriales couvraient un large prisme politique allant du social-libéralisme à une sensibilité bien davantage ancrée à gauche. *Opinião* couvrit certains des événements majeurs du début des années 1970 à l'échelle planétaire tels que les offensives nord-américaines lors de la Guerre du Viêtnam, le scandale du Watergate, les soubresauts politiques ayant animé le continent sud-américain, la Guerre du Kippour opposant l'Égypte et Israël, la chute de Salazar et la transition démocratique portugaise... La section culturelle dédiée à l'actualité artistique de Rio de Janeiro et São Paulo, aux tendances et comportements, comprenait une page de loisirs et une colonne consacrée à la pratique du jeu d'échecs.

Ce premier numéro de *Opinião* révéla également le projet graphique de la publication, expliquant le choix assumé de privilégier le dessin de presse et la caricature à la photographie[401]. La maquette travaillée et élégante accordait effectivement une place prépondérante aux dessins, signés  dans une grande majorité des cas. Chico Caruso s'exprima en 1984 dans l'introduction de son ouvrage *Não tenho palavras*[402] au sujet de la singularité du travail réalisé par l'équipe artistique de *Opinião*, le comparant notamment au projet graphique de *Pasquim* :

400 Eduard Marquardt, « Cultura em Opinião: as páginas de Tendências e Cultura (1972-1977) », Mémoire de master en Littérature, sous la direction de Maria Lucia de Barros Camargo, Florianópolis, Université fédérale de Santa Catarina, 2003 ; Eduard Marquardt, « Crítica e mercado. Tendências e cultura na década de 70 » in *Boletim de Pesquisa do NELIC*, 2001, p. 42-58.

401 « Por que não fotografia ? » in *Opinião*, n°0, 23/10/1972, p. 2.

402 Chico Caruso, *Não tenho palavras*, São Paulo, Circo Editorial, 1984.

> « Et, en parlant de *Pasquim* […], ça ne coûte rien de rappeler que je me suis formé professionnellement entre la naissance de *Pasquim* et l'absorption de ses innovations par la grande presse : dans les journaux *Opinião* et *Movimento*, en contact avec les artistes Luís Trimano, Elifas Andreatto et Cássio Loredano, et sous le commandement du grand timonier et leader spirituel des peuples Raimundo Pereira, nous avons commencé à développer un travail qui s'opposait déjà à la spontanéité de ce brillant hebdomadaire – l'immédiateté, le ton informel des entretiens à une époque à laquelle la première idée était généralement la plus brillante – et en même temps : avec Millôr, Jaguar, Ziraldo, Henfil, vous vous attendiez à quoi ? Mais aussi du fait de la couleur des années que nous vivions – noires – nous n'avions déjà plus la moquerie si évidente, la drôlerie des dessinateurs de *Pasquim*, mais une nouvelle force dramatique, principalement dans le graphisme obsessionnel de Trimano. Et nos dessins n'avaient pas de légendes ou de bulles, ils ne parlaient pas – ils gémissaient tout au plus[403]. »

À l'occasion du cinquante-quatrième numéro[404] exceptionnellement composé de trente-six pages, l'hebdomadaire fêta sa première année de parution et consacra trois pages spéciales à son équipe d'éditeur d'art et de dessinateurs, tout en publiant une rétrospective de caricatures :

> « Dans la présentation de OPINIÃO faite dans le numéro zéro, les futurs lecteurs étaient informés du fait qu'ils ne trouveraient que peu de photos dans les pages du journal. En évitant d'entrer en compétition avec l'immédiate diffusion d'images que la télévision permet, en tentant également d'éviter une certaine standardisation des photos, distribuées aux revues illustrées et aux journaux quotidiens par les agences de nouvelles, OPINIÃO opta pour la possibilité de commenter visuellement des personnages et des situations avec les interprétations personnelles de ses illustrateurs. Elifas Andreato, alors directeur artistique de l'entreprise de communication Abril Cultural, organisa une équipe de base d'illustrateurs incluant Elifas lui-même, Luís Trimano et Cássio Loredano. OPINIÃO publia également d'autres dessinateurs, comme Carlos Clémen, Petchó, Alcindo Cruz Maciel, David Levine, Sabat, Allan Cobber, Gerald Scarfe et les dessinateurs de presse Oliphant et

403 Chico Caruso, *op. cit.*, p. 7-10.
404 *Opinião*, n°54, 19/11/1973.

Mollica. Les travaux de Elifas, Trimano et Cássio racontent une partie de l'histoire de cette année de OPINIÃO[405]. »

**FIG 32 : *Opinião*, n°54, 19/11/1973, p. 32**

Elifas Andreato, dessiné ci-dessus par son collègue Cássio Loredano, fut le directeur artistique de l'hebdomadaire depuis le premier numéro[406] et jusqu'à la fin du mois de février 1975, époque du départ de Raimundo Pereira et d'une partie de l'équipe. Né en 1946 dans la petite ville de Rolândia dans l'État du Paraná et originaire d'une famille ouvrière modeste rapidement installée à São Paulo, Andreato commença à travailler très jeune au sein de l'usine d'allumettes Fiat Lux située en périphérie ouest de la ville. Il participa en 1964 à un cours d'alphabétisation pour adultes et illustrait alors certains journaux ouvriers, avant d'être sollicité par le patron afin de décorer la salle des fêtes de l'entreprise[407], puis choisir la programmation musicale et cinématographique de ce haut lieu de la sociabilité ouvrière. Il fut ainsi repéré par la critique d'art du périodique *Diário da Noite* Marli Medalha et entra en 1967 à la maison d'édition Abril. Le jeune Elifas Andreato multiplia les expériences au sein de diverses revues, travaillant notamment pour *Realidade* avant d'être promu directeur artistique des publications

405 *Opinião*, n°54, 19/11/1973, p. 32.
406 Le nom d'Elifas Andreato n'apparaît dans l'ours qu'à partir du quarante-quatrième numéro, publié le 10 septembre 1973, mais les témoignages attestent de sa présence dès les débuts de *Opinião*.
407 Voir Roseli FIGARO, « A arte de Elifas Andreato » in *Comunicação*, vol. 11, n°2, 2006, p. 233-247.

féminines de la section culturelle de la maison Abril. Artiste graphique autodidacte et polymorphe usant d'une grande diversité de techniques et de pratiques, Andreato contribua à de nombreux titres indépendants et clandestins sous le régime militaire tout en s'illustrant dans la réalisation de pochettes de disques vinyles, de couvertures d'ouvrages et d'affiches théâtrales. Il dessina notamment l'affiche de la pièce « *Mortos sem sepultura* », adaptation brésilienne de l'œuvre de Jean-Paul Sartre[408] et mise en scène par Fernando Peixoto. Mêlant des références à la seconde Guerre mondiale et la dénonciation de la torture au Brésil, le dessin fut censuré et les affiches confisquées. Ses travaux très expressifs à l'esthétique léchée attestaient une grande liberté de création, d'un engagement politique et d'une conscience sociale certains. Raimundo Pereira l'invita à être directeur artistique du futur *Opinião* dont il fut également l'un des illustrateurs, responsable de la création de très nombreuses couvertures et de certaines illustrations. Il racontait en 2011, également dans le cadre du projet « Resistir é preciso », les allers-retours hebdomadaires tous les vendredis entre São Paulo et Rio de Janeiro pour préparer l'exemplaire du lundi suivant :

> « Raimundo vint me chercher et me dit « Elifas, on va faire un journal d'opposition au régime, on va faire quelque chose au format de *Pasquim*, mais un journal politique d'opposition au régime. J'ai dit « J'en suis. C'est parti ». Et pendant presque un an je suis parti d'ici, de la maison d'édition Abril, les vendredis soirs, en empruntant n'importe quel transport, tout ce qui était possible, parfois l'aéroport fermait, parfois j'y allais en voiture... mais je ne dormais pas les vendredis. Et j'emmenais avec moi une bande de fous volontaires pour faire la partie artistique, parfois les textes du journal, bref...[409] »

Visionnaire et inspiré, Andreato construisit pas à pas l'identité visuelle d'*Opinião* dont la composition des premières de couverture et la place majeure accordée aux graphismes, de la caricature à l'illustration, forgèrent la spécificité. Il avait perçu l'importance fondamentale des

408 La pièce *Morts sans sépulture* écrite par Sartre en 1941 fut représentée pour la première fois le 8 novembre 1946 au Théâtre Antoine à Paris. Elle fut publiée aux éditions Marguerat à Lausanne en 1946, puis à Paris en 1947. L'œuvre raconte l'histoire d'un groupe de résistants capturés par la milice et interroge les relations humaines, les doutes et les sentiments de ces jeunes gens face aux interrogatoires et tortures. Fernando Peixoto mit en scène la pièce en 1977 au Brésil en proposant une nouvelle interprétation du texte à la lumière de l'autoritarisme du régime militaire. Au sujet des dialogues entre les deux œuvres, voir : Maria Abadia Cardoso, *Mortos sem sepultura – Diálogos cênicos entre Sartre et Fernando Peixoto*, São Paulo, Hucitec, 2011.

409 Elifas Andreato in Instituto Vladimir Herzog, *"Resistir é Preciso..." Os protagonistas desta história*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011, CD1, 0'03"38 (document audiovisuel).

éléments graphiques au sein d'une mise en page relativement pauvre en noir et blanc, à l'exception de la couverture qui pouvait comporter une seule couleur. Après la scission de la rédaction et le départ de Raimundo Pereira, il décida de suivre l'éditeur dans la nouvelle aventure de création de *Movimento*.

La maquette élaborée par Andreato et composée d'après lui sans pression de la part de la direction du périodique[410] mettait particulièrement l'accent sur les productions de Cássio Loredano, jeune dessinateur présent dans l'équipe artistique dès le premier numéro et qui s'en alla également au moment du départ de Pereira, après le cent-vingt et unième numéro. Andreato publia son portrait en novembre 1973 :

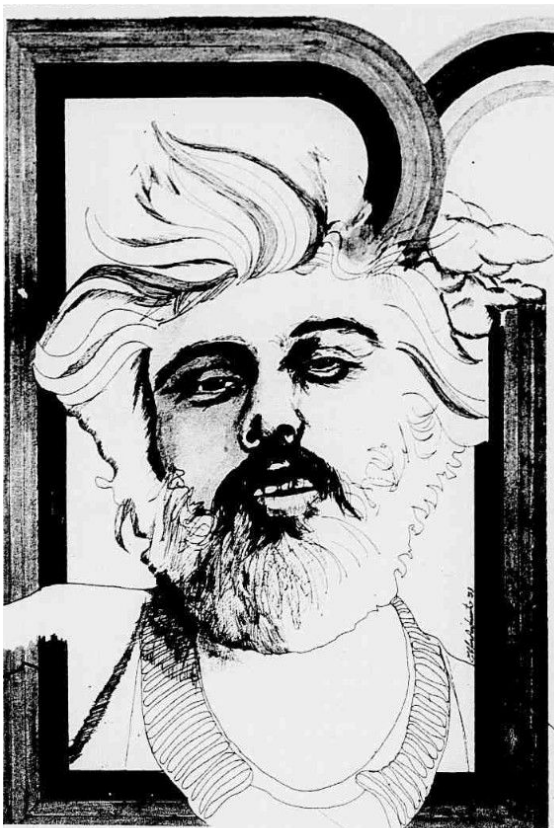


**FIG 33 : *Opinião*, n°54, 19/11/1973, p. 32**

Auteurs d'innombrables dessins faisant souvent la couverture de l'hebdomadaire, Loredano travaillait à l'encre de chine noire ou au crayon sur papier blanc, en insérant parfois des remplissages gris. Il publia peu de charges dans *Opinião* – déclinant un rôle de chroniqueur

410 Elifas Andreato in Instituto Vladimir Herzog, *"Resistir é Preciso..." Os protagonistas desta história*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011, CD1, 0'04"48 (document audiovisuel).

politique souvent assumé par ses collègues – mais se révéla un caricaturiste hors pair. Loredano fut à l'origine de la création d'une galerie de portraits extrêmement riche constituée de dessins centrés sur le caractère des personnes, devenus personnages composites mi-burlesques, mi-réalistes. Laissant sciemment transparaître ses sympathies et ses points de vue, le dessinateur porta à son paroxysme le pouvoir synthétique de la caricature. Il reconnut volontiers en 2015 s'imprégner en permanence de photographies des personnes représentées afin de s'approcher au plus près de la physionomie et de l'attitude corporelle[411]. Puis, par la déconstruction des lignes et des traits étudiés, l'altération des proportions, l'exagération accentuant le ridicule tout en conservant certains éléments physiques ou accessoires caractéristiques, Loredano réalisait le tour de force de rendre instantanée l'identification des personnes dont les apparences, les personnalités et les comportements étaient tournées en dérision. Parfois, une simple ligne suffisait à l'artiste pour représenter un corps entier et contrastait avec la minutie et le détail accordés au visage. Il caricatura pour *Opinião* les dirigeants internationaux, de Nixon à Yasser Arafat, les ministres civils, dignitaires militaires et présidents généraux du régime brésilien, ainsi que de très nombreux artistes ou champions sportifs.

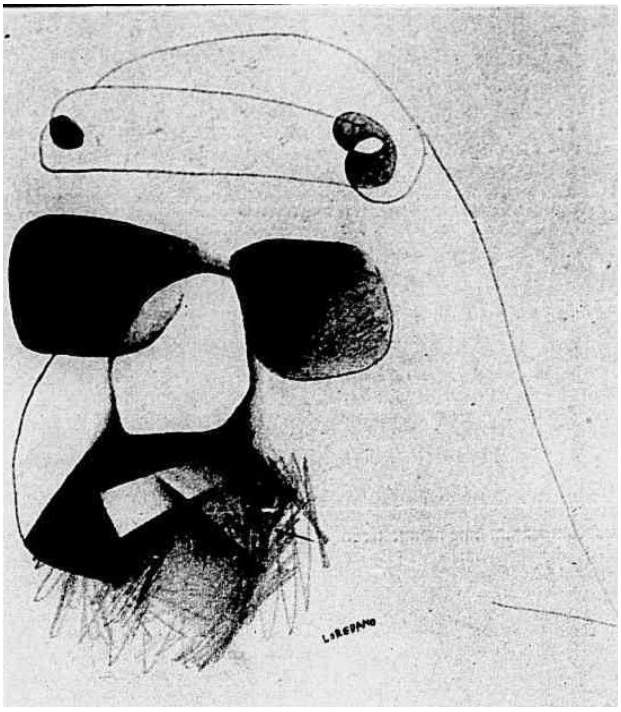



**FIG 34 : *Opinião*, n°100, 4/10/74, p. 9**

411 Voir le très court reportage consacré au dessinateur, « Loredano: um traço bem-humorado », réalisé en 2015 par la librairie brésilienne Saraiva [en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=szqRCSS2gEA] (consulté le 04/11/2018).

L'une des sources d'inspiration indéniables de Loredano fut l'œuvre de son collègue argentin Luís Trimano, dont le nom figure dans la liste des collaborateurs à partir du 10 septembre 1973, mais qui signa pourtant ses dessins dans *Opinião* dès le troisième numéro. Son premier travail publié fut un portrait du metteur en scène José Celso Martinez Correia[412] à l'occasion de la parution d'un article important consacré au dramaturge. Difformes, méticuleux, détaillés, élégants et parfois monstrueux, les portraits dressés par Trimano et publiés dans l'hebdomadaire attestaient une grande variété de techniques, s'articulant en plusieurs parties par effet de contraste entre espaces pleins et vides, entre simples lignes et contenus fournis, entre éléments familiers et déformations ironiques ciblées, entre abstraction, réalisme et symbolisme. Formé aux Beaux-Arts, Trimano présenta à la chercheuse argentine Marina Poggi en 2013 ses sources d'inspiration allant des muralistes mexicains aux expressionnistes allemands, en passant par Pablo Picasso[413]. Dans le catalogue de l'exposition « Trimano : desenhos » organisée par la Bibliothèque Nationale à Rio de Janeiro en 1993[414], Paulo Caruso proposa quelques pistes de réflexion au sujet de la maîtrise technique et de la complexité des créations de l'artiste argentin :

> « Les dessins de Trimano ont cette caractéristique ; ils ne semblent pas être faits à la main. D'après Nássara, son nom est une explication : TRI-MANO, c'est uniquement avec trois mains qu'il peut réaliser ce qui semble impossible aux yeux profanes. Les valeurs chromatiques sont traduites en un graphisme éloquent dans la pure expression des sentiments. Pour Cássio Loredano, c'est avec Luís Trimano que nous sommes rentrés dans l'âge moderne, en accord avec le monde qui nous entoure.
> Il a créé une ligne de recherche psychologique profonde au sujet de la personnalité de ceux qu'il caricature, jusqu'alors inexistante dans la presse brésilienne. Les caricatures se contentaient de se heurter à l'image consentie par les grands hommes de la vie politique nationale[415]. »

Cette ligne interprétative jouissant de la capacité à rendre la psyché poétique se révéla en fait faussement décorative et acquit une fonction transgressive dans la caricature de

412 *Opinião*, n°3, 20-27/11/1972, p. 20.
413 Antonio Laguna Platero, José Reig Cruañes (org.), *El humor en la historia de la comunicación en Europa y América*, Cuenca, Editions de l'Université de Castille – La Mancha, 2015, p. 323
414 Biblioteca Nacional, *Trimano : Desenhos*, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 1993.
415 Paulo Caruso, « O homem das três mãos » in Biblioteca Nacional, *Trimano : Desenhos*, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 1993, p. 5.

Trimano, à la mesure de l'ironie, fonction du degré de sympathie du dessinateur à l'égard de la personne dessinée. À titre d'exemple, Trimano caricatura à de maintes reprises l'homme politique et militaire Jarbas Gonçalves Passarinho, ministre de l'éducation sous la présidence Médici de 1969 à 1974.

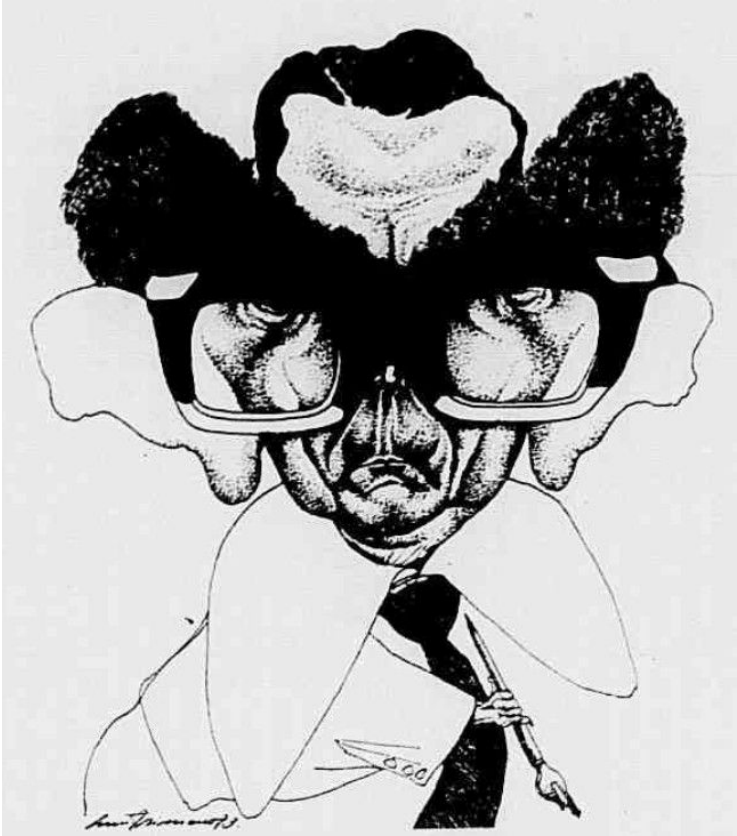


**FIG 35 : *Opinião* n°11, 15-22/01/1973, p. 3**

Dans la caricature reproduite ci-dessus et initialement publiée le 15 janvier 1973, le visage fermé du ministre figurait comme en arrière-plan de la composition. Les proportions furent faussées afin que la main droite tenant un stylo à plume, emblème scolaire s'il en est, apparaisse minuscule et souligne l'absence de grandeur attribuée à l'occupant du poste. En revanche, surgissant au premier plan du dessin, un trio composé des lunettes, des sourcils et des oreilles de Passarinho semblait prendre le dessus. Gigantesques, les éléments masquaient les yeux du personnage, devenant les protagonistes de la composition. Le col blanc et la cravate, signes d'officialité et symboles du formalisme vestimentaire attribuée aux cadres et hauts fonctionnaires, étaient également démesurés. Jarbas Passarinho apparut ainsi dans l'œuvre de Trimano comme une créature animale submergée par sa fonction, paralysée par le poids de ses lunettes et aveuglée par ses sourcils rejoignant les oreilles pour former des

œillères. Cette prépondérance des yeux et des oreilles dans les portraits de Trimano était récurrente, comme en témoigne par exemple cette caricature du linguiste nord-américain Noam Chomsky, intellectuel alors en poste au Massachusetts Institute of Technology et déjà reconnu pour ses engagements politiques, notamment contre la Guerre du Viêtnam.

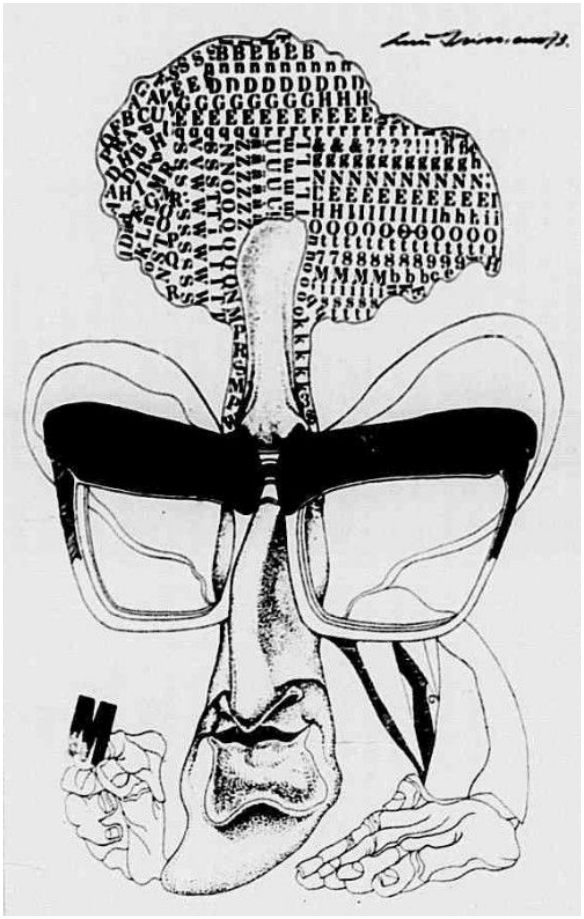


**FIG 36 : *Opinião*, n°15, 12-19/02/1973, p. 20**

La flagrante distorsion physique allongeait le visage sur un axe vertical duquel se démarquaient deux éléments : la masse capillaire constituée de lettres de l'alphabet répétées en séries, en référence à la qualité de linguiste de Chomsky, ainsi qu'un ensemble formé par les lunettes et les oreilles démesurées du personnage accentuant la posture scientifique déjà insinuée par le port d'une blouse blanche. Ici, les déformations physiques semblaient jouer en faveur du protagoniste certes caricaturé, mais dont le dessin rendait hommage aux aptitudes intellectuelles et à la capacité réflexive. Luís Trimano publia moins de ses incroyables caricatures au cours de l'année 1974 puis quitta la rédaction de *Opinião* au début de l'année 1975.

En analysant l'ensemble des exemplaires de *Opinião*, nous avons identifié plusieurs moments clés de l'évolution du projet graphique du périodique avec l'arrivée et le départ de certains dessinateurs marquants. Henfil, sans être membre permanent de l'équipe, contribua ponctuellement à l'hebdomadaire à partir du quatrième numéro[416]. Ziraldo fit quelques apparitions dans les pages de *Opinião*, comme le 1er juillet 1974 lorsqu'il dessina l'industrie pharmaceutique brésilienne et les échantillons gratuits distribués systématiquement dans le quatre-vingt-sixième numéro[417]. Orlando Mollica apparut pour la première fois en octobre 1973 dans les pages du périodique, signant dans le quarante-neuvième numéro[418] une caricature de l'auteur britannique Wystan Hugh Auden. Le dessinateur et urbaniste de formation contribuait à plusieurs titres de la presse indépendante et publia ponctuellement dans *Opinião.* Peu après lui, Chico Caruso fit également son entrée dans le cercle restreint des contributeurs graphiques réguliers : il publia une charge attaquant l'entreprise multinationale Kodak[419] le 10 décembre 1973 avant de publier énormément au cours de l'année 1974. Ses dessins de presse, littérales mises en scène des protagonistes nationaux ou internationaux, usaient de références politiques contemporaines et historiques, de très nombreuses figures de style, de personnages expressifs tournés en dérision pour provoquer chez le lecteur de *Opinião* diverses réactions : rire, réflexion, émotion.  Le nom de Chico Caruso figura officiellement dans la liste des contributeurs à partir du soixante-et-onzième numéro, publié le 18 mars 1974, aux côtés du dessinateur Petchó et du graveur Rubens Campos Grilo.

Signant ses œuvres du nom de Rubem Griló, ce dernier publia sa première gravure en décembre 1973[420] et quitta la rédaction en janvier 1975, accompagnant Raimundo Pereira. Agronome formé à l'Université fédérale rurale de Rio de Janeiro (UFRRJ), militant étudiant, Griló fut emprisonné au cours du trentième Congrès de l'Union nationale des étudiants à Ibiúna, puis arrêté une seconde fois en salle de cours et emprisonné durant un mois. Il nous expliqua en 2013 que ces événements l'incitèrent à s'orienter vers une pratique artistique : « Quand je suis sorti de l'université, diplômé, j'étais une personne fichée et donc je ne pouvais pas travailler. Je suis resté en dehors du marché du travail et comme je n'avais pas le choix de travailler, j'ai commencé à dessiner. Cette option est liée aux faits, plus qu'à ma propre

416 *Opinião*, n°4, 27/11-04/12/1972, p. 8.
417 *Opinião*, n°86, 01/07/1974, p. 3.
418 *Opinião*, n°49, 15-22/10/1973, p. 19.
419 *Opinião*, n°56, 10/12/1973, p. 11.
420 *Opinião*, n°58, 17/12/1973, p. 19.

volonté[421]. » Sans affronter directement le régime dans ses gravures tel qu'il le fit par la suite, Rubem Griló expérimentait déjà les possibilités d'expression et de communication offertes par la gravure sur bois et abordait dans ses œuvres publiées au milieu des années 1970 de nombreuses thématiques culturelles brésiliennes, valorisant le théâtre, la littérature de *cordel* ou le carnaval, mais également la culture populaire contemporaine et la télévision :

> « Dans un premier temps, comme je faisais de la xylogravure, à chaque fois qu'apparaissaient des articles avec des thèmes populaires – la xylogravure au Brésil a des origines très fortement liées à la culture populaire et principalement à la culture nordestine, à travers un type de poésie fait pour être chanté dans les marchés, appelé littérature de *cordel* – donc à chaque fois qu'il y avait un article lié à ça, ils me le donnaient parce qu'ils pensaient que la xylogravure illustrait le mieux les thèmes populaires[422]. »

Convaincu de l'existence d'une double inspiration de la xylogravure brésilienne, issue à la fois de l'expressionnisme et de la culture populaire, Griló insistait sur l'immensité des possibilités créatrices liées à cette pratique artistique travaillant de pair avec l'imaginaire et le syncrétisme :

> « Ça n'est pas tant la forme, mais bien plus l'univers du traitement thématique qui donne la sensation que tout est permis. […] Des références apparemment totalement étrangères à l'histoire du pays, mais qui rassemblaient et restèrent dans la région. Même des choses qui venaient des fables, le jaguar qui discute avec le macaque, les personnages supposément héroïques de la région, Lampião... Tout cet univers de l'imaginaire et en même temps la base de l'expressionnisme donnèrent à la xylogravure brésilienne un champ très fertile de production que connaissent de très nombreuses autres régions culturelles[423]. »

Enrichies de nombreuses références aux manifestations du nord-est brésilien, à la ruralité et à l'artisanat, ses gravures publiées dans les pages culturelles de *Opinião*

421 Rubem GRILÓ, entretien réalisé le 17/10/2013, Cantagalo, Rio de Janeiro.
422 *Idem.*
423 *Idem.*

contribuèrent à faire connaître au lectorat des sujets éloignés de l'univers urbain de la classe moyenne brésilienne.

**FIG 37 : *Opinião*, n°75, 15/04/1974, p. 24**

Cette gravure fut par exemple publiée pour illustrer un article consacré au Ier Congrès national de Violeiros organisé à Campina Grande, dans l'État de Paraíba. Au premier-plan, deux personnages jouaient de la *viola* et chantaient dans un microphone à pied installé devant eux. Sur la gauche de la composition, l'un des *violeiro* à l'apparence très vieille, presque macabre, arborait le chapeau en cuir porté par les vachers du *nordeste* brésilien, également devenu l'un des symboles vestimentaires du célèbre bandit de grand chemin Lampião. Sur le côté droit de la gravure, l'autre chanteur semblait plus jeune. En arrière-plan, une voiture attendait les artistes, symbole de progrès technique, de confort matériel et de légère ascension sociale. Griló mit en avant les transformations de la profession de chanteur et poète populaire liées à l'avènement de la radio ainsi que la fondamentale transmission générationnelle chez les chanteurs populaires. Ses gravures, extrêmement synthétiques et très travaillées, se référaient directement aux illustrations de la littérature de *cordel* tout en employant certains ressorts comiques, ironiques ou décalés, afin de dépasser le stade de la simple illustration et de transmettre un message accessible et populaire, critique et donc politique.

À la fin du mois de février 1975, le départ de Raimundo Pereira suite à un profond désaccord avec Fernando Gasparian au sujet de la ligne éditoriale du périodique provoqua une rupture importante. Rubem Griló, Chico Caruso et Cássio Loredano imitèrent l'ancien éditeur

en chef pour laisser la place à une nouvelle équipe. La composition de la rédaction fut totalement modifiée et l'ours du cent-22ième numéro, publié le 7 mars 1975, présenta le nouvel éditeur Argemiro Ferreira, ainsi que le groupe de dessinateurs désormais en charge du projet graphique. Mollica et Petchó, toujours présents, publièrent relativement peu de travaux au cours de l'année 1975. Les nouvelles recrues telles que la jeune dessinatrice Mariza ou Flávio Faria Souto, dit FAFS, côtoyaient le célèbre caricaturiste uruguayen Hermenegildo Sabát qui avait déjà ponctuellement publié ses dessins à partir du mois d'octobre 1973[424]. Le caricaturiste brésilien Jayme Leão, l'un des cofondateurs de *Movimento* avec Raimundo Pereira, participa également à *Opinião* à partir de l'année 1975 tout en publiant ses travaux dans d'autres titres de la presse indépendante. Ces changements importants dans l'équipe de rédaction qui modifièrent en profondeur l'identité du périodique intervinrent paradoxalement à un moment durant lequel la censure, loin d'être homogène et constante, connut un léger infléchissement. À l'instar de *Pasquim*, le périodique dut tout au long de son existence inventer diverses stratégies graphiques afin de poursuivre la publication, de rendre visibles les coupes et interdictions et de lutter, dans la mesure du possible, contre les restrictions imposées à sa liberté d'expression.

### III. Entre l'interdit et l'autorisé : créativité et stratégies graphiques face à la censure

Les deux hebdomadaires *Pasquim* et *Opinião* subirent les attaques répétées de la censure gouvernementale pratiquée sous différentes formes et à différentes périodes[425] : billets et consignes envoyés par courrier à la rédaction, présence physique d'un censeur dans les locaux afin de contrôler le contenu des futurs numéros, contrôle préalable effectué à Brasília au siège de la police fédérale, interdiction et confiscation d'exemplaires après la publication et la parution en kiosques, diminution ou suppression de la publicité générant d'importantes

424 Le premier dessin de Sabát paru dans *Opinião* fut publié dans le cinquantième numéro daté du 22 octobre 1973. Il s'agissait d'un tableau caricatural des ministres du gouvernement de Perón, qui venait d'entamer son mandat présidentiel le 12 octobre 1973.

425 Au sujet de la censure brésilienne appliquée aux périodiques *O Estado de São Paulo* et *Movimento* entre 1968 et 1978 voir : Maria Aparecida de Aquino, *Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência, O Estado de São Paulo e Movimento*, Bauru, EDUSC, 1999. Pour un panorama plus général de la censure au Brésil : Maria Luiza Tucci Carneiro, *Minorias silenciadas. História da Censura no Brasil*, São Paulo, Edusp/Fapesp, 2002 ; et sur la censure appliquée aux ouvrages littéraires : Maria Luiza Tucci Carneiro, *Livros proibidos, Idéais malditas*, São Paulo, Ateliê editorial PROIN/Fapesp, 2002. Enfin, à propos de la censure musicale : Maika Lois Carocha, « A censura musical durante o regime militar (1964-1985) » in *Questões & Debates*, n°44, 2006, p. 189-211.

difficultés financières... Dans ce climat répressif caractérisant la fin des années 1960 et la première moitié de la décennie suivante, le rôle de l'autocensure – souvent niée par les protagonistes – est également à prendre en considération. Face à ces atteintes à la liberté de création et d'expression, les équipes de rédacteurs et dessinateurs employèrent diverses techniques et stratégies vouées à permettre la poursuite des publications tout en rendant visibles les interdictions. L'analyse des stratagèmes visuels et graphiques développées par les deux rédactions révéla l'existence d'une certaine marge de manœuvre de l'humour graphique et d'interstices entre l'interdit et l'autorisé, à la faveur de subjectivités, d'interprétations, de rapports sociaux et de seuils de tolérance mouvants.

Les travaux de Marie-Laure Geoffray et son article « Étudier la contestation en contexte autoritaire : le cas cubain[426] » nous semblent autoriser une réflexion comparative. En se penchant sur la dimension collective de formes spécifiques de contestation, la chercheuse analysa certains exemples de mobilisation investissant l'espace public cubain sans manifestation politique directe afin d'éviter l'immédiate répression. Selon elle, « [l]a réception [d'une intervention] par les destinataires qui comptent (ici les décideurs locaux), médiatisée par les réactions des habitants, est ce qui la constitue en une action à portée politique[427] ». Dans le contexte du régime militaire brésilien, on peut se demander si le potentiel contestataire des caricatures et charges politiques était la cause de la censure qui leur était appliquée ou si au contraire, elle en était l'une des conséquences dans un processus d'élaboration progressive de la subversion. Précisons que la réaction des autorités en charge des interdictions varia au cours de la période allant de 1969 à 1975 en fonction des inflexions et des durcissements du régime militaire. L'histoire de la censure appliquée aux périodiques indépendants et celle des techniques développées par ces derniers devient en ce sens l'un des révélateurs des évolutions de la politique censoriale et de l'autoritarisme brésilien.

426 Marie-Laure Geoffray, « Étudier la contestation en contexte autoritaire : le cas cubain » in *Politix*, n°93, 2011/1, p. 29-45.
427 Marie-Laure Geoffray, *op. cit.*, p. 39.

### 1. *Pasquim*, des liaisons dangereuses avec la censure[428]

Le 12 mars 1970, les membres de la rédaction découvrirent une bombe dans leurs locaux. L'engin n'explosa pas, mais l'acte constitua une importante tentative d'intimidation, quelques jours après la publication du trente-neuvième numéro le 12 mars 1970. Le numéro suivant permit à *Pasquim* de s'exprimer au sujet de l'attaque et de la figurer visuellement : une photographie du groupe de la rédaction était modifiée, les visages transformés en têtes de mort[429]. Le périodique était fréquemment sujet aux interdictions et coupes, comme lors de la parution du cinquante-deuxième numéro daté du 18 juin 1970 qui comportait une page intégralement blanche[430]. Au fil des mois, les rédacteurs employèrent régulièrement l'astérisque pour remplacer certains termes prohibés notamment par la crainte de porter atteinte à la morale et aux bonnes mœurs. Dans l'entretien avec un hippie originaire de San Francisco, Louis H. Rapoport, publié le 20 août 1970, le symbole servait à signifier le fait d'avoir des relations sexuelles[431]. La première offensive[432] contre *Pasquim* à réellement porter ses fruits eut lieu en novembre 1970, un peu plus d'un an après le lancement de l'hebdomadaire et quelques mois après la promulgation en janvier 1970 du décret-loi n°1.077 établissant le contrôle préalable, prétexte à l'arrivée de censeurs dans les locaux de la rédaction. Le 3 novembre 1970, le soixante-douzième numéro publia un détournement du célèbre tableau de Pedro Américo, « L'Indépendance ou la mort ». Le dessinateur Jaguar inséra un phylactère dans la composition afin de faire entonner à l'empereur Pedro I le refrain d'une chanson célèbre de samba-rock composée par Jorge Ben Jor : « *Eu também quero mocotó* ».

428 Voir la thèse doctorale de Márcia Neme Buzalaf consacrée aux interdictions imposées au périodique *Pasquim* entre 1969 et 1975, dans laquelle elle analyse les trois grandes étapes de la censure de l'hebdomadaire : une censure de circonstances, une censure préventive présentielle et une censure délocalisée à Brasília. L'historienne insistait également dans son travail sur le caractère générationnel du phénomène *Pasquim* : Márcia Neme Buzalaf, « A censura no *Pasquim* (1969-1975): As vozes não silenciadas de uma geração », Thèse de doctorat en Histoire sociale, sous la direction de Zélia Lopes da Silva, Assis, Université de l'État de São Paulo (UNESP), 2009.

429 *Pasquim*, n°40, 19-25/03/1970, p. 3.

430 *Pasquim*, n°52, 18-24/06/1970, p. 21.

431 Pasquim, n°61, 20-26/08/1970, p. 14.

432 José Luiz Braga explique dans son ouvrage *O Pasquim e os anos 70* l'accumulation progressive de difficultés rencontrées par le périodique à partir de la promulgation du décret-loi n°1.077, daté du 26 janvier 1970. D'après l'auteur, la cause immédiate de l'emprisonnement de la rédaction fut la publication du montage photographique de Jaguar, mais elle survenait à la suite d'un ensemble de problèmes antérieurs liés à la censure préalable, à l'absence de gestion financière organisée, aux menaces pesant sur l'équipe, au changement d'adresse de la rédaction...

**FIG 38 : *Pasquim*, n°72, 3-10/11/1969, p. 4**

Jaguar employait fréquemment la technique du montage photographique permettant d'altérer le sens des images initiales, par la reconstitution ou l'ajout de nouveaux éléments tels que les bulles de paroles. L'œuvre de Pedro Américo de Figueiredo e Melo peinte en 1888, « L'Indépendance ou la mort », également connue comme « Le cri de Ipiranga », fit partie à l'époque de sa réalisation à la fin du XIX$^{e}$ siècle d'un vaste projet de peinture historique et politique visant à créer et nourrir le sentiment d'appartenance à la nation brésilienne. Le régime militaire instauré en 1964 cherchait également à imposer sa définition de l'identité nationale et censurait presque systématiquement les réflexions discordantes. Ajoutons que la subversion provoquée par l'image opéra également dans les paroles attribuées à l'empereur Pedro I, qui fredonnait des paroles chargées de doubles sens : le *mocotó* est un plat traditionnel brésilien cuisiné à base de pieds de vache, de haricots blancs et de légumes, mais le terme était également employé à la fin des années 1960 pour désigner les jambes féminines découvertes par l'arrivée de la mini-jupe. La majeure partie de la rédaction fut emprisonnée à la suite de cette publication. Absents des lieux, seuls Henfil, Millôr Fernandes et la secrétaire de rédaction Martha Alencar en échappèrent et continuèrent à publier l'hebdomadaire de manière clandestine, soutenus par un groupe d'artistes et d'intellectuels qui manifestèrent leur solidarité en aidant concrètement la publication à surmonter cette période.

L'impossible évocation explicite des événements amena Henfil et Millôr Fernandes, assistés par le dessinateur Miguel Paiva, à composer dès le numéro suivant un ensemble de références visuelles et textuelles faisant appel à la sagacité des lecteurs. Le numéro 73 titrait « *Pasquim*, un journal avec quelque chose en moins » et annonçait en couverture : « Enfin un

*Pasquim* entièrement automatique, sans Ziraldo, sans Jaguar, sans Tarso, sans Francis, sans Millôr, sans Flávio, sans Sérgio, sans Fortuna, sans Garcez, sans la rédaction, sans la comptabilité, sans les gérants et sans la caisse[433]. »

**FIG 39 : *Pasquim*, n°73, 11-17/11/1970, p. 1**

La deuxième page du numéro était constituée d'une lettre manuscrite attribuée à Sig, le petit rat habituellement dessiné par Jaguar qui prenait cette fois corps sous le crayon de Millôr Fernandes. Revenant d'un voyage en Italie, Sig s'étonnait de ne trouver personne à la rédaction de *Pasquim* et supposait que « ça [devait] être à cause de la grippe. Personne ne contrôle cette grippe[434] ». Cet épisode fut dès lors appelé « la grippe de *Pasquim* » et resta gravé dans la mémoire forgée autour du périodique, à en croire le journaliste Ricky Goodwin :

> « En décembre 1970, il se produisit ce qui est connu comme la « grippe » de *Pasquim*. Tout le monde emprisonné. Ils n'ont pas réussi à trouver deux personnes, elles s'étaient cachées. Mais tous ceux qui travaillaient à *Pasquim* ont été

433 *Pasquim*, n°73, 11-17/11/1970, p. 1.
434 *Pasquim*, n°73, 11-17/11/1970, p. 2.

emprisonnés et le journal fermé. Au début, fermé pour toujours, pour une durée illimitée. Les militaires ont emprisonné les éditeurs pour en finir avec *Pasquim*. Mais il s'est passé la chose suivante : il y a eu une contestation populaire et de nombreux journalistes, artistes et même des personnes communes se sont retrouvés dans un endroit secret et ont fait le journal clandestinement. Ils ont publié les choses comme si c'était Ziraldo qui écrivait, ou Jaguar qui écrivait, tout le monde... pour que *Pasquim* ne meure pas. Ils ont réussi à continuer le journal pendant presque deux mois, il a continué à paraître clandestinement[435]. »

Le dessinateur Nani évoqua également cet épisode au cours de notre entretien en 2013 : « Quand le groupe de *Pasquim* a été emprisonné, à l'exception de Millôr et Henfil, de nombreux artistes et intellectuels envoyèrent du contenu pour remplir. Même Roberto Carlos a envoyé une note ![436] » Les vingt-quatre pages du numéro comprenaient différents articles, quelques montages photographiques, des dessins de presse et une bande dessinée non signée par son auteur Henfil, intitulée « Sig présente : D. Quixote e Sancho Pança ».

Les numéros suivants multiplièrent les allusions et les références à l'emprisonnement des membres de la rédaction tout en poursuivant le travail de réalisation du périodique.

**FIG 40 : *Pasquim*, n°74, 18-24/11/1970, p. 1**

435 Ricky GOODWIN, entretien réalisé le 17/04/2011, Paquetá, Rio de Janeiro.
436 NANI, entretien réalisé le 05/11/2013, Laranjeiras, Rio de Janeiro.

La couverture du numéro 74 reproduite ci-dessus, représentait un immense labyrinthe au milieu duquel le rat Sig cherchait désespérément la sortie. Sur les parois étaient inscrits des noms des artistes et intellectuels solidaires : Fernando Sabino, Chico Buarque, Antônio Callado, Roberto Carlos, Rubem Braga, Carlos Heitor Cony, Rubem Fonseca, Odete Lara... Sans que l'on puisse distinguer le personnage à l'origine des paroles, une bulle indiquait « Toujours avec quelque chose en moins mais maintenant avec beaucoup en plus[437] », faisant allusion à la grande quantité de collaborateurs occasionnels qui participèrent à la réalisation de l'hebdomadaire pendant l'emprisonnement de ses membres permanents. Dans les numéros suivants, Henfil imita à plusieurs reprises le style de ses collègues Jaguar, Ziraldo ou Fortuna en apposant la mention « intérimaire » après leur signature, alors que les nouveaux noms de jeunes dessinateurs recrutés pour l'occasion apparurent au fil des pages. Millôr Fernandes publia dans le numéro 77 un dessin à la signification symbolique majeure et visionnaire : non signée, l'image représentait l'espace géographique de la rédaction située rue Clarisse Índio do Brasil sous l'apparence d'un long tunnel vide multipliant l'écho à l'infini. Un vendeur à la sauvette situé au premier plan annonçait la sortie du périodique. Le titre « *Pasquim*, le journal à la plus grande répercussion dans tout le pays » parachevait la composition et insistait sur l'impact de l'absence des personnes emprisonnées augmentant largement la visibilité et la résonance de la publication.

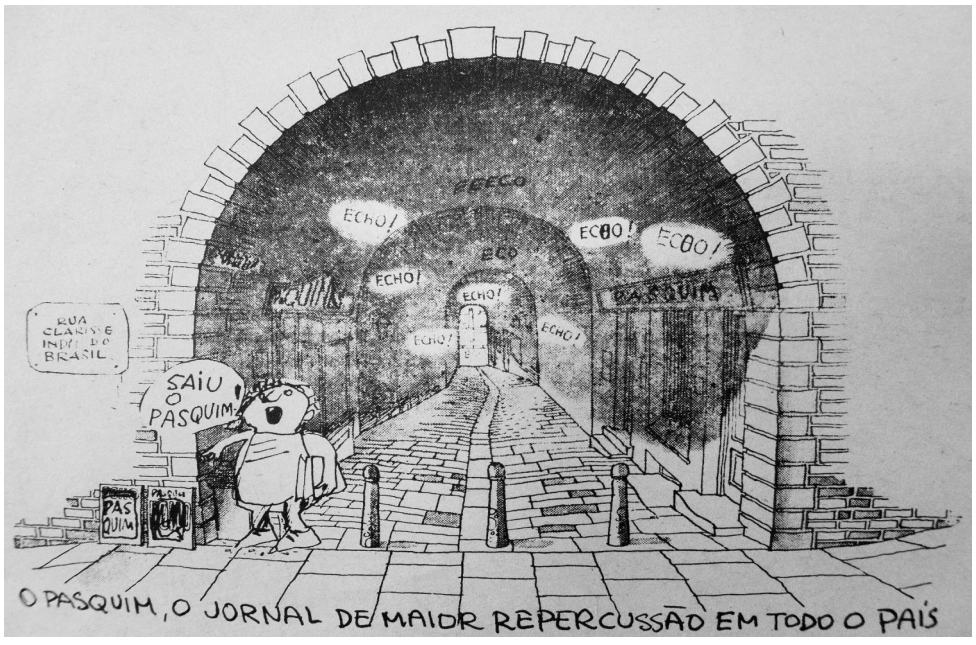



**FIG 41 : *Pasquim*, n°77, 9-15/12/1970, p. 18**

437 *Pasquim*, n°74, 18-24/11/1970, p. 1.

La quatrième de couverture du même numéro détourna la photographie de deux mains menottées en feignant de promouvoir un bracelet en métal à la mode désormais fabriqué « *em cadeia* », terme signifiant à la fois « à la chaîne » et « en prison ». Le texte commentait : « Il a fait fureur parmi certains rédacteurs de O PASQUIM et certains d'entre eux le portent déjà depuis plus d'un mois[438]. » Le numéro suivant paru le 30 décembre 1970[439] employa une autre technique vouée à publier les travaux des dessinateurs alors emprisonnés. La section malicieusement intitulée « Humour 'libre' export[440] » reproduisit certains dessins de Jaguar, Fortuna et Ziraldo publiés dans la presse étrangère :

> « Dans l'impossibilité de compter sur une grande partie de notre main d'œuvre, à la suite du choc provoqué par notre production sur le marché national et les convulsions conséquentes dans notre industrie, nous ouvrons nos pages au marché international. Jaguar, Fortuna, Ziraldo nous ont tellement fait plaisir ici qu'ils doivent maintenant faire plaisir à l'étranger. For Export Only, sorry la périphérie[441]. »

Ces remplacements temporaires durèrent jusqu'au numéro 80 daté du 14 janvier 1971. Une photographie de Paulo Garcez mettant en scène les membres de la rédaction affublés de lunettes de soleil et posant les bras croisés, accompagnée du titre : « Voici les véritables hommes sans vision[442] », fut alors publiée en couverture. Tarso de Castro, toujours en prison, manquait à l'appel et sa silhouette fut ajoutée sur la photographie. Il est possible d'y voir une forme d'auto-critique face au manque d'anticipation de l'arrestation de la majorité des dessinateurs et rédacteurs du périodique, qui provoqua par la suite de nombreux changements internes. Sérgio Cabral prit la place de Tarso de Castro à la direction afin d'organiser les finances du journal et y resta jusqu'à la fin de l'année 1971. En charge de la censure préalable dans la rédaction, Dona Marina fut remplacée par le général Juarez Paz Pinto. L'emprisonnement eut pour conséquence une politisation accrue de la rédaction qui embrassa la défense des prisonniers politiques et les mouvements de lutte démocratique, mais entraîna également une importante chute des ventes du périodique.

438 *Pasquim*, n°77, 9-15/12/1970, p. 32.
439 D'importantes pertes financières furent provoquées par cet intervalle de trois semaines entre la publication du soixante-dix-septième numéro et le suivant, respectivement parus les 9 et 30 décembre 1970.
440 *Pasquim*, n°78, 30/12/1970-04/01/1971, p. 2-3.
441 *Pasquim*, n°78, 30/12/1970-04/01/1971, p. 2.
442 *Pasquim*, n°80, 14-20/01/1971, p. 1.

La présence physique du censeur dans les locaux de la rédaction avant et après l'emprisonnement, évidemment contraignante, se révéla tout de même en de rares occasions bénéfique et les témoignages d'anciens collaborateurs indiquèrent qu'ils apprirent à en tirer profit. Les interdictions étaient formulées au dernier moment par le censeur installé dans les locaux et chargé de lire les futurs contenus, de couper ou interdire certains articles, dessins ou photographies avant impression. La rédaction développa certains procédés rendant la censure manifeste sans la mentionner directement[443]. Ziraldo se spécialisa dans l'invention de nouveaux mots extrêmement graphiques, difficiles à bannir du fait de leur signification inédite. Ricky Goodwin évoquait quelques avantages liés à cette proximité de *Dona Marina*, puis du *Général* :

> « Il y avait une ligne moins dure des militaires qui appréciait *Pasquim*, le journal a compté sur leur soutien et utilisé les divisions. Par exemple, une femme censeur est restée plusieurs semaines : elle était âgée, catholique, rigide. Quand elle voulait couper quelque chose, on discutait, on parlait, on argumentait. Quelqu'un l'a découverte par hasard au bar buvant beaucoup de whisky et donc les personnes ont commencé à faire la chose suivante : quand elle ne voulait rien laisser passer, ils arrivaient avec une bouteille de whisky et la laissait là. La femme regardait la bouteille, elle se saoulait et laissait passer. Une autre histoire très drôle aussi, ils remplacèrent la femme par un censeur qui était un général militaire de la ligne dure, un vrai professionnel. Tout le monde s'inquiéta à la rédaction, il arriva et dit « je ne vais pas travailler ici, ça n'est pas ma place, vous allez emmener le contenu jusqu'à moi ». Les gens ont demandé s'il fallait tout amener chez lui et il répondit que ça allait être à la garçonnière où il emmenait ses femmes, ses maîtresses. C'était une manière pour lui de se valoriser devant ses amantes. Il restait avec elles et leur montrait le journal, parlait des blagues, quand il ont découvert ça ils ont commencé à entrer dans son jeu. Ils apportaient des contenus pour qu'il trouve ça drôle, mais ça n'était pas voué à être publié et ils gardaient les choses les plus graves pour la fin, quand le général était fatigué, il ne voulait plus lire donc il faisait tout rapidement : « Non, non, non, je ne vais pas lire ça, j'ai déjà coupé certaines choses... ». À cette

443 Ces techniques n'étaient pas l'apanage de *Pasquim*, ni des titres indépendants. Le *Jornal da Tarde* sous censure publiait fréquemment des recettes de cuisine pour remplacer les contenus interdits, alors que le *Estado de São Paulo* commença en 1973 à publier des extraits poétiques pour remplir les pages censurées : les œuvres de Gonçalves Dias et surtout de Luís Vaz de Camões furent reproduites plusieurs centaines de fois.

époque, il y avait ces manières de contourner la censure, il existait un certain type de dialogue[444]. »

Ces anecdotes, également rapportées par le dessinateur Nani et de nombreux autres plusieurs décennies après les faits évoqués, comportent une part de fantasme. Elles attestent néanmoins de l'existence d'espaces restreints, mais bien réels, de dialogue et de négociation entre les praticiens de la censure et les rédactions des périodiques indépendants au cours de la première moitié des années 1970, malgré la sévérité de certaines interdictions. Tous les témoignages indiquent l'apparition de difficultés bien supérieures à partir du transfert de la censure préalable en 1974 au siège de la police fédérale situé à Brasília. La délocalisation éloigna les censeurs des équipes de journalistes et dessinateurs, éliminant les espaces occasionnels de dialogue et provoquant de graves problèmes financiers et économiques pour la majorité des journaux concernés. Nani, qui commença à envoyer ses dessins à *Pasquim* en 1972, évoquait en 2013 l'émergence et l'ampleur de ces difficultés :

« Quand la censure est partie à Brasília, nous devions envoyer le contenu là-bas, il fallait ruser et envoyer trois fois la quantité normale pour qu'il reste assez de contenu pour monter le journal. […] C'était ridicule. Le censeur devait être plus royaliste que le roi lui-même donc il voyait des choses que personne ne voyait[445]. »

Les problèmes matériels liés à cet éloignement géographique du contrôle et à l'envoi obligatoire par courrier des textes et dessins originaux fut à l'origine de pertes de temps et d'argent considérable pour la rédaction, à l'équilibre financier déjà particulièrement précaire. Elle fut également menacée à de nombreuses reprises et victime de plusieurs attentats à la bombe au cours des années 1970. Outre le caractère politique des contenus graphiques, la grande majorité des coupures étaient justifiées par la défense de la morale, de l'éthique et des bonnes mœurs. Les motivations des censeurs peuvent être analysées dans les documents issus des archives du DOPS ainsi que d'autres organes de surveillance. Parmi le peu de sources de cette nature auxquelles nous avons eu accès, le nom de Paulo Monteiro, officier dépendant du Secrétariat de Sécurité Publique, se démarqua. Nous reviendrons sur ces mandats de censure dans le chapitre suivant. Les pressions physiques, les difficultés économiques et préjudices

444 Ricky Goodwin, entretien réalisé le 17/04/2011, Paquetá, Rio de Janeiro.
445 Nani, entretien réalisé le 05/11/2013, Laranjeiras, Rio de Janeiro.

financiers importants ainsi que les désaccords idéologiques internes à la rédaction provoquèrent le déclin progressif de la publication à partir de la seconde moitié des années 1970, alors que le périodique fut libéré de la censure préalable en mars 1975. Millôr Fernandes quitta l'hebdomadaire un mois plus tard à la suite de la confiscation par la police fédérale[446] du trois-centième numéro de *Pasquim* réalisé sans contrôle et dans lequel l'humoriste avait publié un éditorial concernant la fin de la censure préalable et la responsabilité censée incomber désormais à l'équipe de rédaction, synonyme d'autocensure. Ce constat a priori paradoxal d'un affaiblissement de la cohésion interne à la rédaction alors que la censure battit légèrement en retraite au début de l'année 1975 – tournant également marqué par l'arrivée au pouvoir du général Ernesto Geisel – est également valide dans le cas de l'hebdomadaire *Opinião*, sous contrôle durant toute la durée de son existence.

## 2. *Opinião* et la lutte contre la censure

Né sous le joug de la censure préventive, *Opinião* vit un censeur arriver dans ses locaux dès le huitième numéro paru le 25 décembre 1972. Les anciens membres de la rédaction témoignèrent tous d'importantes difficultés, mais également de la construction d'espaces de négociation, à l'instar des membres de *Pasquim*. Durant le gouvernement de Médici, jusqu'au 15 mars 1974, les interdictions furent drastiques et entraînèrent une augmentation considérable de la charge de travail des dessinateurs dans l'obligation de fournir davantage de travaux afin qu'il en reste suffisamment pour produire le périodique. *Opinião* fut dans l'impossibilité de paraître à plusieurs reprises : il se passa notamment une semaine entre la publication des trente-trois et trente-quatrième exemplaires[447]. Sous la direction d'Elifas Andreato, l'équipe graphique de la rédaction mit en place un ensemble de techniques visuelles afin de contrer et de rendre visibles les interdictions. Celui-ci résuma en 2011 la nécessité de trouver des solutions rapides et efficaces afin de publier *Opinião* après le passage de la censure : « On faisait n'importe quoi d'autre, ou bien on mettait une barre noire si on n'avait

446 Le ministre de la Justice Armando Falcão signa le 31 mars 1975 l'ordonnance déterminant la censure et la confiscation de tous les exemplaires du trois-centième numéro de *Pasquim*, fondée sur la Loi de presse du 9 février 1967.
CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, « Archives Ernesto Geisel », ordonnances du ministre Armando Falcão, 1975, p. 310-312.

447 Le trente-troisième exemplaire parut le 18 juin 1973, le suivant seulement le 2 juillet de la même année, alors que la périodicité normale était hebdomadaire.

pas le temps, ou alors si on avait le temps on faisait une autre illustration[448]. » Il reconnut la qualité médiocre de nombreuses productions réalisées sous pression et à la va-vite, dans l'urgence de la situation et cita la couverture du quinzième numéro paru le 12 février 1973. La première version de son travail graphique extrêmement détaillé représentait un indien combatif à l'allure fière, mais sa validation par le censeur fut refusée. Andreato dut improviser pour remplacer la couverture rapidement, dessina un profil d'indien qu'il reproduit à l'identique à l'impression et inséra une photographie dans la composition, reproduite ci-après.

**FIG 42 : *Opinião*, n°15, 12-19/02/1973, p. 1**

Les encadrés noirs mentionnés par le directeur artistique furent employés pour la première fois dans le numéro suivant, le 19 février 1973. Ce procédé extrêmement fréquent dans les pages d'*Opinião* met en évidence l'impossibilité de remplacer tous les contenus graphiques et textuels censurés. Notre analyse de tous les exemplaires de l'hebdomadaire nous permit de recenser quatre-vingt-treize encadrés noirs ou vides insérés dans les pages entre le seizième numéro et le cent-vingt-et-unième, dernier publié avant le départ de Raimundo Pereira. La rédaction en profitait pour faire passer le message promotionnel « Lisez et

448 Elifas Andreato in Instituto Vladimir Herzog, *"Resistir é Preciso..." Os protagonistas desta história*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011, CD1, 0'08"00 (document audiovisuel).

abonnez-vous » ou indiquer les lieux de vente à l'étranger. Ce recensement permit également d'identifier une période de relative accalmie, entre le 31 décembre 1973 et le 29 juillet 1974, au cours de laquelle *Opinião* ne publia que deux encadrés de ce genre.

L'évocation de la messe célébrée le 30 mars 1973 en hommage à Alexandre Vanucchi Leme, étudiant en géologie à l'Université de São Paulo emprisonné par le DOI-CODI, torturé et assassiné le 17 mars 1973 à l'âge de 22 ans, provoqua la censure de plusieurs numéros de *Opinião*. Le 22ième numéro paru le 2 avril 1973 publia un court article intitulé « Messe pour un étudiant mort[449] » sans jamais mentionner le nom de famille de Vanucchi. La page comporta également un encadré noir ainsi que la note officielle émise par le gouvernement[450] indiquant un accident de voiture et l'enterrement du corps après vingt-quatre heures sans avoir été réclamé par la famille. Alexandre Vanucchi Leme fut en réalité enterré dans une fosse commune en tant qu'indigent. La couverture du numéro suivant, réalisée par Elifas Andreato, représenta le portrait de l'archevêque de São Paulo, Dom Paulo Evaristo Arns, qui célébra la messe le 30 mars 1973 à la cathédrale métropolitaine de São Paulo en présence de cinq mille personnes. Andreato expliqua que le censeur valida le choix de ce dessin occupant l'ensemble de la couverture, mais qu'il se rétracta et se sentit trahi au moment de l'impression : l'éditeur pouvait choisir une seule couleur pour la Une et opta pour le rouge, qui conféra un sens nouveau militant à la production graphique. Cet épisode provoqua le transfert du contrôle à Brasília et le numéro suivant fut très sévèrement censuré par le cabinet du ministre de la justice d'alors, Alfredo Buzaid. Cet éloignement géographique fut à l'origine de difficultés également évoquées par la rédaction de *Pasquim* : délais de publication importants, diminution de l'actualité du périodique, surcharge de travail, perte d'originaux et énormes difficultés financières. Certains sujets furent passés sous silence, comme le coup d'État chilien du 11 septembre 1973 dont le traitement fut totalement interdit.

À partir de l'arrivée au pouvoir de Geisel en mars 1974, la censure préalable fut retirée de certains périodiques, mais demeura appliquée à *Opinião* qui bénéficia tout de même d'une relative liberté de traitement de certaines thématiques totalement proscrites auparavant. Les ventes du périodiques augmentèrent sensiblement, à mesure que les divisions internes concernant la direction à donner à l'hebdomadaire s'aggravèrent. En février 1975, Raimundo Pereira et Fernando Gasparian manifestèrent leur profond désaccord à ce sujet : Pereira appelait de ses vœux une ligne éditoriale davantage militante et combative alors que Gasparian

449 « Missa para um estudante morto » in *Opinião*, n°22, 02-09/04/1973, p. 5.
450 « Nota oficial sobre a morte do estudante Vanucchi » in *Opinião*, n°22, 02-09/04/1973, p. 5.

souhaitait maintenir un cap général. L'éditeur en chef quitta la rédaction accompagné par un important groupe de rédacteurs et dessinateurs, puis fonda le titre *Movimento* le 7 juillet 1975 à São Paulo. L'équipe de *Opinião* fut entièrement réorganisée et subit une recrudescence de la censure. La même année, la rédaction remaniée attaqua en justice le gouvernement par le biais de la maison d'édition Inúbia au motif que la censure préalable était contraire à la Constitution. L'avocat Adauto Lucio Cardoso obtint gain de cause devant le Tribunal fédéral des recours, contraignant le gouvernement brésilien à reconnaître publiquement la pratique de la censure. Au cours du mois d'avril 1976, *Opinião* décida de tester les contours de cette dernière en publiant des pages censurées à Brasília, tout en ajoutant certains éléments non passés au crible. La publication de la lettre de la Banque nationale de développement économique (BNDE) recommandant un retrait de l'État dans certains secteurs, adressée au ministre de la Planification économique João Paulo dos Reis Veloso, eut un impact considérable. L'année 1976 fut dès lors marquée par une nouvelle recrudescence des interdictions, coupes et retrait de numéros de la circulation, comme le cent-quatre-vingt-quinzième confisqué par la police car le contenu n'avait pas été approuvé. Le 15 novembre 1976, une bombe explosa dans la rédaction du journal. L'attentat fut revendiqué par l'Alliance anti-communiste brésilienne.

Les débats s'emparèrent à nouveau de l'équipe de rédaction s'interrogeant sur la pertinence de poursuivre la publication d'un périodique extrêmement censuré, dans un contexte mêlant une toute progressive libéralisation du régime et de nombreuses menaces. En avril 1977, l'éditorial de l'avant-dernier numéro de *Opinião* rompait avec la censure et préparait déjà le hara-kiri de l'hebdomadaire : le deux cent-trente-et-unième numéro parut le 8 avril 1977 sans aucune censure et fut immédiatement interdit par la police. Les deux périodiques *Pasquim* et *Opinião* employèrent à leur manière un ensemble de représentations graphiques et visuelles vouées à critiquer le pouvoir militaire, ancrées dans un vaste mouvement de résistance politique et culturelle que les dessinateurs de presse et les éditeurs graphiques s'approprièrent. D'autres publications parues durant la première moitié des années 1970 participèrent au même mouvement et firent de l'humour graphique une véritable arme de résistance. Ainsi, le mensuel *Ex-* publié à São Paulo entre novembre 1973 et novembre 1975 bouleversa les codes en matière de mise en page et de structuration notamment grâce à l'action de l'artiste Hamilton de Souza. Auto-consacré « Journal de texte, de bande dessinée, de photos et de comètes », le périodique satirique imprimé initialement à 10 000 exemplaires s'inscrivit dans la lignée éditoriale des revues *Bondinho* et *Grilo*, employant divers moyens graphiques pour attaquer le régime tout en dribblant la répression. En couverture du premier numéro, un

photomontage d'Hitler allongé sur une plage tropicale sous-entendait graphiquement la filiation idéologique des dirigeants brésiliens avec le nazisme.

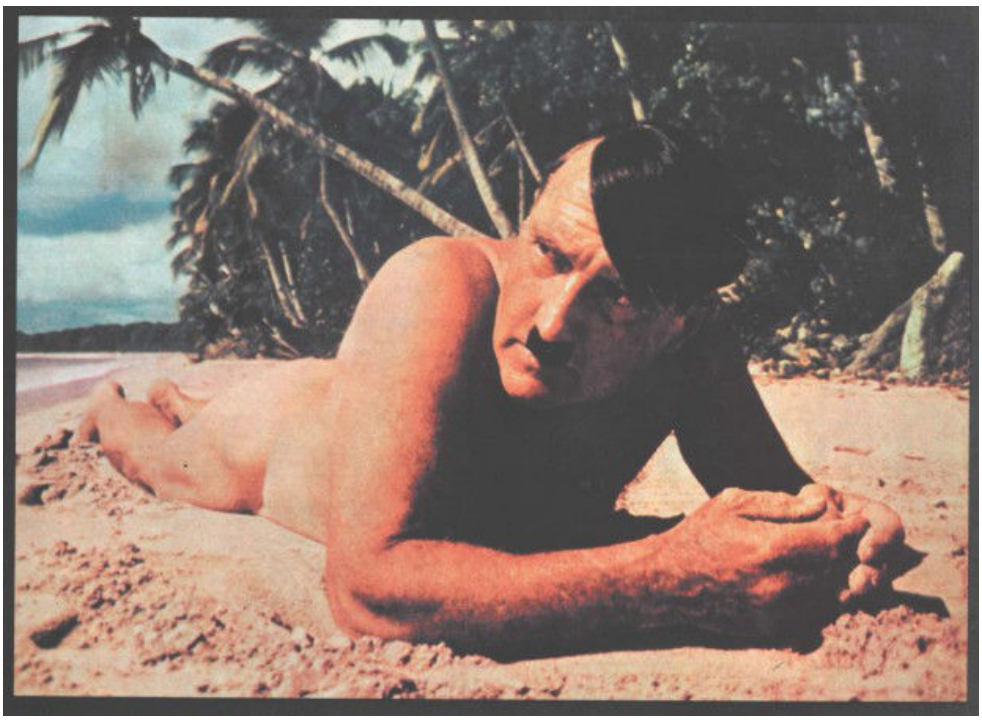


**FIG 43 : *Ex*-, n°1, 11/1973, p. 1**

Si le caricaturiste Nani estima que la fonction des dessinateurs était de formuler des dénonciations, il nous semble qu'elle fut davantage tournée vers la synthétisation de représentations déjà existantes au sein des différents cercles de l'opposition, vers leur structuration et leur sublimation graphique afin qu'elles passent sans dommage le filtre de la censure. Les rédactions indépendantes rendirent possible l'appartenance à une identité collective fondée sur la défense des libertés civiles, constituant autant de points de jonction entre des personnes aux convictions politiques et sensibilités idéologiques allant de l'extrême gauche au radicalisme libéral. Au sein de ce combat commun, les dessinateurs montrèrent avec force les contradictions et les absurdités du régime militaire, en composant un ensemble de thématiques graphiques récurrentes dont la publication était conditionnée aux limites mouvantes de l'interdit et de l'autorisé : le militaire, le policier, la violence de la torture, les oppressions quotidiennes, les difficultés économiques et sociales, la situation de guerre froide et les conflits mondiaux… tout ce qui put, d'une manière ou d'une autre, permettre de dénoncer le régime, d'en écorner l'image et de rire de la dictature.

# Chapitre 4
# Entre l'autorisé, le toléré et l'interdit : rire de la dictature sous les « années de plomb »

À l'interrogation au sujet des thématiques possibles du rire politique sous le régime militaire entre la fin des années 1960 et le milieu des années 1970, les premiers éléments analysés au fil de nos recherches semblèrent plutôt élaborer une réponse par le contraire. Les documents censurés analysés dans ce chapitre révèlent en effet un ensemble hybride de thématiques proscrites, parce que critiquant directement le pouvoir et mettant en péril la cohésion ou l'image d'un corps social brésilien uni autour de valeurs promues par les militaires. La préoccupation de préservation de la jeunesse vis-à-vis de la subversion morale et de la pornographie occupa également, nous le verrons, une importance capitale. Ces quelques traces de la censure appliquée à l'humour graphique révèlent le caractère mouvant des thématiques interdites, en fonction des inflexions du pouvoir politique, mais également de variables davantage liées à l'intime, aux références et convictions des agents chargés de la censure.

Les périodiques satiriques *Opinião* et *Pasquim* apprirent à jongler avec les injonctions et à contourner la censure, publiant diverses formes d'humour graphique et d'image satirique au pouvoir de synthèse incroyable, dépeignant un portrait au vitriol de la société brésilienne sous le régime militaire : censure, répression, portraits des dirigeants civils et militaires, conservatisme, inégalités sociales et raciales. L'une des stratégies de contournement mises en place aboutit à la publication de nombreux dessins consacrés au contexte régional et international, dénonçant en creux les travers de la politique brésilienne en s'attaquant frontalement à l'impérialisme nord-américain, aux régimes de sécurité nationale latino-américains ou à la colonisation portugaise dans le monde lusophone. Toutes ces thématiques évolutives au fil des années contribuèrent à délimiter les contours de la marge de manœuvre, du champ d'action des dessinateurs sous les années de plomb, tout en renseignant largement sur les objectifs d'un État autoritaire cherchant à protéger ses valeurs, son idéologie et sa pratique politique.

## I. Interdictions d'en rire

L'historien brésilien Carlos Fico insista dans son article « Versões e controversias sobre 1964 e a ditadura militar[451] » sur les importantes différences entre la censure appliquée à la presse et celle des divertissements publics :

> « Il n'y eut pas une censure durant le régime militaire, mais deux. La censure de la presse se dinstinguait beaucoup de la censure des divertissements publics. La première était 'révolutionnaire', en d'autres termes elle n'était pas réglementée par des normes explicites. Elle visait principalement les thèmes politiques à proprement parler. Elle était pratiquée à couvert, au travers de petites notes ou d'appels téléphoniques que recevaient les rédactions. La seconde était ancienne et légalisée, elle existait depuis 1945 et était familière aux producteurs de théâtre, de cinéma, aux musiciens et à d'autres artistes. Elle était pratiquée par des fonctionnaires spécialistes (les censeurs) et défendue par eux avec fierté. Elle se basait sur une longue et bien vivante tradition de défense de la morale et des bonnes moeurs, chère à divers secteurs de la société brésilienne[452]. »

Dans le cas des interdictions imposées à l'humour graphique publié par des périodiques indépendants – entités hybrides animées par leur opposition politique au régime militaire, le bouleversement des mœurs conservatrices et la recherche artistique contre-culturelle – les deux dimensions semblent s'être côtoyées. Les rédactions des hebdomadaires *Pasquim* et *Opinião* subirent, on l'a vu, une censure aux manifestations, aux formes et aux motifs variés. Fico posait également dans cet article l'importante question de la temporalité différenciée des types d'interdictions qui s'appliquèrent de fait durant un important laps de temps à la presse indépendante, sujette aux deux formes de censure :

> « Curieusement, il y eut une grande différence entre les phases les plus punitives de l'une et de l'autre. La censure de la presse accompagna l'apogée de la répression (lorsqu'on pense aux déchéances de mandats parlementaires,

451 Carlos Fico, « Versões e controversias sobre 1964 e a ditadura militar » in *Revista Brasileira de História*, vol. 24, n°47, 2004, p. 29-60.
452 Carlos Fico, *op. cit.*, p. 37.

> aux suspensions de droits politiques, aux emprisonnements, tortures et assassinats politiques) qui se vérifia entre la fin des années 1960 et le début des années 1970. La censure des divertissements publics, cependant, connut son apogée à la fin des années 1970, déjà au cours de l' « ouverture »[453]. »

Les rares sources issues des responsables de la censure appliquée à l'humour graphique dont nous disposons constituent différents cas de figure, dont l'analyse détaillée permet d'identifier certains dangers supposés par le régime pour la cohésion de la société brésilienne. Datés du milieu des années 1970, les documents examinés ci-après comportent les marques des deux grands types de censure identifiés par Carlos Fico, nous éclairent sur les motivations essentielles des interdictions et renseignent sur la promotion d'une vision du monde bien particulière.

## 1. « Un vieux dossier de dessins censurés... »

Le journaliste Ricky Goodwin souligna dans notre entretien en 2011, à l'instar du caricaturiste Nani cité dans le chapitre précédent, des problèmes matériels liés au transfert du contrôle préalable à Brasília en 1974 :

> « Tout ce qui était produit, tout ce qui allait sortir en kiosques, on devait tout envoyer à Brasília, les censeurs coupaient là-bas, ils coupaient presque tout, ils renvoyaient et on pouvait faire le journal. On devait faire plus de choses encore, on n'avait pas de fax, pas d'internet, tout se passait par courrier. La censure était plus professionnelle, ils coupaient réellement presque tout. *Pasquim*, qui était un hebdomadaire, n'était plus en mesure de couvrir l'actualité. Cela prenait beaucoup de temps... […] Tout ce qu'ils ont censuré est resté à Brasília, beaucoup de choses se sont perdues[454]. »

Il nous a été extrêmement difficile d'avoir accès à ces sources « resté[es] à Brasília ». Rare exception, Nani nous fit savoir qu'il disposait d'un ensemble de documents d'une utilisé majeure : un dossier non daté regroupant des dessins faits par lui alors qu'il travaillait au sein de la rédaction de *Pasquim*, envoyés à Brasília pour être passés au crible de la censure et qui

453 *Idem*.
454 Ricky Goodwin, entretien réalisé le 17/04/2011, Paquetá, Rio de Janeiro.

lui furent exceptionnellement retournés plusieurs années après la fin du régime militaire[455]. Très précieux, ce dossier nous permit d'affiner la compréhension de certaines interdictions au milieu des années 1970. Les traits simples et minimalistes de Nani, au service d'une efficacité communicative et humoristique caractéristique des travaux du caricaturiste, furent réalisés au stylo ou feutre noir. La censure se matérialisa par de grandes croix dessinées au feutre rouge, noir ou bleu, ou la simple mention « interdit » sur le côté de la page de l'un des dessins.

Parmi les seize travaux, quatre évoquaient l'univers carcéral dont certaines règles apparaissaient subverties. Le dessin reproduit ci-après représentait un personnage dont les caractéristiques vestimentaires l'identifient comme étant prisonnier. Les rayures horizontales de ses habits et de sa casquette contrastaient d'ailleurs astucieusement avec les lignes verticales de sa barbe. Il apparaissait à l'écran d'un poste de télévision, l'attitude semblable à celle d'un candidat à une élection, faisant sa propagande politique et incitant le spectateur à voter pour lui. Le dessin sous-entendait clairement la proximité des hommes politiques avec le banditisme.

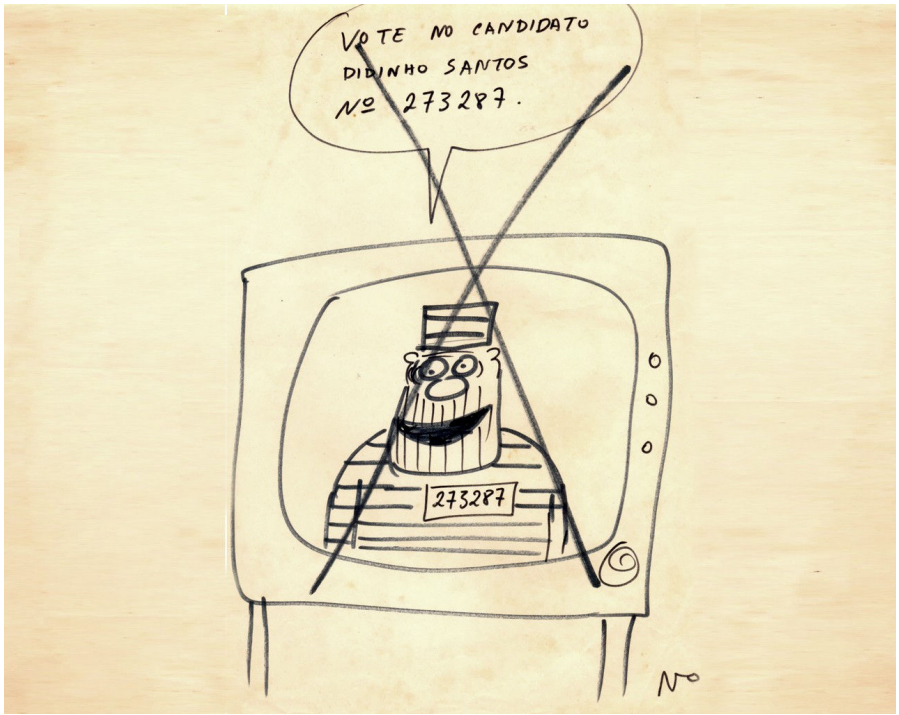



**FIG 44 : « Votez pour le candidat Didinho Santos n°273287 », archives personnelles de Nani, non daté**

455 Le dossier est mentionné en introduction de cette thèse. Le dessinateur Nani nous autorisa au cours de l'entretien réalisé en 2013 à Rio de Janeiro à utiliser et reproduire ces dessins censurés à des fins de recherche universitaire. Les dessins n'étaient ni datés ni numérotés. Nous avons donc établi une numérotation en fonction du classement thématique qui a permis notre analyse.

Représentation directe d'un acte concret de subversion, le dessin suivant mit également en scène un prisonnier à la posture toutefois différente : debout, il s'appuyait de sa main gauche sur une petite table située devant lui et levait la main droite en signe de détermination, haranguant quatre souris attentives. Un garde situé en arrière-plan, coiffé d'un képi, prévenait un troisième personnage à son sujet : « C'est un prisonnier politique ». Il est probable que cette bulle de parole mentionnant l'existence de personnes incarcérées pour des motifs politiques, un phénomène nié par le régime militaire qui assimilait ces prisonniers au régime de droit commun, fut un motif suffisant pour provoquer la censure du dessin. L'ironie de la scène brossée par Nani était principalement liée à l'absurdité de la potentielle dangerosité attribuée au prisonnier, totalement disproportionnée au vu de son public de rongeurs inoffensifs.

**FIG 45 : « C'est un prisonnier politique », archives personnelles de Nani, non daté**

Les derniers dessins abordant cet univers évoquaient deux tentatives de fuite, l'une matérialisée par l'action poétique et l'autre davantage métaphysique. Le premier représentait un prisonnier reconnaissable à ses habits rayés, peignant des fleurs dans le prolongement des barreaux de sa fenêtre qui laissait entrevoir un ciel ensoleillé. L'homme faisait preuve de créativité et utilisait une pratique artistique au service de l'amélioration de son environnement quotidien, s'opposant ainsi au cadre normatif de la prison. Le second dessin figurait deux hommes en pleine conversation, avec un mur en briques pour seul décor. L'un interrogeait « La

sortie, où est la sortie ? » et l'autre, en uniforme rayé, lui répondait « Je ne sais pas. Je suis aussi d'ici ». Les rayures caractéristiques de l'univers carcéral chez Nani constituaient le seul élément d'identification précise du lieu de l'action. L'air hagard et hébété des deux protagonistes ainsi que l'apparente absurdité de la question pourraient également se référer à l'enfermement psychiatrique. On peut y voir une métaphore de la situation politique du Brésil des années de plomb, duquel l'un des personnages souhaitait désespérément s'extirper. Cette réflexion graphique sur la quête d'un échappatoire fut également censurée d'une grande croix au feutre noir.

L'un des dessins du dossier censuré évoqua un tout autre type d'enfermement, fondé cette fois sur le racisme institutionnalisé dans la société brésilienne. Composé de deux parties distinctes alignées verticalement, il critiquait la terrible ironie du sort des personnes noires dans le pays. La partie supérieure représentait un jeune homme noir presque nu, ouvrant les bras et célébrant presque subjugué la rupture de la chaîne attachée à son pied sous l'inscription « 13 mai ». Le 13 mai 1888, la princesse Isabel signa la *Lei Áurea* abolissant l'esclavage au Brésil, au terme de décennies d'un combat mené par les abolitionnistes et après six jours de débats et de votes au sein du Congrès. La date du 13 mai est retenue pour les commémorations et célébrations de la libération des esclaves au Brésil, mais elle est également sujette à de nombreuses controverses[456]. Libres certes, mais victimes de préjugés, de discriminations, d'un racisme institutionnalisé, d'une absence criante d'égalité d'insertion dans le marché du travail, les personnes noires brésiliennes furent loin de bénéficier de conditions de vie égales à celles des personnes blanches à partir de 1888 et tout au long du vingtième siècle. La seconde partie du dessin faisait sienne cette critique en représentant le même jeune noir assis contre un mur dans la rue, recroquevillé et en posture d'attente. Il avait accroché le boulet et la chaîne qui auparavant l'entravaient sous un écriteau « à vendre », sa misère contrastant avec les espoirs nourris à sa libération. La représentation visuelle des inégalités raciales fut très certainement à l'origine de la censure du dessin par un régime qui persécuta les militants du Mouvement Noir dès 1964[457] et défendait le mythe d'une démocratie raciale brésilienne harmonieuse au sein de laquelle le racisme n'existait pas.

456 Consulter : Ana Maria Rios, Hebe Maria Mattos, « O pós-abolição como problema histórico: balanços e perspectivas » in *Topoi*, vol. 5, n°8, janv.-juin 2004, p. 170-198.

457 Petrônio Domingues, « Movimento Negro Brasileiro : alguns apontamentos históricos » in *Tempo*, n°23, p. 100-122.

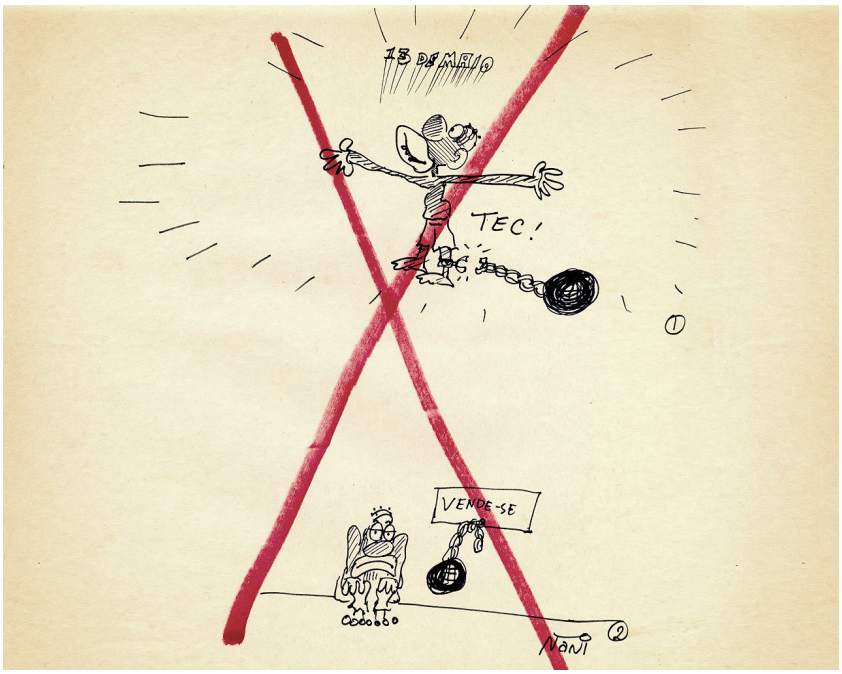



**FIG 46 : « 13 de maio », archives personnelles de Nani, non daté**

Un autre dessin s'attaqua à la substantielle dégradation des conditions de vie des classes moyennes et pauvres dans le pays durant la seconde moitié des années 1960 et au cours de la décennie suivante. La production graphique censurée d'une grande croix noire avait été présentée comme une « suggestion de couverture » par son auteur. Elle représentait un passant ébahi devant des inscriptions sur un mur, frappé par le contraste entre l'immensité de l'annonce « Est sorti le nouveau... » et le ridiculement petit « salaire minimum ». De ce contraste à l'origine de la gestuelle et de l'expression abasourdie du passant provenait le comique du dessin dans lequel Nani tournait en dérision les effets d'annonce du gouvernement et dénonçait la diminution drastique du salaire minimum, elle-même symptôme d'une dégradation généralisée des conditions de vie des classes moyennes et pauvres caractéristique de la période. En effet, nous rappelait Napolitano, « aucun historien sérieux, même le plus à droite, ne met en doute le fait que la politique de développement sans démocratie imposée par la dictature militaire eut un coût social très élevé. Le salaire minimum enregistra une chute réelle de 25% entre 1964 et 1966 et de 15% entre 1967 et 1973[458] ».

458 Marcos NAPOLITANO, *1964, Historia do Regime Militar Brasileiro*, São Paulo, Contexto, 2014, p. 149.

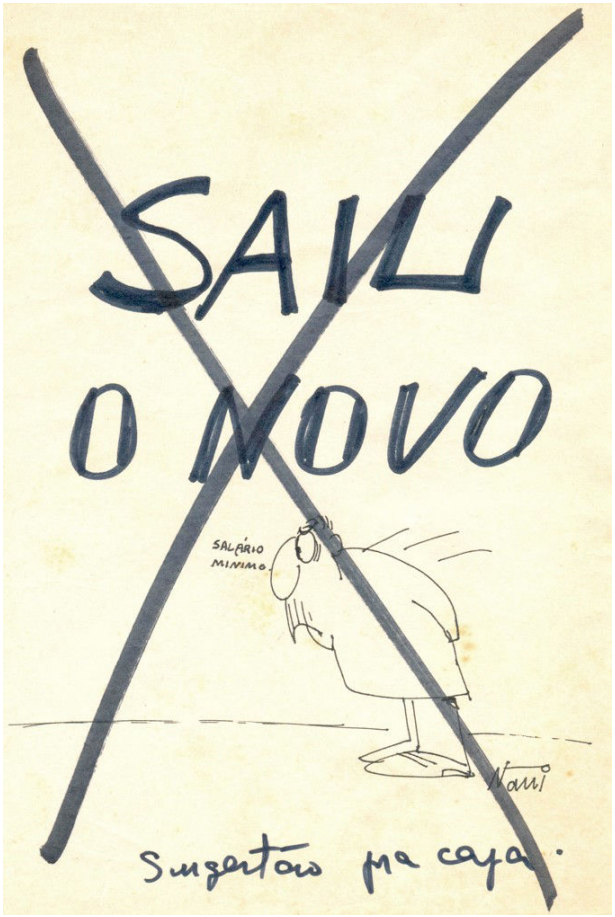



**FIG 47 : « Le nouveau salaire minimum », archives personnelles de Nani, non daté**

Cette dégradation des conditions de vie frappa extrêmement durement les populations brésiliennes les plus pauvres et se manifesta notamment par de grandes famines meurtrières au début des années 1970, auxquelles quatre dessins censurés de Nani se référaient directement. Deux planches distinctes de bandes dessinées intitulées avec cynisme « Et maintenant, la grande faim dans le monde » abordaient le cruel manque de nourriture sous un angle différent. Ici, un enfant famélique demandait à sa mère : « c'est quoi cette huile qui manque tant ? » et celle-ci lui répondait : « c'est l'huile pour faire la nourriture ». Circonspect, le petit revenait finalement à la charge : « Maman, c'est quoi la nourriture ? ». Là, une femme s'enfuit en courant apeurée par un cafard, devant un passant amaigri et incrédule s'empressant de tuer l'insecte pour le jeter dans sa bouche. Cette fois ayant pour cadre un environnement rural, aride et désolé, un autre dessin figurait une femme enceinte accompagnée de trois jeunes enfants à l'allure chétive et au visage triste. En arrière-plan, une petite cabane délabrée entourée d'une clôture et de deux palmiers rompait l'immensité et le vide du paysage, sous un ciel sans

nuages. La mère se lamentait auprès du lecteur, qu'elle regardait fixement : « J'ai (encore) un pauvre diable dans le ventre. Appelez un exorciste ! ».

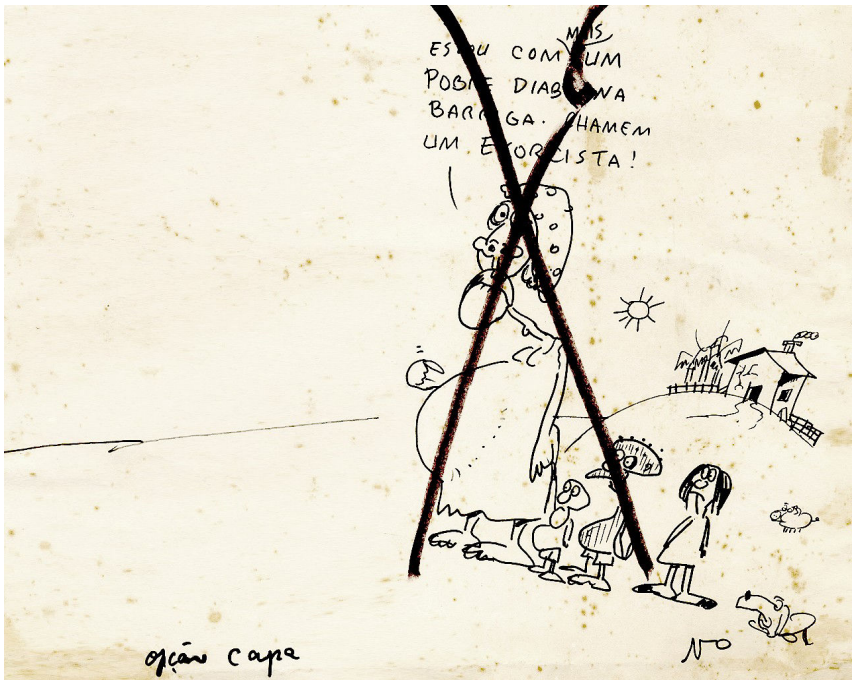



**FIG 48 : « Appelez un exorciste », archives personnelles de Nani, non daté**

Côtoyant ici celle des croyances et de la religiosité populaires dans le *sertão* brésilien, la thématique de la malnutrition était finalement centrale dans un quatrième ensemble de dessins illustrant un article du *Diário de Pernambuco* daté du 24 octobre 1974 et reproduit par Nani. La coupure de presse présentait de manière alarmante les effets de la faim et du manque de protéines sur la taille des brésiliens. Les trois dessins l'encadrant, tous barrés d'une grande croix rouge, se moquaient de la nouvelle. Le dernier strip toucha à un élément symbolique fondamental de la Nation brésilienne, son hymne, en proposant d'y remplacer le terme « géant » par « petit nain ». Une lecture approfondie de ces quatre travaux permet de les insérer dans un contexte d'abandon des classes pauvres et rurales par la logique d'expansion capitaliste développementaliste promue par les gouvernements militaires successifs. Le « miracle économique » vanté par le gouvernement Médici de 1969 à 1973 ne bénéficia pas au plus grand nombre et contribua à l'augmentation des inégalités sociales dans les villes et leurs périphéries, où l'absence de perspectives d'emploi et d'infrastructures en milieu rural entassa une population issue d'un exode massif. Mais il impacta également les populations rurales restées dans les régions du *nordeste*, victimes de sécheresses répétées et de l'absence de politiques publiques efficaces contre la pauvreté. Il est vraisemblable que la crainte de la part

du gouvernement militaire d'une utilisation politique de ces thèmes de la pauvreté, la famine et la sécheresse ait provoqué la censure de ces travaux.

Deux dessins du dossier faisaient clairement référence aux grandes épidémies de méningite à méningocoque apparues au Brésil au tout début des années 1970 et dont le pic fut atteint en 1974[459]. Nani jouait avec les personnages bibliques reconnaissables à leurs auréoles et leurs vêtements : il représenta Joseph, Marie et l'enfant fuyant la ville de Rio de Janeiro symbolisée en arrière-plan par le Pain de sucre et son anachronique téléphérique. Un panneau signalant la direction de l'Égypte indiquait le lieu de retour des protagonistes. L'ensemble du dessin marqué d'une croix noire était surmonté du titre « La méningite attaque Rio » qui permettait d'associer ce départ de Rio de Janeiro à la crainte de la terrible maladie, à laquelle furent préférées les plaies égyptiennes. Le titre était également barré, indiquant que la mention écrite du terme « méningite » était aussi sujette à interdiction.

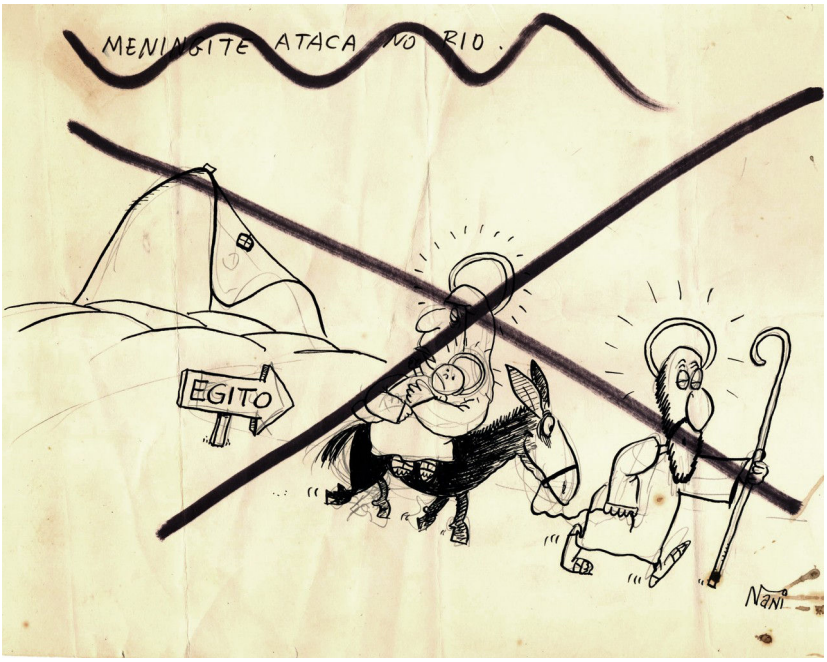



**FIG 49 : « La méningite attaque Rio », archives personnelles de Nani, non daté**

459 L'étude suivante analysa en 1988 les facteurs de l'apparition de l'épidémie de méningite notamment dans la ville de São Paulo, en lien avec les politiques économiques menées par le gouvernement militaire : Rita de Cássia Barradas Barata, « Epidemia de doença meningocócica, 1970/1977. Aparecimento e disseminação do processo epidêmico » in *Revista de Saúde Pública*, n°22, 1988, p. 16-24.
Voir également l'analyse critique du traitement par les journaux *Folha de São Paulo* et *O Globo* de l'épidémie de méningite entre son apparition en 1971 et le pic atteint en 1974 : Catarina Menezes Schneider, Michele Tavares, Christina Musse, « O retrato da epidemia de meningite em 1971 e 1974 nos jornais O Globo e Folha de S.Paulo » in *RECIIS*, n°9, oct.-déc. 2015, p. 1-13.

Le second dessin était une planche de bande dessinée abordant graphiquement la fulgurance de la maladie. Le protagoniste se démarquait avec ses habits noirs, entouré de personnes disparaissant comme par magie en une onomatopée, « POP ». Il fuyait en hurlant « C'est la méningite ! ». Les autorités sanitaires brésiliennes prirent connaissance de la croissance exponentielle de l'épidémie de méningite dès 1971, mais nièrent la dimension du phénomène en estimant qu'il portait atteinte à l'image d'un Brésil en plein développement économique et social. En juin 1974, le gouvernement reconnut finalement l'ampleur de la maladie qui connut un pic en septembre de la même année, mais sa mention par les journalistes resta totalement interdite jusqu'au début de l'année 1975. On peut donc raisonnablement estimer que la période de réalisation de ces dessins correspondit à la seconde moitié de l'année 1974.

La hausse de la violence et de la criminalité en milieu urbain fut représentée avec beaucoup de cynisme dans un dessin qui se moquait également du conservatisme et de l'hypocrisie régnant au sein de la société brésilienne. Un homme moribond à quatre pattes et très mal en point, à l'abdomen transpercé par un gigantesque poignard et dont les traits du visage évoquaient une extrême souffrance, arrivait finalement jusqu'à ses deux enfants en bas âge agrippés à la jupe de leur mère. Cette dernière, visiblement irritée, faisait la morale à son conjoint Adalberto agonisant comme si celui-ci leur faisait une mauvaise blague. Ce dessin d'Adalberto, que l'on peut imaginer victime soit d'une agression violente tristement banale soit de la répression policière, allait à l'encontre de l'idée reçue controversée[460] selon laquelle le régime militaire se caractérisa par une diminution de l'insécurité. Nani représenta également un autre type de violence quotidienne liée à la circulation routière dans le dessin d'un homme crucifié accompagné sur la croix par une plaque d'immatriculation indiquant la localisation de Rio de Janeiro. Le titre « Trânsito » contribua à la connotation routière dramatique de cette métaphore christique.

460 Carlos Fico s'employa à déconstruire certaines de ces « controverses » historiographiques au sujet du régime militaire brésilien dans son article « Versões e controversias sobre 1964 e a ditadura militar » et notamment l'idée que les pratiques répressives extrêmement violentes, telles que la torture ou l'assassinat, furent des cas excessifs, isolés et le fait d'agents autonomes. Voir également : Rivail Carvalho Rolim, « Repressão e violência de Estado contre os segmentos populares durante os governos militares » in *Antíteses*, vol. 8, n°15 spécial, nov. 2015, p. 272-293. Outre cette violence systématisée par l'État autoritaire et pratiquée contre de nombreux secteurs de la population brésilienne, l'historien Rodrigo Santos de Oliveira contestait dans son article « Ensaio sobre ditadura, democracia, liberdade e criminalidade no Brasil Republicano » la vision mythifiée d'une diminution drastique de la criminalité commune ou organisée sous le régime militaire. Voir : Rodrigo Santos de Oliveira, « Ensaio sobre ditadura, democracia, liberdade e criminalidade no Brasil Republicano » in *Historiae*, vol. 3, n°2, 2012, p. 246-257.

Les deux derniers travaux composant ce dossier censuré se démarquaient par leur thématique centrale davantage philosophique. Nani affirma son incrédulité au sujet de l'interdiction de l'un des dessins qui figurait deux personnages en pleine discussion. Le premier, incroyablement grand, demandait au second : « Vous me connaissez ? » et l'autre, ridiculement petit, rétorquait « Comme ça, de loin ». Le comique de la scène résidait principalement dans la polysémie de l'expression en langue portugaise « *por alto* » évoquant à la fois une dimension de hauteur (« d'en haut ») et le caractère imprécis ou vague d'une relation (« de loin »). Au cours de notre entretien, le caricaturiste insista sur le fait que certains censeurs attribuaient parfois aux dessins des intentions que leurs auteurs n'avaient pas et écartaient des productions graphiques a priori inoffensives :

> « Les censeurs donc, étaient plus royalistes que le roi lui-même et cela se note dans les dessins qu'ils censuraient. C'étaient des choses tellement idiotes que ça donne envie de rire. Celui-là par exemple, je n'ai jamais compris. J'ai voulu faire un jeu de mots. Ils y ont peut-être vu une folle ambition de renversement de l'ordre social[461]... »

Finalement, le dernier dessin de ce dossier représentait un personnage - sans doute amèrement auto-biographique - transpercé de part et d'autre par un énorme stylo à plume et qui déclarait en philosophe résigné : « Ça fait mal seulement quand je dessine ». Nani sublima ici le fort pouvoir communicatif des dessinateurs devenus passeurs de messages politiques, acteurs de l'opposition au régime, mais également dans une certaine mesure victimes de la répression physique et de la censure. Le protagoniste se réconfortait ironiquement au sujet de son triste sort : après tout, « ça ne fait mal que lorsqu['il] dessine[462] ».

461 NANI, entretien réalisé le 05/11/2013, Laranjeiras, Rio de Janeiro.

462 Cette expression fut employée par d'autres dessinateurs afin d'exprimer la même idée ironique du choix cornélien. Une charge de Ziraldo représentant un homme appuyé contre un mur et transpercé d'une immense épée, déclarant « *Só doi quando eu rio* » (« ça fait mal seulement quand je rigole »), resta particulièrement célèbre. Le dessinateur en fit le titre d'un ouvrage anthologique paru en 2010 : ZIRALDO, *Ziraldo n'O Pasquim. Só doi quando eu rio*, São Paulo, Globo, 2010. Le dessinateur Caulos utilisa la variante « *Só doi quando eu respiro* » (« ça fait mal seulement quand je respire ») dès 1976 dans un ouvrage graphique précurseur consacré à l'écologie regroupant des dessins publiés par lui dans la section « Caderno B » du *Jornal do Brasil* : CAULOS, *Só doi quando eu respiro*, Porto Alegre, L&PM, 1976.

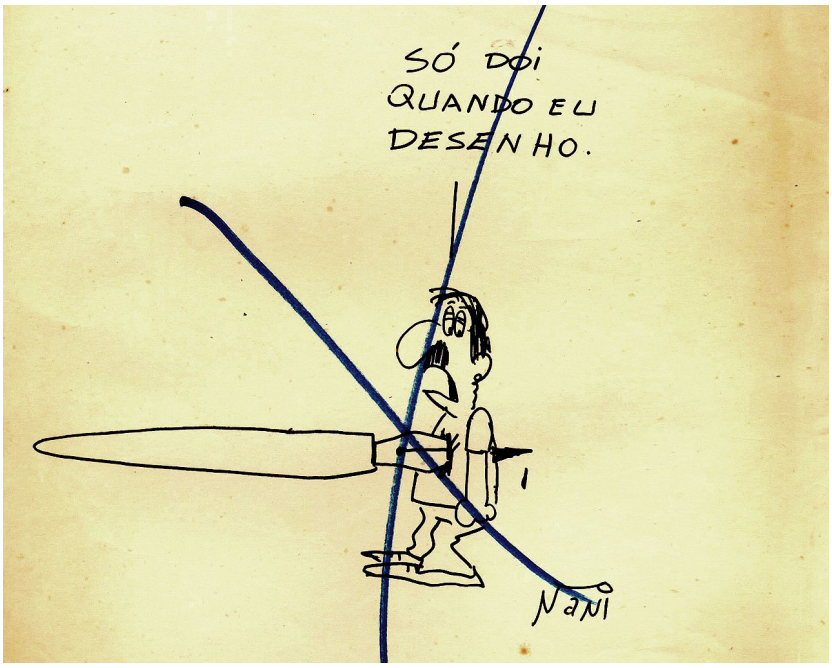



**FIG 50 : « Ça fait mal seulement quand je dessine »,**
**archives personnelles de Nani, non daté**

Il devait donc choisir, à l'instar de l'ensemble de la profession, entre d'une part la poursuite de son travail en accord avec ses convictions, mais l'exposant à la douleur physique et d'autre part l'immobilisme, la passivité, le silence et l'attente, lui permettant de supporter ses blessures sans trop en souffrir. À la fois provocateur et fataliste, le personnage devint la métaphore d'une frange de la société civile oscillant, parfois hésitant, entre accommodation et opposition. Les dessinateurs, s'attaquant principalement aux symboles névralgiques du pouvoir et profitant des possibilités offertes par l'emploi de l'inversion, de la métaphore et de la satire, parvinrent à contourner certaines interdictions imposées par le régime. L'attitude de défi inhérente à la condition de dessinateur d'humour politique, que ce dernier dessin de Nani évoqua en une subtile mise en abîme poétique, en justifia la censure.

Dès lors, ces seize travaux, qui furent retournés au dessinateur Nani bien des années après leur réalisation et leur envoi à Brasília, révèlent une tendance des interdictions à s'orienter vers tous les éléments ayant pu contester l'harmonie imaginée du corps social brésilien : univers carcéral et prisonniers politiques, inégalités raciales et sociales, malnutrition et épidémies, violence et contestation. Bien qu'elles ne soient pas datées de manière précise, on peut estimer la période de production des images au cours de la seconde moitié de l'année 1974. Les thématiques abordées graphiquement furent censurées visuellement, marquées de grandes croix rendant inutilisables ces dessins originaux dans le but de protéger l'image lissée

et policée d'une société exempte de toute aspérité. Ces interdictions trouvent une explication logique dans la mesure où, comme l'indiqua Marcos Napolitano dans son ouvrage *História do Regime Militar Brasileiro*, « la misère et le sous-développement, dans le cadre de la Doctrine de Sécurité Nationale, étaient vus comme des problèmes systématiquement utilisés par la gauche, ou par la 'subversion', comme le disaient les militaires, afin de déstabiliser l'ordre[463] ». La censure des dessins de Nani apparait donc davantage liées à des motivations politiques et semble confirmer l'analyse de Carlos Fico au sujet de la « censure de presse ». Cela dit, certaines productions d'humour graphique furent interdites dans un but bien différent.

### 2. Défendre les moeurs, protéger la jeunesse

Le censeur Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, avant-dernier directeur de la Division de censure des divertissements publics en 1985[464], présentait en 1975 dans l'ouvrage *Censura e Liberdade de expressão*[465] sa vision de la tâche à accomplir, mêlant descriptions pratiques et conceptions d'ordre moral. Convaincu du bien-fondé de sa mission, il tentait de justifier la pratique censoriale en brandissant le rôle d'organisation et de contrôle de la vie en société incombant à l'État :

> « La mission fondamentale du gouvernement est, de ce fait, d'organiser et d'orienter le peuple, en disciplinant les relations des individus, entre eux et avec l'État. Son action doit permettre au citoyen de tendre vers un maximum de liberté possible, pour qu'il puisse exercer son droit inaliénable de recherche du bonheur, mais elle doit aussi, et surtout, restreindre cette liberté chaque fois que la conduite individuelle porte préjudice à l'autre ou à la société[466]. »

Cette ambition de protection des individus et de l'ensemble du corps social fut employée de manière récurrente pour justifier la censure. Quelques rares rapports du DOPS conservés au sein des Archives publiques de l'État de Rio de Janeiro (APERJ) concernent des

463 Marcos Napolitano, *1964, Historia do Regime Militar Brasileiro*, São Paulo, Contexto, 2014, p. 166.
464 Beatriz Kushnir, « Depoimento de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes. Entrevista concedida a Beatriz Kushnir » in *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n°7, 2013, p. 311-334.
465 Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, *Censura e Liberdade de expressão*, São Paulo, Editora e Distribuidora do Autor, 1975.
466 Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, *op. cit.*, p. 17.

actes de censure de la presse indépendante et nous permirent d'aborder le mode de pensée de fonctionnaires de l'État autoritaire devant justifier une qualification d'atteinte à la morale, aux mœurs, à l'éthique ou à la sécurité nationale. Il s'agissait également pour eux d'apporter les preuves que le périodique concerné par le rapport allait à l'encontre des valeurs prônées par le régime militaire. À travers l'étude de cas particuliers de censure de numéros de *Pasquim*, il est possible d'analyser la logique et la rhétorique employées par les censeurs.

Dans un rapport daté du 11 décembre 1974, l'officier du DOPS dépendant du Secrétariat de sécurité publique Paulo Monteiro, « Détective – Matricule 121.748. Chef du groupe des étudiants – S.B.E./DOPS[467] », s'adressa au chef de la Section de recherches spéciales de la Division des opérations de la police politique. Après avoir fourni une liste des membres de la rédaction de l'hebdomadaire satirique *Pasquim* ainsi que de ses correspondants à l'étranger, il signalait que « le journal référencé ci-dessus, ainsi que ses responsables, [étaient] coutumiers de la pratique d'actes portant atteinte à la morale publique, en se basant sur la publication de satires comportant des écrits obscènes, dévalorisant de ce fait les intentions du Service de Censure[468]. » Il justifiait ensuite son accusation en dénonçant une chronique du journaliste Paulo Francis écrite depuis New York au sujet de la pièce de théâtre « Equus » et illustrée par le dessinateur Demo :

> « Dans cette édition, le journal fait publier en page quatre, sous le titre : « OS OVOS DA ARACY » un article écrit par son correspondant à New York, PAULO FRANCIS, pour l'illustrer se trouve un dessin, réalisé par « DEMO », d'un cheval, détourné en « PENIS[469] », qui porte le chroniqueur sur sa croupe. La finalité de l'article est de discourir au sujet de la représentation d'une pièce de théâtre, à Broadway, appelée « EQUUS », qui raconte l'aventure d'un garçon porteur de tares qui emmène une fille dans une étable, où ils se déshabillent complètement et lui, face à la présence de six chevaux, témoins de sa présence, il leur crève les yeux.
> Il n'y a pas, pour ainsi dire, de nécessité d'illustrer l'article, et pourtant si on se base sur les chevaux, avec l'évidente déformation de leurs cous allongés délibérément, l'ensemble laisse sous-entendre l'image d'un pénis en érection. Malgré le fait que ce journal soit recommandé aux lecteurs à partir de seize

467 Paulo Monteiro, Secrétariat de Sécurité Publique, rapport adressé à la Division des opérations de la section de recherches spéciales, Rio de Janeiro, 11/12/1974, Archives du DOPS (APERJ Rio de Janeiro).
468 *Idem.*
469 Nous avons reproduit à l'identique les mots inscrits en majuscules et le terme souligné dans le rapport.

ans, comme il est indiqué en première page, il est consommé par les jeunes et étudiants du secondaire qui en font leur moyen d'information. En annexe, un exemplaire du journal référencé, afin que le Tribunal des Mineurs effectue une vérification de son contenu[470]. »

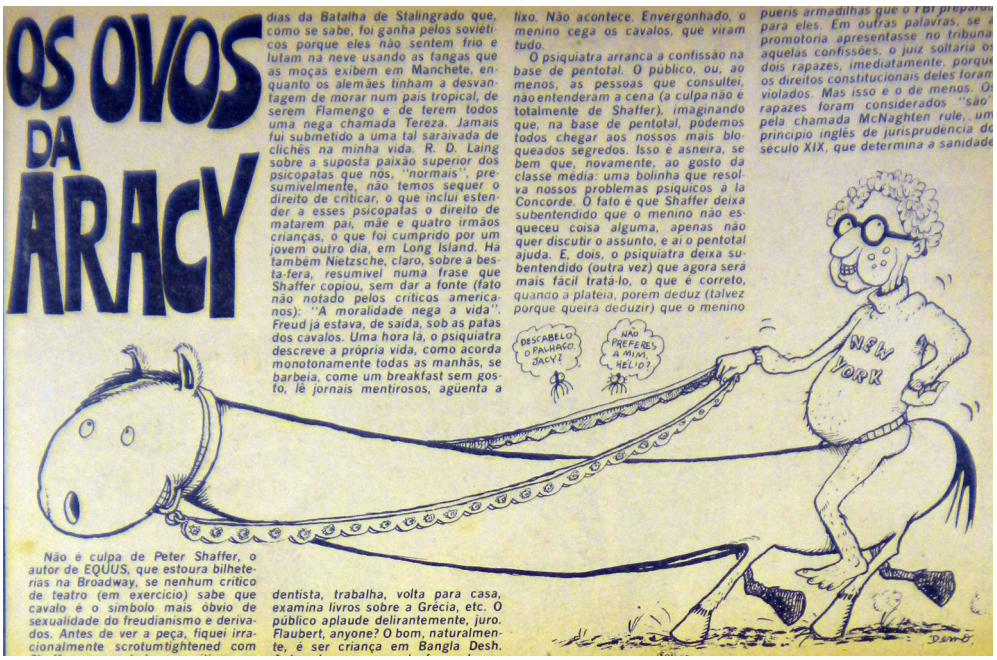



**FIG 51 : *Pasquim*, n°284, 10-16/12/1974, p. 4**

Reproduit ci-dessus, le dessin incriminé faisait écho aux propos de Francis dans sa critique assez féroce de la pièce de théâtre, lorsqu'il évoquait les liens freudiens entre le cheval et la sexualité. Délibérément provocateur, Demo représenta le journaliste reconnaissable à ses lunettes, ses cheveux frisés et les marques d'un ancien acné sur son visage, vêtu uniquement d'un pull « New York » à col roulé et chevauchant une monture difforme au poitrail et à l'encolure effectivement démesurés. Le cheval se confondait avec ce qui pourrait être l'énorme pénis du journaliste dans une composition burlesque et ironique qui se moquait de la pièce de théâtre écrite en 1973 par le britannique Peter Shaffer et représentée au Plymouth Theatre du 14 octobre 1974 au 2 octobre 1977[471]. Le texte du rapport rédigé par Paulo Monteiro empruntait au style descriptif et s'employait, en multipliant les éléments juxtaposés par des virgules, à fournir le plus de renseignements possibles afin de faciliter la compréhension de la

470 Paulo Monteiro, Secrétariat de Sécurité Publique, rapport adressé à la Division des opérations de la section de recherches spéciales, Rio de Janeiro, 11/12/1974, Archives du DOPS (APERJ Rio de Janeiro).
471 Voir la base de données de Broadway au sujet de la pièce : https://www.ibdb.com/broadway-production/equus-3484/#awards (consulté le 03/12/2018).

situation par le chef de la Section de recherches spéciales de la Division des opérations de la police politique. Le souci du détail et son effort de technicité ne l'empêchèrent pourtant pas de porter un jugement subjectif lorsqu'il indiqua qu'à ses yeux, « il n'y [avait] pas, pour ainsi dire, de nécessité d'illustrer l'article ». Le mot « pénis », qui figurait en majuscules à l'instar d'autres termes clés du texte, était en revanche le seul à être souligné. L'auteur du rapport insista sur l'aspect intentionnel d'une telle représentation et fit part de ses préoccupations vis-à-vis de la subversion morale, précisant sa crainte de l'accès d'un public très jeune au dessin. Ces éléments permettent raisonnablement d'estimer les motivations du détective Monteiro pour qui une représentation graphique et humoristique sexualisée était synonyme de perversion, d'atteinte à la dignité et de danger à écarter de la vue des adolescents lecteurs de l'hebdomadaire satirique. La préoccupation de préservation rejoignait ici une inquiétude vis-à-vis de la subversion politisée dans le cadre d'une « pénétration de la dimension strictement politique dans la censure de mœurs[472] », dans la mesure où cet acte de censure intervient après diverses interdictions déjà encourues par le périodique. Il est en effet très peu probable que l'historique contestataire de *Pasquim* ne soit pas intervenu dans la formulation d'une telle interdiction, au sein de laquelle les dimensions éthique, morale, politique et sociétale se recoupèrent.

S'il est difficile, voire scientifiquement risqué, d'identifier et d'établir une logique systématique dans les actes de censure, une constante se dégage de nos analyses. Rire de l'image d'un grand Brésil, d'un imaginaire de progrès, de croissance et d'harmonie, en en tournant en dérision les travers, les vices et les marges, semble avoir été un plaisir difficile à satisfaire pour les dessinateurs d'humour graphique. Le régime écartait de la circulation les représentations formulées à l'encontre de la propagande politique et de l'image du Brésil, notamment façonnées au sein du Service spécial de relations publiques (AERP) créé en 1968 et très actif à la télévision. Il est intéressant de constater que les deux formes de censure, politique et morale, imposées à la presse indépendante recoupaient l' « utopie autoritaire » brésilienne évoquée par Carlos Fico :

> « […] elle se réalisait dans deux dimensions : la première, la plus évidente, à l'ambition assainissante, visait à 'soigner l'organisme social' en en extirpant physiquement le 'cancer du communisme'. La seconde, à la base pédagogique, cherchait à répondre à de supposées déficiences de la société

472 Carlos FICO, *op. cit.*, p. 37.

> brésilienne. Ainsi, alors que la police politique, l'espionnage, la censure de la presse et le jugement sommaire de corrompus supposés étaient fortement imprégnés de cette dimension assainissante de l' 'utopie autoritaire', la thématique pédagogique primait au sein de l'AERP et de la DCDP. Alors que les premiers éliminaient, y compris physiquement, les communistes, 'subversifs' et 'corrompus' , les deux dernières cherchaient à 'éduquer le peuple brésilien' ou à le défendre des attaques à 'la morale et aux bonnes mœurs'[473]. »

Cependant, les thématiques et représentations sujettes aux interdictions se révélèrent mouvantes et fluctuantes en fonction des inflexions du pouvoir et au gré des évolutions du régime. Entre la promulgation de l'AI-5 en 1968 et les débuts de l'ouverture politique au milieu des années 1970, de nombreux dessins furent publiés dans la presse indépendante alors qu'ils s'attaquaient expressément aux piliers idéologiques, aux principes économiques du régime ainsi qu'à l'action répressive frappant la société civile. Certaines de ces thématiques furent traitées conjointement par les deux hebdomadaires indépendants *Pasquim* et *Opinião*, comme les inégalités sociales et économiques criantes dans le pays sous les années de plomb. Mais l'on observa également une nette répartition d'autres sujets traités uniquement par les dessinateurs de l'une ou l'autre des rédactions cherchant à dresser le portrait critique du régime militaire et de la société brésilienne.

## II. Un portrait brésilien au vitriol

### 1. Mises en images de la censure et la répression

Si le périodique *Opinião* usa de diverses techniques pour rendre visibles les interdictions subies par son équipe de journalistes et dessinateurs, la lecture attentive de l'hebdomadaire ne révèle pas la volonté ou la possibilité de représenter graphiquement la censure et ses techniciens, de dessiner la pratique censoriale et ses conséquences. Il en est de même pour la répression physique et la torture, des thématiques traitées dans certains articles et reportages, présentes en filigrane, mais rarement dessinées. Cette caractéristique contrastait

473 Carlos FICO, *op. cit.*, p. 39.

avec le contenu de *Pasquim*, révélant des stratégies graphiques divergentes de la part de ces deux périodiques de l'opposition au régime militaire.

Cibles récurrentes de l'action des censeurs qui fréquentèrent quotidiennement leur rédaction avant le déplacement géographique du contrôle préalable à Brasília, les dessinateurs de *Pasquim* s'attaquèrent en effet rapidement aux fonctionnaires en charge des vérifications de contenus, opérant un retournement carnavalesque de la situation de domination. Les dessins critiquaient de manière humoristique, poétique ou ironique la pratique de la censure et ses protagonistes dont l'action avait un impact direct et concret sur le travail quotidien des équipes de rédaction. Ziraldo exploita le mythe largement ancré chez les dessinateurs de la stupidité des censeurs dans une charge parue le 26 février 1970 mettant en scène le responsable de la censure préalable ainsi que son voisin préposé aux livres, leurs bureaux respectifs croulant sous les piles de documents. Par un habile jeu sur les mots, Ziraldo représentait le premier personnage s'adressant au second en ces termes : « Écoute, Aristeu… pudibond c'est une grossièreté ?[474] ».

**FIG 52 : *Pasquim*, n°36, 26/02-04/03/1970, p. 9**

Plusieurs niveaux de lecture émergeaient du dessin publié neuf mois avant l'emprisonnement de la rédaction et près de trois ans avant la censure du dessin de Demo au sujet de la pièce Equus. Il mettait tout d'abord en avant l'énorme quantité de documents à la

474 *Pasquim*, n°36, 26/02-04/03/1970, p. 9.

charge des censeurs, révélant sans doute une recrudescence de la pratique à partir de 1968, mais également les techniques d'enfouissement des contenus au sein d'immenses piles employées par les caricaturistes, afin de lasser les censeurs. La charge se basait également sur le postulat répandu chez les dessinateurs ayant œuvré au sein de la presse indépendante de l'imbécillité et de l'inculture des fonctionnaires en charge des interdictions. Lorsque le collègue d'Aristeu lui demandait si « pudibond » était un terme vulgaire, il reconnaissait que son ignorance pouvait l'amener à laisser passer entre les mailles de son filet certains termes, certaines expressions, certains dessins. Le comique provoqué par cette représentation de la stupidité fut renforcé par le choix du terme en question, la pudibonderie étant définie par un comportement extrêmement réservé vis-à-vis de la sexualité. Or, cette pudeur extrême et moraliste fut bien souvent reprochée aux responsables de la censure et Ziraldo s'en moquait déjà à la fin février 1970.

Trois mois plus tard, Millôr Fernandes présenta les censeurs sous un jour bien différent dans le quarante-sixième numéro : toute l'équipe du département de censure jouait des coudes pour réussir à voir un exemplaire du périodique ainsi mis en abyme. Le titre « La censure lisant le contenu de *Pasquim*[475] » contribuait à l'inversion comique : au lieu de critiquer, dénoncer et couper textes et dessins publiés dans l'hebdomadaire, les censeurs aux sourires avides semblaient au contraire manifester un grand intérêt pour l'alléchant contenu ainsi mis en spectacle, mais caché au lecteur. Au-delà de la figure du censeur et de sa relation avec les contenus censurés, les caricaturistes s'attaquèrent également aux motifs des interdictions et aux justifications revendiquées par les autorités, liés à des accusations de pornographie et d'atteinte à la morale. Dans un dessin paru d'abord dans *Pasquim* puis reproduit par la première anthologie consacrée à l'hebdomadaire satirique[476], Fortuna questionna le bien-fondé des coupures rendues ridicules et excessives. L'image verticale divisée en deux parties représentait dans un premier temps un homme perplexe contemplant les lettres de l'alphabet fixées à un mur, métaphores visuelles des contenus journalistiques écrits et par extension de l'ensemble de la production intellectuelle. Dans la partie inférieure de l'image, l'homme s'en allait satisfait d'avoir recouvert de bandeaux noirs certaines parties des lettres, jugées sensuelles ou impudiques, faisant écho à certaines courbes intimes du corps humain : B, O, Q, V. L'objectif d'une telle charge était bien de tourner en dérision, d'amenuiser, de ridiculiser la

475 *Pasquim*, n°46, 13-19/05/1970, p. 8.
476 Jaguar, Sergio Augusto*, O Pasquim. Antologia. Volume I. 1969-1971*, Rio de Janeiro, Desiderata, 2006, p. 119.

censure sous toutes ses formes, d'en moquer les acteurs et d'en réduire la portée. On observe le même phénomène et les mêmes intentions au sujet des violences et de la répression subies par les opposants, si inoffensifs soient-ils, au régime militaire.

Dès le mois de juin 1970, le dessinateur Jaguar s'en prit à la brutalité animale de la police en publiant une charge fondée sur le jeu entre texte et image. Deux personnages stéréotypés se faisait face sur le dessin : un policier en uniforme, matraque à la main droite et un homme aux pieds nus portant bandeau, vêtements amples et collier du symbole de la paix. Ce dernier scandait en anglais le slogan du mouvement hippie devant le policier renfrogné : « *Make love not war* ». Sur la deuxième vignette, le policier abattait violemment son arme[477] sur le jeune homme dont le corps se désarticulait derrière l'onomatopée « VROMP » dans une explosion visuelle. Finalement, le policier arborait un large sourire en contemplant son œuvre : les restes humains déchiquetés, le collier et la matraque formaient le mot « LOVE », en référence à l'injonction formulée dans la première image. Le cynisme de la scène se basait sur la réponse graphique du policier apportée au slogan anti-guerre. Le dessin employait l'image de forces de l'ordre extrêmement brutales, incapables de faire preuve de second degré et n'hésitant pas à faire usage de la force contre des mouvements pacifistes.

477 En portugais du Brésil, le terme matraque se dit « *cassetete* » et dérive de manière assez révélatrice du mot « casse-tête ».

**FIG 53 : *Pasquim*, n°51, 11-17/06/1970, p. 29**

Cette opposition entre une jeunesse contestataire imprégnée de contre-culture et un ensemble de policiers hébétés par leur haine du désordre fut employée à maintes reprises par Jaguar au sein de productions publiées par l'hebdomadaire *Pasquim* évoquant les arrestations et emprisonnements. Datée du 26 février 1970, la première se situait dans un commissariat et représentait l'arrestation d'un groupe encerclé par des policiers casqués et armés. Les hommes emprisonnés portaient les cheveux longs ou la coupe afro, des lunettes de soleil, divers couvre-chefs et des symboles de la paix : les « hippies » stéréotypés. Parmi eux on distinguait notamment le portrait de l'éditeur de *Pasquim* Tarso de Castro, auteur d'une chronique ironique consacrée à la nécessaire chasse aux hippies dans la société brésilienne publiée conjointement au dessin de Jaguar. Notons que le visage de Tarso de Castro était un détail issu du portrait de

famille de la rédaction dessiné par Fortuna et publié dans le numéro précédent[478]. Au premier-plan, un homme aux cheveux longs, à la barbe fournie, aux pieds nus et habillé d'une grande robe interrogeait le commissaire assis à son bureau : « Vous savez à qui vous vous adressez ? ». Hormis sa petite auréole divine, rien ne le distinguait des autres hippies arrêtés. Le ressort comique résidait en la prétendue stupidité d'agents de police incapables de distinguer Dieu d'un groupe de jeunes gens aux cheveux longs et vêtements amples, tous arrêtés à cause de leur action prétendue subversive.

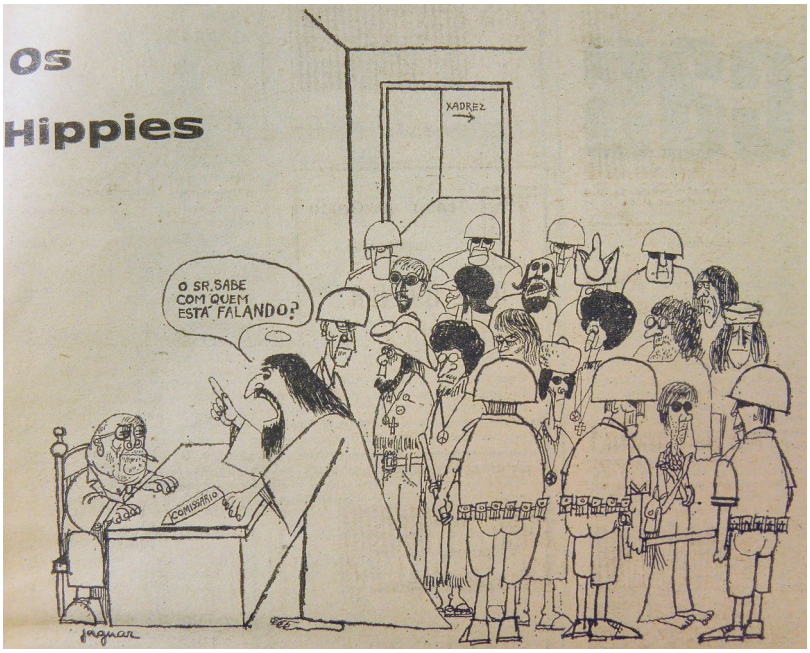



**FIG 54 : *Pasquim*, n°36, 26/02-04/03/1970, p. 35**

Le dessinateur réemploya cette dramaturgie comique dans un autre travail publié le 11 février 1971[479] centré sur les opérations de surveillance d'opposants au régime. Un personnage interrogeait un homme en uniforme exactement de la même manière que précédemment : « Vous savez à qui vous vous adressez ? ». La situation s'inversait cependant lorsque le policier répondait par la négative, soulageant le premier personnage qui s'enfuyait en criant « Super, Bye bye ». Alors que le premier dessin jouait graphiquement sur la confusion entre Dieu et un groupe de jeunes hippies, le second élaborait un court récit dans lequel l'anonymat et la méconnaissance de ses actes par la police sauvèrent le protagoniste. La torture fut dessinée directement ou indirectement en de rares occasions, comme lorsque Henfil

478 *Pasquim*, n°35, 19-25/02/1970, p. 32.
479 *Pasquim*, n°84, 11-17/02/1971, p. 9.

représentait en Une du trente-cinquième numéro, le 19 février 1970, son personnage sadique et grossier *Baixim* – sur lequel nous reviendrons dans ce chapitre – poursuivant la mascotte du journal Sig avec une paire de tenailles à la main.

**FIG 55 : *Pasquim*, n°35, 19-26/02/1970, p. 1**

L'emprisonnement de la rédaction de *Pasquim* en novembre 1970 provoqua, on l'a vu, un ensemble de techniques développées par Henfil et Millôr Fernandes accompagnés d'amis solidaires pour évoquer les événements sans mention explicite. La quatrième de couverture du soixante-dix-neuvième numéro remercia les remplaçants et annonça la potentielle libération de l'équipe en ces termes :

> « Si le service de météorologie maintient sa prévision, la prochaine édition de *Pasquim* pourra compter sur toute l'équipe titulaire, dans la mesure où huit étaient déjà en train de circuler au moment où nous avons bouclé ce numéro (avec une semaine d'avance à cause de la censure préalable) et il ne manquait alors plus que Tarso de Castro[480]. »

480 *Pasquim*, n°79, 6-12/01/1971, p. 32.

À droite du texte et sous une grande photo des « intérimaires », Sig tenait de sa main gauche huit boulets tout en tentant d'atteindre de sa main droite la chaîne entravant sa propre jambe, évoquant très directement l'emprisonnement subi par les membres de la rédaction.

L'exil contraint de nombreuses personnalités artistiques, intellectuelles et politiques brésiliennes fut également abordé, notamment par une double page humoristique signée Juarez Machado et consacrée aux divers usages possibles de l'hebdomadaire satirique[481]. La dernière vignette représentait un appartement parisien en travaux, la fenêtre ouverte avec vue sur la Tour Eiffel. Des journaux protégeaient le sol de la peinture fraîche appliquée aux murs de cet intérieur parisien, comme lors d'un emménagement, et le titre indiquait qu'il s'agissait là du *Pasquim* « International ». La capitale française devint en effet dès 1970 et surtout à partir de 1973 l'un des centres européens les plus importants d'accueil d'exilés politiques latino-américains, particulièrement brésiliens[482] et chiliens.

Contrairement à l'hebdomadaire *Pasquim*, dont les dessinateurs caricaturèrent directement les agents de la répression, la censure et en de rares occasions la torture, l'équipe graphique de *Opinião* publia bien davantage de portraits caricaturaux de dirigeants politiques brésiliens de premier plan. Les caricaturistes s'en donnèrent à cœur joie dès les premiers numéros, le dessinateur Cássio Loredano en tête, suivi de près par Luís Trimano.

### 2. Le bestiaire politique

Jusqu'en mars 1974, période correspondant à la passation de pouvoir entre Médici et Geisel, mais également aux premières transformations profondes de l'équipe artistique du périodique, *Opinião* publia de très nombreuses caricatures politiques. L'arrivée de Petchó et surtout celle de Chico Caruso tendirent à faire évoluer la nature des travaux publiés vers davantage de charges scénarisées. Le pourcentage de caricatures diminua de nouveau drastiquement à partir de la rupture interne à la rédaction en février 1975 marquée par le départ de Raimundo Pereira et une grande partie de l'équipe graphique initiale, remplacée par de nouveaux collaborateurs, tels que Mariza, Callicut ou Roberto Simões.

481 *Pasquim*, n°79, 6-12/01/1971, p. 8-9.

482 Au sujet de l'exil brésilien en France, voir notamment : Maud CHIRIO, « Formes et dynamiques des mobilisations politiques des exilés brésiliens en France (1968-1979) » in *Cahiers des Amériques latines*, n°48-49, 2005, p. 75-89.

À l'occasion de la parution de son vingt-et-unième numéro, l'hebdomadaire publia un essai du journaliste Hélio Silva intitulé « Março, 1964[483]». Consacré à l'anniversaire du coup d'État militaire, le texte revenait sur les étapes et mécanismes de cette nuit du 31 mars au 1er avril 1964 et fut le prétexte à la caricature de l'ancien président élu João Goulart par Loredano. La difformité physique presque systématiquement employée par le dessinateur conférait à Jango un visage cabossé et grave, mais celui qui était alors exilé en Uruguay conservait une posture droite, un regard digne et la prestance liée au port de l'écharpe présidentielle. Loredano fut loin d'être aussi clément envers Castelo Branco et Costa e Silva, les deux premiers présidents du régime militaire également dessinés dans le cadre de l'essai de Hélio Silva. Caricaturés côte-à-côte, les hommes d'État arboraient une apparence physique larvaire, tous deux engoncés dans leurs goitres, le visage rempli de rides et de plis. Les traits de Loredano semblaient avoir faussement hésité entre des représentations humaines et monstrueuses. Les proportions hideuses et le bras droit de Castelo Branco s'apparentant davantage à une patte de volaille qu'à un membre humain contribuaient à l'animalisation des personnages.

**FIG 56 : *Opinião*, n°21, 26/03-02/04/1973, p. 9**

483 Hélio Silva, « Março, 1964 » in *Opinião*, n°21, 26/03-02/04/1973, p. 7-9.

Le général Emílio Garrastazu Médici dont l'image était extrêmement contrôlée et policée fit l'objet de peu de représentations caricaturales. Loredano le dessina dans le seizième numéro de *Opinião* paru le 19 février 1973, en compagnie de Filinto Strumbling Müller, militaire de carrière, ancien chef de la police et sénateur de l'ARENA. À la suite d'une rencontre avec le président, Müller avait vivement critiqué la presse l'interrogeant au sujet de la succession présidentielle, censée être discutée par le Congrès. Médici était dessiné en arrière-plan, imposant et puissant, tenant dans sa main droite un pantin à l'effigie de son porte-parole officieux, pantin désarticulé au visage terrifiant, émacié, anguleux et cruel. Le discours autoritaire refusant les débats pour désigner le successeur trouvait sa traduction graphique dans une bulle de bande dessinée très allongée, sortant de la bouche de Médici et traversant Müller, comme pour faire croire que les paroles présidentielles étaient siennes.

**FIG 57 : *Opinião*, n°16, 19-26/02/1973, p. 3**

Davantage spécialiste de la fixation sur le papier de tableaux minutieusement élaborés, Chico Caruso représenta la passation de l'écharpe présidentielle entre les présidents Médici et Geisel dans le soixante-et-onzième numéro, paru le 18 mars 1974. L'image mettait en scène les deux protagonistes se livrant au rituel de transfert symbolique du pouvoir, devant des spectateurs de haut rang venus au Brésil pour l'occasion : Juan María Bordaberry, Hugo

Banzer et Augusto Pinochet, dictateurs militaires de l'Uruguay, de la Bolivie et du Chili. Entre Banzer et Pinochet se trouvait également la première dame des États-Unis, Thelma Catherine Ryan, dite Pat Nixon. De nombreuses personnalités brésiliennes et étrangères furent en effet invitées à la cérémonie d'investiture de Ernesto Geisel et de son vice-président Adalberto Pereira dos Santos, organisée le 15 mars 1974 à Brasília. Les images de la cérémonie diffusées à la télévision[484] témoignent du fait que le passage de l'écharpe présidentielle eut lieu devant de nombreux conseillers brésiliens, pas uniquement devant les quatre invités étrangers de prestige. Il est en ce sens particulièrement intéressant de se pencher sur les choix effectués par Caruso dans la composition de son dessin. Le caricaturiste semble avoir voulu montrer précisément sous quels auspices le nouveau président entama son mandat, avec la bénédiction de ses homologues dictateurs des pays voisins et l'aval des États-Unis.

**FIG 58 : *Opinião*, n°71, 18/03/1974, p. 3**

Le portrait du nouveau président brésilien Ernesto Geisel fut également publié en couverture du numéro, dessiné comme s'il s'agissait d'une image découpée et collée en Une. L'intéressant processus graphique révélait une posture critique vis-à-vis de la continuité du pouvoir dictatorial : le dessinateur sembla vouloir expliquer que rien ne changeait réellement

484 Images filmées disponibles en ligne : https://archive.org/details/PosseDoPresidenteErnestoGeiselEm1974 (consulté le 15/01/2019).

avec la passation de pouvoir, à l'exception du nouveau portrait présidentiel venu remplacé le précédent. Notons que ce portrait fut réemployé en Une de la dernière édition de *Opinião* publiée le 8 avril 1977. Ernesto Geisel fut le président le plus caricaturé par les dessinateurs de la rédaction Petchó, Chico Caruso et Cássio Loredano, qui s'attaquèrent en outre au fil des numéros au personnel politique de premier plan, issu de l'administration militaire comme de la société civile.

L'économiste et professeur d'université Antônio Delfim Netto, membre du Conseil consultatif de planification sous le gouvernement Castelo Branco puis ministre des Finances de 1967 à 1974 sous Costa e Silva et Médici, fut un membre civil des différents gouvernements militaires et signataire de l'AI-5 en décembre 1968. Entre 1968 et 1973, le Brésil bénéficia d'une période de croissance économique importante à l'échelle internationale – le « miracle économique » encensé par la propagande du régime – mais vit par la suite dans les années 1970 l'inflation augmenter, la concentration des revenus et les disparités socio-économiques s'accroître considérablement. Delfim Netto était le visage d'une politique économique servant les intérêts des couches les plus aisées de la société brésilienne ainsi que du système capitaliste mondial et fut à ce titre largement caricaturé. Dès le cinquième numéro de *Opinião* publié en décembre 1972, Loredano associa l'économiste à l'augmentation drastique de la dette extérieure du pays depuis 1969 ainsi qu'à la croissance exponentielle des taux d'intérêts dus aux créanciers nord-américains. La caricature accompagnait un article signé par le journaliste Marcos Gomes intitulé « Delfim Netto, la dette comme stratégie[485] » constatant et analysant le dépassement du taux d'exportations par celui des importations et l'augmentation constante de la dette extérieure. Le dessin sous-entendait la malhonnêteté du ministre des Finances accusé de spéculer sur l'endettement du pays dont il aurait été directement responsable : il portait une besace remplies de liasses de billets locaux et dont le fond percé laisse tomber pléthore de dollars américains. Loredano s'attaqua particulièrement au physique ingrat de Delfim Netto, exagérant l'importance de son double-menton et son absence de cou, insistant sur ses cheveux courts coupés en brosse, lui donnant un air faussement sérieux par l'intermédiaire d'une paire loufoque et asymétrique de ses fameuses lunettes carrées qui peinaient à dissimuler un regard en coin, à la fois intéressé et ahuri.

485 *Opinião*, n°5, 04-11/12/1972, p. 7-8.

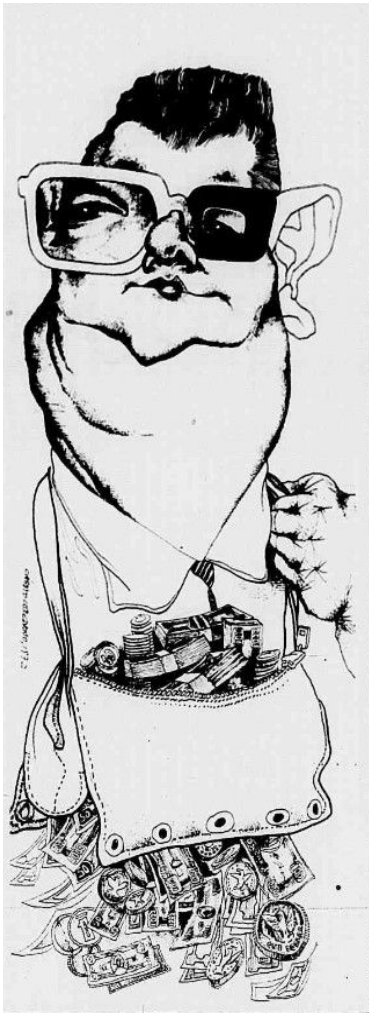


**FIG 59 : *Opinião,* n°5, 04-11/12/1972, p. 7**

L'économiste était l'une des cibles récurrentes du dessinateur, déjà visé deux fois dans le premier numéro de l'hebdomadaire[486] et de nouveau caricaturé le 22 janvier 1973[487]. Cette fois à l'apparence encore plus larvaire, le dessin du buste de Delfim Netto était uniquement composé de son visage et de son large cou. Le regard torve et hébété, le strabisme, les oreilles démesurées, la coupe en brosse et l'embonpoint contrastaient largement avec les deux gants de boxe de la créature, censés symboliser l'esprit combatif d'un ministre devant présenter aux industriels et banquiers son plan pour redresser l'économie brésilienne et combattre l'inflation. Les caricatures de Loredano s'employèrent en ce sens au fil des numéros à écorner l'image de l'un des principaux artisans du soi-disant « miracle économique ».

486 *Opinião*, n°1, 06-13/11/1972, p. 5-6.
487 *Opinião*, n°12, 22-29/01/1973, p. 4.

Bien qu'ils furent à l'instar de Delfim Netto très caricaturés dans les pages de *Opinião*, les membres civils du gouvernement étaient loin de posséder le monopole de la représentation satirique. À titre d'exemple, le général Golbery do Couto e Silva fut dessiné à de maintes reprises par divers artistes graphiques. L'un des grands artisans de l'élaboration de la doctrine de sécurité nationale à la brésilienne et le premier chef du Service national d'informations (SNI), il fut notamment le sujet d'un portrait publié le 11 mars 1974. Golbery venait d'être nommé ministre chef du Cabinet civil du tout récent gouvernement Geisel et en devint rapidement l'un des hommes les plus importants, entretenant des rapports privilégiés avec le président. Cássio Loredano réussit à fixer à l'intérieur de l'image les ambitions politiques et l'insertion au sein du gouvernement du général portant désormais le costume, la cravate et l'attaché-case. Le visage, disproportionné par rapport au corps, demeurait aisément identifiable malgré sa difformité : la tête ovale, la bouche fine et fermée, le nez grand et dessiné, les fines lunettes carrées semblables à celles portées par Ernesto Geisel, ces éléments devinrent rapidement caractéristiques des caricatures de Golbery do Couto e Silva. Ici encore, les lunettes se transformaient en accessoire indispensable à la création d'un personnage par le caricaturiste. Un accessoire loufoque, du fait de l'asymétrie des verres, mais également le symbole de l'appartenance de son propriétaire aux plus hautes sphères du pouvoir.

**FIG 60 : *Opinião*, n°70, 11/03/1974, p. 3**

Le 20 septembre 1974[488], Golbery do Couto e Silva fut dessiné aux côtés de Floriano Peixoto Faria Lima, choisi par Ernesto Geisel pour être le gouverneur du nouvel État de Rio de Janeiro résultant de la fusion en juillet 1974 des États de Guanabara et Rio de Janeiro, alors que le nom du premier avait été annoncé dans la presse. La candidature de Faria Lima fut recommandée officiellement pour le poste le 10 septembre et l'ancien militaire de carrière quitta le 1er octobre la présidence de l'entreprise Petrobras qu'il occupait depuis le 6 juillet 1973 afin de se consacrer à sa nouvelle fonction. La composition graphique hybride, faite d'une caricature de Couto e Silva au premier plan et de la reproduction d'une photographie de Faria Lima en arrière-plan, mettait en avant le contraste entre les deux hommes, mais également les tensions ayant régné au moment de la nomination du nouveau gouverneur.

*Opinião* abordait également dans ses reportages, chroniques et propositions graphiques les évolutions de la vie politique à l'échelle des États, se penchant même en de rares occasions sur certaines situations municipales et locales. Le 11 octobre 1974, huit jours après l'élection indirecte des vingt-et-un gouverneurs selon les dispositions de l'AI-3, l'hebdomadaire publia une sorte de portrait de famille regroupant ces nouveaux dirigeants aux côtés du président Ernesto Geisel[489]. Tous étaient déjà membres du parti de soutien au gouvernement fédéral, l'ARENA, ou y adhérèrent très rapidement juste après leur prise de poste. La composition graphique employa également la photographie : les portraits des vingt-et-un administrateurs étaient insérés dans le dessin d'un équipe de footballeurs vêtus en sportifs, mais arborant leur écharpe de gouverneur. Tel le sélectionneur de cette belle équipe, en costume noir et cravate, Ernesto Geisel se trouvait à droite de l'image. Le dessin insistait sur le lien presque organique entre le président du Brésil et les gouverneurs des États, unis dans un même but et censés tous jouer dans la même équipe. Dans un souci de pédagogie et de clarté, une légende accompagnait l'encadré et donnait le nom de chaque membre du tableau composant cette grande métaphore footballistique du pouvoir.

488 *Opinião*, n°98, 20/09/1974, p. 16.
489 *Opinião*, n°101, 11/10/1974, p. 5.

**FIG 61 : *Opinião*, n°101, 11/10/1974, p. 5**

À partir de la fin de l'année 1974 et au cours de l'année suivante, les aléas de gouvernance et les divergences idéologiques au sein de l'ARENA firent l'objet de nombreux dessins, en parallèle de la lente et progressive ouverture démocratique appelée de ses vœux par Geisel. Le dessinateur FAFS conféra le 27 juin 1975 l'apparence d'une carte à jouer aux deux tendances du parti dominant[490]. En lieu et place d'un roi de pic identique d'un côté comme de l'autre de la carte, FAFS avait dessiné deux caricatures différentes : celles de Teotônio Brandão Vilela et Dinarte de Medeiros Mariz. Le premier était sénateur de l'État d'Alagoas depuis 1967, après en avoir été le vice-gouverneur et l'un des députés. Il s'affilia à l'ARENA dès 1965 et fut l'un des rares sénateurs du parti à obtenir sa réélection en 1974. À partir des prémices de l'ouverture politique esquissée par Geisel, Vilela lutta en faveur de la redémocratisation du pays et endossa le rôle d'opposant au sein du parti de soutien au gouvernement. En 1979, quelques années après la publication de la caricature de FAFS, il quitta l'ARENA et adhéra au MDB. Sur le dessin, il tenait de la main gauche un rameau d'olivier, symbole de paix et de prospérité, en claire opposition avec l'épée brandie par le personnage dessiné en miroir et censé être son alter égo. Le sénateur de l'État du Rio Grande do Norte Dinarte de Medeiros Mariz fut un actif participant au coup d'État de 1964. Également affilié à l'ARENA dès 1965, il se fit remarquer au Congrès sous le gouvernement de Geisel par ses prises de paroles favorables à l'État d'exception et au maintien d'une répression implacable contre les opposants au régime.

490 *Opinião*, n°138, 27/06/1975, p. 1.

**FIG 62 : *Opinião*, n°138, 27/06/1975, p. 1**

FAFS parvint ainsi à rendre visibles ces divergences d'opinion et de pratique politique émaillant l'apparente unité de l'ARENA en ce début de mandat présidentiel, marqué par la lente et très progressive ouverture politique du régime. Le dessinateur caricatura deux tendances qui émergèrent au sein du parti de soutien au gouvernement – l'une ouverte à la redémocratisation et l'autre ayant défendu jusqu'au bout le maintien du régime militaire – et qui furent révélatrices de profonds clivages existant au sein de la société brésilienne.

### 3. Contre des valeurs conservatrices

Si les dessinateurs de *Opinião* excellèrent dans la caricature de la scène politique nationale, l'équipe de l'hebdomadaire *Pasquim* se concentra davantage sur la satire des mœurs jugées convenables, de la morale et de la religion, autant de piliers de la bonne société brésilienne durant les années 1970 et dont la défense constitua le motif de la plupart des attaques formulées contre la rédaction. De nombreuses rubriques récurrentes ou ponctuelles interrogèrent au fil des numéros de *Pasquim* les rapports entre contre-culture et conservatisme,

entre une jeunesse éprise de liberté(s) et la morale paternaliste qui lui était imposée, entre de nouvelles pratiques sexuelles ou de nouvelles consommations de stupéfiants et la réaction des autorités politiques, religieuses et familiales face à de tels changements.

Ziraldo se moqua de la paranoïa ambiante provoquant la constante crainte de la subversion des idées et des mœurs dans le trente-cinquième numéro de *Pasquim* paru le 19 février 1970. Alliant deux thématiques hautement sensibles, la sexualité et l'enfance, la charge représentait un couple de parents inquiets face au comportement de leur progéniture s'amusant avec un bilboquet. À droite de l'image, le jeune garçon tentait de faire rentrer la tige de bois dans une boule percée selon le principe de cet ancien jeu d'adresse. Sur la partie gauche, les deux parents tentaient d'obtenir des explications de la part de deux spécialistes, thérapeutes ou policiers, bien incapables de faire rentrer le comportement de l'enfant dans une catégorie d'actes répréhensibles malgré la métaphore phallique du bilboquet. Le dessin de Ziraldo s'attaquait en fait à la bien-pensance sur plusieurs fronts : celui du tabou absolu de la liberté sexuelle inexistante pour de nombreux adolescents ayant pour conséquence une sexualisation excessive de tout comportement infantile par les adultes, celui de la paranoïa anti-subversive et de la crainte d'un ennemi interne présent au sein des foyers, celui, enfin, de la délation entre membres d'une même famille. Les tensions entre une jeune génération actrice de la libéralisation des mœurs ainsi qu'une frange importante de la société brésilienne conservatrice et réactionnaire étaient souvent mises en dessins par les caricaturistes de *Pasquim*. Maître de l'ironie graphique, Jaguar feignit de devenir l'avocat du diable dans une caricature de couverture publiée le 11 juin 1970. Un homme chauve, ridé, vêtu d'un costume trois pièces à rayures et portant d'épaisses lunettes rondes, s'exclamait en tendant l'index droit en signe de détermination : « Je suis pour la contre-révolution sexuelle[491] ». Les lignes de ses vêtements se confondaient avec les rides de son visage, sous-entendant la parfaite harmonie d'un conservatisme poussiéreux appliqué à la fois à l'esthétique et l'idéologie.

491 *Pasquim*, n°51, 11-17/06/1970, p. 1.

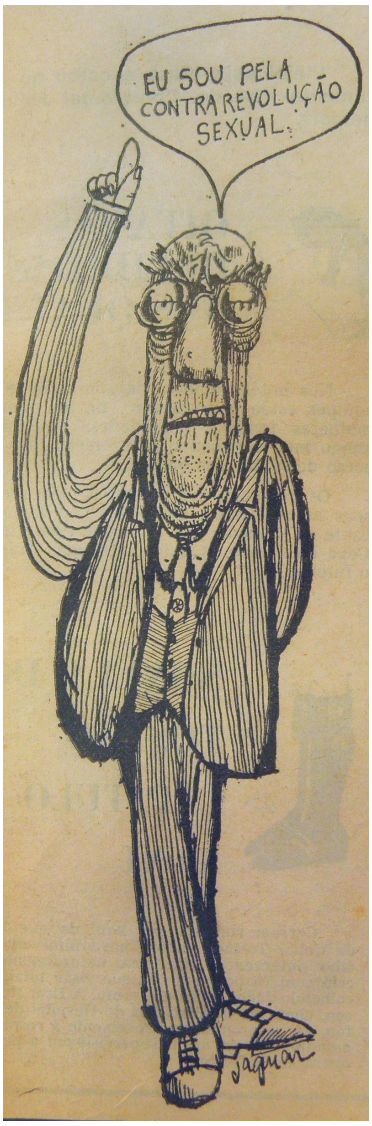



**FIG 63 : *Pasquim*, n°51, 11-17/06/1970, p. 1**

Ces deux dessins s'inscrivaient dans la continuité thématique d'une bande dessinée de Ziraldo publiée quelques mois auparavant, le 26 février 1970. La planche divisée en six vignettes mit en scène deux hommes blancs en costume se saluant dans la rue. Après un premier échange de banalités, l'un questionnait l'autre au sujet de ses proches : « Et comment va la famille ? ». La critique provenait de la réponse à cette interrogation a priori anodine et dans la confusion entre la famille précise de l'homme en question et la famille en général, en tant qu'institution et élément de base de la société brésilienne. En effet, le deuxième homme répondit de la manière suivante : « Tu n'a pas su ? Ils ne t'ont pas informé ? Il y a des gens là qui veulent la détruire ![492] ». La famille dite traditionnelle, construite par et sur le patriarcat,

492 *Pasquim*, n°36, 26/02-04/03/1970, p. 10.

l'hétérosexualité et l'autorité parentale absolue, institution centrale du régime militaire conservateur, était un véritable lieu symbolique du conflit entre visions divergentes des rapports humains en société. L'attachement viscéral à la conception conservatrice du noyau familial fut parmi les principaux motifs de l'organisation des grandes Marches de la famille avec Dieu et pour la liberté entre mars et juin 1964. Dès lors, la défense de la famille brésilienne devint une thématique récurrente de l'argumentaire des autorités militaires et civiles tout au long du régime, dont les opposants taxés de communisme, d'anarchisme, de subversion ou de trahison, étaient accusés de fomenter constamment sa destruction. Les partisans d'une « contre-révolution » sexuelle caricaturés par Jaguar en juin 1970 s'inquiétaient justement de la libéralisation des mœurs et de l'émancipation féminine au nom de la défense d'un schéma hétéro-normatif et de domination masculine.

Le corps et la manière dont les conventions sociales lui imposaient le port de certains vêtements jugés adéquats constituaient des terrains d'application du conservatisme dénoncé dans *Pasquim*. Le quatre-vingt-quatrième numéro fut à ce titre exemplaire. Malgré le machisme régnant au sein de la rédaction et imprégnant particulièrement certains journalistes et dessinateurs, l'hebdomadaire mit tout de même en avant certaines discriminations subies par les femmes ainsi que l'absurdité d'interdictions formulées au nom de la défense de la morale. Une double page composée d'une chronique signée « Chico Junior », de dessins et de reproductions photographiques tournait en dérision l'action de l'agent de police Moacir Bellot en charge de la moralisation de la ville de Cabo Frio. L'homme, nous disait le journaliste, s'était notamment rendu célèbre pour couper les cheveux des jeunes hippies, réprimer sévèrement le port du monokini et lutter contre la mini-jupe dans son secteur d'action. L'ironie du texte ponctué d'un entretien avec le policier trouvait une résonance graphique dans la partie droite de la double page : une photographie du buste et du haut des cuisses de Bellot surplombait six paires de jambes différentes, dessinées, photographiées ou recopiées par la rédaction. Le lecteur était invité à deviner « Comment seraient les jambes de Bellot, l'homme qui s'oppose aux jambes à l'air ?[493] ». Il s'agissait bien pour *Pasquim* de désacraliser l'agent de police en l'exposant personnellement au rire et en critiquant le ridicule de sa croisade absurde contre l'immoralité.

493 *Pasquim*, n°84, 11-17/02/1971, p. 15.

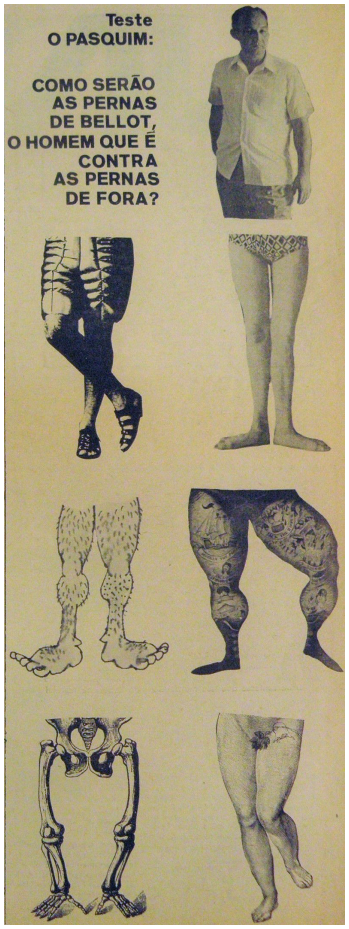



**FIG 64 : *Pasquim*, n°84, 11-17/02/1971, p. 15**

Le caricaturiste Fortuna lança dans le même numéro en février 1971 l'une de ses bandes dessinées les plus célèbres intitulée « *Madame e seu bicho muito louco* », littéralement « Madame et son animal très fou », par la suite publiée dans la revue éponyme *O Bicho* entre 1975 et 1976[494]. Les aventures du petit chien moustachu et de sa maîtresse bourgeoise aliénée par les conventions et la bienséance, virent le jour dans les pages de *Pasquim*. Dans la première planche, le chien trouvait une cravate et s'interrogeait au sujet de l'intérêt et surtout de l'usage possible d'un tel objet : cache-nez, muselière, bandeau, nœud, corde de pendu, collier... ? Sa maîtresse lui indiquait finalement qu'il s'agissait d'une cravate, « cette pièce indispensable à la respectabilité masculine, usuelle dans les pays tropicaux[495]. » Fortuna

494 Au sujet de l'importance de la revue *O Bicho* dans le développement de la bande dessinée brésilienne : Roberto Elísio dos Santos, Waldomiro Vergueiro, « Revistas alternativas de quadrinhos no Brasil na década de 1970 : uma análise de *O Bicho* » in *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, n°12, janv.-juin 2010, p. 22-31.

495 *Pasquim*, n°84, 11-17/02/1971, p. 32.

tournait en dérision au travers de *Madame* le conformisme poussiéreux d'une élite enlisée dans ses normes, ses codes et ses stéréotypes de genre.

Autre pilier de la société brésilienne traditionnelle, la croyance religieuse fut largement caricaturée dans les pages de *Pasquim* et notamment par le dessinateur Henfil. Il dessina pour la première fois son duo maléfique *Fradins* au sein de la revue *Alterosa* parue à Belo Horizonte entre 1939 et 1964, avant de les publier dans *Pasquim* et *Almanaque dos Fradinhos*. Baixim et Cumprido – littéralement « le p'tit » et « le long » – formaient un duo de personnages opposés physiquement et psychologiquement, aux comportements totalement contradictoires révélant divers aspects de l'esprit d'un seul et même dessinateur. Le premier, *Baixim*, anarchiste, sadique et à tendance scatophile, remettait en cause en permanence les normes et codes en vigueur, la répression et le pouvoir militaire, la morale et la religion catholique. *Cumprido* avait l'attitude inverse : craintif, respectueux des règles et apeuré par les conséquences dramatiques des actes de son acolyte, il remplissait cependant le rôle indispensable de contrepoint et devint la métaphore d'une société civile conformiste et bien pensante. L'historienne Maria da Conceição Francisca Pires vit dans l'usage important d'onomatopées dans les planches des *Fradins* la nécessité de « contrer l'absence de sons et de mouvements » et de « reproduire toute référence au réel qui trouvait des difficultés à se définir de manière succincte et précise[496]. » Toujours dans un souci de réalisme, de proximité et de provocation, « d'autres formes de l'emploi de pratiques populaires de la part de Baixim [furent] les manifestations gestuelles (attraper ses crottes de nez ou faire des gestes obscènes) en plus de la rupture des conventions verbales (utilisation d'insultes, mots grossiers, injures et malédictions)[497]. » Ces décalages formels permirent au dessinateur Henfil d'aborder de très nombreux sujets délicats, voire tabous, dans le Brésil des années 1970 : la maladie, le corps humain, la saleté, la misère, l'homosexualité, la critique de l'univers bourgeois et de la religion.

En février 1970, Baixim opéra une remise en question totale et brutale de l'existence même de la figure divine en usant du cynisme et de la vulgarité qui lui étaient caractéristiques. Lassé d'attendre Dieu sur un petit nuage en compagnie de Cumprido, Baixim fit part de son scepticisme enragé à un ange qui lui répondit : « Dieu ne se voit pas, ne se touche pas, on croit en lui !! Et quiconque ne croit pas va en enfer !![498] ». Après avoir fait un scandale et exigé ses droits, Baixim se faisait chasser du ciel avec son frère. Quelques semaines plus tard, à

496 Maria da Conceição Francisca Pires, « Cultura e Política nos Quadrinhos de Henfil » in *História (São Paulo)*, vol. 25, n°2, 2006, p. 105.
497 Maria da Conceição Francisca Pires, *op. cit.*, p. 105.
498 *Pasquim*, n°36, 26/02-04/03/1970, p. 29.

l'occasion d'un épisode des *Fradins* sur une double page[499], Henfil joua un tour à son personnage, lui-même à l'origine d'une blague faite à son binôme : Baixim avait feint d'être désemparé par la mort de Dieu, laissant Cumprido dans tous ses états. Pris à son propre piège, le petit personnage sadique s'inquiétait soudain de la mise en berne des drapeaux, de la musique funèbre jouée à la radio, des cloches sonnant dans toutes les églises, de l'ouverture d'une faille dans la terre... avant de s'évanouir de peur puis d'entendre l'onomatopée caractéristique « TOP TOP TOP », bruit de la paume d'une main tapant sur l'autre main fermée, symbole de la farce réussie employé par Dieu lui-même. L'ange Gabriel, lassé de ce petit jeu, s'adressait à ce dernier : « Vous ne croyez pas que vous êtes déjà bien grand pour avoir toujours cette nécessité d'affirmation !?? ». Très vexé, Baixim le mit au défi tout en achevant l'opération de désacralisation de manière totalement contradictoire : « Descends de là si t'es un homme! Descends !![500] ».

**FIG 65 : *Pasquim*, n°90, 25-31/03/1971, p. 11**

Enfin, de nombreuses pratiques en décalage avec la norme et la légalité, telles que la consommation récréative de stupéfiants, semblent avoir été mises en avant par Jaguar comme lorsqu'il dessinait avec poésie les effets du cannabis sur un jeune hippie encouragé à fumer par son acolyte[501]. Les codes vestimentaires et certains effets de langage caractéristiques de ce

499 *Pasquim*, n°90, 25-31/03/1971, p. 10-11.
500 *Pasquim*, n°90, 25-31/03/1971, p. 11.
501 *Pasquim*, n°51, 11-17/06/1970, p. 20-21.

mouvement contre-culturel étaient présents dans l'image divisée en six vignettes, au sein desquelles le protagoniste se transformait en créature ailée et fleurie, s'envolait et revenait fait part de son enthousiasme à son partenaire. Ce type de représentations caricaturales, symptomatiques d'un ensemble de comportements en vogue principalement chez les jeunes, contrastait largement avec certains dessins satiriques d'une élite vieillissante et d'une classe moyenne marquée par le matérialisme, le désir de consommation et l'argent. Une charge parue dans *Opinião* en décembre 1972 nous semble à cet égard exemplaire : non signée, elle représentait l'exubérance, l'exaltation financière et le règne des apparences érigés en valeurs cardinales du Salon de l'automobile de São Paulo[502]. L'événement voué à la consommation de biens matériels, au marketing et au moyen de transport transformé en mode de vie, organisé dans le centre des congrès Anhembi situé au nord de la ville, fut décrit par le journaliste Luiz Weis dans un article jouxtant le dessin. Le tableau de ce « marché des illusions[503] » peint dans la chronique trouvait un écho visuel évident au sein de la charge graphique : trois véhicules neufs surplombait la scène depuis l'arrière-plan, érigés en monuments sur un immense piédestal. Le décor métallique faisait référence aux installations de l'immense centre des congrès. Au premier plan, cinq personnages inquiétants et monstrueux, aux visages dévorés par des dentitions carnassières, étaient à la fête. Symboles funestes de cette classe aisée n'aspirant qu'à prendre l'ascenseur social et misant sur les apparences pour y parvenir, les créatures uniquement dotées de la parole, de la capacité de sourire ou de littéralement montrer les dents étaient dépourvues de visage, de cerveau, de toute leur humanité. Perdues dans une course effrénée à la consommation, elle représentaient les exactes antithèses des aspirations d'une partie de la jeunesse alternative bercée par une légère, volatile, poétique et parfois psychotrope envie d'exister.

502 *Opinião*, n°5, 04-11/12/1972, p. 19.
503 Luiz Weis, « A feira das ilusões » in *Opinião*, n°5, 04-11/12/1972, p. 19.

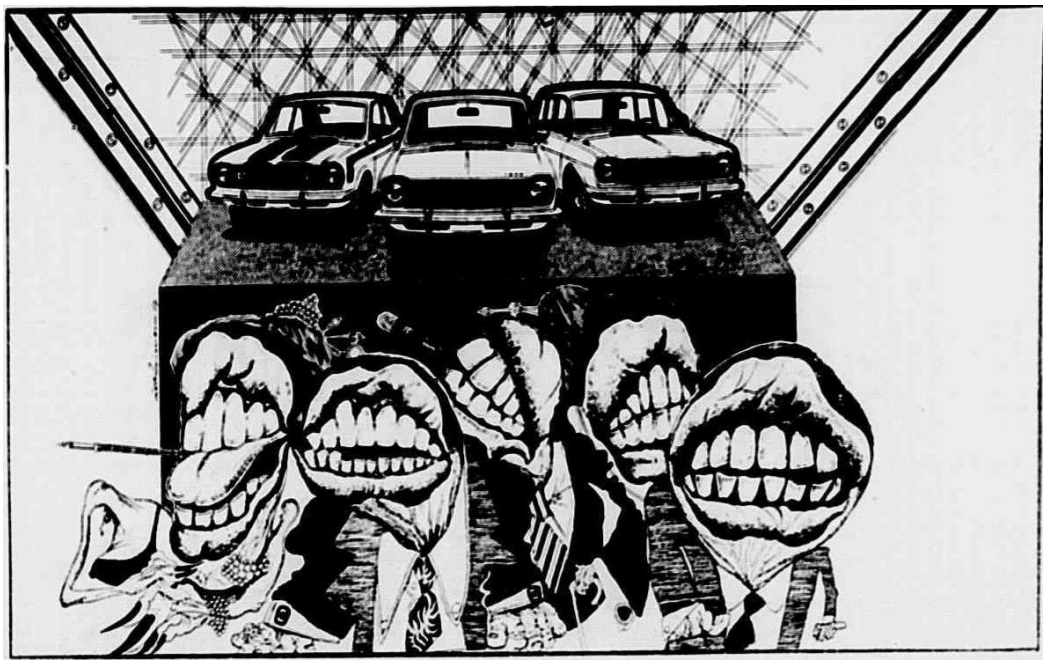


**FIG 66 : *Opinião*, n°4, 04-11/17/72, p. 19**

### 4. La critique d'une société inégalitaire

Le dessinateur brésilien Edgar Vasques, né en 1949 à Porto Alegre, se fit connaître par ses travaux à l'humour acerbe paru dans la presse alternative et à grand tirage à partir de la fin des années 1960. Il créa en 1970 le personnage hirsute, affamé, miséreux et non moins philosophe Rango, initialement pour la revue *Grillus* publiée par la Direction académique de la faculté d'architecture (DAFA) de l'Université fédérale de Rio Grande do Sul (UFRGS) et dirigée par José Antônio Pinheiro Machado. Les aventures de Rango parurent ensuite dans la presse indépendante avant d'être regroupées en sept volumes édités par L&PM Editores à partir d'août 1974. Le petit personnage vivait dans une baraque misérable entourée de déchets et critiquait avec cynisme et ironie les travers d'une société brésilienne extrêmement inégalitaire. Le dessinateur évoqua en 2018 dans une interview accordée à l'hebdomadaire *Brasil de Fato* sa manière de détourner avec Rango le décalage criant entre la propagande du gouvernement militaire et la réalité miséreuse de millions de ses compatriotes :

> « *Comment est né Rango ?*
> Sur le chemin de la Faculté d'architecture de l'UFRGS je voyais la misère dans la rue, au début des années 1970, mais personne n'en parlait. C'était le grand Brésil, qui allait de l'avant, la dictature euphorique, le Brésil triple

> champion du monde et la misère qui grandissait, là. J'ai trouvé que c'était absurde, parce que la réalité et le récit ne correspondaient pas. La Faculté était un lieu d'effervescence culturelle et d'agitation politique, c'est là qu'est né Rango, l' « affamé total ». J'ai pris le chemin de l'humour graphique parce qu'en plus d'être une forme d'insertion dans le marché, plus populaire, c'était une manière de faire penser les gens. […]
>
> *Ton travail a déjà été censuré ?*
>
> Après la *Folha da Manhã*, j'ai commencé à travailler dans le *Coojornal* et à publier dans *Pasquim*. Une fois, à cause des bandes de Rango, *Pasquim* a été confisqué dans tout le pays. Cela a entraîné un procès contre moi et le journal. Ça n'a rien donné, mais il nous a fallu deux ans pour nous en débarrasser, même si les allégations étaient idiotes. Pendant le gouvernement Geisel fut lancée une campagne commémorative de la semaine de la patrie avec trois colombes : une bleue, une jaune et une verte. J'ai donc dessiné Rango en train de faire un barbecue avec les colombes quand quelqu'un lui demande : « Alors, Rango, comment tu vas ? » et il répond : « je suis vert de faim, j'ai la jaunisse et je suis bleu d'anémie ». Là j'ai reçu l'ordre de me rendre à la police fédérale. Un délégué est même venu de Rio de Janeiro pour m'interroger. Ils ont classé le dossier après deux ans[504]. »

Si dans ce cas précis, le dessin fut durement censuré car il écornait l'un des symboles nationaux tout en s'attaquant durement à la misère et à la famine dans une satire anthropophage symbolique, Edgar Vasques publia de nombreuses planches de son personnage Rango inspirées du décalage entre ses propres contacts avec une classe extrêmement pauvre et le discours officiel du gouvernement militaire, dressant ainsi un portrait cynique, philosophique et tragi-comique de la société vue d'en bas.

La classe ouvrière, sa condition et les grandes inégalités en environnement urbain étaient également les sujets de charges publiées dans *Opinião*. Les dessins mettaient en lumière les risques du quotidien vécus par une immense part de la population brésilienne travaillant dans des conditions difficiles et dangereuses. Fin novembre 1972, Henfil riait des accidents du travail extrêmement fréquents dans le secteur de la construction civile en dessinant une foule en liesse prenant les paris face à trois immeubles en construction auxquels

504 Simone Lersch, « Edgar Vasques:50 anos de resistência gráfica » in *Brasil de Fato*, 04/10/2018 [en ligne : https://www.brasildefato.com.br/2018/10/04/edgar-vasques-50-anos-de-resistencia-grafica/] (consulté le 09/01/2019).

étaient accrochées des nacelles portant les ouvriers. L'article d'Aloysio Biondi dressait le portrait alarmant des conditions de vie d'ouvriers sous-payés, victimes d'accidents, dans l'impossibilité de se faire soigner rapidement et décemment.

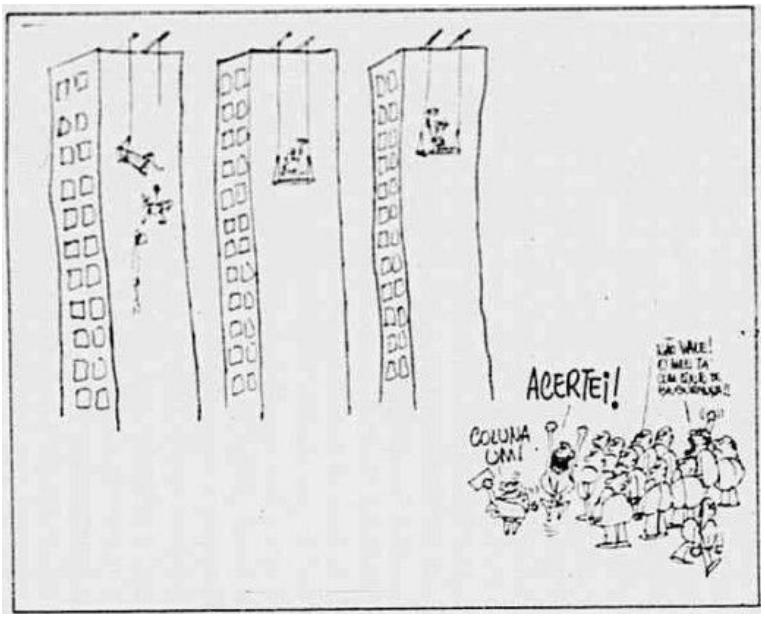



**FIG 67 : *Opinião*, n°4, 27/11-04/12/1972, p. 8**

La jeune dessinatrice Mariza arrivée à *Opinião* en mars 1975 à la suite du départ de Raimundo Pereira et de son équipe, dénonça la violence des déménagements forcés d'habitants de favelas situées dans des zones géographiques clés pour l'industrie du tourisme, au fort potentiel immobilier. La destruction violente de l'habitat, la contrainte, l'absence d'assistance sociale, d'aide psychologique ou logistique ainsi que l'éloignement géographique consécutif au déménagement forcé étaient caractéristiques de cette forme récurrente de violation des droits humains durant le régime militaire[505], notamment dans la ville de Rio de Janeiro. Ainsi, l'article jouxtant le dessin de Mariza racontait le transfert de populations depuis la favela de la Maré vers Santa Cruz, cinquante kilomètres à l'ouest du centre de Rio[506]. De l'image se dégageait une impression de fuite chaotique et désespérée, chacun emportant un enfant, un baluchon, quelques objets, alors que les baraques en arrière-plan étaient ironiquement passées à la bombe de peinture, désormais esthétiquement en accord avec les célèbres vagues en mosaïque blanche et noire des trottoirs de Copacabana.

505 Mario Brum, « Favelas e remocionismo ontem e hoje : da Ditadura de 1964 aos Grandes Eventos » in *O Social em Questão*, n°29, 2013, p. 179-208.
506 *Opinião*, n°131, 09/05/1975, p. 6.

**FIG 68 : *Opinião*, n°131, 09/05/1975, p. 6**

Le mois précédent, Roberto Simões avait déjà dessiné la menace de la spéculation immobilière grandissante matérialisée par un building carnassier engloutissant littéralement le pain de sucre et le front de mer, devenus métaphores de Rio de Janeiro[507].

La faim et la misère vues par Edgar Vasques, Henfil ou Mariza en contexte urbain périphérique et marginalisé, furent également associées dans les charges et bandes dessinées publiées par *Pasquim* à l'arrière-pays du *nordeste* brésilien, avec ses grandes sécheresses et ses famines répétées. Quatre ans avant la censure des productions de Nani abordant également ces thématiques, une charge de Jaguar parue en juin 1970 mit en scène un personnage en haillons photographié par un homme bien habillé, chapeau sur la tête et souliers aux pieds. Le titre « *Sem essa de flagelado* » (« Sans cet air de souffrir le martyr ») se référait aussi bien au dessin qu'à l'article de Ferreira Gullar sur le retard économique et la misère dans le *nordeste*. Repoussant les frontières du cynisme, le dessinateur et le poète feignirent d'adhérer à un discours méritocrate et culpabilisant insinuant que les miséreux prenaient du plaisir en portant préjudice à l'image du pays tout entier :

> « Les nordestins ne se sont pas encore rendus compte que le Brésil ne gagne rien avec ce défilé de martyrs ? Ils crient qu'ils ont faim et attaquent des trains, ils envahissent des magasins… C'est un manque de respect à l'ordre, la propriété, les bonnes manières. Un crime prévu par la Constitution. Qu'est-

507 *Opinião*, n°126, 04/04/1975, p. 6.

ce qu'ils vont penser de nous, les hommes qui nous prêtent plein d'argent[508] ? »

La charge de Jaguar tournait en dérision cette idée que les habitants pauvres du *nordeste* et leurs réclamations, passés de mode, allaient devoir faire un effort d'apparence pour éviter de contredire l'image d'un pays en plein développement. L'ironie et le comique se transformèrent ainsi en puissants instruments de la critique par l'absurde des inégalités économiques, sociales et géographiques divisant le Brésil à l'aube des années 1970.

En avril 1971, Henfil s'attaqua au drame de la faim dans une petite planche composée de quatre vignettes intitulée « *Fome mata 4 em Pernambuco*[509] » (« La faim en tue 4 au Pernambouc »). La première scène se déroulait à l'intérieur d'une maison vide dont les ouvertures aux murs laissaient apercevoir un environnement extérieur chaud et désertique. Un petit enfant famélique au ventre gonflé allumait un poste de radio qui dispensait sur les deux vignettes suivantes des informations liées à la bourse et aux actions de la Banque du Brésil, en total contraste avec la scène. Finalement l'enfant indiquait à son père que la radio était assez chaude et les deux se repaissaient des composants électroniques sur la dernière image. L'extrême pauvreté et la faim ayant sévi dans le *Nordeste* brésilien sous le régime militaire furent parmi les thèmes les plus dessinés par Henfil qui se fit notamment connaître avec les aventures de sa « *Turma da caatinga* », la petite équipe de personnages évoluant dans ce milieu terrestre aride fait de brousses sèches et épineuses, s'étendant sur les États de Pernambuco, Piauí, Ceará, Paraiba et Bahia, sujet aux sécheresses et aux famines : la *caatinga*. Le décor minimaliste et symbolique faisait la part belle au soleil devenu acteur à part entière des aventures des personnages[510]. De rares cactus, pierres ou animaux morts complétaient les scènes à la densité dramatique de l'immensité désertique. D'abord parues dans le *Jornal do Brasil*, puis dans *Fradins* à partir d'août 1973 et *Pasquim*, les planches de la *Turma da caatinga* mettaient en scène trois personnages principaux : Zeferino, un *cangaçeiro* stéréotypé au chapeau en cuir traditionnel et aux cartouchières autour de la taille, machiste et orgueilleux, était également le symbole de la résistance populaire contre l'injustice foncière et sociale ; le bouc Orelana qui dévorait les livres d'auteurs interdits par le régime pour en assimiler les connaissances sans jamais prendre concrètement position ni réaliser d'action

508 Ferreira Gullar, « Sem essa de flagelado » in *Pasquim*, n°52, 18-24/06/1970, p. 20.
509 Henfil, « Fome mata 4 em Pernambuco » in *Pasquim*, n°92, 8-14/04/1971, p. 30.
510 Maria da Conceição Francisco Pires, « Graúna : um canto feminino de autocrítica na Caatinga » in *Revista de História*, n°158, 2008, p. 247-275.

directe, à l'image d'une partie du milieu intellectuel de gauche ; Graúna, enfin, petit oiseau femelle en forme de point d'exclamation qui proposait souvent un contrepoint, une réflexion critique féminine et féministe face aux situations de domination et de misère. Le duo des *Fradins* permit également au dessinateur de dénoncer la persistance au Brésil d'épidémies et de maladies éradiquées dans de nombreux autres pays, comme lorsqu'il reproduisait une coupure de presse issue du *Jornal do Brasil* et dessinait Baixim sautant de joie et scandant « Brésil ! Brésil ! » comme s'il s'agissait d'un championnat[511].

*Opinião* critiqua en décembre 1972 les inégalités sociales liées au tourisme de luxe à l'éthique douteuse[512]. Le dessin de Milton Rodrigues Alves représentait un couple hétérosexuel blanc largement pourvu de signes ostentatoires de richesse : bijoux, immense sourire et cigare aux lèvres, lunettes de soleil, appareil photo autour du cou, espèces sonnantes et trébuchantes s'échappant de la poche. À leur côté, un homme noir et ses deux enfants extrêmement maigres se tenaient debout dans un minuscule enclos encerclé de barbelés et conféraient au dessin tout son sens critique, fondé sur la dénonciation d'une richesse vulgaire parce qu'expansive dans un contexte de discriminations socio-raciales et de relations délicates, entre attirance, répulsion et rapports de domination, avec l'étranger.

## II. Satire et caricature politiques au-delà des frontières : le Brésil et le monde dans la Guerre froide

Si la situation politique, économique et sociale brésilienne occupa une place majeure au sein des périodiques analysés, ceux-ci accordèrent également une grande importance à la géopolitique contemporaine de leur parution, dépassant largement le cadre des frontières nationales. Difficilement exempt d'intentions politiques, le traitement de l'actualité internationale par les équipes graphiques de *Pasquim* et *Opinião* permit ainsi la création d'une fenêtre sur le monde pour les lecteurs des périodiques indépendants tout en poursuivant en creux la dénonciation du régime militaire brésilien, aligné sur la politique nord-américaine et dont l'autoritarisme fut comparé à celui de nombreux gouvernements à l'échelle planétaire.

511 *Pasquim*, n°92, 8-14/04/1971, p. 10. Nous reproduisons ce dessin dans le chapitre précédent.
512 *Opinião*, n°8, 25/12/1972, p. 20.

### 1. Portraits latino-américains

Les dessinateurs de *Opinião,* Loredano et Sábat en tête, caricaturaient régulièrement les dirigeants politiques des pays latino-américains voisins du Brésil. Le 20 novembre 1972, l'hebdomadaire publia ainsi un portrait de Juan Domingo Perón accompagné d'un article qui analysait son premier retour en Argentine le 17 novembre, après dix-sept années d'un exil datant du coup d'État militaire orchestré contre son gouvernement en septembre 1955 et avant un retour définitif l'année suivante. L'ancien président argentin fut le premier homme politique latino-américain caricaturé dans les pages de l'hebdomadaire *Opinião*.

**FIG 69 : *Opinião*, n°3, 20-27/11/1972, p. 6**

Le dessin de Cássio Loredano représentait le visage du vieux leader bonhomme et à l'apparence presque sympathique. Extrêmement ridé, vieilli et bouffi, mais apaisé et intrinsèquement puissant, le Perón dessiné dans *Opinião* avait les sourcils épais, le front haut et le nez très proéminent. Il n'arborait pas son grand sourire caractéristique des représentations classiques de l'iconographie péroniste. Cette caricature tranchait avec les représentations

publiées dans la presse satirique argentine et notamment le périodique *Satiricón*, qui fit du vieux *caudillo* l'une de ses thématiques de prédilection[513].

Les évolutions de la situation politique argentine durant cette première moitié des années 1970 furent suivies de très près par l'équipe de rédacteurs, reporters et dessinateurs de *Opinião*. Si Loredano se spécialisa dans les portraits caricaturaux, l'uruguayen Hermenegildo Sabát s'amusait davantage en construisant des représentations en situation de personnalités politiques de premier plan. Il dessina notamment en novembre 1973 Ricardo Obregón Cana et Héctor José Cámpora[514], respectivement gouverneur péroniste de la province de Córdoba et ancien président argentin ayant renoncé en juillet 1973 afin de laisser le champ libre à Perón. Il avait publié son premier dessin dans l'hebdomadaire brésilien le mois précédent, quelques jours seulement après la prise de fonction présidentielle de Juan Domingo Perón. Ce fut l'occasion pour le caricaturiste de dresser un tableau bigarré du cabinet ministériel[515] entourant le président de la Nation argentine et issu du gouvernement de son prédécesseur, Raúl Alberto Lastiri. Presque deux ans plus tard, après la mort de Perón survenue le 1er juillet 1974 et la prise de fonction présidentielle de sa troisième épouse et vice-présidente de la Nation, Isabel Martínez de Perón, Sabát caricatura cette dernière en naufragée sur un îlot rocheux pour accompagner un article de Luis Guagnini[516] décrivant l'extrême crise politique et économique vécue par le pays. Isolée, perdue et désespérée, quelque peu ridicule, la présidente argentine n'en demeurait pas moins élégamment vêtue et soigneusement coiffée de son imposant et volumineux chignon, sous le crayon de Sabát qui donna aux oiseaux marins l'apparence de vautours à l'affût de sa disparition et employa en légende le surnom affectueux donné à la femme d'État, « Isabelita ».

Hugo Banzer Suárez, dictateur militaire et président de la Bolivie depuis le mois d'août 1971, Alfredo Stroessner, président de la République du Paraguay à la suite d'un putsch en 1954 et Juan María Bordaberry, alors président élu de l'Uruguay en fonction de mars 1972 à juin 1973 – avant d'organiser un coup d'État pour assurer son maintien au pouvoir – furent représentés de manière bien moins sympathique dans les pages du huitième numéro de *Opinião*. Au sein d'un carnet spécial consacré à l'Amérique latine[517], différents reporters et

513 Mara Burkart, « Caricaturas de Perón en Satiricón (1972-1974) » in *Papeles de Trabajo*, n°7, avril 2011, p. 44-73.
514 *Opinião*, n°52, 05-12/11/1973, p. 15.
515 *Opinião*, n°50, 22-29/10/1973, p. 14.
516 *Opinião*, n°144, 08/08/1975, p. 13.
517 *Opinião*, n°8, 25/12/1972-01/01/1973, p. 15-18.

chroniqueurs dressèrent le portrait d'une région agitée par la violence politique, baignant dans l'autoritarisme et la répression, tiraillée entre le nationalisme exacerbé et l'exploitation à l'envi de ses territoires en fonction d'intérêts étrangers. Loredano fit le portrait de tous les dirigeants dont il était question dans les articles : le péruvien Alvarado, le bolivien Banzer, l'argentin Perón, le paraguayen Stroesnner et l'uruguayen Bordaberry. Le dessinateur brésilien représenta Banzer, dictateur sanguinaire, corrompu et autoritaire dont la politique fut responsable d'une recrudescence de la misère et des pénuries dans son pays, en un homme médiocre et minuscule dans ses grands habits de militaire extrêmement gradé et décoré. Le visage sec et glaçant aux traits émaciés, dont la fine moustache rappelait vaguement Adolf Hitler, surplombait des épaules étroites pour son uniforme et révélait un chef trop petit pour un tel képi.

**FIG 70 : *Opinião*, n°8, 25/12/72-01/01/1973, p. 15**

Ce dessin contrasta largement avec le portrait fait de Alfredo Stroessner, chef de l'armée paraguayenne en 1951 puis nommé par une junte militaire président du Paraguay en 1954, dirigeant autoritaire soutenu par les États-Unis, allié des grands propriétaires terriens

dans son pays et partenaire économique du régime militaire brésilien voisin[518]. Le dessin de Loredano mit également en avant l'extraction militaire du président, mais lui dessina un visage hébété et animal : minuscules yeux enfoncés et regard vide, petites oreilles triangulaires au dessus de la tête, joues énormes, cou épais et gras, double menton. La peau de Stroessner semblait dégouliner sur ses insignes et décorations, rappelant l'une des figures les plus célèbres du bestiaire de la caricature politique, le porc. Symbole polysémique[519], la représentation porcine renvoyait ici à la saleté, corollaire de la corruption ; à l'oisiveté et la paresse, allusions à l'immobilisme politique ; à l'engraissement et la goinfrerie d'un président autoritaire au détriment de la société paraguayenne ; à la bêtise, enfin, d'un président acceptant l'invasion de ses terres par les grands propriétaires brésiliens[520].

**FIG 71 : *Opinião*, n°8, 25/12/72-01/01/1973, p. 17**

518 Ronaldo Alexandre do Amaral e Silva, « Brasil-Paraguai: marcos da política pragmática na reaproximação bilateral, 1954-1973: um estudo de caso sobre o papel de Stroessner e a importância de Itaipu », Mémoire de master en Relations internationales, sous la direction de Albene Miriam Ferreira Menezes, Brasília, Université de Brasília, 2006.

519 Guillaume Doizy, « Le porc dans la caricature politique (1870-1914) : une polysémie contradictoire ? » in *Sociétés & Représentations*, n°27, 2009/1, p. 13-37.

520 Eduardo Galeano, « A fronteira da discórdia » in *Opinião*, n°8, 25/12/72-01/01/1973, p. 17.

Finalement, la caricature faite du président uruguayen Bordaberry était bien moins ingrate physiquement en ce qu'elle se contentait d'en accentuer les traits du visage – arcades sourcilières imposantes, nez large, mâchoire carrée et calvitie frontale naissante. D'ordinaire assez souriant, le Bordaberry caricaturé par Loredano avait le visage fermé. L'élément graphique majeur était situé en arrière-plan : derrière le visage du président uruguayen se dessinait nettement l'ombre d'un militaire en uniforme. L'article signé par le journaliste Alberto Carbone analysait le plan élaboré et dévoilé par les forces armées uruguayennes afin de prendre le pouvoir dans le pays. Président élu à la fin de l'année 1971, Bordaberry assuma son mandat jusqu'en 1973 avant de recourir effectivement à l'armée pour dissoudre le parlement, instaurant une dictature militaire. Il fut renversé en 1976 par les forces armées qui conservèrent le pouvoir politique jusqu'en 1985. Le dessin de Loredano évoquait déjà la présence de hauts gradés parmi les proches du président ainsi que l'imminence de leur prise de pouvoir, dénonçant en creux la militarisation des plus hautes sphères du pouvoir dans son pays.

**FIG 72 : *Opinião*, n°8, 25/12/72-01/01/1973, p. 18**

Le président du Chili sous le gouvernement d'Unité populaire Salvador Allende prit l'apparence d'une statue de pierre dans le trente-quatrième numéro de *Opinião* paru le 2 juillet 1973. L'hebdomadaire publiait un article du journaliste Pierre Kalfon, correspondant du *Monde* à Santiago depuis 1967, analysant les graves problèmes économiques d'un pays miné par l'inflation, l'augmentation de la dette extérieure, la pénurie, le marché noir et la polarisation politique face aux réformes sociales instaurées par Allende. Après une première période effectivement prospère, celui qui fut élu en septembre 1970 et incarnait la voie chilienne vers le socialisme, dut faire face à un important contexte de crise économique, financière et politique. Le dessin de Loredano représentant un buste en pierre à l'effigie du président chilien, reconnaissable à ses traditionnels lunettes, moustache, cravate et costume, faisait écho à un certain nombre d'anecdotes attribuées à Allende lui-même, qui aurait affirmé être fait d'un « bronze pour l'histoire » et d'une « viande de statue[521] ». La puissance communicative et suggestive de l'image résidait dans le détail d'un buste en pierre vacillant suggéré par diverses lignes concentriques tremblotantes autour de la statue. Le monument semblait s'effriter, comme érodé par les circonstances défavorables. Il n'en demeurait pas moins une certaine dignité de la personne présidentielle dont les caractéristiques physiques étaient peu tournées en dérision.

521 Jorge MONTEALEGRE, « Salvador Allende : entre la caricatura y el monumento » in *Revista Contemporânea*, « Dossiê convidado : caricatura política en el Cono Sur », n°4, vol. 2, 2014, p. 2 [en ligne : http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/2._salvador_allende.pdf] (consulté le 12/12/2018).

**FIG 73 : *Opinião*, n°34, 02-09/07/1973, p. 16**

Le sort graphique réservé au général Augusto Pinochet dans le quarante-neuvième numéro publié le 15 octobre 1973, plus d'un mois après le coup d'État, fut tout autre. La nouvelle fut extrêmement censurée au Brésil et donc peu traitée par *Opinião*. L'article paru le 15 octobre ne faisait d'ailleurs aucune mention explicite au coup d'État : « Environ un mois après la destitution du gouvernement Allende, la Junte Militaire qui a pris le pouvoir au Chili poursuit la normalisation du pays[522]. » Le texte retraçait le remplacement des recteurs des principales universités du pays par des militaires, les très nombreuses exécutions annoncées, la propagande du gouvernement et son discours centré sur l'élimination de la guérilla et la neutralisation du marxisme. La caricature représentait un Pinochet lugubre en uniforme, mais sans sa casquette de général ni ses tristement célèbres lunettes noires[523], avec une mèche de cheveux cachant difficilement les rides de son front et un regard morbide. Les sourcils, les ombres portées du visage et les larges cernes se confondaient, un nez proéminent et une fine moustache couvraient sa large bouche. Le format du visage rappelait « Les Poires » de Charles Philippon, ces célèbres représentations piriformes de Louis-Philippe publiées dans le journal

522 *Opinião*, n°49, 15-22/10/1973, p. 15.

523 Manuel Gárate Chateau (traduit par Stéphanie Robert-Le Fur et Olivier Compagnon), « Augusto Pinochet dans la caricature de presse française et anglo-saxonne, 1973-2006 » in *Monde(s)*, n°8, 2015/2, p. 112-113.

satirique *La Caricature*. Si l'article insista sur le rôle collectif des forces armées chiliennes dans la mise en place d'un État autoritaire et violent, à un moment où il était encore difficile de cerner précisément le rôle du général dans le régime installé, le dessin suggéra bien que le sinistre chef-d'orchestre de l'opéra dictatorial n'était autre qu'un difforme et monstrueux Augusto Pinochet.

**FIG 74 : *Opinião*, n°49, 16-22/10/1973, p. 15**

Ces images réinventaient les sympathies et les rejets envers certains dirigeants à l'échelle régionale et internationale, exprimés au travers de caricatures politiques et de charges en cohérence avec la ligne d'opposition du périodique *Opinião*. La dénonciation des régimes autoritaires latino-américains fut l'une des stratégies employées par certains titres de la presse indépendante pour critiquer la militarisation des autorités politiques à l'échelle régionale. Elle permit également de dénoncer les accords et arrangements entre différents gouvernements animés par des convictions similaires, des intérêts tangents et des pratiques répressives communes[524]. Elle autorisa enfin critique répétée de l'action des États-Unis d'Amérique,

524 Voir : Carlos Fico, Marieta de Moraes Ferreira, Maria Paula Araujo, Samantha Viz Quadrat (org.), *Ditadura e Democracia na América Latina. Balanço histórico e perspectivas*, Rio de Janeiro, FGV Editora, 2008 ; Luc Capdevila, Frédérique Langue, *Entre mémoire collective et histoire officielle. L'histoire du Temps présent en Amérique latine*, Rennes, PUR, 2009.

partenaires économiques et soutiens idéologiques privilégiés des régimes de sécurité nationale sur le sous-continent.

### 2. *Tio Sam* et la Guerre du Vietnam

Le mandat présidentiel de Richard Nixon débuta le 20 janvier 1969 et le trente-septième président des États-Unis fut largement associé à la Guerre du Vietnam par les périodiques brésiliens, même si le conflit était très antérieur. Les vives critiques formulées envers les administrations Johnson puis Nixon étaient liées à la conduite générale du conflit et à de terribles épisodes très marquants tels que le massacre de Mỹ Lay en mars 1968, mais furent également alimentées par des difficultés de politique intérieure ou des scandales catalysant les contestations. Sous les mandats de Eisenhower et Kennedy, le public s'intéressa moins aux événements en Asie du Sud-est et peu de dessinateurs y consacrèrent leurs travaux, exception faite de Herblock comme le montre Sylvaine Cannon dans son article « Editorial cartoons and the American involvement in Vietnam[525] ». Herblock, Levine, Pat Oliphant, ces grands dessinateurs de presse anglo-saxons et commentateurs graphiques de la guerre furent publiés dans *Opinião*. À partir de 1965, l'intérêt de l'opinion publique pour les événements et péripéties du conflit s'accrut à mesure que les divergences au sujet de la guerre augmentaient dans la société nord-américaine. Mensonges d'État, exactions et crimes, déséquilibre des forces, cynisme, toutes ces thématiques récurrentes permirent d'étoffer la critique concernant l'action des États-Unis dans le monde et particulièrement en Amérique latine. Sous Nixon, l'extrême létalité de la guerre, l'extension géographique du conflit et son apparente insolubilité furent mises en avant et exploitées graphiquement par les dessinateurs de la presse indépendante brésilienne[526].

Dès le mois de février 1970, le dessinateur brésilien Jaguar mit en scène la guerre du Vietnam dans une charge accompagnant un article de Paulo Francis intitulé « Contestation et réaction[527] ». Francis soulignait le rôle du lieutenant William Calley Jr dans le massacre de Mỹ

525 Sylvaine Cannon, « Editorial cartoons and the American involvement in Vietnam » in *Revue française d'études américaines*, n°43, février 1990, p. 59-83.

526 Pour un panorama du traitement dans la presse brésilienne de la guerre du Vietnam, voir : Orivaldo Leme Biagi, « O imaginario e as guerras da imprensa : estudo das coberturas realizadas pela imprensa brasileira da Guerra da Coreia (1950-1953) e da Guerra do Vietnã na sua chamada " fase americana" (1964-1973) », Thèse de doctorat en Histoire, sous la direction de Ítalo Arnaldo Tronca, Campinas, Université de l'État de Campinas, 2001.

527 Paulo Francis, « Contestação e reação » in *Pasquim*, n°36, 26/02-04/03/1970, p. 2.

Lay[528] orchestré le 16 mars 1968 ainsi que le soutien qu'il obtint de la part du Congrès américain. Le dessin insista sur l'inadéquation des forces et des armes entre un soldat américain en uniforme militaire, casqué, à la barbe de trois jours, au sourire carnassier et au profil hébété, et le civil vietnamien anonyme et sans défense sur lequel il tirait à bout portant. Le corps asiatique invisible et dominé était pulvérisé par le nuage de plombs propulsé depuis l'arme du soldat.

**FIG 75 : *Pasquim*, n°36, 26/02-04/03/1970, p. 2**

L'hebdomadaire satirique mit principalement en avant l'escalade des violences et le caractère répété des offensives. En juin 1970, *Pasquim* consacra une double page spéciale[529] aux travaux du jeune dessinateur Vagner Tadeu Horta, dit Vagn. Le dessinateur *mineiro* travaillant pour le *Correio da Manha* et critiquant directement le régime militaire était mort à l'âge de vingt-trois ans après avoir été emprisonné à Rio de Janeiro. Un jour après son emprisonnement, il trouva la mort à l'hôpital psychiatrique Pinel dans de mystérieuses circonstances et *Pasquim* lui rendit hommage en publiant à nouveau certaines de ses créations. Le protagoniste de l'un des dessins datant de l'année précédente n'était autre que l'astronaute

528 Voir : M Belknap, *The Vietnam War on Trial: The My Lai Massacre and the Court-Martial of Lieutenant Calley*, Lawrence, University Press of Kansas, 2002 ; Kendrick Oliver, *The My Lai massacre in American history and memory*, New York-Manchester, Manchester University Press, 2006.

529 *Pasquim*, n°51, 11-17/06/1970, p. 6-7.

américain Neil Armstrong, immortalisé lors de son arrivée sur la lune le soir du 20 juillet 1969 à l'heure nord-américaine. Sous le crayon de Vagn, il s'exclamait dans un premier temps : « La lune est à nous ! » avant de poursuivre dans la seconde partie de l'image : « Bon sang, c'est bien plus facile de conquérir la lune que le Vietnam ![530] ». Le trait simple, rond, presque enfantin, mais extrêmement efficace du dessin et les paroles faussement attribuées à Armstrong créaient un parallèle entre le bourbier vietnamien et les progrès technologiques liés à la course aux étoiles entre États-Unis et Union soviétique dans le contexte de la Guerre froide. Ils dénonçaient les velléités coloniales d'un pays prompt à l'invasion de territoires étrangers sur la lune, en Asie ou en Amérique latine.

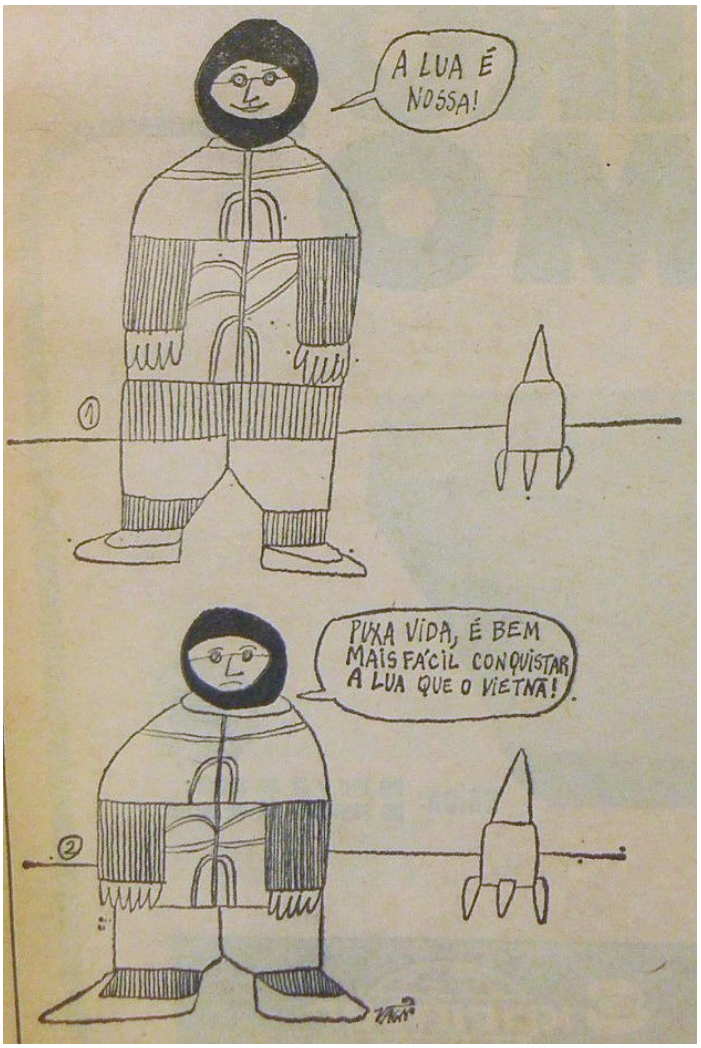



**FIG 76 : *Pasquim*, n°51, 11-17/06/1970, p. 7**

530 *Pasquim*, n°51, 11-17/06/1970, p. 7.

Les évolutions des combats sur le terrain furent l'objet du cynisme de Henfil dans le quatre-vingt-onzième numéro de *Pasquim* publié le 1er avril 1971. La charge représentait un homme face à sa télévision, lunettes de soleil sur le nez, chemise à fleurs et pipe à tabac à la bouche. Le journaliste dans le petit écran s'extasiait : « La mobilité alliée est impressionnante en Indochine ! Le 33ème régiment atteignit le record de 150 kilomètres à l'heure !!![531] ». Le ton de félicitations lié à une prouesse technique et physique du régiment créa l'ironie du dessin, alors que la rapidité des déplacements était liée à l'imminence du danger dans un contexte de prise en tenaille du Laos, devenu un terrain parallèle de la Guerre du Vietnam. Henfil s'en prenait au nationalisme aveugle et stupide de citoyens nord-américains favorables à la guerre devant la télévision, comme on supporte un match sportif.

À la fin du mois d'avril 1971, le dessinateur fut également l'auteur d'un « poster des pauvres[532] » consacré à cette thématique : la double page mettait en exergue une coupure de presse du *Jornal do Brasil* intitulée « La superbombe et ses effets[533] » et consacrée à l'usage au Viêtnam par les États-Unis d'une bombe de type BLU-82 de presque sept mille kilos. L'engin explosif cyniquement surnommé « *Daisy Cutter* » (« faucheuse de pâquerettes ») provoqua de considérables dégâts, dégageant le territoire et creusant d'immenses cratères. Utilisée pour la première fois au Laos en mars 1970, elle fut employée en 1971 contre des troupes terrestres, atteignant soldats, autres cibles et civils. Henfil rendit concret le gigantisme d'un tel engin explosif et l'énormité de l'impact : la partie supérieure du « poster des pauvres » représentait l'extrémité de la bombe se dirigeant vers le sol. Minuscules, tout en bas, deux civils affolés s'empressaient de fuir la zone : « Vite ! Encore 3 kilomètres et on en échappe ![534] ». Au-delà de la disproportion évidente de l'usage de telles armes, Henfil exposait à travers son dessin la perspective du spectateur passif devant la scène de bombardements, constatant de loin l'immensité du périmètre touché et le fait que les civils n'avaient aucune chance de fuir à temps.

531 *Pasquim*, n°91, 01-07/04/1971, p. 24.
532 *Pasquim*, n°94, 22-28/04/1971, p. 16-17.
533 *Pasquim*, n°94, 22-28/04/1971, p. 16.
534 *Pasquim*, n°94, 22-28/04/1971, p. 17.

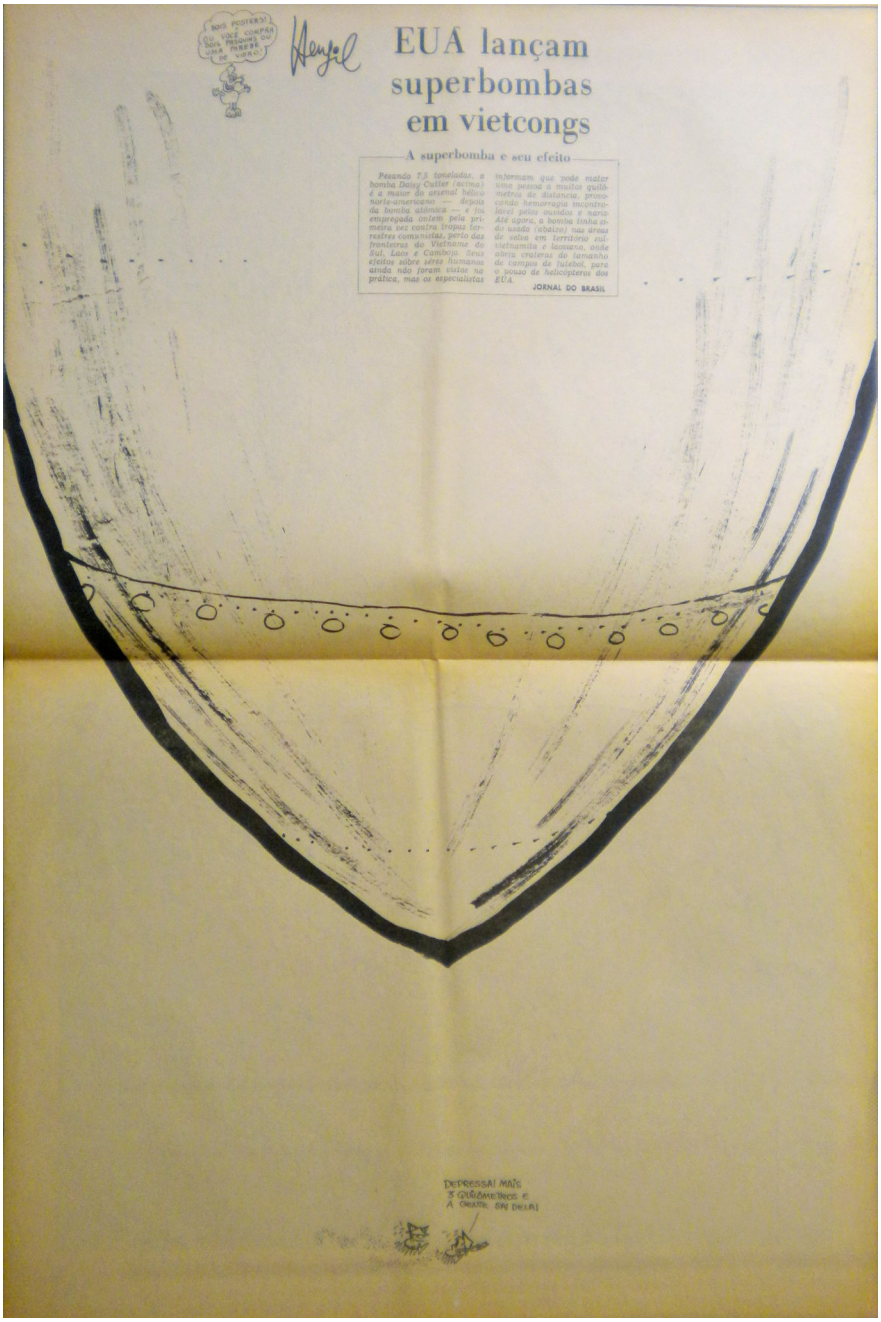



**FIG 77 : *Pasquim*, n°94, 22-28/04/1971, p. 16-17**

Dans les pages de *Opinião*, il nous fut possible d'observer un léger déplacement du terrain d'observation et de la critique graphique vis-à-vis du conflit. Si les dessinateurs représentaient également les bombardements, ils s'attaquèrent principalement à leur premier responsable, Nixon, ainsi qu'aux symboles et emblèmes de la nation nord-américaine. Ainsi, la couverture du huitième numéro[535] de l'hebdomadaire tournait en dérision le comportement

535 *Opinião*, n°8, 25/12/1972-01/01/1973, p. 1.

cynique du président nord-américain qui avait annoncé se rendre à la messe pour Noël en cette fin d'année 1972. Le dessin reprenait la composition de l'allégorique Oncle Sam, le visage en retrait et l'index droit tendu vers le spectateur de la scène, lorsqu'il s'exclamait sous les traits de la propagande gouvernementale « *I want you for US army* ». Mais ici le visage était une tête de mort, symbole macabre s'il en est, en référence aux combats dans leur ensemble ainsi qu'aux intenses bombardements de la semaine ayant précédé la publication du numéro. Notons qu'en dixième page, le graphisme était reproduit avec cette fois le visage du président Nixon, l'associant encore un peu plus au nombre de victimes des précédentes offensives.

**FIG 78 : *Opinião*, n°8, 25/12/1972-01/01/1973, p. 1 et 10**

La thématique des bombardements intensifs fut employée dans le numéro suivant par un dessin du caricaturiste Devid Levine reproduit dans le cadre d'un feuillet spécial[536] consacré à la désastreuse stratégie militaire du dirigeant nord-américain. La charge très peu flatteuse grimait le trente-septième président en pygargue à tête blanche, l'oiseau symbole national des États-Unis et l'un des principaux emblèmes du pouvoir figurant notamment sur le sceau officiel du président américain. Le rapace dessiné de face avec le visage de Nixon coiffé d'un bandana et d'un tricorne tenait dans sa serre droite un objet rappelant une tour de raffinerie pétrolière au lieu du rameau d'olivier et larguait des missiles et engins explosifs depuis son cloaque, dans une parodie graphique tragi-comique du grand sceau des États-Unis.

536 *Opinião*, n°9, 01-08/01/1973, p. 15-18.

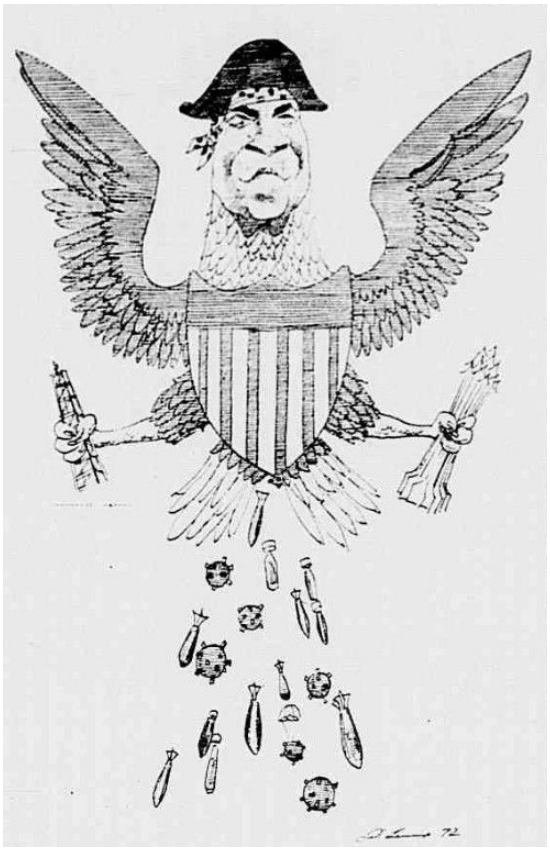


**FIG 79 : *Opinião*, n°9, 01-08/01/1973, p. 15**

Le drapeau américain fut encore assimilé aux bombes en page suivante, les missiles tirés formant la continuité graphique des lignes rouges du pavillon des États-Unis d'Amérique.

Les dessins satiriques et humoristiques servirent en substance à alimenter une critique de l'action nord-américaine prenant corps au début des années 1970 chez les périodiques indépendants brésiliens, particulièrement dans les pages de *Opinião*. *Pasquim* s'attaqua davantage au président des États-Unis dans le cadre du scandale du Watergate, comme à travers ce photomontage publié en Une du 15 mai 1974 attribuant à Nixon d'immenses oreilles en référence aux écoutes qui menèrent à sa chute[537]. Sylvaine Cannon mettait en garde sur la portée à la fois importante et limitée de ce type de dessins, dans le cadre de son analyse des cartoons nord-américains : « […] le sens des charges politiques est facilement absorbé par une petite fraction de la population, préalablement éduquée et politiquement conscientisée, et cette fraction est composée de personnes influentes en politique et au gouvernement[538]. » Sous le régime militaire au Brésil, la publication de charges politiques dirigées contre la politique

537 *Pasquim*, n°202, 15-21/05/1974, p. 1.
538 Sylvaine Cannon, *op. cit.*, p. 78.

étrangère et les stratégies militaires de sa mise en œuvre par Nixon, servit principalement à alimenter la critique de l'impérialisme nord-américain, heurtant par effet de ricochet les choix géopolitiques brésiliens. Les périodiques *Pasquim* et *Opinião* se penchèrent également dans les mêmes objectifs sur d'autres aspects des relations internationales et de la géopolitique mondiale qui leur étaient contemporaines, documentant et commentant graphiquement les grands conflits, les crises et évolutions politiques majeures. Ces dessins révèlent un ensemble de convictions, d'engagements et de partis pris fondés sur une vive critique du colonialisme et de l'autoritarisme, notamment sur les terrains orientaux et lusophones.

### 2. Le Moyen Orient en flammes, le monde lusophone en crise

La Guerre d'octobre 1973, ou Guerre du Kippour, fut amplement analysée et relayée par la presse indépendante au Brésil. Le président égyptien Anouar El-Sadate prépara la reprise de la guerre contre Israël en coopération avec la Syrie du président Hafiz al-Asad et soutenu par l'Arabie Saoudite. Les troupes égyptiennes et syriennes attaquèrent l'État hébreu afin de reconquérir les territoires occupés depuis 1967. Dans le contexte de la Guerre froide, les États-Unis soutinrent Israël et l'URSS appuya les pays arabes. Le 6 octobre 1973, à la suite du succès du franchissement par les troupes arabes du Canal de Suez, les États-Unis organisèrent un pont aérien permettant à Tsahal de reprendre le combat. Le 22 octobre, date de la publication du cinquantième numéro de *Opinião*, le conseil de sécurité des Nations unies adopta la Résolution 338 appelant les parties au cessez-le-feu immédiat et aux négociations. En couverture, le périodique publiait un portrait du président égyptien El-Sadate par Cássio Loredano[539] qui sut brillamment saisir le paradoxe de l'issue du conflit. Malgré la défaite militaire, El-Sadate avait remporté une grande victoire diplomatique et la destruction de son armée par les israéliens était inenvisageable par les Nations unies. Le portrait dessiné en légère contre-plongée faisait resplendir le président égyptien, important, puissant et visionnaire. Ses célèbres lunettes noires sur le nez, il regardait vers l'avant, la bouche ouverte comme au début d'un discours, enthousiaste et serein.

539 *Opinião*, n°50, 22-29/10/1973, p. 1.

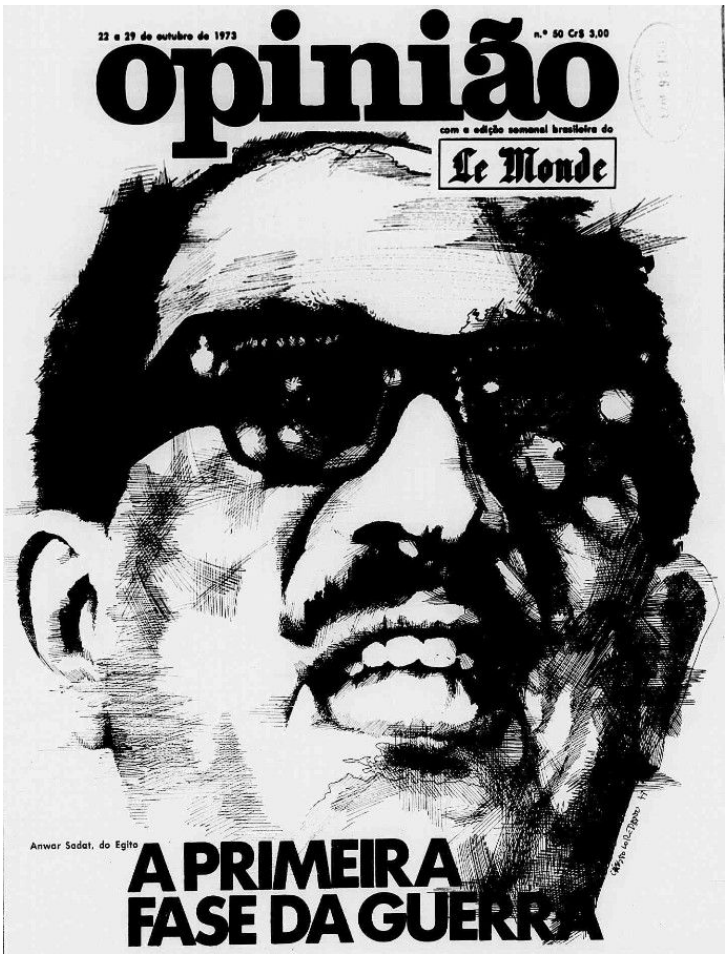



**FIG 80 : *Opinião*, n°50, 22-29/10/1973, p. 1**

En pleine Guerre du Kippour, les pays de l'Organisation des pays arabes exportateurs de pétrole (OPAEP) réunis au Koweït le 17 octobre 1973 annoncèrent une réduction du volume de leurs exportations et une augmentation drastique du prix du baril brut, provoquant une très grave crise internationale jusqu'en mars 1974, le premier choc pétrolier. Tributaire de ses importations de pétrole et alors premier importateur des pays en développement, le Brésil subit la crise de plein fouet et le projet de développement national mené par le président Médici fut confronté à ses dépendances vis-à-vis du carburant. Le gouvernement réorienta sa politique étrangère vers un rapprochement avec les pays du Moyen Orient[540], également dans le but de fournir un marché à ses propres exportations. Les nombreux impacts du choc pétrolier sur l'économie et les relations diplomatiques à l'échelle mondiale furent amplement commentés et tournés en dérision par Chico Caruso dans *Opinião*. Le caricaturiste créa

540 Carlos Ribeiro SANTANA, « O aprofundamento das relações do Brasil com os países do Oriente Médio durante os dois choques do petróleo da década de 1970: um exemplo de ação pragmática » in *Revista Brasileira de Política internacional*, vol. 49, n°2, juil.-déc. 2006, p. 157-177.

d’impressionnants tableaux truffés de références aux grandes épopées historiques et religieuses, transformant la géopolitique internationale en mises en scène théâtrales. Le 14 janvier 1974, il revisita ainsi la Cène de Léonard de Vinci, réemployant la perspective du tableau et le décor initial en trompe-l’œil, reproduisant les éléments architecturaux du couvent dominicain tels que les caissons du plafond et les ouvertures en arrière-plan. Mais ici le personnage central de la table dessinée par Caruso n’était autre que le roi d'Arabie Saoudite, Fayçal ben Abdelaziz Al Saoud. À sa gauche, le président égyptien Anouar El-Sadate, tout sourire, était tourné en direction de l'extrémité droite de la table. Il observait Henry Kissinger, alors secrétaire d’État des États-Unis, parlant à l'oreille d'un Nixon visiblement morose et désabusé. La pénurie provoquée par la décision de l’OPAEP se trouvait matérialisée par l’unique baril miniature, seul mets présenté sur la table par Fayçal.

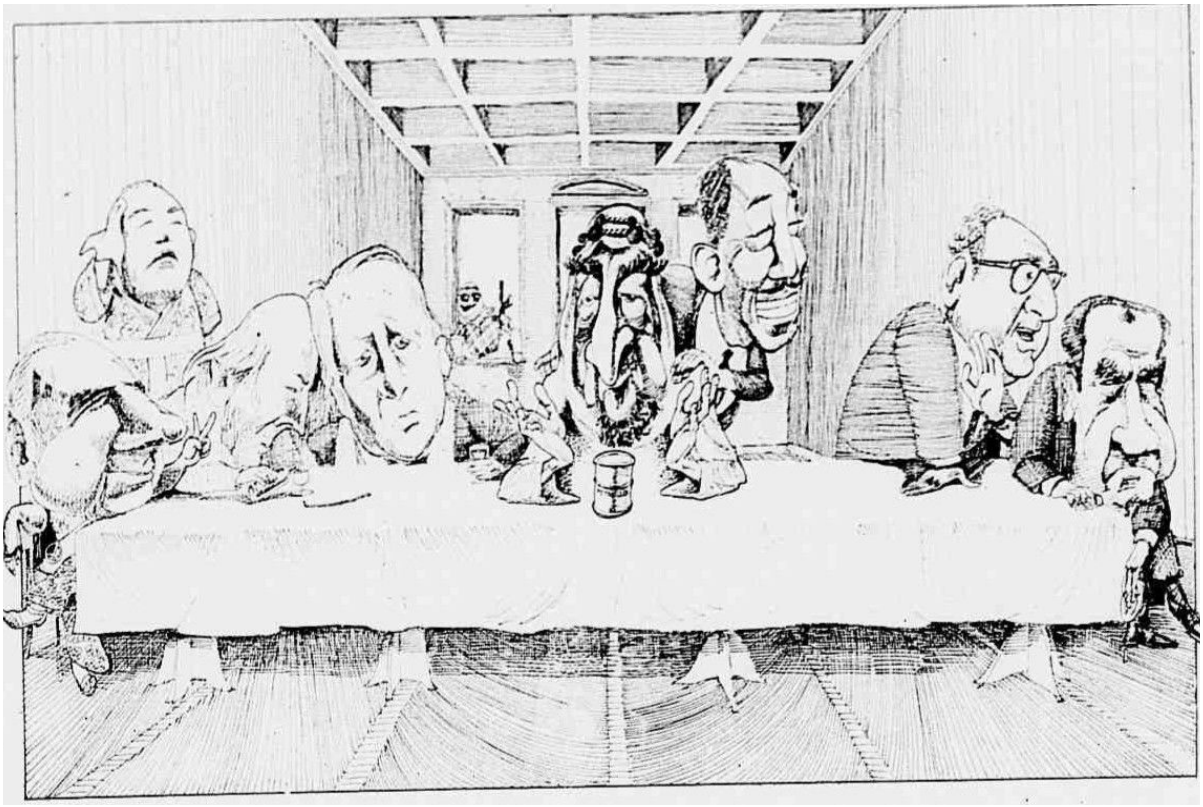


**FIG 81 : *Opinião*, n°62, 14/01/1974, p. 5**

La semaine suivante, la scène internationale et le choc pétrolier prirent l'apparence d'une Croisade menée contre les pays arabes par le président Nixon, monté sur son destrier hybride au visage de James Schlesinger, secrétaire à la Défense des États-Unis. Six immenses étendards flottaient en arrière-plan de l'épique tableau construit par Caruso : deux symbolisaient les drapeaux des États-Unis d'Amérique et d'Israël, les quatre autres

représentaient les compagnies pétrolières nord-américaines Mobil, Esso, Texaco et Gulf. Le dessinateur brésilien jouait avec les allégories, les références historiques et les métaphores visuelles, dépeignant les contradictions, les dilemmes et les conséquences de tensions internationales très marquantes au cours de la première moitié des années 1970. En février 1974, il assimila les enjeux de pouvoir liés au premier choc pétrolier à une partie d'échecs au sein de laquelle la figure royale était une pompe à essence[541]. Finalement, à la suite de ces mises en scène belliqueuses, il représenta la dépendance nord-américaine et a fortiori occidentale vis-à-vis des pays de l'OPAEP en dessinant un Richard Nixon alité à l'hôpital, sa parure de lit aux couleurs du drapeau des États-Unis. Le médecin El-Sadate, toujours souriant, venait aux nouvelles de son patient dont la perfusion indiquant « OPAEP » était manipulée par un infirmier aux traits du roi saoudien Fayçal. L'expression caricaturée du président Nixon n'évolua que très peu au fil des dessins de Caruso qui semblait apprécier tout particulièrement cette mine renfrognée, fataliste et aigrie. Il est intéressant de constater que les charges et mises en scène caricaturales de Chico Caruso ne représentèrent pas la dépendance du Brésil au pétrole arabe, se focalisant bien davantage sur les États-Unis et la géopolitique internationale en contexte de guerre froide. En ce sens, en diffusant des représentations plutôt favorables aux pays exportateurs de l'OPAEP, les charges de Caruso trouvèrent, une fois n'est pas coutume, un point de convergence avec la nouvelle direction prise par le gouvernement brésilien.

Un tout autre terrain de jeu émergea pour les dessinateurs brésiliens à partir de la mort du dictateur portugais António de Oliveira Salazar le 27 juillet 1970 et son remplacement par Marcelo Caetano à la tête de l'Estado Novo, vers la fin progressive du régime salazariste. Peu commentée dans les pages de *Pasquim*, davantage analysée par la rédaction de *Opinião*, la Révolution des œillets du 25 avril 1974 provoqua la chute du régime autoritaire et entraîna dans son sillage plusieurs pays sud-européens dans la voie de la démocratisation. Le 6 mai 1974, *Opinião* publia une caricature au vitriol de l'ancien dictateur dessiné par Loredano dans une page intitulée « La fin de la nuit salazariste[542] ». Le portrait à charge affinait le visage du dictateur devenu difforme, presque animal. La composition était séparée par un nez filiforme coupant le visage en deux, les oreilles pointues, les épais sourcils et le regard noir, ridé et sinistre contribuant largement à la morbidité du portrait. La posture, le nœud de cravate et le col blanc rappelaient certaines photographies officielles de celui qui dirigea d'une main de fer

541 *Opinião,* n°65, 04/02/1974, p. 9.
542 « O fim da noite salazarista » in *Opinião*, n°78, 06/05/1974, p. 3.

l'*Estado Novo* portugais. Loredano proposa ainsi la vision d'un visage anguleux et terrifiant, miroir du régime renversé par les circonstances historiques en 1974.

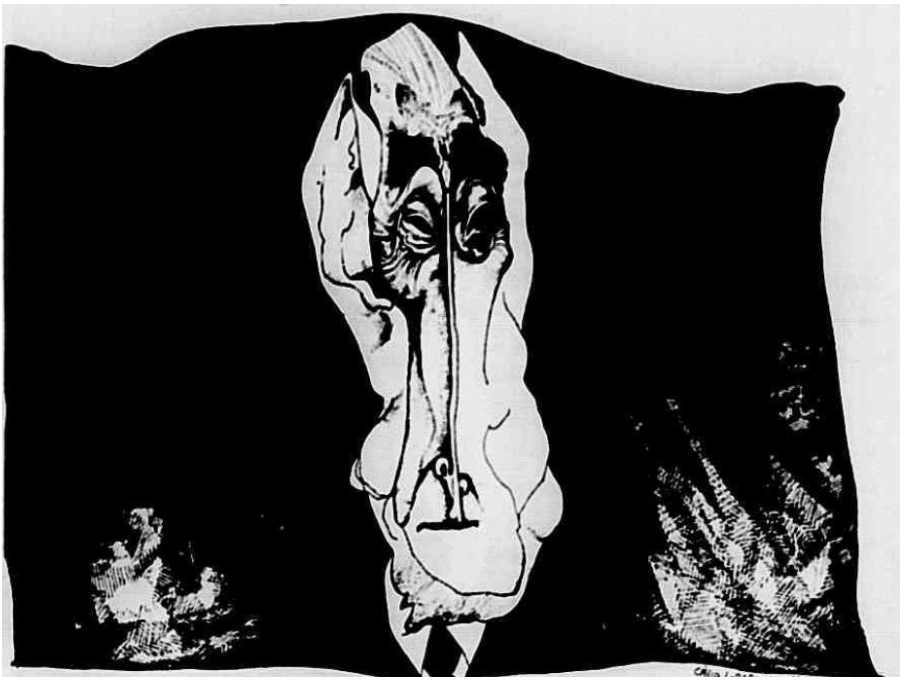


**FIG 82 : *Opinião*, n°78, 06/05/1974, p. 3**

La chute du régime salazariste accéléra le processus de décolonisation portugaise entamé dans la première moitié des années 1970 et dont les caricaturistes brésiliens se firent les observateurs. En septembre 1974, *Opinião* publia une caricature atypique de Samora Moises Rachel dessiné par Loredano. Le dirigeant mozambicain était devenu président du Front de libération du Mozambique (FRELIMO) en mai 1970. L'année 1974 vit sous son commandement la libération de la domination coloniale portugaise d'environ un tiers du territoire. Samora Rachel rencontra le ministre portugais des Affaires étrangères à la suite de la Révolution du 25 avril 1974 et les parties établirent progressivement les conditions de l'indépendance du pays, dans un contexte politique où le FRELIMO était devenu l'interlocuteur privilégié. Le 7 septembre, un accord de cessez-le-feu fut signé à Lusaka et établit le calendrier du processus ainsi qu'un gouvernement provisoire pour le pays durant les mois de transition qui aboutirent à l'Indépendance du Mozambique, le 25 juin 1975. La caricature de Loredano parut le 16 septembre 1974[543], quelques jours seulement après la signature des accords de Lusaka. Machel, marxiste léniniste formé à la guérilla et dirigeant

543 *Opinião*, n°97, 16/09/1974, p. 10.

pendant la guerre de Libération, était représenté avec sa grande barbe et sa casquette de combattant révolutionnaire. Le caricaturiste brésilien s'inspira largement du registre visuel de la tenue militaire, fréquent dans les images et représentations du leader mozambicain.

Le contexte géopolitique de la Guerre froide et les étapes des processus de décolonisation, déclinés en nombreuses thématiques, dominèrent donc les dessins satiriques et humoristiques consacrés à l'actualité internationale et publiés par *Opinião*. Les caricaturistes de *Pasquim* furent moins prolixes au sujet de la géopolitique à l'échelle mondiale et moins critiques vis-à-vis de la position nord-américaine, sauf lorsqu'il s'agit de s'opposer ardemment à la guerre du Vietnam. Défenseur de la liberté d'expression largement imprégné des convictions de Millôr Fernandes, le périodique rendit par exemple hommage au travail du physicien soviétique Andreï Sakharov, célèbre pour avoir largement contribué au développement du programme nucléaire soviétique puis avoir émis des craintes sur les conséquences humaines de ses travaux. Il fut l'auteur en juin 1968 de l'essai « Réflexions sur le progrès, la coexistence et la liberté intellectuelle[544] », publié en France en décembre, mais initialement diffusé dans la clandestinité en URSS. Un court article de *Pasquim* publié le 6 janvier 1971 évoqua la traduction brésilienne imminente de l'ouvrage très critique vis-à-vis de la censure soviétique et de l'autoritarisme. Un collage probablement réalisé par Jaguar apposait un bâillon sur la bouche du physicien, s'inscrivant dans le combat mené par l'hebdomadaire satirique contre les restrictions imposées à la liberté d'expression sous le régime militaire brésilien.

544 Andreï Sakharov, « Réflexions sur le progrès, la coexistence et la liberté intellectuelle » in *Est & Ouest*, supplément au n°45, 01-15/12/1968, p. 3-16.

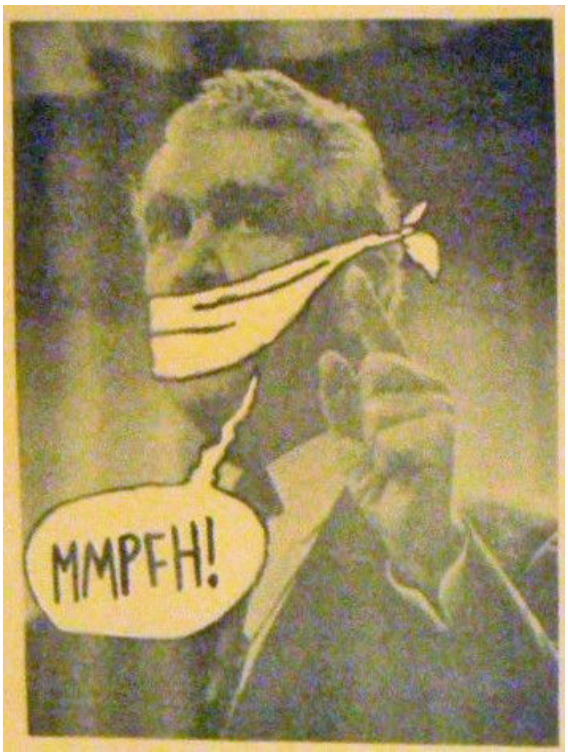



**FIG 83 : *Pasquim*, n°79, 06-12/01/1971, p. 28**

À l'instar de la représentation caricaturale de Nixon en pygargue à tête blanche reproduite dans le neuvième numéro de *Opinião*, les deux périodiques brésiliens ouvrirent leurs portes et leurs pages à de nombreux travaux de dessinateurs étrangers, principalement anglo-saxons, opérant ainsi une circulation majeure des représentations satiriques et humoristiques contestataires qui répondait à différents enjeux : continuité du projet des rédactions, découverte par le lectorat de talents étrangers et protection vis-à-vis du gouvernement militaire liée à la renommée de ces derniers.

### 2. Un espace accordé aux regards étrangers

*Pasquim* innova en la matière au cours de la période d'emprisonnement de la rédaction à la suite de la publication du collage irrévérencieux de Jaguar le 3 novembre 1969. L'équipe intérimaire produisit divers contenus afin de constituer une maquette hebdomadaire et lança la série « *Os Grandes Craques Internacionais do Desenho de Humor* » (« les grands cracks internationaux du dessin d'humour »). Le premier auquel le périodique rendit hommage fut le

dessinateur new-yorkais Stan Mack[545] en janvier 1971. Les dessins sélectionnés et reproduits mêlaient humour absurde, philosophie, mises en abîme graphiques et réflexions sur l'ego humain. Ponctuellement, l'hebdomadaire brésilien renouvela l'expérience, comme à l'occasion du quatre-vingt-dixième numéro dans lequel Jaguar créa une page intitulée « *Da coleção de recortes do Sig*[546] », une sorte de compilation de diverses productions graphiques choisies par le petit rat Sig, la mascotte de *Pasquim*. Les dessins satiriques, signés par l'australien Michael Atchison ou le français Henri Morez, abordaient les thématiques universelles de l'absurde, de la condition humaine, des rapports humains ou de la vieillesse. Le numéro suivant reproduisit des œuvres de l'auteur, dessinateur de presse et illustrateur nord-américain Gahan Wilson, pape de l'humour noir, dans une page intitulée « *Departamento Internacional*[547] ». Ces divers exemples traduisent une nette prédilection de la rédaction de *Pasquim* pour les caricaturistes anglo-saxons dans la reproduction de travaux étrangers dans lesquels dominaient l'humour absurde ou philosophique et le comique de mœurs, prônés par l'hebdomadaire brésilien.

*Opinião* publia également de nombreux dessinateurs étrangers, mais l'optique et les objectifs d'une telle ouverture semblent avoir été sensiblement différents. De fait, les thématiques abordées par les travaux renforcèrent le discours et le projet graphique du périodique, apportant au titre brésilien le crédit et le poids de grands dessinateurs étrangers. Rare caricaturiste français à avoir eu droit de cité dans les pages de l'un ou l'autre des deux grands périodiques satiriques de la première moitié des années 1970 au Brésil, Siné publia une série de six petites vignettes insérées au sein d'un grand reportage intitulé « *Os EUA e os subdesenvolvidos. A caridade Americana*[548] » (« Les États-Unis et les sous-développés. La charité américaine ») et signé Richard Barnet, co-fondateur et co-directeur jusqu'en 1978 de l'Institut d'études de la politique de Harvard et éminent collaborateur de *Opinião*. Siné dessina pour le périodique brésilien à cette occasion, ponctuant les trois pages de ses contributions graphiques qui dépeignaient avec sa malice caractéristique les rapports de pouvoirs de la Guerre froide, la puissance nord-américaine sur le continent latino-américain et les difficultés inhérentes à la pratique du pouvoir politique. *Opinião* publia également de manière assez régulière les travaux du dessinateur australien-américain Pat Oliphant, arrivé aux États-Unis en 1964 et contribuant au *Denver Post*. Les charges et strips se moquaient du gouvernement

545 *Pasquim*, n°79, 06-12/01/1971, p. 20.
546 *Pasquim*, n°90, 25-31/03/1971, p. 20.
547 *Pasquim*, n°91, 01-07/04/1971, p. 18.
548 *Opinião*, n°12, 22-29/01/1973, p. 9-11.

Nixon et du scandale du Watergate[549]. La métaphore guerrière fut employée par le dessinateur en octobre 1974 pour caricaturer d'autres travers de l'administration américaine et notamment l'inflation galopante sous la présidence de Gerald Ford[550], en poste à partir du 9 août 1974 à la suite de la démission de Nixon. La charge de Oliphant empruntait au vocabulaire graphique et textuel de la première Guerre mondiale pour se référer à la présentation par Ford de son plan économique le 8 octobre 1974 devant le Congrès, au cours de laquelle il décréta que l'inflation était l'ennemie publique et établit le slogan « *Whip Inflation Now* », WIN. Dans ce combat devenu guerre de tranchées grâce au crayon de Oliphant, le soldat classe moyenne était envoyé en première ligne. La pratique de la publication de travaux étrangers au sein de périodiques indépendants se poursuivit et s'étoffa largement au cours de la seconde moitié des années 1970. Ainsi, le périodique satirique *Ovelha Negra* né en mai 1976 à São Paulo publiait dès son tout premier numéro une page intitulée « Humor sem passaportes » consacrée aux travaux d'un dessinateur étranger. L'espagnol Chumy Chumez, de son vrai nom José Maria Gonzáles Castrillo, inspirateur de l'humour-rancœur et fervent adversaire d'une presse lisse et policée, inaugura la rubrique avec ses dessins réalistes et directs.

Notre analyse des dessins satiriques, des charges politiques et des caricatures parues dans les périodiques indépendants *Opinião* et *Pasquim* chercha à répondre à un questionnement central : y avait-il à partir de la promulgation de l'AI-5 des thématiques systématiquement censurées et d'autres tolérées par les autorités en charge de la censure ? Nous l'avons montré, les interdictions imposées à la presse indépendante obéirent à des logiques hybrides mêlant la censure politique à proprement parler à des considérations liées à la protection de la morale, des bonnes mœurs et de la jeunesse. Si certains thèmes extrêmement sensibles parce que susceptibles d'écorner l'image d'une grande Nation brésilienne promue par le gouvernement, étaient sujets à un contrôle resserré, il semblerait que les thématiques mouvantes aient fluctué en fonction des inflexions du pouvoir et de la perméabilité des systèmes de censure, dont profitèrent largement les dessinateurs. Les images permirent l'expression de regards, de points de vue et de visions du monde en cohérence avec la ligne éditoriale des périodiques, dénonçant la torture et la répression, s'attaquant aux dérives du pouvoir et aux conséquences socio-économiques de la politique appliquée par le régime, heurtant finalement de plein fouet la morale conservatrice et religieuse. Elle permirent également d'ouvrir une fenêtre sur l'Amérique latine et le monde en pleine Guerre froide, à

549 *Opinião*, n°28, 14-21/05/1973, p. 17.
550 *Opinião*, n°102, 18/10/1974, p. 9.

l'aune d'une critique métaphorique de l'autoritarisme et de l'impérialisme. Le contact avec de grands dessinateurs étrangers traduisit une nette inscription de *Opinião* et *Pasquim* dans un mouvement au milieu des années 1970 de valorisation de la production graphique anglo-saxonne et européenne, aux dépens des artistes latino-américains. À cet égard, la naissance en 1974 du Salon de l'humour de Piracicaba dans une petite ville de l'intérieur de l'État de São Paulo et le choix rapidement formulé de valorisation de la production régionale et nationale après une première phase euro-centrée et américano-centrée, sont tout à fait révélateurs des enjeux traversant le dessin d'humour brésilien. Objet d'étude inédit, événement unique en son genre devenu rapidement un lieu incontournable de rencontre et de sociabilité pour les dessinateurs, il contribua à inscrire la production graphique brésilienne dans l'opposition au régime militaire.

# Chapitre 5

# Le Salon de l'humour international de Piracicaba : rencontres et circulations de l'humour graphique contestataire

La naissance en 1974 dans une petite ville de l'intérieur de l'État de São Paulo, d'un événement entièrement consacré à la valorisation et à la diffusion de l'humour graphique, a de quoi surprendre. En pleine période répressive et sous la censure préalable, un petit groupe de dessinateurs et d'élus locaux firent le pari d'organiser le Salon de l'humour de Piracicaba allant chercher du côté de la rédaction de *Pasquim* les soutiens et la renommée nécessaires à leur projet. La municipalité soutint très rapidement l'initiative, contribuant au financement d'un événement situé hors de l'axe principal de la production culturelle Rio de Janeiro – São Paulo, en marge des circuits majoritaires de la création artistique. Différentes logiques s'entrecroisèrent au cours des premières éditions, vouées à faire connaître le Salon à l'international tout en lui assurant une protection vis-à-vis du régime militaire. La survalorisation initiale de la production graphique nord-américaine et européenne fit rapidement place au dessin latino-américain et a fortiori brésilien, dans un contexte autoritaire à l'échelle régionale.

Les dessins primés à Piracicaba au fil des années et les affiches de l'événement traduisent une abondance de styles et de thématiques, révélateurs de l'imaginaire brésilien de la moitié des années 1970. Si la répression, la torture, la censure et le contexte politique de la Guerre froide dominèrent largement les travaux lauréats jusqu'en 1977, l'année 1978 marqua le début d'un tournant et l'émergence de nouvelles problématiques sociales, politiques et culturelles. L'analyse du Salon de l'humour de Piracicaba, devenu « international » à partir de 1977, permet en ce sens d'en faire un fin observatoire de l'état du dessin d'humour brésilien au milieu des années 1970 tout en révélant l'existence d'une marge de manœuvre considérable de l'action culturelle à la configuration inédite menée par une petite municipalité pauliste assumant son ancrage dans la critique du régime militaire.

## I. Les débuts du salon de l'humour de Piracicaba

### a) Origines historiques et contexte municipal

La ville de Piracicaba, durement marquée par la fin du cycle caféier et la chute des prix du sucre dès la fin du XIX[e] siècle[551], fut caractérisée dans les années 1970 par une période de renouveau, de développement d'infrastructures importantes et de croissance démographique. D'après les registres civils de recensement, la population passa de 152 505 habitants en 1970 à 214 295 en 1980[552]. La petite municipalité s'impliqua fortement dès les années 1950 dans divers projets en faveur de la culture et des pratiques artistiques. Le Salon des beaux-arts de la ville naquit en 1952 afin de valoriser la production d'artistes nationaux et l'événement, qui a toujours lieu de nos jours, fut organisé grâce à une importante participation financière de la municipalité et de fonds privés d'entrepreneurs locaux. Du 13 au 27 août 1967, la première édition du Salon d'art contemporain (SAC) de la ville se tint au sein du Centre académique Luiz de Queiroz (CALQ)[553], organisation étudiante indépendante à vocation représentative de l'École supérieure d'agriculture Luiz de Queiroz (ESALQ). L'unité de la USP installée à Piracicaba et spécialisée en sciences agraires et environnementales jouissait déjà à l'époque d'une grande renommée et attira un nombre croissant d'étudiants, notamment à partir de la création des cours de doctorat en 1970, installant durablement une population universitaire et dynamique dans la ville située à plus de cent cinquante kilomètres de la capitale de l'État. Le bâtiment du CALQ situé dans le centre ville accueillait des événements politiques, des réunions du mouvement étudiants et des rencontres culturelles.

Le second mandat du maire Luciano Guidotti, réélu en 1964 et décédé brutalement en juillet 1968, fut marqué par la construction de nombreuses infrastructures telles que le théâtre et la pinacothèque municipale Miguel Dutra, imaginée afin de centraliser les archives, de regrouper les collections artistiques de la ville et d'accueillir d'importantes manifestations

551 Au sujet de l'histoire politique de Piracicaba à partir de l'instauration du régime républicain, voir : Eliana Tadeu Terci, « "A cidade na primeira República": Imprensa, política e poder em Piracicaba », Thèse de doctorat en Histoire sociale, sous la direction de Maria Inez Machado Borges Pinto, São Paulo, Université de São Paulo, 1997.

552 Institut Brésilien de Géographie et Statistique (IBGE), « Estimativa, contagem e população censitária do município de Piracicaba – 1872 a 2017 » [en ligne : http://www.ipplap.com.br/docs/Estimativa%20Populacional%20do%20Municipio%20-%201872%20a%202017.pdf] (consulté le 29/03/2018).

553 Au sujet de l'histoire du Centre Académique Luiz de Queiroz, consulter les travaux de Rodrigo Sarruge Molina et notamment l'article : Rodrigo Sarruge Molina, « História do movimento estudantil : centro acadêmico da ESALQ/USP de 1909 a 2016 » in *Argumentos Pró-Educação*, vol. 2, n°5 2017, p. 210-234.

culturelles. Guidotti fut remplacé en 1968 par son adjoint Nélio Ferraz de Arruda, lui-même substitué par Francisco Salgot Castillon en 1969. Malgré sa conception conservatrice du pouvoir politique, Castillon fut déchu de ses droits civiques en octobre 1969 et son adjoint Cassio Paschoal Padovani, également membre de l'ARENA, prit les commandes de la municipalité jusqu'à son décès en 1972. Le président de l'assemblée municipale d'alors, Homero Paes de Athayde, devint maire jusqu'à la prise de fonctions d'Adilson Benedito Maluf, membre du MDB élu en novembre 1972. Maluf, représentant de l'opposition légale et tolérée au régime militaire, apporta dès la première édition un soutien notable à l'organisation du salon de l'humour de Piracicaba. Nous le verrons, les rôles du secrétaire municipal au tourisme Luiz Antonio Lopes Fagundes et du chef de cabinet Luis Mattiazzo furent également déterminants dans la naissance et la tenue de l'événement.

L'année 1973 fut marquée par un important précédent : l'organisation d'un salon d'humour et de bande dessinée par l'association des étudiants de l'Université presbytérienne Mackenzie de São Paulo. Fernando Coelho dos Santos, alors vice-président administratif de la Direction centrale des étudiants (DCE), contacta le dessinateur Zélio Alves Pinto, dit Zélio, après avoir appris l'existence d'un concours de caricatures organisé en 1971 au sein du campus de l'université :

> « C'est là qu'en fouillant dans les papiers de la DCE, j'ai trouvé des informations à propos de la réalisation deux ans auparavant d'un concours interne de caricature duquel Alcy Linares, alors étudiant en architecture, fut le grand gagnant. Depuis 1970, j'allais souvent à Rio de Janeiro, j'adorais *Pasquim* et ses dessins et en lisant cette histoire j'ai tout de suite été très enthousiaste à l'idée de ce concours. Le papier faisait référence à Sonia, ancienne élève de Mack qui avait été organisatrice, et à un mec appelé Zélio, qui avait aidé à organiser[554]. »

Fernando Coelho dos Santos et Zélio Alves Pinto décidèrent d'organiser le premier salon d'humour ouvert aux artistes et amateurs du pays tout entier, influencés par l'existence d'événements similaires au Canada, en Belgique ou en Italie. Le règlement du salon indiquait l'organisation d'un concours de dessins avec quatre prix dans deux catégories

554 Fernando Coelho dos Santos, « Do sonho à realização do primeiro salão Mackenzie de humor e quadrinhos » in Benedito Guimarães Aguiar Neto, Gabriel Ferrato dos Santos, Alexandre Huady Torres Guimarães, Adolpho Queiroz, Fernando Coelho dos Santos, Guarlberto Costa, Rosangela Maria Rizzolo Camolese, *1973 – Quanto tudo começou – História do I Salão Brasileiro de Humor e Quadrinhos*, São Paulo, Editora EME/Nova Consciência, 2016, p. 19.

distinctes, « Humour » et « Bandes dessinées », ainsi que la mise en place d'une exposition du 14 au 28 octobre 1973 au Musée Lasar Segal, dans le quartier de Vila Mariana à São Paulo. Un prix spécial « Groupe financier Godoy » fut également remis au caricaturiste originaire du Minas Gerais Marcos Coelho Benjamin, qui en était à ses débuts. Le jury était composé des dessinateurs Zélio, Ziraldo, Jaguar, Fortuna, Millôr Fernandes, Ciça, Mauricio de Sousa, du journaliste Sérgio Augusto, du directeur de l'école panaméricaine des Arts Enrique Lipszyc et du chercheur et historien de la bande dessinée Álvaro de Moya. L'université constitua un environnement intellectuel, artistique et culturel dynamique, propice à l'organisation de la manifestation largement diffusée par le réseau de connaissances de Zélio. Fernando Coelho témoignait cependant en 2016 dans son article de l'hostilité initiale de Ziraldo à l'encontre de l'Université Mackenzie, célèbre pour avoir fourni en 1968 des contingents d'étudiants conservateurs qui affrontèrent les étudiants en philosophie de l'Université de São Paulo. Une fois les membres du jury convaincus, Fernando Coelho et Zélio Alves Pinto œuvrèrent à la communication autour de l'événement et à sa diffusion au sein de nombreux périodiques locaux et nationaux tels que la revue *Veja*, le *Jornal da Tarde*, la *Folha de São Paulo*, *Pasquim*, le *Jornal do Brasil*, *O Diário – Piracicaba*, *Cidade de Santos*. Le réseau TV Bandeirantes consacra une émission spéciale au salon diffusée le 15 octobre 1973, juste après l'inauguration de l'exposition au musée Segall. En décembre de la même année, l'exposition fut installée au Musée d'art moderne (MAM) de Rio de Janeiro.

Les témoignages de Zélio Alves Pinto et Fernando Coelho publiés a posteriori attestent une relation de parenté entre le salon de l'Université Mackenzie et celui de Piracicaba, les leçons tirées de l'organisation du premier ayant servi à la mise en place du second. Un document édité à Piracicaba en 1993 à l'occasion du vingtième salon de l'humour organisé dans la ville[555] compilait divers récits de la rencontre de 1973 à São Paulo, regroupant également certains dessins primés par le jury. Zélio Alves Pinto y était assimilé au fil conducteur et passeur d'expérience entre les deux événements. L'ouvrage *1973 – Quando tudo começou – História do I Salão Brasileiro de Humor e Quadrinhos*[556] publié en 2016 et déjà

555 Centre national de documentation, recherche et divulgation de l'humour graphique de Piracicaba (CEDHU), *O I Salão Mackenzie de humor e quadrinhos e sua relação com o salão international de humour de piracicaba 1973.1993*, Piracicabal, Engenho central, 1993.

556 Fernando Coelho dos Santos, « Do sonho à realização do primeiro salão Mackenzie de humor e quadrinhos » dans Benedito Guimarães Aguiar Neto, Gabriel Ferrato dos Santos, Alexandre Huady Torres Guimarães, Adolpho Queiroz, Fernando Coelho dos Santos, Guarlberto Costa, Rosangela Maria Rizzolo Camolese, *1973 – Quanto tudo começou – História do I Salão Brasileiro de Humor e Quadrinhos*, São Paulo, Editora EME/Nova Consciência, 2016.

cité auparavant, insista sur l'aspect précurseur du salon de Mackenzie, comme pour redonner la primauté de l'organisation de ce genre d'événements aux étudiants face à l'indéniable succès du salon de Piracicaba. L'ouvrage organisé notamment par Fernando Coelho reprenait de nombreux articles rédigés par d'anciens acteurs des deux salons retraçant les origines, les étapes, les contraintes et les objectifs de ces expériences. Le second salon Mackenzie d'humour et de bande dessinée fut organisée en juin 1979 dans l'enceinte du Musée de l'image et du son de São Paulo par deux étudiants nouvellement arrivés à l'université : Gualberto Costa et Luis Antônio França Cruz. Ces réseaux de sociabilité et de connaissance tissés à l'occasion d'expériences antérieures parmi les dessinateurs d'humour politique de São Paulo et de Rio de Janeiro subsistèrent et permirent en 1974 la naissance du salon de Piracicaba.

**b) Une initiative locale en quête de soutien, de professionnalisme et de renommée**

Le petit groupe fondateur du salon de l'humour de Piracicaba était composé des journalistes Adolfo Queiroz, Carlos Colonese et Roberto Antonio Cêra, des professeurs Alceu Marozi Righetto et Ermelindo Nardin, également artiste plastique, ainsi que de Luis Antonio Lopes Fagundes, dit Fagundinho, ingénieur et secrétaire municipal au tourisme de Piracicaba. En 1972, Nardim et Fagundes proposèrent d'insérer une exposition d'humour graphique au sein du Salon d'art contemporain organisé à la pinacothèque municipale Miguel Dutra. Ils firent part de leur souhait à Roberto Cêra, alors membre de la commission d'organisation du SAC, qui s'enthousiasma à l'idée de diversifier les approches esthétiques au sein de l'institution. Ermelindo Nardin décrivit en 2003, dans l'ouvrage *Piracicaba 30 anos de Humor*[557] édité à l'occasion du trentenaire du salon, les composantes de ce contexte local effervescent et dynamique favorable à la naissance d'un tel projet :

> « En parallèle du SAC, en 1967, en tant qu'organisateurs, les arts graphiques furent privilégiés pour notre satisfaction : les expositions d'œuvres issues du Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo – à cette époque le professeur Walter Zanini était directeur et nous a beaucoup soutenus et orientés... Du musée de la USP arrivèrent les expositions « Gravures nationales et étrangères » avec des œuvres de Picasso, Chagall, Rottluff, Marcelo Grassmann, Samico, Roberto Magalhães et

557 Ermelindo Nardin, « Por que o desenho de humor no Salão de Arte Cntemporânea ? » in Cedhu, *Piracicaba 30 anos de humor*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 27.

d'autres. Mais également, les dessins de « Di Cavalcante jeune » occupèrent une place de choix au sein des expositions réalisées à l'ESALQ de Piracicaba. »

Nardin évoquait ainsi l'attrait pour les arts graphiques manifesté à la fin des années 1960 par diverses institutions universitaires. Le Musée d'art contemporain de la USP, né en 1963 à l'occasion du transfert des très riches collections de l'ancien Musée d'art moderne de São Paulo à l'université, abritait notamment des œuvres de Modigliani, Picasso, Calder ou Kandisky, mais également de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti ou Emiliano Di Cavalcanti. Walter Zanini, professeur d'histoire de l'art et critique d'art, fut directeur du musée de 1963 à 1978 et y développa un travail tout à fait innovant[558], transformant l'institution en un territoire de libertés sous le régime militaire. Le musée devint un laboratoire de création et l'espace d'un dialogue entre les pratiques, les styles et les techniques, tourné vers la recherche, la production et l'exposition. Zanini est resté célèbre pour avoir œuvré au rapprochement entre le musée et le public, développé les liens avec d'autres musées et institutions et créé des secteurs spécifiques liés au cinéma, à la musique, à la photographie ou à l'architecture. Il mit en place les cycles d'exposition « Jeune dessin national » de 1964 à 1965, « Jeune gravure nationale » de 1964 à 1966 et « Jeune art contemporain » (JAC) de 1974 à 1976. Les liens se renforcèrent en 1967 entre Nardin et Zanini, qui soutenait la jeune création artistique, prônait l'ouverture et la diversité de l'art contemporain et apporta son soutien à l'initiative visant à insérer une exposition de dessins d'humour dans le Salon d'art contemporain de Piracicaba. Ce climat favorable conduisit Robert Cêra et Ermelindo Nardin à Rio de Janeiro en 1972, pour la toute première prise de contact avec les membres de *Pasquim* vouée à leur proposer d'organiser une exposition de dessins originaux à Piracicaba, en parallèle du salon d'art contemporain. Le caricaturiste Jaguar accepta de prêter des dessins originaux, mais le projet n'aboutit finalement pas. En revanche, tous les témoignages des protagonistes de cette première tentative empruntent à la rhétorique des premiers pas, insistant sur le caractère marquant et fondateur de l'expérience. Durant les années précédant la naissance du salon de l'humour de Piracicaba, les réseaux de connaissance entre les initiateurs du projet et les professionnels du secteur de l'art

558 Au sujet de l'action et des engagements de Zanini à la tête du Musée d'art contemporain de la USP, voir notamment : Helouise Costa, « Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970 » in *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. 16, n°2, juil.-déc. 2008, p. 131-173 ; Cristina Freire, « Museus em Rede: A dialética impecável de Walter Zanini » in *Art Journal*, vol. 73, 2014, p. 20-45 ; Cristina Freire, *Walter Zanini: escrituras críticas*, São Paulo, Annablume, 2013.

contemporain se tissèrent, les contacts avec la rédaction de *Pasquim* s'approfondirent et la rencontre se construisit pas à pas.

Adolpho Queiroz décrivit dans l'article « Rir faz pensar : a contribuição histórica do salão de humor de Piracicaba » la deuxième rencontre avec les membres de la rédaction de *Pasquim*, qui eut lieu au début de l'année 1974 :

> « Un peu après le carnaval de 1974, un groupe de journalistes de la ville, dirigé par le professeur Alceu Marozzi Righeto et composé de jeunes journalistes comme Carlos Colonese et moi-même, en tant que lecteurs assidus du journal *Pasquim*, nous sommes allés faire un entretien le samedi du carnaval en tant que journalistes et invités qui participaient comme jurés aux festivités du carnaval de la ville cette année-là. Le contact avec le journaliste José Maria do Prado, à l'époque du journal *Última Hora* de São Paulo, porta extrêmement bien ses fruits et nous écoutâmes les intentions d'Alceu durant la conversation au cours de l'après-midi. Il demanda au journaliste de *Última Hora* s'il pouvait nous mettre en contact avec l'équipe de *Pasquim* à Rio de Janeiro, parce que nous avions l'intention d'organiser un salon d'humour cette année-là dans la ville de Piracicaba[559]. »

José Maria do Prado travaillait notamment à l'époque avec le reporter Audálio Dantas, élu l'année suivante président du syndicat des journalistes de l'État de São Paulo et qui contribua largement à la dénonciation de l'assassinat du journaliste Vladimir Herzog. Il était membre de l'antenne pauliste de *Última Hora*, créée en 1952 un an après la fondation du périodique à Rio de Janeiro par Samuel Wainer. D'après Adolpho Queiroz, José Maria do Prado leur présenta Zélio Alves Pinto à l'occasion d'un déjeuner organisé à São Paulo et leur permit ainsi de s'approcher du frère de Zélio, le dessinateur Ziraldo, qui sévissait dans les pages de *Pasquim* depuis 1969.

Zélio décrivit en 2001 dans le documentaire « De Piracicaba com humor » réalisé par la chaîne de télévision publique TV Cultura, les circonstances de sa rencontre avec le groupe de Piracicaba et son rôle d'intermédiaire entre ce dernier et la rédaction de *Pasquim*. Le lieu de la rencontre initiale différait dans ses souvenirs, mais l'importance de son rôle dans la prise de contact avec le journal satirique *carioca* demeura :

559 Adolpho Queiroz, « Rir faz pensar : a contribuição histórica do salão de humor de Piracicaba » dans Benedito Guimarães Aguiar Neto, Gabriel Ferrato dos Santos, Alexandre Huady Torres Guimarães, Adolpho Queiroz, Fernando Coelho dos Santos, Guarlberto Costa, Rosangela Maria Rizzolo Camolese, *op. cit.*, p. 111.

> « Tout est arrivé très vite. J'étais dans mon atelier, et quatre jeunes de Piracicaba sont entrés [...] avec une idée en tête. […] J'ai trouvé ça très drôle, premièrement parce que je ne savais même pas exactement où se trouvait Piracicaba. […] J'ai mis en contact le groupe avec l'équipe de *Pasquim*, qui était à l'époque le grand centre de l'humour au Brésil. […] À l'époque, *Pasquim* était un grand journal au Brésil. Et évidemment, ils voulaient associer la rédaction de *Pasquim* au projet. Ils ont rempli leur voiture de *cachaça* et sont partis à Rio de Janeiro pour aller discuter avec la rédaction. […] À l'époque la rédaction avait la réputation de boire de manière complètement folle. Et d'ailleurs il y a un fond de vérité, ils buvaient vraiment comme des fous. […] L'équipe de Piracicaba est arrivée, ils étaient très drôles, très amusants, ils ont sympathisé là-bas et l'équipe de *Pasquim* les adora. Et on a commencé à travailler à ce projet de salon à partir de là. […] C'est comme ça qu'est né le salon de Piracicaba[560]. »

Alceu Righetto confirma par ailleurs dans l'entretien croisé proposé par le documentaire ce statut de référence conféré aux membres de la rédaction de *Pasquim*, dont l'aval semblait indispensable aux yeux des porteurs du projet de salon :

> « En vérité, *Pasquim* représentait à nos yeux un îlot qui offrait le plaisir que le pays avait perdu. […] En vérité, ils rendaient possible une contestation... évidemment politique mais aussi cet aspect d'une vie agréable, de plaisir. Nous sommes allés à Rio de Janeiro avec beaucoup de plaisir pour rencontrer nos grands personnages là-bas. Et évidemment, Piracicaba a toujours été la capitale de la cachaça[561]. »

L'admiration pour les « grands personnages » de *Pasquim*, tangible dans les déclarations des créateurs du salon de Piracicaba, était liée d'une part à la reconnaissance du talent et de la célébrité des dessinateurs travaillant à Rio de Janeiro et d'autre part à la réputation sulfureuse des membres de la bohème intellectualisée du quartier de Ipanema. Condition *sine qua non* à la réalisation du premier salon de Piracicaba, leur soutien se manifesta par la participation massive des dessinateurs à l'événement dès 1974 et au cours des éditions suivantes. Accueillis par le journaliste Paulo Francis dans les locaux de *Pasquim*, le

560 Zélio Alves Pinto in Tv cultura, « De Piracicaba com humor », São Paulo, 2001, 27’16’’ – 30’08’’ [en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=xCru51OUwPA] (consulté le 23/03/2018).

561 Alceu Righetto in Tv cultura, « De Piracicaba com humor », São Paulo, 2001, 28’00’’-28’08’’; 28’43’’-29’01’’ [en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=xCru51OUwPA] (consulté le 23/03/2018).

groupe originaire de Piracicaba réussit donc à convaincre la rédaction et notamment Millôr Fernandes, de l'intérêt de la diffusion de dessins satiriques et humoristiques dans le cadre d'une exposition locale et décentralisée, hors des deux grandes métropoles culturelles dominantes du sud-est du pays qu'étaient Rio de Janeiro et São Paulo.

### c) L'organisation de la première édition en 1974

L'affiche de la première édition fut dessinée par Zélio, devenu le parrain du projet. Elle mettait en scène, en noir et blanc, un personnage souriant à la boîte crânienne remplie des outils du dessinateurs : crayons, pinceaux, stylos à plume... et le « V » de la victoire se confondant avec lesdits instruments. Le contexte politique de production de l'image permet d'analyser cette assimilation du premier salon à une réussite, à l'aune du renforcement et de l''institutionnalisation de l'État autoritaire à l'origine de nombreuses craintes de censure et d'interdiction. L'affiche mentionnait certains soutiens institutionnels ou privés, tels que celui du Département municipal de tourisme de la ville qui, nous le verrons, finança en grande partie l'événement, celui du périodique local *O Diário* ainsi que du club Colonel Barbosa, un cercle de la ville fondé en 1940 en hommage au colonel José Barbosa Ferraz.

**FIG 84 : Zélio Alves Pinto, affiche du 1er Salon de l'humour de Piracicaba, 1974, archives du CEDHU**

Le compte-rendu de la première édition[562] lista les noms des membres de la commission d'organisation et leur fonction : le président Alceu Marozi Righetto, le secrétaire Carlos Marcos Colonese, le trésorier José Maria Paes da Silva et trois autres membres, José Maria Ferreira, Mário L. dos Santos Filho et Thomaz Caetano Rípoli. Le document indiquait que le Salon se déroula du 26 au 31 août 1974 dans les locaux du théâtre São José, propriété du Club Coronel Barbosa. Le bâtiment fut acheté en 1960 par le cercle de l'élite *piracicabana* pour y organiser fêtes, concerts, carnavals, bals de débutantes et autres manifestations. Le 21 juillet 1974, Alceu Marozi Righetto adressa une lettre[563] en tant que président de la commission d'organisation du salon au président du Club Barbosa, Heitor Montenegro, afin de lui demander l'autorisation d'utiliser les locaux pour l'événement. Les photographies de la première édition et le film réalisé en super 8 par le journaliste Roberto Antonio Cêra, l'un des fondateurs du salon, attestent cependant de la présence des visiteurs dans un autre lieu tout proche : la banque portugaise de la place José Bonifacio. Le Club aurait refusé de prêter ses locaux au salon puisque d'autres activités avaient déjà été prévues et les organisateurs optèrent donc pour les sous-sols de la banque portugaise, qui accepta de leur prêter les lieux.

Les témoignages de dessinateurs interrogés dans le cadre de la réalisation du documentaire de la TV Cultura en 2001 décrivaient un climat provincial, une opinion relativement conservatrice et la surprise causée par l'arrivée massive à Piracicaba de dessinateurs célèbres à l'époque, dont une grande majorité venait de Rio de Janeiro. Les films réalisés par Roberto Antônio Cera[564] en 1974 et 1975 permettent d'identifier un public majoritairement blanc, composé de visiteurs assez jeunes, mais également de familles et de personnes plus âgées qui déambulaient dans les galeries formées par les panneaux montés à l'occasion du salon et classés par artiste. La prépondérance du public étudiant notamment liée à la proximité de l'ESALQ est un élément à associer avec la volonté de la part des organisateurs de faire sortir les manifestations culturelles contestataires du champ universitaire, très surveillé et largement censuré. La forte participation des membres de la

562 « I SALÃO DE HUMOR DE PIRACICABA - 1974 », Piracicaba,1974, archives du CEDHU.
Les archives du Salon de l'humour de Piracicaba, consultées dans le bâtiment de l'*Engenho central* en mai 2016, renferment de précieux documents permettant d'analyser avec précision son organisation concrète : travaux préparatoires, compte-rendus pour chaque édition détaillant notamment la liste des personnes ayant contribué à l'organisation, lieux et dates des événements organisés, listes de dessinateurs et de dessins inscrits, correspondance du salon, carnets de comptabilité… Nous disposons de l'autorisation du CEDHU pour l'utilisation et la reproduction de ces archives à des fins de recherche universitaire.

563 Lettre de Alceu Marozi Righetto à Heitor W.S. Montenegro, Piracicaba, 21/07/1974, archives du CEDHU, « Correspondance 1974 – Lettres envoyées ».

564 Roberto Antônio Cera, « Salões de Humor de Piracicaba 1974 1975 », document audiovisuel, archives personnelles [en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=HDFc7vHrB2Y] (consulté le 05/05/2019).

rédaction du périodique *Pasquim* était notable. Le compte-rendu de la première édition[565] mentionna également l'organisation d'une exposition parallèle dans une salle de la Banque portugaise spécialement consacrée aux dessins d'humour publiés dans l'hebdomadaire. Une conférence consacrée à l'histoire et aux théories de l'humour fut par ailleurs dispensée par Zélio Alves Pinto le 20 août 1974, quelques jours avant l'inauguration du salon[566]. La correspondance du salon montre l'une des préoccupations majeures des organisateurs du salon : attirer le public étudiant local. Une lettre adressée à Alceu Righetto le 5 août 1974 par Antonio Claudio Lombardi[567], président du CALQ, accusait réception de l'invitation envoyée par les organisateurs du salon aux membres de l'École supérieure d'agriculture. Il confirmait la diffusion au sein de l'institution universitaire de l'affiche et de copies du règlement du salon, en vue de la participation des enseignants et étudiants de l'ESALQ au concours de dessins. Un courrier similaire daté du 10 août 1974[568] témoignait d'une prise de contact semblable avec la faculté d'agronomie Lycio Vellozo, de l'Université fédérale du Paraná située à Curitiba.

La correspondance du salon permet également de retracer les contacts pris avec de nombreux dessinateurs plus ou moins connus et expérimentés. Ainsi, l'artiste originaire de Fortaleza Hermógenes Gomes Magalhães, dit Hermó, rédigea une note manuscrite dans laquelle il indiquait son enthousiasme et sa volonté de participer à l'événement, malgré le retard dans l'envoi de ses travaux :

565 « I SALÃO DE HUMOR DE PIRACICABA - 1974 », Piracicaba, 1974, archives du CEDHU, « 1974 ».
566 « O Zélio veio e agradou » in *O Diário*, 21/08/1974, archives du CEDHU, « Revue de presse 1974 ».
567 Lettre de Antonio Claudio Lombardi à Alceu Marozi Righeto, Piracicaba, 05/08/1974, archives du CEDHU, « Correspondance 1974 – Lettres reçues ».
568 Lettre de la Direction académique « Lycio Vellozo » à la Direction du Département municipal de tourisme de la ville de Piracicaba, Curitiba, 10/08/1974, archives du CEDHU, « Correspondance 1974 – Lettres reçues ».

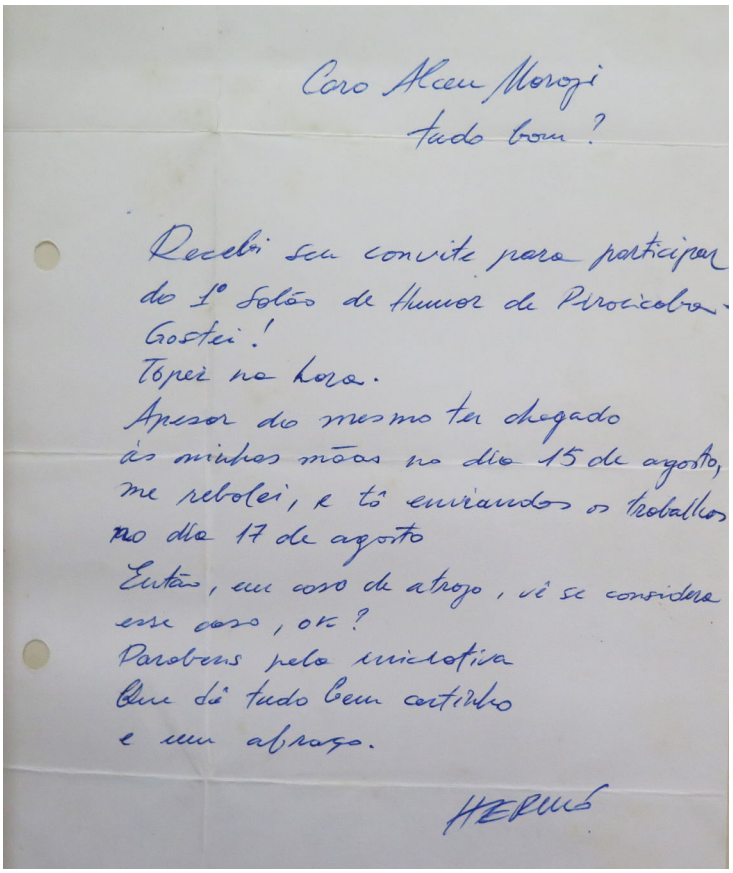



**FIG 85 : Lettre manuscrite de Hermógenes Gomes Magalhães (Hermó) à Alceu Marozi Righeto, Piracicaba, non daté, archives du CEDHU, « Correspondance 1974 – Lettres reçues »**

« Cher Alceu Marozi, tout va bien ?

J'ai reçu ton invitation à participer au premier salon de l'humour de Piracicaba.

J'ai adoré !

J'étais tout de suite partant.

Malgré le fait qu'elle me soit parvenue le 15 août, je me suis secoué, et j'envoie les travaux le 17 août. Donc, en cas de retard, vois ce que tu peux faire, ok ?

Bravo pour l'initiative.

J'espère que tout va bien se passer,

je t'embrasse.

HERMÓ[569] »

569 Lettre manuscrite de Hermógenes Gomes Magalhães (Hermó) à Alceu Marozi Righeto, Piracicaba, non daté, archives du CEDHU, « Correspondance 1974 – Lettres reçues ».

Le texte manuscrit, le langage informel et la sympathie véhiculés sont les marques d'une certaine intimité entre le président de la commission d'organisation du salon et le dessinateur, dont le retard dans l'envoi des dessins ne s'avéra pas être un obstacle puisque, nous le verrons, il remporta un prix au cours de cette première édition.

Une autre lettre manuscrite, signée Maroubo et rédigée sur une page de carnet d'écolier à lignes, fut envoyée le 19 août 1974 depuis la ville d'Assis, dans l'état de São Paulo. Le peintre José Gonçalves Maroubo, décédé en mai 2009, était alors âgé de quarante-trois ans. Il y expliquait les ressors comiques de ses trois dessins envoyés pour le concours après avoir formulé un amer constat initial : « Comme c'est la première fois que je participe à un concours, je ne dois pas avoir la moindre chance, c'est dur, mais c'est la vérité[570]. » Francisco Quadra Andrez, connu aujourd'hui comme Ticão, envoya le 16 août 1974 un courrier rempli d'éloges à l'égard du projet de création du salon de l'humour de Piracicaba. Celui qui fut conseiller municipal de la ville de Suzano dans les années 1980 encensait en 1974 l'initiative « de cette ville progressiste de proposer à l'humoriste amateur ou professionnel le concours d'humour[571] » et proposait ses travaux. Enfin, certains courriers reçus par les organisateurs prouvaient la participation de très jeunes dessinateurs à l'instar de José Luiz Pires da Silva, signant Jota, âgé de quinze ans et résidant à Londrina[572].

L'ensemble de la correspondance reçue et envoyée par les organisateurs du salon au cours des mois de juillet et août 1974 témoigne d'une importante diffusion du règlement de l'événement et de l'appel à participer au sein des milieux artistiques professionnels et amateurs de municipalités de l'État de São Paulo et aux alentours. L'une des lettres permet même de formuler l'hypothèse d'une diffusion internationale des informations au sujet de l'organisation du salon de Piraciaba, dès sa première édition. Se présentant comme correspondant à São Paulo des revues *Aleph* et *Impulso*, « deux revues portugaises spécialisées en bande dessinées et dessins de presse[573] », le jeune journaliste brésilien Dagomir Marquezi demandait aux organisateurs du salon de lui envoyer tous les renseignements et documents possibles au sujet

570 Lettre manuscrite de José Gonçalves Maroubo (Maroubo) aux organisateurs du Salon de l'humour, Assis, 19/08/1974, archives du CEDHU, « Correspondance 1974 – Lettres reçues ».

571 Lettre de Francisco Quadra Andrez (Ticão) au Président du Salon, Suzano, 16/08/1974, archives du CEDHU, « Correspondance 1974 – Lettres reçues ».

572 Lettre de José Pires da Silva (Jota) aux organisateurs du Salon, Londrina, 14/08/1974, archives du CEDHU, « Correspondance 1974 – Lettres reçues ».

573 Lettre de Dagomir Marquezi aux organisateurs du Salon, São Paulo, 26/97/1974, archives du CEDHU, « Correspondance 1974 – Lettres reçues ».

de l'événement afin de les diffuser au Portugal par le biais des deux périodiques. Il précisait également qu'il serait présent à Piracicaba et écrirait à son sujet dans les titres portugais.

Lors de la réalisation du documentaire « De Piracicaba com humor », Adolpho Queiroz expliqua que la municipalité de Piracicaba avait octroyé un budget de dix mille cruzeiros à l'organisation du premier salon à la suite de l'annulation d'un projet consacré aux amateurs d'orchidées : « Le salon a été viable seulement parce qu'une exposition d'orchidées ne s'est pas réalisée. Le club d'orchidophilie de Piracicaba était très prestigieux à ce moment là et ils nous ont laissé 10 000 cruzeiros, à l'époque. C'est cet argent que la préfecture nous a cédé[574]. » L'organisation et la répartition budgétaire étaient les objets d'une lettre adressée le 3 septembre 1974 au maire de la ville Adilson Benedito Maluf par Alceu Marozi Righetto, dans laquelle ce dernier demanda à la municipalité d'allouer des crédits supplémentaires à la commission du salon pour subvenir à d'importantes dépenses survenues a posteriori. Le courrier insistait sur la dimension inattendue du succès remporté par l'événement, couvert par des médias à la portée nationale :

> « Considérant la dimension présentée par le I[er] Salon de l'Humour de Piracicaba, qui fut divulgué conjointement avec la ville dans tout le Brésil, par la TV Globo, *O Estado de São Paulo*, la *Folha de São Paulo*, entre autres, en termes « nationaux », et en présence de toutes les personnes invitées pour composer le jury responsable du jugement des travaux présentés audit Salon – Millôr Fernandes, Zélio, Ziraldo, Jaguar, Fortuna et Ciça – en somme, au vu de la projection obtenue, le budget destiné au Salon, pensé initialement dans un cadre local, est devenu insuffisant[575]. »

Le président de la commission d'organisation y expliquait ensuite au maire les raisons de l'insuffisance de la somme initialement allouée et les motifs de sa demande de crédits supplémentaires : remboursement du transport des membres du jury venus de Rio de Janeiro, paiement des prix aux dessinateurs lauréats, frais postaux liés au renvoi des travaux originaux exposés à leurs auteurs... Cette lettre démontre le succès imprévu remporté par l'événement et la volonté des organisateurs de construire le projet en partenariat avec la municipalité afin de contribuer au rayonnement culturel local de la petite ville. Elle prouve aussi l'important

574 Adolpho Queiroz in TV Cultura, « De Piracicaba com humor », 2001, 29'49''-30'06'' [en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=xCru51OUwPA] (consulté le 28/03/2018).

575 Lettre de Alceu Marozi Righetto au maire de Piracicaba Adilson Benedito Maluf, Piracicaba, 03/09/1974, archives du CEDHU, « Correspondance 1974 – Lettres envoyées ».

soutien financier de la ville indispensable à la tenue de la manifestation attirant des dessinateurs venus des quatre coins du Brésil.

Le compte-rendu de la première édition du salon présentait les personnes composant le jury : les membres de la rédaction de *Pasquim* Millôr Fernandes, Ziraldo, Fortuna et Jaguar, ainsi que Zélio. Le document indiquait également l'inscription de soixante-quinze dessinateurs et deux cent vingt dessins au concours. Les archives du salon renferment les délibérations manuscrites du jury[576] indiquant les préférences de chacun des cinq membres et l'obtention d'un consensus.

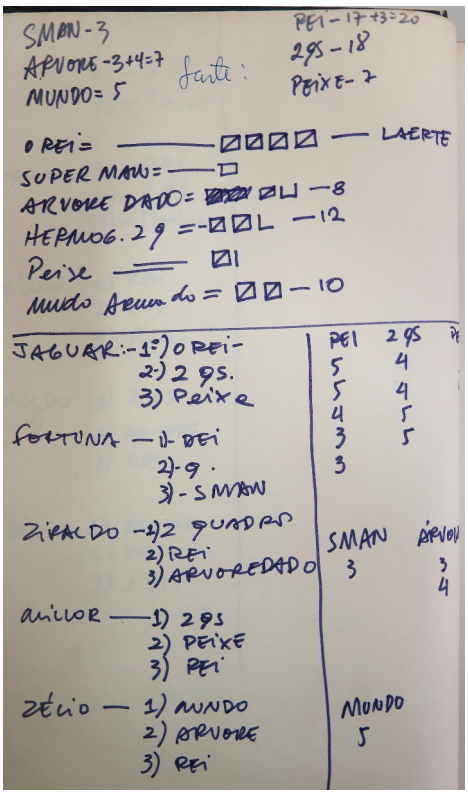



**FIG 86 : Délibérations des membres du jury du Ier Salon de l'humour, Piracicaba, non daté, archives du CEDHU, « 1974 »**

Le jury décida d'attribuer le premier prix à une œuvre de Laerte Coutinho qui publiait alors ses travaux au sein de *Balão*, édité par les étudiants de l'École de communication et arts (ECA) de la USP. Le dessin original en noir et blanc, reproduit ci-après, abordait dès 1974 les thématiques de la répression physique et de la torture en empruntant au vocabulaire visuel médiéval. Il ne fut publié dans aucun périodique avant son envoi à Piracicaba pour participer

576 Délibérations des membres du jury du Ier Salon de l'humour, Piracicaba, non daté, archives du CEDHU, « 1974 ».

au concours. La scène représentait un enfant victime de ses tortionnaires, suspendu par les bras et des boulets attachés aux pieds. Au premier plan, le bourreau encapuchonné arborait un grand sourire alors qu'il chauffait à blanc une barre en métal, outil de la torture proche. En arrière-plan, un groupe impatient assistait à la scène. L'analogie entre les techniques de torture médiévales et contemporaines prenait corps dans le mélange disparate de tenues vestimentaires et d'accessoires : les cagoules et casques jouxtent le fléau d'arme, le fouet et... les lunettes de soleil portées par les sbires pour conserver leur anonymat. L'ensemble de la composition constituait une référence à la fable de l'écrivain danois Hans Christian Andersen « Les habits neufs de l'empereur », contant l'histoire d'un roi qui ne vivait qu'au travers de sa garde-robe, du luxe des nouveaux habits et de la flatterie. Sa vanité et son amour des tissus le conduisirent à croire sur parole deux escrocs qui le persuadèrent de leur capacité à lui tisser un vêtement fait d'une étoffe incroyable, invisible aux yeux du commun des mortels. Le jour de la grande procession, en voyant l'empereur dénudé persuadé d'être vêtu d'une étoffe invisible, un enfant s'écria « Mais il ne porte pas d'habits ! », expression progressivement remplacée dans les successives versions et traductions par « Le roi est nu[577] ! ». La parole de l'enfant représentait dans la fable la lucide reconnaissance de l'évidence prononcée avec courage ou naïveté. En 1974, l'enfant torturé par Laerte hurlait justement le contraire : « *O rei estava vestido !* » (« Le roi était vêtu ! »). Les multiples niveaux de lecture de l'image satirique lui conféraient son caractère critique : elle dénonçait d'une part l'absurdité d'un contexte extrêmement répressif dans lequel l'exercice de la liberté d'expression pouvait conduire à la torture physique, et d'autre part les interdits formulés au nom de la censure morale et de la défense des mœurs jugées adéquates, prohibant les représentations ou l'évocation de la nudité.

577 Voir Anne Le Bihan, « Le roi est nu » in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 54, n°4, 2003, p. 13-19.

**FIG 87 : Laerte Coutinho, 1er prix du Salon de l'humour de Piracicaba, 1974 (dessin original 39x29 cm), archives du CEDHU**

Le deuxième prix fut attribué à un dessin envoyé par Hermó, le dessinateur qui avait adressé une lettre manuscrite à Alceu Righetto afin d'expliquer les raisons de son retard. La scène représentait le désespoir d'un homme suicidaire, une arme pointée sur la tempe gauche, perché au sommet d'une planète chaotique perdue dans la course effrénée aux armements. L'omniprésence d'armes lourdes et de satellites, symboles du climat de Guerre froide régnant au milieu des années 1970, contrastait avec un petit îlot représenté en arrière-plan, synonyme d'une préoccupation environnementale naissante. L'habitant de la planète voisine assistait de loin à l'auto-destruction belliqueuse au premier plan, apparemment satisfait de son foyer arboré et pacifique. Les inquiétudes concernant la préservation des zones naturelles brésiliennes furent également le thème central du troisième dessin primé, réalisé par Luiz Renato Bittencourt Silva. Il dénonçait la déforestation par le biais d'un ensemble bigarré

d'oiseaux agglutinés sur un arbre mutilé, isolé au milieu d'un champ de souches et que l'un des animaux tente de réparer en fixant un manche de hache à l'une de ses branches coupées[578].

De l'aveu de ses organisateurs, le salon remporta un succès inattendu. La présence de dessinateurs célèbres, l'importante couverture médiatique et le soutien, notamment financier, de la municipalité de Piracicaba contribuèrent de manière indéniable à l'absence de répression lors de la première édition. Ce paradoxe autorise la formulation de certaines hypothèses à propos de l'importance des jeux d'échelle dans la mise en place de politiques culturelles contradictoires sous le régime militaire. Le Salon de l'humour de Piracicaba constitue en ce sens un observatoire de la marge de manœuvre ayant existé à l'échelle municipale pour organiser un événement culturel promouvant la contestation graphique et rayonnant à l'échelle nationale, largement couvert par la presse écrite et télévisée. Une lettre envoyée le 30 août 1974 par Alceu Marozi Righetto à la société Pirapel, entreprise de fabrication de papier de Piracicaba, attestait certaines retombées positives du salon amplement relayé dans les médias :

> « Messieurs,
> Après le grand succès obtenu par le Ier Salon d'humour de Piracicaba, qui a même fait l'objet d'un reportage spécial de la TV Globo de São Paulo, canalisant à Piracicaba une grande partie de l'attention du public pauliste et dans une certaine mesure, brésilien, la Commission d'organisation a reçu de la part de l'hebdomadaire *O Pasquim* une invitation à éditer un supplément spécial du salon, tiré à 70 000 exemplaires, qui serait inséré dans ce périodique.
> Ainsi, Messieurs, nous souhaitons par la présente vous inviter à participer à cette entreprise à la portée nationale.
> Et, considérant qu'il ne s'agit pas d'un supplément publicitaire, nous n'avons invité aucune autre entreprise de la ville à y participer. Ainsi, les coûts ne seraient couverts que par la société PIRAPEL, qui aurait pour elle une page du supplément, à hauteur de Cr$ 6.000,00 (six mille cruzeiros)[579]. »

Ce courrier nous éclaire sur l'un des rouages de l'installation d'un cercle vertueux, notamment économique, à la suite de la réalisation de la première édition : la valorisation des

578 Nous reviendrons dans le dernier chapitre de cette thèse sur les relations des charges et dessins d'humour politique avec la défense de l'environnement au Brésil au cours de la seconde moitié des années 1970. Cela dit, le fait que deux des trois dessins primés à Piracicaba dès la première édition abordent cette question est révélateur d'une prise de conscience précoce des enjeux de l'écologie par les dessinateurs.

579 Lettre de Alceu Marozi Righetto à PIRAPEL – Industrie *piracicabana* de papier, Piracicaba, 30/08/1974, archives du CEDHU, « Correspondance 1974 – Lettres envoyées ».

partenaires locaux implantés à Piracicaba et concernés par le succès de l'initiative. Ce partenariat entamé entre les organisateurs du salon, la municipalité de Piracicaba et les entreprises locales autorisa dès la fin de l'année 1974 la Commission d'organisation à envisager d'inviter pour l'année suivante des personnalités célèbres mondialement dans le monde du dessin et de l'humour graphique, entamant ainsi l'internationalisation de l'événement.

## II. Le jeu d'échelle à Piracicaba : entre national, régional et international

### a) Claude Moliterni, *Punch* et *Mad* ou la valorisation des dessinateurs occidentaux

À l''image de Piracicaba, la ville française d'Angoulême fut dans la première moitié des années 1970 le terrain d'expérimentations artistiques et d'événements culturels organisés autour de la bande dessinée, à l'initiative de Francis Groux, élu conseiller municipal en 1971, et de Jean Markidian, alors adjoint au maire à la culture. Ils organisèrent notamment le cycle « Angoulême Art Vivant » afin de dynamiser la vie culturelle locale et dans le cadre duquel Claude Moliterni, alors directeur de la revue *Phénix* et directeur éditorial chez Dargaud, participa à des expositions et conférences sur la bande dessinée. En mai et juin 1972, Groux et Markidian organisèrent l'exposition « Dix millions d'images » consacrée à la bande dessinée nord-américaine et en confièrent la réalisation à Moliterni. En fin d'année, les trois partenaires décidèrent de rassembler dessinateurs et auteurs de bande dessinée à Angoulême dans le cadre de la « Quinzaine de la lecture ». Moliterni qui était par ailleurs l'un des organisateurs du festival de la bande dessinée de Lucques créé en 1965 en Italie, fit en sorte que tous les trois y soient invités lors de l'édition de novembre 1973. Avec l'accord des organisateurs de l'événement italien et l'aval de la municipalité angoumoisine, la première édition du Salon international de la bande dessinée d'Angoulême fut lancée officiellement le 25 janvier 1974. L'événement dura trois jours et accueillit de grands noms de la bande dessinée tels que Burne Hogarth, Harvey Kurtzman, Maurice Tillieux ou André Franquin. Il semblerait que ce soit à Lucques l'année précédente que Zélio ait fait la rencontre de Moliterni. L'artiste brésilien avait étudié la peinture à Paris dans les années 1960, organisa sa première exposition individuelle à la Maison du Brésil en 1962 et servit d'intermédiaire entre les organisateurs du salon de Piracicaba et Claude Moliterni. Une lettre écrite le 22 décembre 1974 à l'éditeur français par Luis Antônio Fagundes, directeur du département de tourisme de Piracicaba, témoigne

d'échanges entre les créateurs des salons de Piracicaba et d'Angoulême, et de la volonté de confirmer la venue du directeur de Dargaud au Brésil, contacté au préalable par Zélio :

> « Cher Monsieur,
> Par le biais de cette lettre, nous souhaitons confirmer l'invitation verbale qui vous a été faite par Zélio Alves Pinto, afin que vous participiez au 2ème Salon de l'humour de Piracicaba en tant qu'invité spécial.
> Nous voulons également confirmer le fait que l'invitation inclut une conférence au sujet de l'humour et de la bande dessinée, sur le thème qui vous conviendrait le mieux, ainsi que l'exposition de dessins originaux de vos artistes, pendant les deux semaines suivant l'inauguration de notre salon, qui aura lieu à partir du 23 août de l'an prochain.
> Nous espérons que vous confirmerez votre présence et nous traiterons ensuite des détails de votre voyage et de votre séjour parmi nous[580]. »

Les lettres échangées permettent de reconstituer les étapes de l'organisation concrète de la venue de Moliterni à Piracicaba, conférant à l'événement un retentissement international. Le 19 mai 1975, Fagundes s'inquiéta de savoir si l'éditeur français « avait déjà reçu [sa] précédente carte […] confirmant l'invitation à participer au jury [du] II Salão d'humour de Piracicaba, ainsi qu'à faire la promotion d'une exposition d'originaux des artistes de [sa] maison d'édition et à animer une conférence durant la semaine du 23 au 31 août[581]. » Il indiqua également que la date retenue pour l'organisation d'une telle conférence était le dimanche 24 août 1975. Sa lettre faisait enfin état de préoccupations d'ordre pratique à propos du transport des dessins originaux pour organiser l'exposition :

> « Nous aimerions maintenant savoir combien d'originaux vous voudriez exposer au salon de Piracicaba. Il est important que nous le sachions, puisque nous allons maintenant nous occuper du transport de ces travaux, dans la mesure où nous souhaitons que l'exposition des originaux des artistes de la maison d'édition Dargaud soit une attraction dans tous les sens du terme. Nous aimerions que les originaux des artistes de Dargaud nous soient envoyés avant votre venue, de cette

580 Lettre de Luis Antônio Fagundes à Claude Moliterni, Piracicaba, 22/12/1974, archives du CEDHU, « Correspondance 1974 – Lettres envoyées ».
581 Lettre de Luis Antônio Fagundes à Claude Moliterni, Piracicaba, 19/05/1975, archives du CEDHU, « Correspondance 1975 – Lettres envoyées».

manière nous aurons plus de temps pour traiter le matériel qui sera exposé. L'idéal serait que les originaux des artistes de Dargaud arrivent à Piracicaba au plus tard la dernière semaine du mois de juillet[582]. »

Fagundes indiquait à Moliterni qu'il avait le choix dans la date de son vol et lui précisait tout de même qu'il serait idéal qu'il arrive la semaine précédent le salon afin de faciliter son transport de São Paulo à Piracicaba.

Il s'agissait dès lors pour les organisateurs de faire connaître leur initiative à l'étranger. Ainsi, Rogério Otávio Basílio Viana, directeur des relations publiques de la ville de Piracicaba, adressait un courrier le 8 juillet 1975 aux directeurs du salon français[583] pour leur demander de diffuser l'appel à participation auprès de leurs contacts et des artistes intéressés, courrier accompagné d'affiches et d'informations. Le 16 juillet, Claude Moliterni adressa personnellement à Zélio Alves Pinto une lettre dactylographiée sur un papier à en-tête de Dargaud[584] à laquelle il joignait un texte retraçant l'histoire du journal *Pilote* destiné à accompagner l'exposition organisée. Le directeur du salon, Ermelindo Nardim, en accusa bonne réception le 28 juillet[585] et informa l'éditeur français de l'envoi prochain de son billet d'avion.

Luis Antônio Fagundes dut à ce sujet demander l'autorisation au service des opérations de change de la Banque centrale du Brésil dans un courrier daté du 2 août 1975[586] de transférer la somme de mille trois cent cinquante trois dollars à la Compagnie aérienne de Rio Grande do Sul (VARIG) correspondant à l'achat du billet aller-retour entre Paris et São Paulo. Le budget considérable montre certaines évolutions dans l'organisation du deuxième salon, financé en 1975 presque intégralement par le Département municipal de tourisme. Les archives révèlent également la préoccupation précoce d'ancrer l'événement dans un lieu pérenne afin de pouvoir regrouper les collections et le théâtre municipal São José occupa cette fonction pendant plusieurs années, avant d'être remplacé par le bâtiment de l'*Engenho Central*, ancienne raffinerie de sucre et vestige historique du passé industriel de la ville.

582 Lettre de Luis Antônio Fagundes à Claude Moliterni, Piracicaba, 19/05/1975, archives du CEDHU, « Correspondance 1975 – Lettres envoyées ».

583 Lettre de Rogério Otávio Basílio Viana aux organisateurs du Salon international de la bande dessinée d'Angoulême, Piracicaba, 08/07/1975, archives du CEDHU, « Correspondance 1975 – Lettres envoyées ».

584 Lettre de Claude Moliterni à Zélio Alves Pinto, Neuilly, 16/07/1975, archives du CEDHU, « Correspondance 1975 – Lettres reçues ».

585 Lettre de Ermelindo Nardin à Claude Moliterni, Piracicaba, 28/07/1975, archives du CEDHU, « Correspondance 1975 – Lettres envoyées ».

586 Lettre de Luis Antônio Fagundes au Service d'opérations de change de la Banque centrale du Brésil, Piracicaba, 02/08/1975, archives du CEDHU, « Correspondance 1975 – Lettres envoyées ».

Rogério Otávio Basílio Viana s'adressa à l'Hôtel de ville de Montréal le 8 juillet 1975[587] pour faire la promotion du salon en indiquant la venue de Moliterni. La mention du directeur éditorial de Dargaud apparaît très clairement dans le courrier comme un argument en faveur de la légitimité et du prestige du salon de Piracicaba. La lettre était accompagnée de documents à diffuser auprès des dessinateurs québécois : affiches, copies du règlement et autres informations pratiques. Quelques jours avant l'inauguration du deuxième salon, Luiz Antônio Lopes Fagundes adressa à la chaîne de télévision Globo une invitation à participer à l'ouverture de l'événement, insistant également sur la présence du directeur de Dargaud :

> « Comme l'année dernière, nous aimerions pouvoir compter, au « Vernissage » d'ouverture du IIème salon qui aura lieu le 23 à 20h30 en présence des plus grands dessinateurs du pays et d'artistes de télévision, ainsi que de l'éditeur français Claude Moliterni, de la maison d'édition Dargaud (Paris), qui réalisera le 24 une conférence sur « L'évolution du dessin d'expression française après 1945 », sur votre équipe de reportage pour réaliser le travail qu'elle jugera important[588]. »

De nombreux articles parus dans la presse écrite locale entre juin et août 1975 s'approprièrent cette insistance sur l'exceptionnalité de la venue de l'éditeur français à Piracicaba. La *Tribuna Piracicabana* prévoyait dès le 12 juin 1975 que la venue de l'éditeur français « [donnerait] de grandes perspectives au 'cartoon' national, puisque de nombreux contacts pourront être maintenus avec le principal éditeur de bandes dessinées de France et d'Europe en faveur de l'arrivée du savoir-faire humoristique brésilien sur le marché mondial[589] ». Le même ton élogieux parsemait les colonnes des périodiques *Jornal de Piracicaba* et *O Diário*. Ce dernier annonça plein d'espoir l'organisation du deuxième salon dans un article daté du 18 juin 1975 :

> « Le 24 août prochain, le principal événement parallèle à l'exposition de dessins d'humour sera une conférence de l'important éditeur français, M. Claude Moliterni, dont la présence à Piracicaba devra attirer dans notre ville de grands noms de

587 Lettre de Rogério Otávio Basílio Viana au Service des relations publiques de la ville de Montréal, Piracicaba, 08/07/1975, archives du CEDHU, « Correspondance 1975 – Lettres envoyées ».
588 Lettre de Luis Antônio Fagundes au Département de journalisme de la TV Globo, Piracicaba, 14/08/1975, archives du CEDHU, « Correspondance 1975 – Lettres envoyées ».
589 *Tribuna Piracicabana*, 12/06/1975, archives du CEDHU, « Revue de presse 1975 ».

> l'humour national, qui viendront maintenir des contacts pour l'édition de leurs dessins à l'étranger[590]. »

Les perspectives supposées d'insertion dans le marché européen de travaux brésiliens, associées à la venue de Moliterni, étaient présentées comme l'atout principal de l'événement censé attirer les dessinateurs du pays entier. Les périodiques insistèrent sur les échanges de compétences et les circulations de savoirs entre Zélio Alves Pinto et Rinaldo Traini, l'un des organisateurs du salon de la bande dessinée de Lucques en Italie venu en mars 1975 à Piracicaba. La *Tribuna Piracicabana* présenta Traini comme un gage de qualité et d'innovation, proposant une comparaison entre l'édition de 1975 et celle de l'année précédente dans un article intitulé « Cette année, plus intéressant » :

> « Rinaldo Traini a ramené directement de son pays son bagage d'expériences relatives aux salons d'humour en Italie et en France, afin qu'elles soient agrégées au Salon d'humour de Piracicaba. Tout indique que cette année la seconde exposition de dessins d'humour comptera sur une organisation plus importante, à la beauté et au gabarit sans pareil[591]. »

La *Folha de São Paulo* précisa plus succinctement le 10 juillet 1975 au sujet de Moliterni que « la DMT [Direction municipale du tourisme] de Piracicaba avait décidé de donner un caractère plus professionnel à l'organisation de son second salon, d'où l'invitation faite à l'éditeur français[592]. » Le prestige de la maison d'édition Dargaud et la renommée de son directeur conduisirent même la Direction centrale des étudiants de l'Université Mackenzie à publier dans son journal *Análise* un papier appelant à participer au salon de Piracicaba. L'article daté du mois d'août 1975 avait pourtant un ton amer et regrettait le manque de soutien provoquant l'impossibilité de donner suite à l'expérience pionnière de 1973. Estimant que le salon de Piracicaba était en fait un ingrat héritier du salon Mackenzie, le texte en faisait tout de même la promotion :

590 *O Diário*, 18/06/1975, archives du CEDHU, « Revue de presse 1975 ».
591 « Este ano, mais interessante » in *Tribuna Piracicabana*, 05/07/1975, archives du CEDHU, « Revue de presse 1975 ».
592 *Folha de São Paulo*, 10/07/1975, archives du CEDHU, « Revue de presse 1975 ».

> « Les prix sont très bons, 23 000 Cruzeiros, et en plus ils vont faire venir le directeur de l'une des plus grandes maisons d'édition d'Europe, Claude Moliterni, pour tenir une conférence. Il amènera des originaux de divers artistes, parmi eux Uderzo (Asterix), et 400 diapositives pour illustrer sa prise de parole. La conférence aura lieu le 24 août à Piracicaba[593]. »

Enfin, *O Estado de São Paulo* analysait déjà le 26 août 1975 certaines retombées positives pour les dessinateurs brésiliens et liées à la présence de l'éditeur français :

> « Bien que l'exposition se poursuive jusqu'au 6 septembre, les résultats du salon commencent déjà à se faire sentir. Claude Moliterni, éditeur de certaines des plus importantes publications européennes du genre, a annoncé la formalisation d'accords avec des artistes nationaux qui apparaîtront régulièrement dans les pages de *Pilote*, l'une des revues qu'il édite[594]. »

L'une des conséquences positives de ce premier épisode international à Piracicaba fut certainement la diffusion d'informations au sujet du salon en France, par le biais d'une interview publiée dans le périodique *Phénix* en décembre 1975. Le titre fondé en 1966 par Moliterni et la Société civile d'études et de recherche des littératures dessinées était dirigé en 1974 par Robert Cottereau et comptait parmi ses rédacteurs l'historien Pierre Couperie, figure pionnière de l'étude scientifique de la bande dessinée en France. Dans le dossier intitulé « Le deuxième salon de l'humour de Piracicaba[595] », les rédacteurs de *Phénix* interrogèrent Moliterni au sujet de son voyage au Brésil, de la localisation de la ville de Piracicaba, de l'organisation du salon, des réactions du public et des contacts entretenus à São Paulo par l'éditeur. Ce dernier expliqua le déroulement du concours de dessins, l'organisation et la réception de son exposition, confirmant la médiatisation intense de son passage. L'une de ses réponses illustre tout le paradoxe pour le salon du passage présenté comme nécessaire à la dimension internationale, afin d'ouvrir les yeux des Brésiliens eux-mêmes sur la valeur du travail des artistes nationaux :

593 *Análise*, 08/1975, archives du CEDHU, « Revue de presse 1975 ».
594 *O Estado de São Paulo*, 26/08/1975, archives du CEDHU, « Revue de presse 1975 ».
595 Claude Moliterni, « Le deuxième salon de l'humour de Piracicaba » in *Phénix*, n°43, 12/1975, p. 3-6.

« PH. : Y a-t-il un avenir pour la bande dessinée brésilienne dans les prochaines années ?

C.M. : Je crois que les Brésiliens veulent s'affirmer et ce deuxième Salon de Piracicaba le prouve, les talents ne manquent pas. Il faut convaincre les éditeurs que tout change... et qu'ils ont intérêt à publier les œuvres brésiliennes car elles sont bien plus percutantes que toutes ces vieilles séries publiées et republiées depuis des années... Il faut reconnaître que la presse et la TV nous ont largement appuyés... Pour ma part, j'ai fait plus de 90 minutes d'antenne et les articles de trois et quatre colonnes dans la presse, on ne les compte plus. Ainsi, je crois que le Brésil prend conscience qu'il existe des artistes brésiliens[596]. »

Il semblerait que les prises de parole de Moliterni au sujet du salon de l'humour de Piracicaba aient contribué à cette prise de conscience. Cette logique de valorisation et de publicité autour de l'événement grâce à la venue de célèbres personnalités du monde du dessin d'humour et de l'édition se poursuivit l'année suivante, lors du troisième salon. Signalons également que le troisième tome des aventures du personnage Harry Chase, écrites par Moliterni et mises en images par Walter Fahrer, parut en 1980 sous le titre « Piracicaba mon amour[597] ». Malgré la reproduction d'une vision fantasque et exotique d'un Brésil imaginé dans la bande dessinée, la publication de cette dernière attesta bel et bien l'existence d'un mouvement pendulaire d'influences réciproques entre Moliterni et le salon de l'humour brésilien.

En 1976, les dessinateurs Geoffrey Dickinson, de la revue satirique londonienne *Punch*, et Sérgio Aragones, travaillant au sein du magazine satirique nord-américain *Mad*, furent invités à participer au jury du salon aux côtés du dessinateur argentin Hermenegildo Sabát, de l'éditrice brésilienne Sonia Hirsch Duncan et du journaliste brésilien Mino Carta. Une grande exposition de dessins issus des célèbres publications anglo-saxonnes fut également organisée en parallèle du salon. De nombreux courriers furent échangés en vue d'organiser la venue de Dickinson ainsi que le transport des dessins de *Punch* depuis l'Angleterre. Le 20 février 1976, l'artiste britannique adressa à Luiz Antônio Fagundes une lettre à en-tête de la revue satirique indiquant qu'il acceptait l'invitation à Piracicaba et manifestant son enthousiasme à l'idée d'y exposer ses dessins : « Merci pour votre invitation que je serai très heureux d'accepter et j'attends de recevoir les détails et toutes les informations pertinentes à

596 Claude Moliterni, « Le deuxième salon de l'humour de Piracicaba » in *Phénix*, n°43, 12/1975, p. 6.
597 Claude Moliterni, Walter Fahrer, *Harry Chase. T3 Piracicaba mon amour*, Paris, Dargaud-Aventures, 1980.

propos de l'exposition d'humour[598]. » Le 6 mai 1976, Fagundes remercia le dessinateur londonien d'avoir accepté son invitation et lui précisa qu'il était dans l'attente d'un courrier émanant de la direction de *Punch* au sujet des possibilités d'envoi de dessins, de couvertures originales et de réimpressions[599]. Cette question fut de nouveau abordée le 14 juin par le président du département municipal du tourisme de Piracicaba, qui s'adressait à Décio Santos Ribeiro de la VARIG pour lui conseiller de prendre contact avec la revue britannique afin d'être informé des conditions d'envoi de cinquante dessins par avion[600]. Le courrier précisa que la municipalité effectuerait le paiement du transport des œuvres, dévoilant une autre modalité du soutien financier apporté par la ville au Salon de l'humour. Fagundes fit part le 5 juillet 1976 à *Punch* de certains détails au sujet de l'organisation pratique de l'exposition des dessins :

> « Nous pensons que le nombre idéal de dessins de *Punch* que nous pourrons exposer au Salon sera de cinquante. Ils seront protégés par une vitre en verre et vous seront rendus le 15 septembre. Nous aimerions vous informer du fait que la VARIG (Compagnie aérienne brésilienne) sera en charge du transport Londres – Piracicaba – Londres. Nous souhaiterions connaître la valeur des dessins, pour des questions d'assurance.
> Merci de nous envoyer des photos des travaux qui seront exposés, le nom et la biographie des artistes ainsi que quelques données au sujet de Punch[601]. »

Quelques jours plus tard, le même Fagundes écrivit de nouveau un courrier au service des opérations de change de l'agence de la Banque centrale du Brésil[602] afin d'obtenir l'autorisation de paiement à la compagnie aérienne de quinze mille six cent trente-huit cruzeiros et quarante centimes, soit mille quatre cent quarante-huit dollars, somme correspondant au prix du billet de Geoffrey Dickinson. À titre de comparaison, l'autorisation de paiement pour le billet d'avion du dessinateur argentin Hermenegildo Sabát demandée par

598 Lettre de Geoffrey Dickinson à Luis Antônio Fagundes, Londres, 20/02/1976, archives du CEDHU, « Correspondance 1976 – Lettres reçues ».
599 Lettre de Luis Antônio Fagundes à Geoffrey Dickinson, Piracicaba, 06/05/1976, archives du CEDHU, « Correspondance 1976 – Lettres envoyées ».
600 Lettre de Luis Antônio Fagundes à Décio Santos Ribeiro de la VARIG, Piracicaba, 14/06/1976, archives du CEDHU, « Correspondance 1976 – Lettres envoyées ».
601 Lettre de Luis Antônio Fagundes à A.V.Caudery, Piracicaba, 05/07/1976, archives du CEDHU, « Correspondance 1976 – Lettres envoyées ».
602 Lettre de Luis Antônio Fagundes au Service des opérations de change de la Banque centrale du Brésil, Piracicaba, 19/07/1976, archives du CEDHU, « Correspondance 1976 – Lettres envoyées ».

Fagundes à la Banque centrale du Brésil le 20 juillet 1976[603] s'élevait à deux mille sept cent quatre-vingt-six cruzeiros et quarante centimes, soit deux cent cinquante-huit dollars. S'il est évident qu'un trajet entre l'Argentine et le Brésil était bien moins onéreux qu'un vol depuis l'Angleterre, cet écart important attestait la part colossale prise par la venue de Dickinson dans le budget global de l'événement. Notons que Sabát ne fut le destinataire que d'une seule lettre envoyée le 22 juillet 1976 par Fagundes pour confirmer son invitation à participer au jury et connaître son jour d'arrivée[604]. En revanche, les préparatifs liés à la venue de Sérgio Aragones depuis New York ne sont pas du tout documentés dans la correspondance.

Dès le mois de mars 1976, le Département municipal de tourisme émit un document de présentation de la troisième édition organisée du 21 août au 5 septembre, définissant en ces termes la valeur ajoutée de l'événement :

> « […] le III[ème] Salon d'humour de Piracicaba présentera, en plus des travaux en compétition, l'exposition de dessins célèbres d'artistes étrangers. Nous attendons la présence de Sergio Dragones, de *Mad Magazine* de New York, et de Mr Goppey [*sic*] Dickinson de *Punch Magazine* de Londres. Seront également présents, comme lors des années précédentes, les célèbres dessinateurs brésiliens Zélio, Ziraldo, Jaguar, Fortuna, Millor Fernandes, Hilde et Ciça, qui auront une section spéciale dans le salon. […] Les passionnés d'humour trouveront des travaux d'un haut niveau au salon de Piracicaba, qui ont notamment été loués dans des revues spécialisées en France[605]. »

Un autre document préparatoire émis par le secteur du tourisme précisait en juillet 1976 que l'objectif du salon était de « réunir, dans l'hémisphère sud, pour la première fois, ce qu'il existe de plus expressif en matière d'art du dessin d'humour ». Dès lors, cette ambition justifiait la présence de Aragones et Dickinson à Piracicaba :

> « C'est y compris pour cette raison que les promoteurs du salon invitèrent à participer au jury de cette année les professionnels Sergio Aragones, de la revue nord-américaine *Mad*, et Geoffrey Dickinson, éditeur d'humour de la revue *Punch*,

603 Lettre de Luis Antônio Fagundes au Service des opérations de change de la Banque centrale du Brésil, Piracicaba, 20/07/1976, archives du CEDHU, « Correspondance 1976 – Lettres envoyées ».
604 Lettre de Luis Antônio Fagundes à Hermenegildo Sabát, Piracicaba, 22/07/1976, archives du CEDHU, « Correspondance 1976 – Lettres envoyées ».
605 Département municipal du tourisme, Piracicaba, 05/03/1976, archives du CEDHU, « 1976 ».

de Londres. Simultanément, sera présentée au public une exposition d'humour de *Mad* et *Punch*, réunissant en un seul endroit les deux expressions majeures du dessin d'humour de deux des plus importants centres culturels et intellectuels de l'actualité[606]. »

Tous les documents de travail relatant les étapes de la préparation du salon prouvent une nécessité croissante de bilinguisme dans l'impression des programmes et des informations relatives à l'événement, ainsi que l'indispensable présence d'interprètes. Le bien-être des invités internationaux fut sérieusement pris en compte à travers le choix des restaurants et des lieux du salon, du calendrier des activités proposées et de leur séjour dans la ville. Pour la première fois depuis la création du salon, les organisateurs invitèrent des personnalités politiques de premier plan à participer au cocktail d'inauguration, dépassant ainsi le cadre local et municipal. Le 2 août 1976, Luis Antônio Lopes Fagundes convia Ney Braga, alors Ministre de l'Éducation du gouvernement Geisel, à participer au cocktail d'inauguration prévu le 21 août[607]. Un courrier fut également envoyé au maire de la ville de São Paulo Olavo Egydio Setubal[608], ainsi qu'au directeur du Département de Culture, Science et Technologie de l'État de São Paulo, Max Pfeffer[609]. Si les archives attestent seulement de la venue de ce dernier à l'ouverture du salon, ces invitations témoignent cependant de la légitimité progressive acquise par le salon – que l'on peut aisément associer à la célébrité d'illustres dessinateurs étrangers – ainsi que du caractère tout à fait officiel de son organisation.

Les termes particulièrement élogieux à l'égard des invités anglo-saxons furent repris par la presse locale qui fit largement la promotion de l'événement. Le *Diário da Noite* publia le 18 juin 1976 l'article intitulé « Aragones au Brésil. Et que vive *Mad* ! » qui se réjouissait de la venue de l'un des « plus grands dessinateurs du monde[610]». La double page rédigée par Jerry de Fuccio, éditeur associé de la célèbre publication nord-américaine, retraçait la biographie de l'artiste né en Espagne, le type d'humour et le parcours professionnel de celui qui intégra en 1962 la rédaction de *Mad.* Le 19 août 1976, le périodique *Última Hora* publia un article dont

606 Département municipal du tourisme, Piracicaba, 07/1976, archives du CEDHU, « 1976 ».
607 Lettre de Luis Antônio Fagundes à Ney Braga, Piracicaba, 02/08/1976, archives du CEDHU, « Correspondance 1976 – Lettres envoyées ».
608 Lettre de Luis Antônio Fagundes à Olavo Egydio Setubal, Piracicaba, 02/08/1976, archives du CEDHU, « Correspondance 1976 – Lettres envoyées ».
609 Lettre de Luis Antônio Fagundes à Max Pfeffer, Piracicaba, 21/06/1976, archives du CEDHU, « Correspondance 1976 – Lettres envoyées ».
610 « Aragones no Brasil. E que viva Mad ! » in *Diário da Noite*, 18/06/1976, archives du CEDHU, « Revue de presse 1976 ».

le titre faisait de l'ombre à tous les autres membres du jury : « Le dessinateur de Mad est venu pour être juré[611] ». Aucune mention n'était faite des quatre autres jurés : Geoffrey Dickinson, Hermenegildo Sabat, Sonia Hirsch et Mino Carta.

La liste des cent deux dessinateurs sélectionnés pour participer à la compétition du troisième salon de Piracicaba indiquait la présence exclusive de brésiliens, à l'exception de l'argentin Oscar Grillo, installé à Londres depuis 1971. Les participants venaient des quatre coins du Brésil : São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Fortaleza, Belém ou João Pessoa. Le règlement stipulait que les travaux devaient être remis en mains propres ou par courrier au secrétariat de l'événement à Piracicaba, ou uniquement en mains propres au sein de l'une des succursales de l'entreprise d'équipement électroniques SHARP à Belém, Belo Horizonte, Brasília, Campinas, Curitiba, Fortaleza, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo et Vitoria. Les possibilités de participation de dessinateurs basés à l'étranger étaient donc de fait fortement limitées. Le dimanche 22 août 1976, une table ronde fut organisée dans la salle de réunion de l'hôtel Beira Rio Palace autour de la thématique « Le marché du travail interne et externe[612] », regroupant ainsi les préoccupations des dessinateurs brésiliens et étrangers et abordant les perspectives d'emploi de manière comparée. Le même jour, le rédacteur, reporter et président du syndicat des journalistes Audálio Dantas anima une conférence sur « La professionnalisation de l'artiste de dessin de presse et de bande dessinée » afin d'informer et de débattre à propos des évolutions du statut des dessinateurs. À l'issue de la compétition, le jury décida d'attribuer le premier prix d'une valeur de soixante-dix mille cruzeiros au dessinateur brésilien Chico Caruso. Luiz Antônio Solda, Marcos Coelho Benjamin et Alcy Linares Deamo furent également lauréats et Oscar Grillo remporta le dernier prix.

Ainsi, il semblerait que la présence dans le jury des célèbres dessinateurs Geoffrey Dickinson et Sérgio Aragonés ait contribué à faire connaître le salon de l'humour de Piracicaba, lui conférant un grand prestige auprès des artistes brésiliens eux-mêmes. Cependant, il est possible que cette présence ait limité la participation de certains invités latino-américains, comme en témoigna une lettre écrite le 5 août 1976 par le dessinateur

611 *Última hora*, 19/08/1976, archives du CEDHU, « Revue de presse 1976 ».

612 « III SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA », Piracicaba, 1976, archives du CEDHU, « 1976 ».

argentin Tabaré dans laquelle il regrettait de n'avoir reçu l'invitation que bien trop tardivement[613].

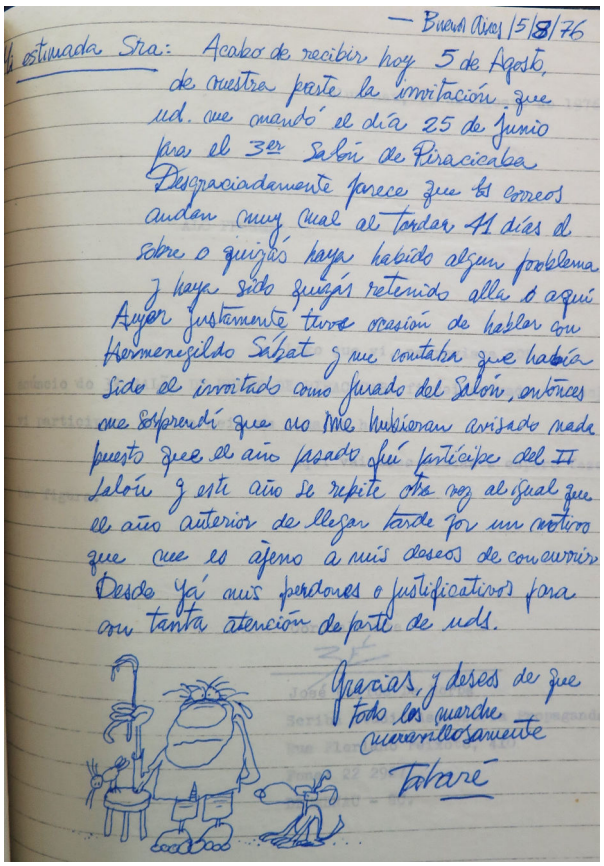



**FIG 88 : Lettre manuscrite de Tabaré aux organisateurs du Salon de l'humour, Buenos Aires, 05/08/1976, archives du CEDHU, « Correspondance 1976 – Lettres reçues »**

L'affiche de la quatrième édition, organisée du 20 août au 4 septembre 1977, comporta pour la première fois la mention significative « Salon international d'humour » afin de souligner l'impact et le rayonnement de l'événement bien au-delà des frontières brésiliennes. Paradoxalement, l'année 1977 marqua un tournant dans la définition de ce caractère international : les organisateurs invitèrent et rendirent davantage hommage aux dessinateurs latino-américains dans une logique d'affranchissement progressif du dessin d'humour vis-à-vis des grandes célébrités européennes et anglo-saxonnes.

613 Lettre manuscrite de Tabaré aux organisateurs du Salon de l'humour, Buenos Aires, 05/08/1976, archives du CEDHU, « Correspondance 1976 – Lettres reçues ».

**FIG 89 : Geraldo, affiche du 4ème Salon international de l'humour de Piracicaba, 1977, archives du CEDHU**

### b) Convergences et circulations du dessin d'humour politique sur le continent latinoaméricain

La seconde moitié des années 1970 fut caractérisée par l'instauration progressive en Amérique latine de régimes d'exception s'attachant notamment à limiter les pratiques et les circulations intellectuelles et artistiques. Le principal vecteur de diffusion des dessins d'humour politique était la presse indépendante, largement censurée, et l'une des innovations du Salon de l'humour de Piracicaba fut la création d'un nouveau canal légal d'échanges et de rencontres entre les dessinateurs brésiliens et leurs confrères latino-américains. Un échange de lettres entre Fagundes et l'ambassadeur du Brésil au Salvador démontre par exemple l'utilisation des services postaux diplomatiques pour organiser la diffusion des dessins du salon

à l'étranger. Le 29 janvier 1976, le diplomate en poste dans la ville de San Salvador adressa au département du tourisme de Piracicaba le bref courrier suivant :

> « Monsieur le directeur,
> Désirant présenter à El Salvador une exposition d'humoristes brésiliens, je vous remercierais beaucoup si vous pouviez envoyer à cette mission diplomatique les œuvres présentées lors du dernier salon d'humour brésilien de cette ville ou alors me donner accès aux adresses des humoristes ayant participé à cette exposition[614]. »

Le 17 mars de la même année, Fagundes adressait sa réponse à l'ambassadeur du Brésil :

> « Étant donné le fait que nous préparons une exposition des œuvres primées lors du dernier salon de l'humour de Piracicaba dans notre ville, pour le mois d'août prochain, nous n'envoyons pas le matériel que vous avez sollicité. Nous joignons à ce courrier une liste des noms et adresses des meilleurs dessinateurs brésiliens qui participèrent à nos précédents salons, pour vos contacts. En outre, nous vous informons qu'après la réalisation de notre exposition, nous enverrons les travaux sollicités dans votre lettre.
> Sans rien ajouter pour le moment, nous vous remercions pour votre intérêt et votre volonté de diffuser le travail que les artistes brésiliens développent dans le champ des arts plastiques, et plus particulièrement dans le secteur humoristique[615]. »

Le directeur du département du tourisme de Piracicaba ne pouvait effectivement que se réjouir d'une telle initiative permettant de promouvoir le salon à l'étranger et d'attirer les dessinateurs salvadoriens intéressés par le concours. L'utilisation de la valise diplomatique, protégée par l'immunité et l'inviolabilité, pour l'échange de courriers et l'envoi au Salvador à la fin de l'année 1976 des travaux lauréats en 1975 apparut comme un moyen original et sûr de contourner les entraves à la circulation des dessins dans l'espace artistique latino-américain.

614 Lettre de R.B. Denys à la Direction municipale du tourisme, San Salvador, 29/01/1976, archives du CEDHU, « Correspondance 1976 – Lettres reçues ».
615 Lettre de Luis Antônio Fagundes à R.B. Denys, Piracicaba, 17/03/1976, archives du CEDHU, « Correspondance 1976 – Lettres envoyées ».

En ce sens, le journal *Tribuna da Imprensa* témoigna le 26 août 1977 d'un changement d'orientation majeur opéré par les organisateurs du salon concernant les personnalités invitées à partir de la quatrième édition :

> « Cette année, pas seulement pour des raisons économiques, la présence des grandes vedettes étrangères qui animèrent beaucoup les salons antérieurs, mais contribuèrent peu à ces derniers (Claude Moliterni, Sérgio Aragones, Geoffrey Dickinson) fut évitée. De cette manière, la préoccupation presque colonisée de vouloir obtenir pour le salon l'approbation de nord-américains et d'européens fut dispensée. Les deux artistes étrangers présents cette année furent les dessinateurs argentins Fontanarrosa et Crist, qui sont venus par leurs propres moyens, invités par la revue *Boca* de São Paulo[616]. »

L'article établit une sorte de bilan des premières éditions, regrettant un certain amateurisme des organisateurs et déplorant le manque de considération pour les deux invités :

> « Fontanarrosa et Crist ont du crier devant un petit public, à l'endroit même de l'exposition, pour s'exprimer à propos de la situation des humoristes graphiques en Argentine et des solutions trouvées pour résoudre leurs problèmes, qui sont très similaires aux nôtres. Rien n'a été enregistré, rien n'a été noté, on a très peu écouté[617]. »

Malgré les failles relevées par le périodique, la présence à Piracicaba en 1977 des deux jeunes dessinateurs argentins, déjà connus pour leurs travaux satiriques et leur humour corrosif, était remarquable. Un an seulement après l'arrivée au pouvoir en Argentine d'une junte militaire dirigée par le général Jorge Rafael Videla, les artistes voyagèrent à leurs frais pour s'exprimer à propos de leurs propres conditions de travail devant le public brésilien. Cristóbal Reinoso, né en 1946 à Santa Fe, et Roberto Fontanarrosa, né en 1944 à Rosario, avaient collaboré à la revue humoristique *Hortensia*, à la publication *Satiricón* censurée et fermée en mars 1976, à *Chaupinela*... et participèrent tous deux par la suite au projet de la célèbre revue *Humor*, lancée en 1978 à Buenos Aires. Fontanarrosa, surnommé El Negro, était également le créateur de personnages de bandes dessinées particulièrement populaires en

616 *Tribuna da Imprensa*, 26/08/1977, archives du CEDHU, « Revue de presse 1976 ».
617 *Idem.*

Argentine, parmi lesquels Boogie el Aceitoso. Malgré le manque d'organisation lors de la conférence des deux dessinateurs argentins, leur présence au Salon de Piracicaba et les thématiques soulevées traduisirent une prise de conscience de problématiques similaires et de difficultés communes pour les artistes graphiques et humoristes de part et d'autre du Rio de la Plata. L'organisation de cette conférence s'inséra dans un mouvement circulatoire de partage d'expériences à l'échelle régionale en opposition à la logique « presque colonisée » diagnostiquée par la *Tribuna da Imprensa* au cours des deux éditions antérieures. Si en 1977 le jury final du salon était composé uniquement de brésiliens, parmi lesquels Audálio Dantas, Henfil, Jaguar et Borjalo, la commission de sélection préalable comprenait Fortuna, Chico Caruso, Pedrinho de Oliveira, Walbercy Ribas Camargo et l'artiste plastique argentin Jorge Benedetti.

Les compte-rendus des éditions nous permirent également de mesurer l'ouverture de l'événement aux dessinateurs latino-américains et de nuancer certaines évolutions annoncées par les documents promotionnels. Parmi les cinquante candidats sélectionnés pour le Prix du dessin de presse de 1978 figuraient le finlandais Kimmo Rompotti, l'espagnol Humberto de la Torre Quevedo, l'argentin Marcelo Lawryczenko, le salvadorien José Bernardo Pacheco, le colombien Wilfrido Ramirez et le portugais Antonio Moreira Antunes. Signalons que le périodique colombien *El Tiempo* publia en juillet 1978 un article faisant la promotion du salon de Piracicaba et invitant les artistes à y participer[618].

Au cours des mois de mars et avril 1978, plusieurs titres de la presse locale avaient annoncé la venue de l'argentin Quino, père de la célèbre Mafalda[619]. Le règlement de la cinquième édition, non daté, précisait sa venue « en tant qu'invité spécial du 5ème salon qui aura lieu du 19 août au 4 septembre[620] ». Le *Jornal de Piracicaba* indiqua même le 23 mai 1978 que sa présence était « confirmée[621] » avant de revenir sur ces propos un mois plus tard, annonçant la venue de Millôr Fernandes aux côtés d'un autre dessinateur étranger, sans toutefois en préciser l'identité. L'article[622] reproduisit les propos du coordinateur de l'action culturelle Alceu Marozzi Righetto et son analyse des difficultés budgétaires internes à la

618 *El Tiempo*, 21/07/1978, archives du CEDHU, « Revue de presse 1978 ».
619 Citons notamment : *Jornal de Piracicaba*, 12/03/1978, archives du CEDHU, « Revue de presse 1978 » ; *O Diário*, 22/03/1978, archives du CEDHU, « Revue de presse 1978 » ; *Folha da Tarde*, 27/04/1978, archives du CEDHU, « Revue de presse 1978 ».
620 « Piracicaba e o Salão Internacional de Humor – V Salão Internacional de Humor de Piracicaba », Piracicaba, 1978, archives du CEDHU, « 1978 ».
621 *Jornal de Piracicaba*, 23/05/1978, archives du CEDHU, « Revue de presse 1978 ».
622 *Jornal de Piracicaba*, 23/06/1978, archives du CEDHU, « Revue de presse 1978 ».

municipalité ayant notamment eu pour conséquence le retard de versement des financements destinés à l'organisation du salon et l'annulation de certaines invitations. Finalement ouvert le 19 août 1978, le cinquième salon de l'humour de Piracicaba récompensa cinq dessinateurs brésiliens, Luiz Osvaldo Rodrigues, dit LOR, Francisco Juska Filho, Glauco Villas Boas, Fausto Guilherme Longe et Josanildo Dias de Lacerda, ainsi que l'argentin Crist venu au salon l'année précédente en compagnie de Roberto Fontanarrosa.

En 1979, des artistes nationaux remportèrent les douze prix décernés par le jury alors que le rapport des activités du huitième salon[623], organisé du 15 août au 7 septembre 1981, se félicita de la diversité des origines géographiques des participants et du nombre important de visiteurs. Le compte-rendu de l'année suivante[624] précisa pour la première fois que neuf dessins avaient été envoyés depuis l'étranger, soulignant une proportion relativement faible au regard du nombre total de travaux inscrits : huit cent vingt. Cela dit, il est fort probable que certains artistes étrangers aient envoyé leurs travaux depuis le territoire brésilien puisque le document précisait ensuite la participation de quatre argentins, trois colombiens, un péruvien, un costaricain, un guatémaltèque et un belge parmi les quatre-vingt-trois artistes sélectionnés pour l'exposition. L'origine des participants étrangers en 1982 était donc presque exclusivement latino-américaine.

Cette tendance générale à l'ouverture internationale dans une logique anti-impérialiste fut confirmée par le rapport de l'année 1984[625] faisant état de la présence de douze étrangers parmi les quatre-vingt-neuf dessinateurs sélectionnés – quatre argentins, cinq colombiens, un costaricain, un péruvien et un yougoslave – ainsi que par un document de présentation de l'édition de 1985 listant les sept objectifs majeurs de l'événement :

> « 1- Valoriser les arts graphiques et le dessin d'humour au Brésil, en cherchant à lui conférer le même niveau d'importance que les arts plastiques.
> 2- Promouvoir une rénovation dans le champ des arts graphiques, en permettant le surgissement de nouveaux noms.
> 3- Rendre plus connu le travail d'artistes graphiques nationaux et étrangers à la valeur reconnue.

623 « Relatório das atividades desenvolvidas na execução do VIII Salão internacional de Humor de Piracicaba e na aplicação de recursos destinados a realização do Salão », Piracicaba, 1981, archives du CEDHU, « 1981 ».
624 « IX SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA », Piracicaba, 1982, archives du CEDHU, « 1982 ».
625 « XI SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA », Piracicaba, 1984, archives du CEDHU, « 1984 ».

4- Stimuler l'échange avec des artistes et des professionnels d'autres pays.

5- Promouvoir le débat et les discussions au sujet de la condition professionnelle du dessinateur.

6- Établir un espace d'union et d'harmonie entre les artistes graphiques, pour une meilleure reconnaissance de la classe.

7- Délocaliser dans une ville de province les manifestations culturelles qui n'auraient leur place que dans l'axe Rio-São Paulo[626]. »

Notons l'importance de ce dernier point, explicitement formulé par les organisateurs du Salon conscients de la nécessaire création d'un pôle artistique pérenne en marge de l' « axe Rio-São Paulo » afin de dynamiser la vie culturelle locale. Les troisième et quatrième points insistaient sur la vocation émergente du salon à favoriser les échanges de pratiques, les circulations d'expériences et de connaissances entre dessinateurs brésiliens et étrangers, *a fortiori* latino-américains, à l'aube de la redémocratisation. Les enjeux du Salon présents en filigrane depuis plusieurs années semblaient également largement s'orienter vers la légitimation de l'humour graphique au sein des arts plastiques, la valorisation d'un statut professionnel pour les artistes nationaux ainsi que la protection de la jeune création artistique locale et régionale sur le marché du travail.

## III. Le salon de l'humour face à la nécessaire valorisation du dessin brésilien

### a) Protection et valorisation du patrimoine graphique brésilien : la Bande dessinée nationale à Piracicaba

Le 20 juin 1977, le périodique indépendant *Movimento* fondé à São Paulo deux ans plus tôt, publia le reportage « Opções e lutas do quadrinho nacional[627] » (« Choix et luttes de la bande dessinée nationale »). Quelques mois avant la tenue du quatrième Salon de Piracicaba, le reporter José Antônio Silva y interviewait de célèbres dessinateurs brésiliens, tous désormais familiers avec l'événement. Le long sous-titre annonça d'emblée le ton du reportage : « Luis Gê, Angeli, Chico et Paulo Caruso, Jayme Leão et Fortuna discutent de la bande

626 « XII SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA », Piracicaba, 1985, archives du CEDHU, « 1985 ».

627 « Opções e lutas do quadrinho nacional » in *Movimento*, n°103, 20/06/1977, p. 14-17.

dessinée nationale. Situation et perspectives. La bataille contre les *syndicates*[628]. La concurrence déloyale des bandes étrangères. Débat coordonné par le reporter José Antônio Silva.[629] » La publication de ces entretiens croisés s'inscrivait dans un contexte plus large de réflexions à propos des difficultés vécues par les auteurs et dessinateurs brésiliens, notamment face à la diffusion à grande échelle sur le marché éditorial brésilien de bandes dessinées importées des États-Unis. Cette pénétration des dessins nord-américains caractérisa dans les années 1930 la formation du marché de l'édition au Brésil et provoqua au cours des décennies suivantes plusieurs initiatives de défense de la production nationale. En 1961, la Coopérative d'édition et de travail de Porto Alegre (CETPA) fut créée dans le but de regrouper des artistes originaires des États de Rio Grande do Sul, São Paulo et Rio de Janeiro, et de diffuser leur production en bande dessinée. Dans un article centré sur les récits de vie et les parcours d'anciens membres de la CETPA[630], Ivan Lima Gomes montra en 2016 que si la majorité des dessinateurs brésiliens furent influencés par la production graphique nord-américaine dans leur enfance, ils cherchèrent au cours des entretiens menés par l'historien à valoriser leur volonté d'affranchissement et leur parcours militant, tant la quête d'un espace dédié à la production locale les avait marqués.

Le 23 septembre 1963, João Goulart promulgua le décret n°52.497 censé régir la publication de bandes dessinées. Le président de la République d'alors invoqua des raisons d'ordre commercial, moral et politique, motivées par « l'impérieuse nécessité de discipliner l'exploitation desdites bandes dessinées », la crainte de subversion de « la bonne formation morale et mentale de l'adolescence et de l'enfance » et surtout la volonté de « formation d'une conscience historique nationale » mise en difficulté par l'arrivée massive de bandes dessinées étrangères sur le territoire[631]. Le décret établit un pourcentage minimum et progressif de dessins brésiliens dans la part totale des publications des maisons d'édition, voué à atteindre les soixante pourcents au 1er janvier 1966 et tentait de résoudre l'épineuse question des critères de définition des bandes dessinées nationales : « celles qui utilisent des thèmes brésiliens et dont le dessin et la trame sont des créations originales d'artistes brésiliens ou d'étrangers

628 Le terme *syndicate*, en anglais dans le texte, désignait les maisons d'édition nord-américaines implantées à l'étranger, et notamment au Brésil, dans le but de négocier des conditions financières intéressantes et de diffuser la production de bandes dessinées originaires des États-Unis dans le pays en question, souvent à un prix inférieur à celui du marché.

629 « Opções e lutas do quadrinho nacional » in *Movimento*, n°103, 20/06/1977, p. 14.

630 Ivan Gomes Lima, « Memórias e sociabilidades em torno dos quadrinhos no Brasil dos anos 1960 » in *História Oral*, vol. 19, n°2, juil.-déc. 2016, p. 49-67.

631 João Goulart, Décret n°52.497, 23/09/1963, Brasília, Présidence de la République.

établis au Brésil », mais également celles traitant de « thèmes historiques, culturels, religieux ou scientifiques, du moment que le dessin et la trame, ou l'adaptation, soient de l'autorité d'artistes brésiliens ou étrangers établis au Brésil ». Il nous semble difficile de mesurer l'application de ce décret mis à mal par l'instauration du régime militaire en 1964 et la censure imposée aux moyens de communication, mais également par la réaction de nombreuses maisons d'édition brésiliennes qui demandèrent la suspension du décret devant le Tribunal suprême fédéral (STF), inquiètes de cette volonté de l'État de contrôler le marché éditorial.

Certaines préoccupations ayant motivé la promulgation du texte étaient cependant partagées par la profession et bon nombre d'expériences éditoriales inscrites dans des objectifs similaires virent le jour au début des années 1970. La revue *Balão* lancée en novembre 1972 par un groupe d'étudiants de l'Université de São Paulo, s'opposa au conformisme éditorial en publiant les expérimentations graphiques innovantes d'artistes locaux. La revue compta notamment à cette époque dans ses rangs les jeunes artistes Laerte et Luiz Gê. Henfil dirigea entre 1973 et 1980 la revue *Fradim*, dédiée à la publication des aventures de ses personnages de bandes dessinées par ailleurs publiés dans de nombreux périodiques : le duo contrasté des *Fradins* et la troupe de la *caatinga.* En 1974, la grande maison d'édition Abril lança à São Paulo la revue *Crás !* qui accordait un espace prépondérant aux dessinateurs brésiliens et l'année suivante naquit à Rio de Janeiro *O Bicho*, à l'initiative de la maison d'édition indépendante Codecri qui adopta une posture de défense de la création graphique nationale :

> « Éditée de 1975 à 1976, la revue *O Bicho*, idéalisée par le dessinateur Fortuna, peut être considérée comme une 'publication de bande dessinée alternative' puisqu'elle était le fruit d'une petite maison d'édition et se positionnait en faveur de la bande dessinée brésilienne – elle arborait sur la majorité des couvertures l'étiquette 'Dessins de presse et bandes dessinées non mis en conserve', allusion claire aux bandes dessinées nord-américaines qui arrivaient au pays quasiment prêtes pour être imprimées et possédaient une structure narrative qui se répétait ainsi que des styles artistiques facilement reconnaissables[632]. »

Les organisateurs du salon de l'humour de Piracicaba furent dès 1974 et durant toute la seconde moitié des années 1970 imprégnés par ces réflexions et ces initiatives animant le

632 Roberto Elísio dos Santos, Waldomiro Vergueiro, « Revistas alternativas de quadrinhos no Brasil na década de 1970 : uma análise de *O Bicho* » in *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, n°12, janv.-juin 2010, p. 26.

monde des dessinateurs professionnels au Brésil, mobilisés pour conquérir et affirmer un espace dédié aux productions nationales sur le marché éditorial.

Le reportage publié en 1977 par *Movimento* posait la question des pistes à suivre par les dessinateurs pour remédier à la dévalorisation de leur travail : « Il semble que la grande impasse de la bande dessinée brésilienne, et même des bandes quotidiennes, soit la concurrence du matériel étranger, particulièrement américain, qui coûte moins cher aux journaux et revues et arrive déjà prêt à l'emploi. Qu'est-ce qui est fait pour changer cette situation ?[633] ». Les artistes interrogés formulaient en outre le constat de la difficile adaptabilité des dessins nord-américains à la réalité du lectorat brésilien. En ce sens, Jayme Leão, auteur de l'affiche de la cinquième édition du salon, affirma la volonté des organisateurs d'utiliser à partir de 1977 les fonds alloués pour faire venir uniquement des dessinateurs locaux : « Le salon de Piracicaba va adopter ce critère. Il n'y aura plus de célèbres invités étrangers, le budget sera utilisé pour faire venir des brésiliens. Des gens qui sont ici, qui ont des choses à dire, qui affrontent la bataille du quotidien. Il y a beaucoup de gens qui veulent les écouter[634]. » Le dessinateur pauliste Chico Caruso poursuivait en évoquant les objectifs de la toute récente Association graphique d'artistes et photographes (AGRAF) créée à Piracicaba lors du troisième Salon, insistant sur la nécessaire valorisation du patrimoine en cours de constitution et « le projet de réaliser un relevé de la mémoire graphique nationale, qui inclurait tous les travaux significatifs dans la presse, les couvertures de disques, les livres, les affiches[635]. »

Dès 1976, le programme des activités parallèles organisées dans le cadre de l'événement coïncida avec les préoccupations grandissantes exprimées par les artistes au sein du reportage de *Movimento* paru un an plus tard. Le dimanche 22 août 1976, le salle de réunions de l'hôtel Beira-Rio Palace accueillit une table ronde consacrée à l'analyse du marché du travail au Brésil et à l'étranger. Audálio Dantas, président du syndicat des journalistes professionnels de l'État de São Paulo entre 1975 et 1978, coordonna le débat sur la professionnalisation croissante des dessinateurs[636]. L'AGRAF créée en 1976 organisa sa deuxième rencontre l'année suivante, à l'occasion de la quatrième édition du salon d'humour de Piracicaba qui vit également les artistes brésiliens Antônio Nássara, Luis Sá et Miécio Caffé, célèbres représentants de la génération antérieure de dessinateurs, présenter les « Mémoires

633 « Opções e lutas do quadrinho nacional » in *Movimento*, n°103, 20/06/1977, p. 14.
634« Opções e lutas do quadrinho nacional » in *Movimento*, n°103, 20/06/1977, p. 16.
635 *Idem.*
636 « Programa oficial », Piracicaba, 1976, archives du CEDHU, « 1976 ».

graphiques brésiliennes[637] ». Henfil fut l'invité spécial en 1977. L'année suivante, Zélio Alves Pinto présentait une conférence sur « Le graphiste brésilien et la relation colonisateur/colonisé[638] », empruntant de nouveau à la rhétorique de l'impérialisme dans le champ culturel et artistique. Le salon de Piracicaba de 1978 fut marqué par la volonté de renforcer le marché pauliste de la charge et de la bande dessinée en encourageant les auteurs originaires de la région. En ce sens, le périodique *Jornal do Povo* consacra le 13 août 1978 un reportage[639] aux parcours professionnels et personnels de trois dessinateurs locaux dont les travaux avaient été sélectionnés par le jury : Bonifácio Placeres Junir, dit « Peninha », Fausto Guilherme Longo et Gilson Luiz Hipolyto, dit « Gil ».

Poursuivant ce travail de conscientisation et de valorisation du riche patrimoine graphique brésilien en 1979, le Salon accueillit d'une part une rétrospective de la bande dessinée nationale composée d'un ensemble de dessins rassemblés et prêtés par l'AGRAF pour l'occasion[640], d'autre part l'exposition « Cinq années d'humour » consacrée aux travaux primés lors des cinq éditions précédentes et finalement un ensemble de dessins issus de la presse syndicale de la région pauliste. Notons que la même année, les travaux de Saul Steinberg, célèbre figure artistique responsable des couvertures du *New Yorker* et grande référence pour de nombreux dessinateurs brésiliens, faisaient également l'objet d'une exposition inédite dans le pays. Le jour de l'ouverture en 1980, les lancements d'ouvrages des caricaturistes brésiliens Fortuna et Arlindo Rodrigues, dit Géandré, furent organisés à l'occasion de l'inauguration du marché des livres d'humour au théâtre municipal. Un débat fut également organisé autour de la thématique des caractéristiques du marché du travail et des perspectives offertes aux dessinateurs, cette fois articulées autour du contexte de la récente et progressive ouverture politique[641]. Quelques jours plus tard, Henfil dévoilait à Piracicaba son nouvel ouvrage intitulé *Henfil na China*[642]. Le dessinateur signa lui-même les cartons d'invitation diffusés pour l'occasion : Graúna, entourée des autres personnages fétiches d'Henfil, se retournait quelque peu circonspecte vers le lecteur. Henfil allia les éléments graphiques et le titre à l'ironie mordante pour une invitation : « Si tu ne viens pas, je ne m'en rendrai même pas compte... ».

637 « IV SALÃO DE HUMOR DE PIRACICABA », Piracicaba, 1977, archives du CEDHU, « 1977 ».
638 « V SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA - Programação », Piracicaba, 1978, archives du CEDHU, « 1978 ».
639 « O humor de Piracicaba no Salão » in *Jornal do Povo*, 13/08/1978, archives du CEDHU, « Revue de presse 1978 ».
640 « VI SALÃO DE HUMOR DE PIRACICABA », Piracicaba, 1979, archives du CEDHU, « 1979 ».
641 « PROGRAMAÇÃO DO VII SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR », Piracicaba, 1980, archives du CEDHU, « 1980 ».
642 *Idem.*

**FIG 90 : Henfil, carton d'invitation au lancement de l'ouvrage *Henfil na China*, 1980, archives du CEDHU**

Pour la première fois en 1980, une exposition rendit hommage à la dessinatrice Nair de Tefé[643], fille du baron de Tefé née à Petrópolis le 10 juin 1886 et issue de la haute société *carioca*, qui commença à dessiner dès l'enfance et devint une excellente caricaturiste. Publiant ses travaux sous le pseudonyme Rian, l'anagramme de son prénom, elle collabora à de nombreux périodiques brésiliens et français au début du XX$^{e}$ siècle. Sur l'adhésif promotionnel créé dans le cadre de la politique de communication du salon de Piracicaba figurait en majuscules la mention « MULHER » (« FEMME »), comme pour souligner l'exceptionnalité de l'organisation d'une telle exposition. Ce type d'initiative de valorisation de la production des artistes nationaux, généralement contemporains de l'événement, fut poursuivie au cours des années 1980 à Piracicaba. En 1981, le salon fut marqué par les lancements d'ouvrages de Millôr Fernandes et Luiz Gê, une exposition des travaux de Zélio Alves Pinto et celle des archives graphiques constituées au cours des années précédentes, attestant de la conscience d'une patrimonialisation en cours de réalisation. La place importante occupée par les rétrospectives retraçant le parcours de caricaturistes brésiliens fut confirmée l'année suivante

643 « VII SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA », Piracicaba, 1980, archives du CEDHU, « 1980 ».

avec l'inauguration de l'exposition « 30 années d'affiches[644]», hommage rendu aux compositions de Ziraldo.

Les compte-rendus de réunions préparatoires rédigés au cours de l'année 1982 révèlent également la nécessité ressentie par le comité d'organisation d'attirer les couches populaires, de rendre le Salon davantage accessible et attractif aux yeux des habitants de la ville de Piracicaba. Les recommandations formulées, dont certaines furent soulignées, proposaient d'accentuer la théâtralisation de l'espace municipal et de multiplier les éléments de décoration thématique à l'occasion de l'événement :

> « Le Salon d'humour doit s'ouvrir à tous, avec une grande joie contagieuse dans la ville, qui est la seule du Brésil à maintenir aussi bien le salon d'humour. Il faut rechercher, à travers la publicité et une meilleure diffusion, la participation des habitants de Piracicaba en général et pas seulement d'une élite. Ont été suggérés des ballons commémoratifs, des « bouches » souriantes comme entrées de la ville, en résumé, une décoration faisant allusion au thème de l'humour et au salon[645]. »

Enfin, certaines spécificités régionales furent mises à l'honneur en 1983 : une exposition d'humour bahianais était consacrée à Nildão, lauréat en 1979. Deux débats furent également organisés à cette occasion autour des thématiques « L'humour et les nouvelles générations » et « La loi des 50 % de production de bande dessinée nationale[646] ». Ce dernier faisait référence au projet de loi n°354 du député fédéral Jorge Paulo présenté pour la première fois le 17 avril 1979 aux commissions de la Chambre des députés et qui tenta de contraindre les maisons d'édition et les périodiques brésiliens à réserver au moins la moitié de leur espace de publication aux bandes dessinées nationales :

> « Art. 1 – Les entreprises éditrices de bandes dessinées sont dans l'obligation de publier, dans l'ensemble de leurs éditions, une proportion minimales de bandes dessinées d'auteurs nationaux de 50 % (cinquante pourcents). […]
> Art. 3 – Sont considérées comme bandes dessinées nationales celles qui utilisent des thèmes brésiliens et dont le dessin et le scénario sont la création originale d'auteurs

644 « IX SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA », Piracicaba, 1982, archives du CEDHU, « 1982 ».
645 « 1ra REUNIÃO », Piracicaba, 1982, archives du CEDHU, « 1982 ».
646 « X SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA », Piracicaba, 1983, archives du CEDHU, « 1983 ».

> brésiliens ou d'étrangers installés au Brésil, ainsi que celles concernées par des thèmes historiques, culturels, religieux ou scientifiques, seulement si le dessin, le scénario ou l'adaptation sont le fait d'auteurs brésiliens ou d'étrangers installés ici.
> Paragraphe unique. Devront figurer expressément dans les éditions les noms du dessinateur et du scénariste auteurs de la bande dessinée[647][…]. »

La justification du projet inscrit dans la filiation directe du décret n°52.497 promulgué par Goulart en septembre 1963, reprenait presque intégralement les arguments de l'ancien président de la République centrés sur les difficultés économiques des dessinateurs brésiliens face à une arrivée massive de travaux étrangers publiés à un prix inférieur à celui du marché. Le texte regrettait le manque drastique de soutien apporté aux artistes nationaux par les maisons d'édition et les rédactions de périodiques face à une concurrence jugée déloyale, appelant de ses vœux la protection de la culture brésilienne. La commission « Constitution et justice » établit un rapport favorable datant du 10 mai 1979 et imposant cependant la nécessité de préciser dans le texte de loi les sanctions encourues en cas d'infraction[648]. La commission « Éducation et culture » se déclara dans un rapport signé par le député Darcilio Ayres[649] inapte à juger de la conformité du projet tourné davantage vers les auteurs que vers les contenus. Le rapport de la commission de « Communication » souligna le rôle primordial reconnu aux bandes dessinées auprès de la jeunesse brésilienne et approuva le texte sur la base de conceptions extrêmement nationalistes :

> « Protéger la création nationale ne sert pas seulement à élargir et à garantir un marché du travail à l'art et l'intelligence brésiliens. Cela sert également à éviter le contrôle d'un moyen de communication si populaire et influent auprès de l'enfance et de l'adolescence par des conceptions étrangères, des coutumes d'autres sociétés et des habitudes qui ne sont pas brésiliennes[650]. »

647 Jorge Paulo, Projet de loi n°354, 02/04/1979, Brasília, Chambre des députés. L'ensemble des versions du projet, les rapports des diverses commissions, le synopsis rappelant les étapes de son approbation sont accessibles en ligne, sur le site de la Chambre des députés :http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=DC05FE753C305567CEB49411104F242F.node1?codteor=1181770&filename=Avulso+-PL+354/1979 (consulté le 01/06/2018).

648 Osvaldo Melo, Rapport de la commission de Constitution et justice au sujet du projet de loi n°354, 10/05/1979, Brasília, Chambre des députés.

649 Darcilio Ayres, Rapport de la commission d'Éducation et culture au sujet du projet de loi n°354, 12/09/1919, Brasília, Chambre des députés.

650 João Gilberto, Rapport de la commission de Communication au sujet du projet de loi n°354, 28/11/1979, Brasília, Chambre des députés.

Le projet de loi fut imprimé le 6 mars 1980, présenté pour la première fois en session plénière devant la Chambre des députés le 10 avril 1981 et finalement approuvé le 22 avril 1981, avant d'être envoyé au Sénat qui l'approuva à son tour le 17 mars 1983. Le débat autour de cette loi visant à protéger les dessinateurs brésiliens organisé lors de la dixième édition du salon de l'humour de Piracicaba le 21 août 1983, répercuta les inquiétudes au sujet du refus d'appliquer la législation émanant d'importantes maisons d'édition dans le pays. Cette résistance à la valorisation du dessin national entraîna l'année suivante la création de l'Association des dessinateurs de bande dessinée et caricaturistes de l'État de São Paulo (AQC-ESP), qui comptait notamment parmi ses premiers membres Fortuna, Henfil, Jayme Leão et Chico Caruso, tous des habitués du salon de Piracicaba. L'association instaura notamment le jour de la bande dessinée nationale, le 30 janvier, et créa en 1985 le prix Angêlo Agostini voué à récompenser exclusivement les travaux de dessinateurs brésiliens.

### b) « *Uma radiografia da alma brasileira*[651] » : la critique politique, sociale et économique dans les dessins primés par le Salon

Dès la première édition en 1974 et le 1er prix remporté par Laerte, les lauréats traitaient largement de la situation politique du Brésil sous le régime militaire. Les nombreuses interdictions pesant sur la société civile, les atteintes à la liberté d'expression, la répression physique orchestrée par l'État et la torture furent parmi les thématiques exploitées graphiquement dans les travaux sélectionnés par les jurys successifs. Durant les premières années, les figures du tortionnaire, de l'agent en charge de la répression et du policier militaire sont fréquemment mis en scène dans les dessins dénonçant l'arbitraire et le terrorisme d'État. En 1975, le dessinateur Massaro Hotoschi dénonça la brutalité et l'animalité de la violence policière à travers une figure hybride à l'apparence humaine, au visage porcin et portant l'uniforme : manteau à épaulettes, pantalon large resserré par des bottes militaires, arme à la ceinture et gants en cuir. Le casque surmonté d'un dispositif de remontée mécanique, comme s'il s'agissait d'un automate, insistait sur l'inhumanité du personnage qui décapitait à l'aide d'une batte cloutée un civil en costume de travail portant une mallette à la main gauche et une carte d'identité dans la main droite. La victime de cet acte barbare avait eu à peine le temps d'émettre une pensée fataliste : « J'aurais du rester à la maison devant la télévision ». La

651 « Uma radiografia da alma brasileira » in *Folha de São Paulo*, 19/08/1978, archives du CEDHU, « Revue de presse 1978 ».

couleur rouge du sang jaillissant du corps mutilé contrastait fortement avec le reste de la scène en noir et blanc et les fines lignes du crayonné, dans une composition macabre et cynique rappelant l'humour noir de l'artiste et humoriste polymorphe Roland Topor.

**FIG 91 : Massaro Hotoschi, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1975 (dessin original 29,5x39,5 cm), archives du CEDHU**

L'année suivante, Chico Caruso remporta le premier prix grâce une ingénieuse représentation du rapport de la société civile à la répression. Son œuvre très colorée et poétique figurait l'arène d'un cirque de laquelle deux personnages vêtus d'un grand imperméable kaki, d'un chapeau et de bottines foncées – les agents de la police politique – emmenaient de force le protagoniste, un clown ligoté et conduit à l'extérieur du cadre, hors de la vue. Les éléments vestimentaires faisaient partie de la palette de symboles employés pour dessiner les agents de surveillance et répression responsables des arrestations arbitraires, des disparitions forcées et des assassinats d'opposants politiques. Ici, les visages étaient en outre

dissimulés dans l'ombre des habits. Chico Caruso mit son style très riche et son sens de la composition au service de cette mise en scène graphique dénonçant la passivité totale d'un public médusé par l'enlèvement du clown, comme hypnotisé par les couleurs chatoyantes de l'environnement circassien. Ici, le dessin suggérait plus qu'il ne représentait directement la violence, indiquant de manière implicite la torture imminente du dangereux subversif.

**FIG 92 : Chico Caruso, I^er^ prix au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1976 (dessin original 29,5x39,5 cm), archives du CEDHU**

En 1977, Sizenando Alves, alors étudiant en histoire à l'Université de São Paulo, remporta le prix du Syndicat des journalistes professionnels de l'État de São Paulo pour son dessin au style minimaliste d'un petit oiseau contraint à marcher au sol par un immense panneau d'interdiction similaire à ceux des infrastructures routières. Sur l'image, le cercle rouge barré, symbole d'interdiction, entourait une flèche de direction orientée vers le haut comme pour signifier au petit animal l'impossibilité de s'envoler. La même année, le

pernamboucain Lailson de Holanda Cavalcanti, dit Lailson, remporta un prix pour une représentation similaire à celle utilisée par Chico Caruso l'année précédente : le protagoniste dérangeant emmené de force par deux sbires à l'air menaçant. Cette fois, le caricaturiste détourna l'image des trois singes de la sagesse dont l'un se tait, l'autre s'aveugle et le troisième se bouche les oreilles. L'animal censément muet avait la bouche grande ouverte et l'allure déterminée, l'index gauche levé en l'air comme pour insister davantage sur son propos. Refusant de se taire, il symbolisait à lui seul le non-conformisme de certains secteurs de la société, face à l'aveuglement de la majorité et devant les menaces pesant sur sa propre intégrité. Ce dessin critiquait directement les limitations imposées par la contrainte et la force à la liberté d'expression dans le pays, et également la société sourde et aveugle s'accommodant des atteintes aux droits humains fondamentaux.

**FIG 93 : Lailson de Holanda Cavalcanti, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1977 (dessin original 39,5x29,5 cm), archives du CEDHU**

Les différentes formes de censure configuraient les conditions de travail quotidiennes des dessinateurs publiant leurs travaux dans la presse indépendante durant la seconde moitié des années 1970. Il semblerait qu'ils aient trouvé à Piracicaba un espace légal soutenu à l'échelle municipale et exempt de pressions ou d'interdictions. Ainsi, de nombreux dessins primés abordèrent avec humour, dérision ou ironie, l'existence bien réelle et la permanence

des interdictions. Luiz Antonio Solda reçut un prix en 1976 pour sa représentation imagée du censeur : un homme en costume, à cheval sur une grande paire de ciseaux et volant dans les airs au milieu d'un essaim de lettres de l'alphabet. Les ciseaux, ces outils servant à la coupe des papiers et autres contenus jugés indésirables, étaient utilisés de manière récurrente par les dessinateurs pour symboliser, grâce à la métonymie visuelle, la censure elle-même. Le même procédé était observable avec les bandeaux noirs masquant une partie des contenus télévisuels. En 1978, le prix de la presse fut accordé à Julio Cesar Barros, artiste pauliste signant ses travaux sous le pseudonyme J. Cesar. Le texte et l'image s'entremêlaient dans le dessin primé pour lui conférer son sens critique, opérant une mécanique imbriquée indispensable à la compréhension du message : une silhouette masculine était allongée à plat ventre, les bras écartés et les yeux fermés, inerte. Son corps était maintenu au sol par une grande croix noire à la taille disproportionnée rappelant la croix de Saint-André, en forme de « X ». Le texte situé au-dessus de la scène ancrait l'image dans le contexte politique contemporain de sa période de production : de grandes lettres noires formaient les mots « Liberté de E pression[652] ». On devine le texte original avant la chute du « X » : « Liberté d'expression ». La lettre « X », dont la dénotation semble a priori assez simple, acquit une connotation complexe du fait de son insertion dans l'image : elle devint outil de répression, à la fois cause et conséquence de la disparition de la liberté d'expression au profit d'une « pression » pure et simple.

La même année, le dessinateur Glauco dessinait avec ironie l'une des conséquences de la toute progressive et relative ouverture politique du régime amorcée à la fin du gouvernement de Ernesto Geisel. Il remporta un prix grâce à cette planche de bande dessinée :

652 Julio Cesar Barros, prix de la presse du Salon international de l'humour de Piracicaba, 1978, archives du CEDHU.

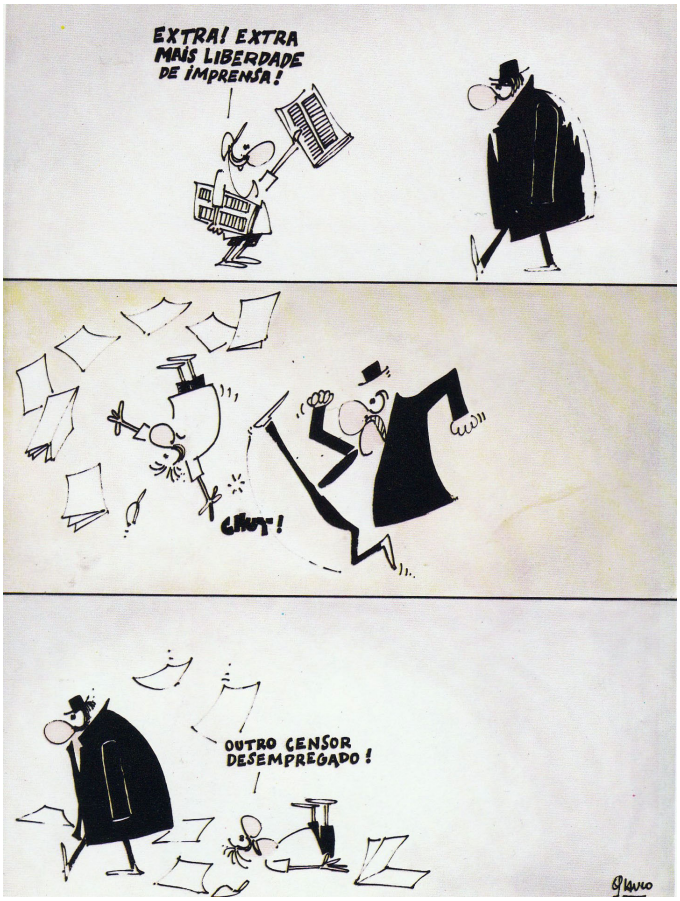



**FIG 94 : Glauco Vilas Boas, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1978 (dessin original 29x39 cm), archives du CEDHU**

Sur la première bande, un vendeur de journaux à la sauvette annonçait une édition spéciale consacrée à la diminution de la censure : « Extra ! Extra ! Plus de liberté de la presse ». Un sinistre personnage vêtu de noir s'avançait vers lui et lui assénait un coup de pied comme pour décharger sa haine, envoyant en l'air tous les exemplaires. Le vendeur maltraité, allongé par terre au milieu des feuillets volants, s'expliquait finalement la mauvaise humeur de son agresseur : « Encore un censeur sans emploi ! ». Le gag visuel provenait du traitement de l'une des conséquences pour le moins originale de la diminution progressive des rédactions soumises aux interdictions préalables : le chômage des censeurs. Le trait rond, les déformations corporelles et le style expressif de Glauco contribuaient à rendre comique la morosité et la violence du personnage, vexé d'avoir été renvoyé. Notons que le dessin, alors concurrent au prix, avait été reproduit le 19 août 1978, jour d'ouverture du cinquième salon de l'humour, dans un reportage de la *Folha de São Paulo* spécialement consacré à Piracicaba. Les thématiques de la censure et de ses évolutions au cours de la seconde moitié des années 1970

furent également déterminantes dans le choix des expositions parallèles et conférences organisées dans le cadre de la programmation officielle cette même année. Le samedi 19 août, l'AGRAF réalisa sa troisième rencontre annuelle au Théâtre municipal, autour du thème « La censure est finie ? » en présence des dessinateurs Millôr Fernandes, Chico Caruso, Elifas Andreato et Fernando Moraes[653]. Inaugurée le jour-même à 20h30, l'exposition parallèle « Humour interdit » réunit des dessins non publiés dans la presse à cause de la censure imposée entre 1966 et 1978, revalorisant ainsi de nombreuses productions écartées de leur réseau de circulation. Une exposition spéciale fut également organisée autour de l'œuvre de Millôr Fernandes, invité d'honneur du salon connu pour son goût du franchissement des limites imposées à la liberté d'expression par le régime militaire.

Les dessins primés du salon abordaient également la thématique sensible des rapports ambigus entre la société civile et l'autoritarisme. Dès l'année 1975, le jeune Angeli remporta le troisième prix grâce à sa critique du sourire forcé et contraint des brésiliens sous la dictature militaire[654]. En arrière-plan, il avait encerclé un ensemble disparate de personnes d'âges, de couleurs, d'allures très divers censé représenter la diversité de la société civile. Le groupe était entravé par des fils de fer barbelés et gardé par des militaires armés. Une seule sortie semblait possible, matérialisée par une ouverture dans la clôture métallique et gardée par quatre personnages archétypaux et emblématiques. Leur identification révèle un ton éminemment critique des soutiens civils au régime instauré en 1964.

653 « V SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA », Piracicaba, 1978, archives du CEDHU, « 1978 ».

654 Arnaldo Angeli Filho (Angeli), dessin primé au Salon de l'humour de Piracicaba, 1975 (dessin original 29,5x39,5 cm), archives du CEDHU.

**FIG 95 : Arnaldo Angeli Filho (Angeli), dessin primé au Salon de l'humour de Piracicaba, 1975 (dessin original 29,5x39,5 cm), archives du CEDHU**

À l'extrême gauche du dessin, un général en uniforme surveillait la scène, symbolisant le contrôle global exercé par les autorités militaires. Assis à son côté, un homme politique en costume obéissait aux ordres et distribuait des petits masques en forme de sourire. De l'autre côté, un prêtre remplissait la même mission, surveillé de près par un évêque, haut représentant de l'institution catholique. Sa main droite, levée, renforçait le conservatisme attribué au personnage. Le complexe dessin à l'apparence bonhomme et enfantine autorisait de nombreux niveaux de lectures : il critiquait la passivité d'une société civile docile acceptant la contrainte sans réagir ; il écornait l'image diffusée par la propagande du régime d'un peuple brésilien heureux, épanoui dans un pays moderne et puissant, tourné vers le progrès ; il dénonçait enfin la collaboration active des secteurs politiques et religieux favorables au pouvoir autoritaire. Ce dernier aspect fut également exploité l'année suivante par Marcos Coelho Benjamin, qui remporta un prix pour son dessin de quatre immenses personnages caractéristiques, dont les attitudes et tenues vestimentaires en permettaient l'identification, encerclant un enfant apeuré. L'un deux s'adressait à lui : « On voudrait être de ton côté, mais tu insistes à être en mauvaise

compagnie !!.. [655]». L'attitude physique et la proximité des quatre personnages traduisait une connivence certaine. Celui qui s'exprimait portait un costume trois pièces, un chapeau haut-de-forme et un nœud papillon rouge symbolisant sa réussite financière et son appartenance à une bourgeoisie aisée, commerçante ou industrielle : le grand entrepreneur brésilien. À sa gauche, un cardinal reconnaissable à sa tenue rouge tenait dans sa main gauche un goupillon servant à jeter l'eau bénite et brandissait une croix en bois vers l'enfant minuscule, comme pour se protéger de la menace représentée. L'entrepreneur en costume s'appuyait sur l'épaule gauche d'un militaire en uniforme kaki, armé et décoré, qui arborait sur sa poitrine les lettres TFP – initiales du groupe ultra conservateur « Tradition, famille et propriété » – un nœud de pendu miniature ainsi qu'un écusson du groupe automobile Ford, complice du régime militaire. Finalement, le dernier personnage armé d'une batte de base-ball regardait l'enfant d'un air menaçant et morbide. Le dessin dénonçait la disproportion de la répression et l'importance des soutiens de secteurs conservateurs, tels que les grands entrepreneurs ou l'Église, apportés au régime. Le dessinateur Francisco Juska Filho tourna également en dérision en 1978 les prises de parole publiques du très célèbre joueur de football Pelé en faveur du régime militaire et au sujet de l'incapacité des brésiliens à s'exprimer objectivement en politique. Son dessin représenta le sportif, un pied à la place de la tête, prononçant la phrase restée célèbre : « Le peuple brésilien n'est pas préparé à voter[656] ».

Les jurys successifs du Salon récompensèrent également les dessins abordant la misère et des conditions de vie immensément précaires des classes les plus pauvres de la société brésilienne. Les épisodes de sécheresses, de grande famines et d'inondations vécus par les habitants des États du nord-est du pays furent régulièrement représentés par les dessinateurs, malgré les interdictions et la volonté d'invisibilisation de ces thématiques par le gouvernement. Alcy remporta un prix en 1976 avec une œuvre représentant une famille de personnes noires, faméliques, installée sur un radeau de fortune et naviguant dans ce qui semblait auparavant être un village[657]. On distinguait quelques toitures en arrière-plan du dessin. D'importantes inondations liées à l'intensité des pluies provoquant des crues exceptionnelles, ponctuèrent la première moitié des années 1970 dans le *nordeste*. Leurs effets furent désastreusement

655 Marcos Coelho Benjamin, dessin primé au Salon de l'humour de Piracicaba, 1976 (dessin original 40x30 cm), archives du CEDHU.

656 Francisco Juska Filho, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1978 (dessin original 24x32 cm), archives du CEDHU.

657 Alcy Linares Dramo, dessin primé au Salon de l'humour de Piracicaba, 1976 (dessin original 40x30), archives du CEDHU.

aggravés par la mauvaise gestion des rares ressources en eau, l'aridité naturelle renforcée par les méthodes d'agriculture intensive et l'exode rural massif de la décennie précédente ayant conduit au développement important de certains centres urbains de la région. La misère et la faim furent représentées par Fausto Hugo Prats en 1977[658] : son dessin satirique primé mettait en scène une famille à la maigreur extrême, observant dans la nuit une assiette de riz volante dans le ciel étoilé. L'assimilation de l'un des aliments de base de la société brésilienne à un objet non identifié et surnaturel insistait sur les carences alimentaires récurrentes parmi les groupes les moins privilégiés de la population. Deux ans plus tard, Ivan Simões Saidenberg dessina l'incrédulité d'un enfant famélique devant la photographie officielle encadrée de João Figueiredo, président brésilien ayant succédé à Ernesto Geisel le 15 mars 1979 à la tête du régime militaire. Face au sourire arboré par le nouveau président sur la photographie, insérée dans le dessin en noir et blanc, l'enfant interrogeait sa mère : « Maman, il rigole de quoi le monsieur ? » Le cynisme de la scène résidait dans le contraste évident entre l'apparente félicité de Figueiredo, son allure sereine et confiante en l'avenir sur le portrait présidentiel, et la misère extrême de la famille vêtue de haillons, condamnée à mendier et à se nourrir de déchets. Le dessin, signé du pseudonyme « Pierre Dodois » que le dessinateur utilisa sous le régime militaire, remporta le prix du jury populaire.

**FIG 96 : Ivan Simões Saidenberg, prix du jury populaire au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1979 (dessin original 40x30 cm), archives du CEDHU**

658 Fausto Hugo Prats, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1977 (dessin original 30x40 cm), archives du CEDHU.

En 1981, le prix de l'Action culturelle financé par la municipalité fut accordé à une œuvre du dessinateur originaire de Campinas, João Gomes Martins. Son travail s'inspirait du tableau « Os Retirantes », huile sur toile peinte en 1944 par Candido Portinari représentant une famille miséreuse en errance à travers le *sertão* brésilien. Portinari fut particulièrement marqué par les images des migrations de la faim durant la grande sécheresse de 1915, alors qu'il n'était qu'un enfant. En 1981, les membres de la même famille étaient représentés de dos, ils regardaient avec nostalgie le tableau de leur propre pauvreté mise en abîme et l'un d'eux s'exclamait : « C'était le bon vieux temps ![659] ». Le dessin de João Gomes Martins provoqua l'organisation d'une nouvelle signification, en détournant l'image initiale. Le comique provenait de la terrible ironie de la situation représentée, l'actuelle misère des protagonistes leur faisant regretter une époque révolue déjà caractérisée par la faim et l'errance, mais qui semblait heureuse au regard de la situation vécue en 1981. L'absence de pluie prolongée dans le *nordeste* provoqua au début des années 1980, et tout particulièrement en 1981, de nombreuses pertes d'exploitations, l'absence de récoltes, la mort des troupeaux, la faim généralisée et d'importants déplacements forcés de populations. Cet épisode de sécheresse extrêmement meurtrier prit seulement fin en 1985. Les dessins primés à Piracicaba se tournèrent à partir de la fin des années 1970 vers les conséquences désastreuses de ces catastrophes naturelles, mais également leur aggravation largement causée par les activités humaines et l'inaction de l'État autoritaire, tourné vers l'ordre et le progrès. En 1982, la misère prit une apparence urbaine et incongrue sous le crayon de Nani : deux mendiants habitués de la rue, aux habits sales et à l'apparence crasseuse, regardaient un nouvel arrivant sur le trottoir, bien vêtu et rasé de prêt. Le personnage central prévenait son compagnon d'infortune au sujet du nouveau venu : « C'est la classe moyenne qui arrive. Ça va provoquer notre ruine ![660] ». Le décalage des tenues vestimentaires et des apparences accentuait le propos d'un dessin mettant en lumière la dégradation des conditions de vie des classes moyennes brésiliennes au début des années 1980, notamment liée à l'inflation galopante.

À travers les dessins primés et des affiches du salon, il est possible d'observer la continuité et les ruptures dans le traitement de certains sujets d'ordre politique, économique et social liés à la situation vécue par la population brésilienne au cours de la seconde moitié des années 1970. À partir de 1979, les représentations de la torture et de la censure perdirent du

659 João Gomes Martins, Prix de l'action culturelle au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1981 (dessin original 30x40 cm), archives du CEDHU.

660 Ernani Diniz Lucas (Nani), dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1982 (dessin original 33x27 cm), archives du CEDHU.

terrain au profit d'autres thématiques telles que les bouleversements culturels, le sexe et la télévision, la misère et la faim, les divergences internes au pouvoir militaire, le racisme et le sexisme de la société brésilienne. Baromètres des difficultés, des drames et des doutes, les images ancrées dans leur époque de production révèlent notamment une appréhension des paradoxes et de l'ambiguïté de la période d'ouverture politique naissante, avec l'arrivée au pouvoir de João Figueiredo. L'affiche du sixième salon en 1979 réalisée par Glauco représentait un oiseau apeuré hésitant à sortir de sa cage malgré la porte grande ouverte, à l'image des dessinateurs d'humour graphique, de la presse indépendante et de nombreux secteurs de l'opposition politique. Métaphore classique de l'absence de libertés, l'animal encore récemment entravé peinait à croire en la libéralisation progressive annoncée.

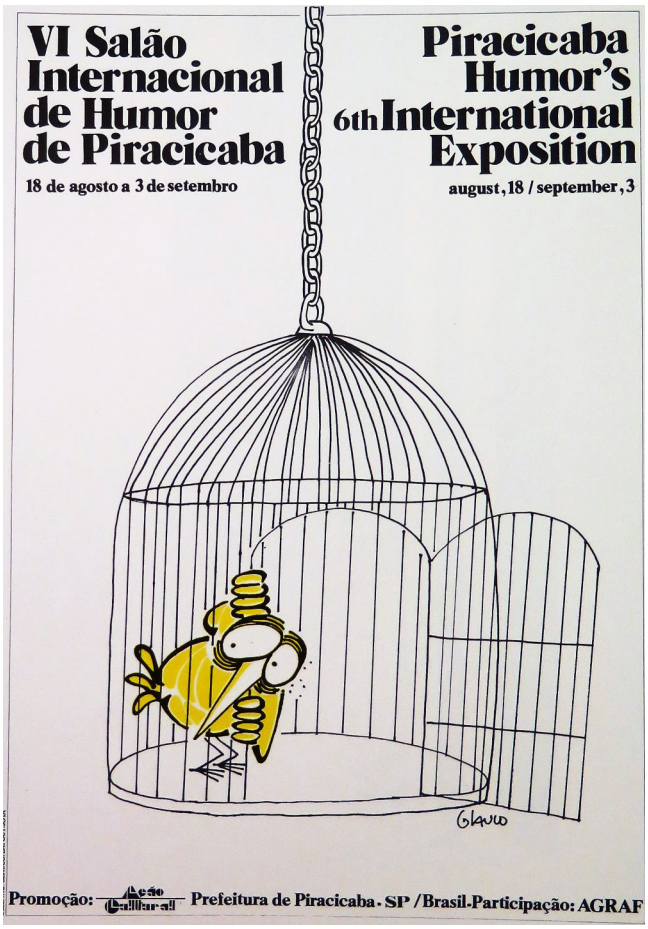



**FIG 97 : Glauco Vilas Boas (Glauco), affiche du 6ème Salon international de l'humour de Piracicaba, 1979, archives du CEDHU**

La même année, César Augusto Vilas Boas, dit Pelicano, remporta le deuxième prix avec un dessin de Figueiredo sélectionnant un amnistié politique au hasard dans un boulier rempli de prisonniers, comme s'il était responsable du tirage au sort de la loterie. L'aspect

sélectif et ponctuel de l'amnistie concédée par le gouvernement, davantage renforcé dans le dessin par les paroles du président : « Et voilà notre grand amnistié de l'année 79 ![661] », était vivement critiqué. La loi fut promulguée le 28 août 1979 à la suite d'intenses mobilisations de la société civile en faveur d'une amnistie ample, générale et illimitée des victimes de l'État d'exception. Mais la sélectivité et la grande ambiguïté de la loi furent très rapidement critiquées et contribuèrent à définir l'un des « paradoxes de la dictature brésilienne [662]» :

> « Dans un processus que beaucoup considèrent avoir été un acte de conciliation politique (*conciliação*) qui a une longue tradition au Brésil, le Congrès approuva, en 1979, à une courte majorité, la loi d'Amnistie préparée par le gouvernement. Quelques prisonniers politiques furent libérés et la plupart des exilés purent rentrer. Au même moment, cependant, il déclara que tous les membres du gouvernement et des administrations civiles et militaires impliqués dans des actes de violation des Droits de l'homme – tortures et meurtres compris – étaient définitivement protégés contre toute poursuite judiciaire[663]. »

Au début des années 1980, de nouvelles thématiques inexistantes jusqu'alors firent leur apparition dans les dessins primés et l'engagement politique caractéristique du Salon international de l'humour de Piracicaba changea progressivement de forme. Dans un contexte marqué par les grandes grèves et le développement du mouvement syndical brésilien autour du pôle urbain de São Paulo, le monde du travail et les relations de pouvoir entre ouvriers et patrons acquirent une visibilité à Piracicaba. Alberto Pereira Barcelo figura en 1979 la rébellion de l' « ouvrier standard du mois » s'en prenant à son patron avec une clé à molette devant l'ensemble des travailleurs de l'usine[664]. Certaines évolutions des mœurs firent également leur entrée au palmarès des dessins. Entre 1978 et 1982, cinq dessins primés dénonçant l'importation de séries américaines et la colonisation culturelle, les préjugés envers les employées domestiques ou l'absurde diffusion des télévisions dans les familles les plus pauvres manquant de tout sauf du petit écran, attestaient de la présence grandissante des postes dans les foyers brésiliens. Autres transformations comportementales majeures, la révolution

661 César Augusto Vilas Boas (Pelicano), dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1979 (dessin original 30x40 cm), archives du CEDHU.
662 James Naylor Green, « Paradoxes de la dictature brésilienne » in *Brésil(s)*, n°5, 2014, p. 7-16.
663 James Naylor Green, op. cit., p. 8.
664 Alberto Pereira Barcelos, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1979 (dessin original 29x39 cm), archives du CEDHU.

sexuelle et la progressive émancipation féminine revendiquées par les mouvements et la presse féministes au cours des années 1970 furent dessinées par Pelicano et Lor et remportèrent un prix en 1980.

Les inquiétudes liées au futur d'un pays à reconstruire émergèrent largement de ces représentations graphiques de la société brésilienne, valorisée à Piracicaba. En 1981, Pelicano fut de nouveau lauréat avec son dessin d'une couturière toute de rouge vêtue, affairée à recoudre et rapiécer le drapeau vert, bleu et jaune[665], emblème de la Nation brésilienne. Deux ans plus tard, Renato Canini représenta avec justesse, talent et humour les enjeux politiques prégnants en 1983 alors que le mouvement en faveur de l'organisation d'élections directes prenait corps dans le pays et réclamait le départ des autorités militaires. Le dessin mettait en scène deux personnages : l'un, haut gradé à la poitrine croulant sous les décorations, arborait la couleur noire en signe de deuil sur l'ensemble de son bras gauche ; l'autre, un civil anonyme en arrière-plan, portait un petit brassard noir au bras gauche. Canini réussit à synthétiser avec finesse et précision la polarisation politique du début des années 1980 : alors que d'importants secteurs de la société civile luttaient pour la fin du régime d'exception endeuillé de nombreuses victimes, les hauts-gradés favorisés par la dictature militaire refusaient catégoriquement la progressive ouverture et la fin imminente du régime, absolument dramatique à leurs yeux. Jorge Izar appela de ses vœux le changement politique en 1984, dans un dessin à la symbolique hautement significative accentuée par les couleurs de la composition, le jaune du ciel, le bleu de la mer et le vert du Brésil, identiques à celles du drapeau national. Le pays luttait difficilement contre les amarres de la dictature, affirmant désormais suivre « une nouvelle direction ».

665 César Augusto Vilas Boas (Pelicano), dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1981 (dessin original 30x40 cm), archives du CEDHU.

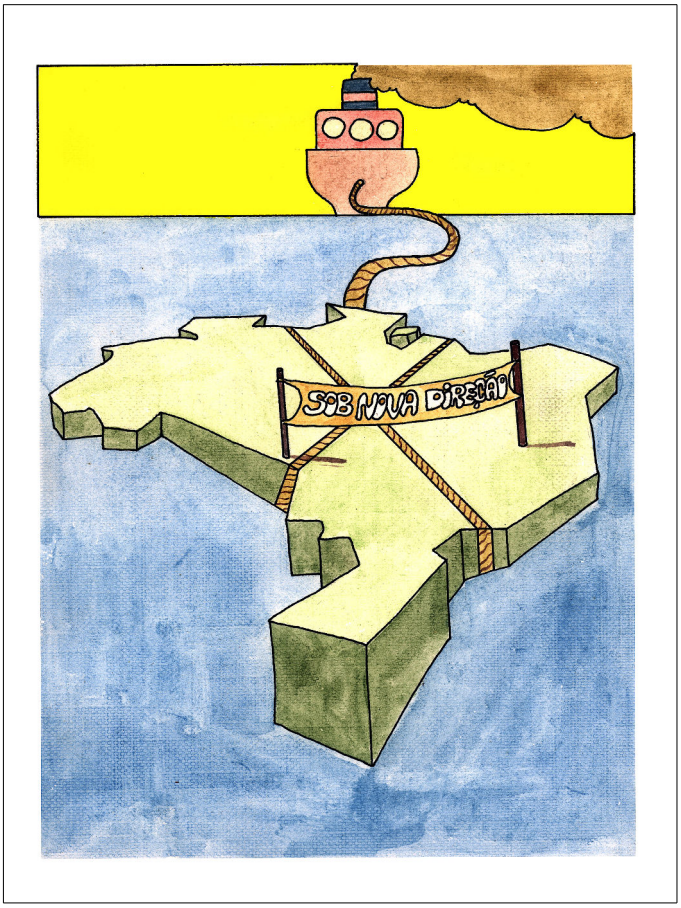



**FIG 98 : Jorge Izar, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1984 (dessin original 30x37 cm), archives du CEDHU**

L'affiche réalisée l'année suivante par Miguel Paiva sembla répondre au dessin de Jorge Izar sur un ton optimiste, convaincu du potentiel incroyable du dessin d'humour et de l'action culturelle dans la société brésilienne : de la Terre souriante s'envolait un vaisseau en forme de crayon multicolore, avec à son bord un dessinateur enthousiaste. Les affiches réalisées à l'occasion des différents salons entre 1974 et 1985 retracent le parcours d'un événement pensé initialement sur un plan local et qui construisit à tâtons sa légitimité et ses ambitions, jusqu'à son internationalisation et sa constitution en lieu majeur de la circulation des dessinateurs à l'échelle nationale et latino-américaine. Les bouleversements internes à l'organisation, l'évolution des thématiques valorisées par les jurys successifs, eux-mêmes composés de dessinateurs et d'artistes, ainsi que les importants débats et événements organisés en parallèle des expositions nous apparurent comme les révélateurs des métamorphoses de l'humour graphique et de l'image satirique brésiliens observables à partir de la seconde moitié des années 1970. D'un pôle centré sur la lutte contre le régime militaire et sa terrible répression, le Salon muta peu à peu vers un laboratoire de la critique des inégalités sociales,

économiques et raciales, tout en s'affirmant en faveur du développement et du soutien de la bande dessinée nationale face aux comics étrangers. Ouvert aux jeunes artistes, le concours révéla d'importants caricaturistes en devenir originaires des quatre coins du Brésil, tout en proposant des expositions consacrées aux plus grands noms du dessin d'humour brésilien et international, rendant ainsi possibles les circulations et rencontres entre différentes générations. Visionnaire, la commission d'organisation du Salon suggéra au cours de réunions préparatoires en vue de l'édition de 1982 la tenue d'un débat centré sur la question suivante : « Quel chemin pour l'humour après l'ouverture ? ». Cette interrogation fondamentale révélait un doute, une crainte même, répandue chez les dessinateurs incertains de leur capacité à s'adapter aux multiples évolutions de la société et aux paradoxes de l'ouverture politique, largement représentés dans les dessins primés à partir de 1979. Les très riches archives du Salon de Piracicaba conservées au CEDHU à Piracicaba nous permirent de reconstituer la genèse, la construction et le parcours d'un événement culturel et politique au rayonnement national et international, qui réussit la prouesse de constituer un lieu de la critique par l'humour graphique ancré dans la légalité, sortant pour la première fois de la zone grise entre interdit et autorisé. Ces archives révélèrent de nombreuses innovations simultanément graphiques et thématiques ainsi que l'émergence de revendications minoritaires prenant peu à peu corps dans les mouvements de l'opposition démocratique à partir du milieu des années 1970.

# PARTIE III

## L'humour graphique, révélateur de la diversification des combats et des tensions internes à la gauche à l'aube de l'ouverture politique (1975-1982)

Le milieu de la décennie 1970 marqua un léger infléchissement de la censure appliquée à certains périodiques, mais le contrôle demeura, changeant progressivement de forme. Les pressions économiques déjà fortes au cours de la première moitié des années 1970 s'accrurent considérablement et furent accompagnées d'une nouvelle forme d'intimidation violente émanant de groupes terroristes d'extrême-droite : les attentats perpétrés contre les kiosques à journaux vendant les titres de la presse indépendante dans divers États brésiliens[666]. De nombreux lieux de vente furent incendiés, dynamités ou au moins menacés au cours de l'année 1980, contraignant les périodiques ciblés à se tourner davantage vers les abonnements, la vente ambulante ou informelle. La censure préalable ne disparut officiellement qu'en octobre 1978, à l'annonce par le gouvernement Geisel du onzième amendement constitutionnel[667] décrétant entre autres mesures la révocation de l'AI-5, la pluralité des partis politiques et la fin du contrôle préalable à la parution des publications devant prendre effet au premier janvier 1979. La chronologie que nous proposons s'inscrit dès lors dans une relecture de l'histoire de la censure sous le régime militaire à la lumière des perspectives des mouvements minoritaires, dont la presse continua à subir bon nombre d'interdictions malgré le léger infléchissement caractéristique de la seconde moitié des années 1970. La recrudescence de la censure morale vint par effet de balancier compenser la progressive tolérance à l'égard de thématiques politiques à proprement parler, dans un contexte de redéfinition et de diversification de l'engagement militant à la fin des années 1970.

L'année 1979 fut caractérisée par une structuration progressive de la transition de la dictature vers la démocratie dans un Brésil alors en pleine apogée des mouvements contestataires, en quête « de nouveaux espaces et formes de participation politique, comme les

666 Voir :Viktor Chagas, *EXTRA! EXTRA! Os jornaleiros e as bancas de jornais como espaço de disputas pelo contrôle da distribuição da imprensa e da economia política dos meios*, Thèse de doctorat en Histoire, politique et biens culturels, sous la direction de Fernando Lattman-Weltman, Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, 2013, p. 166-175.

667 Congrès National, « Amendement constitutionnel n°11 » in *Revista de informação legislativa*, vol. 15, n°60, oct./déc.1978, p. 233-318.

mouvements des minorités, le mouvement écologiste et les mouvements culturels[668] ». La presse indépendante se multiplia considérablement, en écho à la croissante visibilité de ces groupes opprimés ou minoritaires au sein de la société : renouveau de la presse noire, journaux de défense des indiens, presse féministe et homosexuelle, publications axées autour de la défense de l'environnement. Le retour des premiers exilés depuis l'Europe, surtout à partir de la Loi d'amnistie promulguée le 28 août 1979, contribua en partie au renouvellement de thématiques jusqu'alors peu traitées par la gauche traditionnelle : luttes des minorités raciales, rôle de la psychanalyse et de la psychologie, inégalités de genre, carcan imposé aux femmes par la société patriarcale. Certains périodiques s'emparèrent également de la question de l'identité latino-américaine à l'aube des années 1980, entre spécificités régionales et multiculturalisme à l'échelle du continent.

Dans ce contexte de nécessaire, mais très progressive redémocratisation du pays, les pages de la presse indépendante alimentèrent les débats, relayèrent les grandes campagnes de l'opposition et abordèrent de nouvelles problématiques, destinées à mettre en lumière les contradictions inhérentes au régime militaire, mais également à la gauche brésilienne, sourde et aveugle aux revendications minoritaires. L'analyse de l'humour graphique nous permit dès lors de retracer la diversité de ces mouvements de l'opposition et la complexité de leur articulation au crépuscule de l'ère Geisel et à l'aube de la transition démocratique, impulsée par le gouvernement Figueiredo sous la pression grandissante de la société civile.

668 Marcos NAPOLITANO, *1964, Historia do Regime Militar Brasileiro*, São Paulo, Contexto, 2014, p. 200.

***Lampião da Esquina*, n°22, 03/1980, p. 11**

# Chapitre 6
# Genre, sexualités, minorités : quand l'humour graphique s'insurge contre le conservatisme

Nous nous pencherons ici sur la place et le rôle accordés aux dessins de presse, caricatures et bandes dessinées publiés par plusieurs périodiques issus de groupes revendiquant leurs droits et une visibilité au sein de l'opposition au régime militaire : les féministes[669] *Brasil Mulher* et *Nós, Mulheres*, ainsi que le périodique de défense des droits des homosexuels *Lampião da Esquina*. La publication bimestrielle *Mulherio* parue entre 1981 et 1988 à São Paulo dépasse les bornes chronologiques de notre étude, mais nous en mentionnerons certains éléments datés des premiers mois de parution. Le choix de ces publications, justifié par l'ampleur de leur circulation et leur appréhension des problématiques et dilemmes ayant traversé certains mouvements de la gauche brésilienne, ne doit pas dissimuler l'existence d'autres périodiques défendant des convictions similaires : nous ne prétendons pas proposer un panel exhaustif, mais plutôt représentatif[670].

*Brasil Mulher* parut entre 1975 et 1980, compta seize éditions régulières et quatre numéros spéciaux. Le numéro expérimental fut édité le 9 octobre 1975, quelques mois après l'officialisation par l'Organisation des nations unies du Jour international de la femme qui eut un impact considérable sur la structuration du mouvement féministe au Brésil. Au cours de l'année 1975, de nombreuses rencontres et réunions eurent ainsi lieu dans les grands centres urbains et aboutirent à la création du Centre de la femme brésilienne à Rio de Janeiro et à celle du Centre de développement de la femme brésilienne à São Paulo[671]. À la périodicité instable,

669 Au sujet du féminisme et de la presse féministe sous le régime militaire, voir notamment : Rosalina de Santa Cruz Leite, « Brasil Mulher e Nós, Mulheres : origens da imprensa feminista brasileira » in *Revista Estudos Feministas*, vol. 11, n°1, 2003, p. 234-241 ; Karina Janz Woitowicz, Joana Maria Pedro, « O Movimento Feminista durante a ditadura militar brasileira no Brasil e no Chile, conjugando as lutas pela democracia política com o direito ao corpo » in *Espaço Plural*, n°21, 2009/2, p. 43-55 ; Céli Regina Jardim Pinto, *Uma história do feminismo no Brasil*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2003.

670 Signalons l'existence au cours de la seconde moitié des années 1970 de *Maria Quitéria*, bulletin du Mouvement féminin pour l'amnistie publié à São Paulo. Revendiquant une participation massive des femmes dans la société brésilienne et relayant les avancées de la campagne en faveur de l'amnistie des prisonniers politiques, la rédaction refusait cependant de se dire féministe.
*Lampião da Esquina* ne fut pas le premier journal homosexuel à paraître au Brésil, mais il nous semble le plus représentatif du fait de l'ampleur de son lectorat et des thématiques traitées, extrêmement inclusives. Le premier périodique exclusivement lesbien *Chanacomchana* fut édité de 1981 à 1987 par le Groupe lesbien féministe. Son faible lectorat et l'usage quasiment nul de l'humour graphique au sein de ses pages justifièrent notre préférence pour *Lampião da Esquina*.

671 Karina Janz Woitowicz, Joana Maria Pedro, « O Movimento Feminista durante a ditadura militar brasileira no Brasil e no Chile, conjugando as lutas pela democracia política com o direito ao corpo » in *Espaço Plural*,

imprimé au format tabloïd en noir et blanc, *Brasil Mulher* tirait entre cinq et dix mille exemplaires et était édité par la « société *Brasil Mulher* » basée dans un premier temps à Londrina, au nord de l'État du Paraná, puis à São Paulo. Certaines rédactrices de *Brasil Mulher*, récemment rentrées d'Europe, mirent à profit leurs expériences au sein de cercles de femmes exilées, notamment à Paris[672]. La publication insistait sur la spécificité du combat pour l'émancipation des femmes tout en affirmant sa lutte contre le régime militaire, faisant état des deux facettes du militantisme féministe durant la seconde moitié des années 1970. Issue de la classe moyenne, majoritairement blanche et intellectualisée, influencée par l'idéologie marxiste, la rédaction entretenait d'importants liens avec les mouvements de la gauche traditionnelle tout en offrant cependant un espace aux revendications d'organisations populaires de la périphérie de São Paulo. *Brasil Mulher* revendiqua son engagement féministe au fil des numéros, insistant dans un premier temps sur l'universalité des thématiques abordées[673]. L'humour graphique relativement peu présent au fil des pages, fut discrètement, mais tout de même bien réellement employé.

Le titre *Nós, Mulheres* parut de juin 1976 à mars 1978. À la périodicité également instable, il était publié par le collectif « *Associação de Mulheres* » (« Association de femmes ») et sa rédaction disposait d'un siège au 376, rue Capote Valente dans le quartier de Pinheiros à São Paulo. Plusieurs femmes journalistes et militantes rentrées au Brésil à partir de 1976 préférèrent la création d'une nouvelle publication féministe indépendante plutôt que l'intégration dans les rangs de *Brasil Mulher*. Le titre, « Nous, les femmes », caractérisé par l'emploi de la première personne du pluriel, contribua à établir une relation de proximité et de confiance, un sentiment d'appartenance et de solidarité entre le lectorat et la rédaction, davantage tournée vers les classes populaires. À l'instar de *Brasil Mulher*, *Nós, Mulheres* paraissait en kiosques tout en circulant de manière informelle[674] et devait faire face à d'importantes difficultés financières. Le projet de la publication ayant d'emblée revendiqué son

n°21, 2009/2, p. 45.

672 À propos des groupes de féministes brésiliennes et latino-américaines en exil : Maira Luisa Gonçalves de Abreu, « Feminismo no exílio : o Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris e o Grupo Latino-americano de Mulheres em Paris », Mémoire de master en Sociologie, sous la direction de Angela Maria Carneiro Araújo et Maria Lygia Quartim de Moraes, Campinas, Université de l'État de Campinas, 2010 ; Maira Luisa Gonçalves de Abreu, « *Nosotras* : feminismo latino-americano em Paris » in *Revista de Estudos Feministas*, vol. 21, n°2, mai-août 2013, p. 553-572.

673 L'éditorial du numéro expérimental affirmait le 9 octobre 1975 la volonté d'œuvrer à l'égalité entre femmes et hommes ainsi que la nécessité de s'adresser aux publics à la fois féminin et masculin.

674 Dès le premier numéro daté de juin 1976, la rédaction de *Nós, Mulheres* remercia les périodiques indépendants *Nova*, *Coojornal*, *Unidade* et *Versus* d'avoir diffusé des exemplaires en même temps que leur propre publication.

engagement féministe reposait sur une critique de l'éducation différenciée entre filles et garçons, le refus de normes imposées aux jeunes femmes par la société patriarcale, la lutte contre les inégalités dans le monde du travail et le combat commun et universel, enfin, en faveur d'une émancipation humaine générale[675]. Le périodique consacra quantitativement un espace plus importante à l'humour graphique que *Brasil Mulher*, établissant dans les quatrième, cinquième et sixième numéros une section spéciale entièrement vouée à la publication de charges, bandes dessinées et caricatures, intitulée « Nosso humor a Nós, Mulheres ».

Précurseur à de nombreux égards, le périodique homosexuel *Lampião da Esquina* vit également le jour dans ce paradoxal contexte des prémices de la transition politique : l'édition expérimentale fut publiée en avril 1978[676], trente-sept numéros et trois hors-séries parurent jusqu'en juin 1981. Premier journal homosexuel à acquérir une dimension nationale et à atteindre un large public, *Lampião* ne surgit pourtant pas de nulle part. Au cours de la décennie précédente, plusieurs titres tels que le carioca *Snob* ou le titre bahianais *Fatos e Fofocas* virent le jour, mais ils étaient davantage centrés sur les lieux de sociabilité et les événements culturels accueillant les personnes homosexuelles, tout en relayant certaines informations auprès de la communauté gay brésilienne. Le projet de création d'un nouveau périodique surgit fin 1977 au sein d'un groupe d'intellectuels et artistes homosexuels, à l'occasion de la venue au Brésil de l'auteur et éditeur britannique Winston Leyland invité par le militant brésilien João Antônio de Souza Mascarenhas[677]. Le fondateur en 1975 de la *Gay Sunshine Press*, première maison d'édition gay des États-Unis, avait pour projet la création d'une anthologie littéraire latino-américaine. Le peintre Darcy Penteado organisa chez lui à São Paulo une rencontre entre Leyland et un petit groupe de journalistes, artistes et intellectuels homosexuels, qui fut déterminante pour la création du futur mensuel. La période correspondait également au moment de construction et d'affirmation d'une identité gay au Brésil, voyant se multiplier la création de lieux de sociabilité voués à un public homosexuel en milieu urbain : bars, restaurants, clubs, hôtels et saunas. L'équipe initialement exclusivement masculine était

675 Voir le premier éditorial : *Nós, Mulheres*, n°1, 06/1976, p. 2.

676 Le numéro 0 de *Lampião da Esquina* fut imprimé et distribué informellement, sous enveloppe, à un public déjà connu par la rédaction comme étant amateur de périodiques homosexuels. Le tirage atteignit par la suite entre 10 000 et 15 000 exemplaires.

677 José Marcelo Domingos de Oliveira, *Desejo, preconceito e morte. Assassinatos de LGBT em Sergipe – 1980 a 2010*, Paripiranga, Faculdade AGES, 2014. Voir notamment le troisième chapitre consacré au Mouvement LGBT brésilien (p. 90-133) et les paragraphes consacrés à la création de *Lampião da Esquina* (p. 91-98).

composée de journalistes, artistes et intellectuels basés à Rio de Janeiro et São Paulo[678]. Le journal abordait la défense des droits des homosexuels, la diffusion d'événements culturels, la création d'un réseau d'entraide et de sociabilité, la lutte contre les violences commises envers les homosexuels, les lesbiennes, les transsexuels et travestis, les personnes racisées, le refus, enfin, d'une répression policière et morale diffuse dans l'espace public et social.

À travers l'analyse des mécanismes communicationnels élaborés au service du militantisme, nous verrons comment les images combatives portèrent en elles la force critique et la complexité de revendications nouvelles émergeant des publications étudiées. En parallèle de la pression importante dans les rues et de la part du système politique pour que l'ouverture initiée aboutisse réellement à une période de transition, d'importantes divergences surgirent en effet au sein de la gauche brésilienne. La période de la seconde moitié des années 1970 vit la multiplication et le renforcement de revendications issues de divers groupes sociaux et raciaux, lesdites minorités, qui commencèrent à exiger la visibilité et l'écoute qui leur étaient jusqu'alors interdites par le régime militaire, mais également difficilement concédées au sein des mouvements de l'opposition.

### I. Les combats du rire féministe[679]

Les deux périodiques *Brasil Mulher* et *Nós, Mulheres* feront ici l'objet d'une analyse conjointe qui, sans occulter les différences de points de vue et divergences entre les collectifs féministes, aura vocation à penser le rôle des éléments graphiques humoristiques, satiriques et pédagogiques en les envisageant comme autant de lieux de contestation des pouvoirs autoritaire, militaire et patriarcal. Inscrites dans la deuxième vague[680] du féminisme brésilien, ces publications étaient caractérisées par une quête d'égalité, de droits civils, de l'accès à de nouvelles pratiques culturelles et sociales au sein de la société. Notons qu'elles offrirent un

678 Le conseil éditorial initial comprenait onze membres, parmi lesquels figurent plusieurs fondateurs du journal, listés dans l'éditorial du numéro expérimental : Adão Costa, Aguinaldo Silva, Antônio Chrysóstomo, Clóvis Marques, Darcy Penteado, Francisco Bittencourt, Gasparino Damata, Jean-Claude Bernardet, João Antônio Mascarenhas, João Silvério Trevisan, Peter Fry. Ce conseil éditorial évolua peu au fil des numéros, mais fut rapidement épaulé par une importante équipe mixte de collaborateurs et correspondants.

679 Cette partie du chapitre est librement inspirée d'un article rédigé par l'autrice de cette thèse et paru en 2016 : Mélanie Toulhoat, « Le rire féministe de Brasil Mulher et *Nós, Mulheres* : les combats de l'humour graphique dans la presse féministe, sous le régime militaire brésilien (années 1970) » in Anne-Claire Bondon et Philipp Leu (dir.), *L'image contestataire. Les pouvoirs à l'épreuve de la culture visuelle*, Paris, Éditions Numériques du Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines (CHCSC), 2016, p. 73-91.

680 Voir Joana Maria Pedro, « Narrativas fundadoras do feminismo : poderes e conflitos (1970-1978) » in *Revista Brasileira de História*, n°52, vol. 26, 2006, p. 249-272.

espace important aux dessinatrices, très largement occultées, voire moquées, au sein de la plupart des rédactions indépendantes brésiliennes. De jeunes artistes telles que Tereza ou Ciça y firent leurs armes, entraînèrent leurs crayons et acquirent une renommée au fil des pages, aux côtés de Henfil, Ignatz et Laerte qui affichèrent ouvertement leurs sensibilités et engagements féministes en participant à ces publications.

### 1. L'éducation, la clé de l'émancipation

Les deux titres publièrent de nombreux articles et dessins centrés sur la période de la petite enfance, foyer et origine de nombreuses discriminations. Le cinquième numéro de *Nós, Mulheres* consacra l'article « Menino pode, menina não pode[681] » aux inégalités infligées dès le plus jeune âge aux petites filles, à qui l'on interdisait certaines activités ou comportements. Le dessin de Ignatz reproduisait le même visage triste pour figurer deux très jeunes enfants dont les accoutrements et accessoires imposés par le monde adulte permettaient d'en construire une identification genrée. La fillette était en robe et coiffée d'un long voilage, une poupée et un bouquet dans les mains ; le jeune garçon était en tenue sportive, armé de gants de boxe. L'image s'insurgeait contre l'identification contrainte d'enfants en bas âge à l'un ou l'autre des genres et l'assignation forcée enseignée par l'imposition de comportements stéréotypés. Le dessin simpliste au trait presque enfantin représentait les deux bébés opprimés, insatisfaits et contraints au silence par leur tétine respective. Ignatz en appelait à une modification substantielle et profonde de la société brésilienne vers davantage d'égalité, en écho à l'article de la page : « Il ne s'agit pas, évidemment, d'inverser les rôles, mais d'arrêter d'éduquer les garçons afin qu'ils dominent et les filles pour qu'elles acceptent et aiment être dominées. Il ne s'agit pas de confisquer les poupées des petites filles, mais de donner des poupées aux petits garçons[682]. »

681 *Nós, Mulheres*, n°5, 06-07/1977, p. 5.
682 *Idem*.

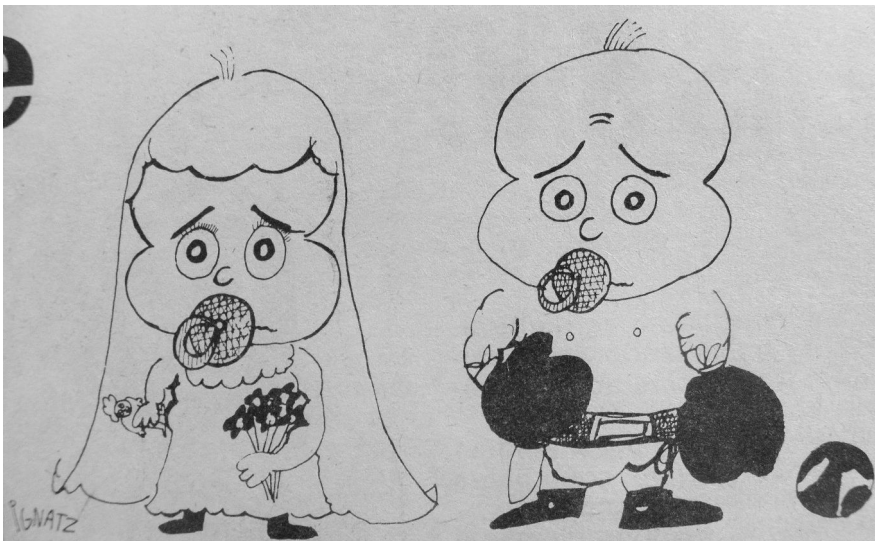



**FIG 99 : *Nós, Mulheres*, n°5, 06-07/1977, p. 5**

Dans son numéro suivant, *Nós, Mulheres* aborda de nouveau en août 1977 la question des inégalités construites dès le plus jeune âge, souvent par le biais des jeux et jouets, dans l'article « Isto é coisa de menina » accompagné d'une autre charge de Ignatz figurant le phénomène d'observation et de reproduction assimilé par les enfants. Ici, chacun affirmait son identification à une figure stéréotypée et genrée. Le petit garçon au chapeau de cow-boy et revolver se rêvait en Django, mystérieux héros éponyme du célèbre western[683] réalisé par Sergio Corbucci en 1966, transfiguré en idéal masculin fondé sur des valeurs violentes, viriles et guerrières. La petite fille parée comme une dame chantonnait « Je suis Amélia, celle qui était une vraie femme[684] » en référence aux paroles de la chanson « *Ai que saudades da Amélia* », un samba de Ataulfo Alves chanté en 1967 par Roberto Carlos. Le ton nostalgique de la chanson et la valorisation de l'amour perdu, une femme dévouée, humble et vertueuse, dessinaient alors une vision particulièrement conservatrice de l'idéal féminin assimilée par la petite fille[685]. Le style direct et rapide de Ignatz au service de scénarios caricaturaux efficaces renforçait l'aspect enfantin des protagonistes déguisés en adultes, soulignant l'absurdité des situations provoquant les comportements énoncés graphiquement.

683 Sergio Corbucci, *Django*, Italie/Espagne, B.R.C. Produzione S.r.l. et Tecisa, 1966.
684 *Nós, Mulheres*, n°6, 08-09/1977, p. 7.
685 Le nom commun « amélia » désigne aujourd'hui au Brésil une femme tendre et effacée au service des autres, une femme au foyer dont les activités sont principalement centrées autour de la cuisine, du ménage et des tâches domestiques.

**FIG 100 :** ***Nós, Mulheres*****, n°6, 08-09/1977, p. 7**

Les périodiques féministes revendiquaient la mise en place de structures éducatives publiques favorables à l'émancipation des femmes et indispensables au bouleversement nécessaire des valeurs au sein de la sphère familiale. Les rédactions se positionnèrent notamment contre la permanence d'un système élitiste, visant souvent par le biais des charges graphiques le coût des études lié à leur privatisation. Dans le quinzième numéro de *Brasil Mulher* daté de mars 1979, Henfil évoqua le choix tragi-comique d'un couple partagé entre les dépenses alimentaires du foyer et le prix du collège de son fils, Chiquinho[686]. Le dessinateur dénonçait avec humour le chantage tacite organisé par les établissements privés dont le coût des mensualités forçaient les classes moyennes à de plus en plus de privations, dès lors que l'accueil des enfants au sein d'établissements scolaires représentait une possibilité pour les femmes de quitter le foyer, d'étudier et de travailler. La figure masculine était ridiculisée, comme souvent dans les productions de Henfil, le mari s'étonnant naïvement du fait de manger de la viande : « Un steak !!! Comment c'est possible ? » alors que sa femme lui répondait, comme s'il s'agissait d'un comportement logique : « J'ai retiré Chiquinho du collège... ».

686 *Brasil Mulher*, n°15, édition spéciale, 03/1979, p. 8.

**FIG 101 : *Brasil Mulher*, n°15, édition spéciale, 03/1979, p. 8**

Cette problématique du manque de structures publiques éducatives de qualité dans le secondaire s'insérait dans la continuité de l'énorme carence en crèches dans les centres urbains et les zones rurales brésiliennes, face à laquelle la contestation s'étoffa au fil des pages sous forme de reportages, lettres ouvertes et photographies. Il s'agissait là d'un combat mené contre l'absence de politiques publiques spécialisées en matière de petite enfance, l'État laissant cette charge incomber aux mères de famille. Le titre *Mulherio* publia en couverture de son quatrième numéro daté de novembre et décembre 1981 une charge d'Henfil signalant le désarroi d'une femme noire contrainte de laisser son jeune enfant seul pour aller travailler. Elle s'adressait au Christ Rédempteur, symbole visuel et métaphore de la ville de Rio de Janeiro toute entière : « Vous vous occupez de lui pour moi pendant que je vais travailler ?[687] ».

687 *Mulherio*, n°4, 11-12/1981, p. 1.

**FIG 102 : *Mulherio*, n°4, 11-12/1981, p. 1**

En s'appuyant sur les revendications liées au système éducatif et à la nécessaire autonomie féminine, les publications militaient en creux pour la transformation globale d'une société fondée sur la dépendance de la femme à tous les niveaux : intime, social et professionnel. Dans son deuxième numéro sorti en mai 1976, *Brasil Mulher* publia ainsi l'article « Direito civil : quem decide é o homem[688] » analysant les difficultés rencontrées par les femmes brésiliennes sur le plan juridique. Le texte encadrait une photographie représentant le corps d'un mannequin féminin nu, emprisonné par des cordes entravant sa liberté jusque dans les zones les plus privées. L'image au fort caractère métaphorique interpellait, la référence féminine se limitant à un objet sans liberté d'action ni aucune maîtrise de son propre corps, objet d'un autre et non sujet de sa propre histoire.

688 *Brasil Mulher*, n°2, 05/1976, p. 6.

## 2. Dessiner le monde du travail, entre grande précarité et inégalités

Le traitement de la sphère du travail et du monde professionnel par les périodiques féministes était double. D'une part, les rédactions insistaient largement sur les nécessaires conditions de l'accès au travail pour les femmes, considérant l'autonomie financière comme l'une des conditions indispensables de l'émancipation et luttant contre la précarité du travail féminin. D'autre part, les titres reconnaissaient et exposaient la perpétuation de discriminations criantes au sein des sphères professionnelles et domestiques, critiquant les inégalités de traitement motivées par le genre.

Le premier numéro de *Nós, Mulheres* consacra en juin 1976 une double page[689] à la précarité féminine au travail dans la périphérie de São Paulo ainsi qu'aux tâches réalisées par les femmes à domicile afin de compléter les revenus du foyer. Faute de crèches pouvant accueillir les enfants, faute de moyens financiers suffisants, les femmes étaient souvent contraintes d'amener leur travail au sein du domicile familial, le repassage, la cuisine ou la couture achevant ainsi de détruire la possibilité d'une quelconque intimité. De nombreuses entreprises préféraient en effet cette main d'œuvre bon marché et flexible à un salariat fixe soumis à des charges sociales. Une charge signée par la dessinatrice Tereza et insérée dans l'article « Um dinheiro pingado[690] » représentait une femme en arrière-plan, le visage tourné comme pour ne pas voir l'immense machine à coudre presque enfouie sous un amoncellement de pièces de tissu. Le trait simple et réaliste nous rappela une image publiée dans *Brasil Mulher* en août 1977 au sein d'un dossier abordant la même problématique : « Na casa dessas mulheres : forno, fogão e fábrica[691] ». La femme au regard fuyant collait des semelles de chaussures sur un établi de fortune situé dans la cuisine, sans doute la seule pièce à vivre, sous les yeux d'un jeune enfant et à la lumière d'une ampoule électrique. Volontairement figuratif et cru, le crayonné montrait dans un style documentaire la surabondance des zones d'ombres représentées par des croisillons, insistant sur la précarité et la tristesse de la scène.

689 *Nós, Mulheres*, n°1, 06/1976, p. 6-7.
690 *Nós, Mulheres*, n°1, 06/1976, p. 6.
691 *Brasil Mulher*, n°8, 08/1977, p. 8.

**FIG 103 : *Brasil Mulher*, n°8, 08/1977, p. 8**

Les deux dessins soulignaient la résignation de femmes face à l'accumulation de tâches à réaliser au sein d'un seul et même espace, et l'impossibilité d'y mener d'autres activités. Ils insistaient également sur les difficultés pratiques et matérielles induites par cette intrusion contrainte du travail à domicile, au détriment des enfants.

La double page parue dans le premier de *Nós, Mulheres* consacra également un article aux employées domestiques, « Na casa dos outros[692] » :

> « Cuisinières, femmes de chambre, blanchisseuses, travailleuses journalières, elles représentent 32% de la force de travail féminine. Leur temps de travail n'a pas de limite, elles dorment dans un placard, coupées de leur milieu social sans pour autant appartenir à celui dans lequel elles vivent six jours par semaine, tout en gagnant un salaire arbitraire. A São Paulo, elles sont 300 000 ; à Rio, 200 000. Combien sont-elles dans le reste du Brésil ? Quelle est leur histoire[693] ? »

692 *Nós, Mulheres*, n°1, 06/1976, p. 7.
693 *Idem.*

Tereza signa un visuel dont la complexe composition graphique reflétait le drame du dilemme vécu par de très nombreuses employées de maison. Au centre, le visage d'une femme triste et préoccupée, portant un foulard sur la tête, séparait l'image. Son regard inquiet se dirigeait vers un ensemble d'outils et ustensiles de ménage dessinés sur la partie gauche, utilisés dans le cadre de son travail de domestique qui semblait l'emprisonner. De l'autre côté, l'ombre de son visage se fondait dans la photographie de deux jeunes enfants désœuvrés.

Mais les périodiques insistèrent également, dans une moindre mesure, sur les grandes disparités et discriminations régnant dans certains environnements professionnels davantage qualifiés. Dès son numéro expérimental, *Brasil Mulher* analysa les injustices subies par les femmes dans le monde de la recherche scientifique justifiées par une prétendue infériorité intellectuelle et créatrice. L'article « Paradoxo : discriminação na comunidade cientifica[694] » encadrait la photographie centrale d'une jeune femme séduisante à la moue boudeuse, à l'attitude lascive et au regard intense, autant de caractéristiques généralement attribuées à la gent féminine par un mode de pensée sexiste. Elle portait un t-shirt blanc sérigraphié aux motifs d'un veston à carreaux et d'un nœud papillon, ainsi qu'un stéthoscope en guise d'étrange accessoire de mode. La légende ironique feignait de justifier la misogynie de l'image en critiquant les prétendues futilité et stupidité féminines : « La science n'est pas un truc pour les femmes : il leur manque l' « étincelle de génie »[695] ».

694 *Brasil Mulher*, n°0, 10/1975, p. 13.
695 *Idem.*

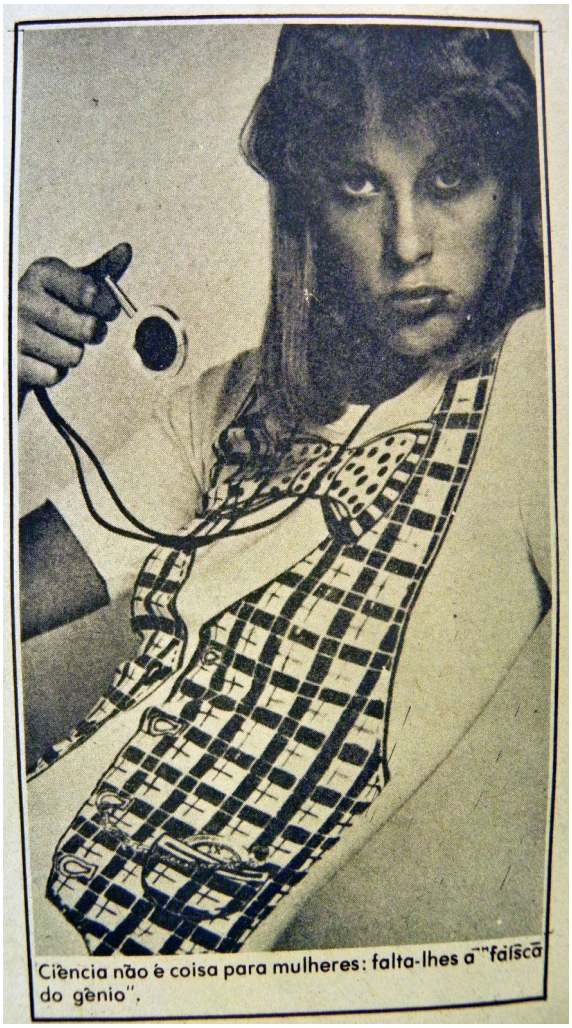



**FIG 104 : *Brasil Mulher*, n°0, 10/1975, p. 13**

Le même titre aborda la thématique de la discrimination à l'embauche dans son numéro suivant au sein de la rubrique « Os fatos estão ai[696] » qui compilait divers compte-rendus d'événements, coupures de presse et dessins. Une charge non signée représentait un cabanon en bois identifiable grâce à la pancarte « Petrobras » – entreprise brésilienne d'État consacrée à la recherche et l'exploitation du pétrole créée en 1953 – et dont la façade était recouverte des initiales BR afin d'insister visuellement sur le caractère national de la firme. Sur le flanc de la bâtisse, on pouvait lire l'inscription « Entrée interdite aux filles », sorte de graffiti rajouté après la construction de l'édifice à côté d'une petite porte dérobée. La légende indiquait que des femmes scientifiques brésiliennes s'étaient vues refuser l'inscription à un concours d'entrée de Petrobras qui aurait évoqué l'insalubrité du travail, allant d'après *Brasil Mulher* à l'encontre de

696 *Brasil Mulher*, n°1, 12/1975, p. 5. Littéralement, « Les faits sont là ».

la loi : « … la Constitution est claire lorsqu'elle interdit à l'employeur de discriminer l'employé en fonction de son sexe et quand elle garantit l'égalité salariale entre hommes et femmes[697]. » Tout en symboles, le dessin fondé sur la métaphore visuelle de la cabane mettait en avant le caractère public et national de l'entreprise et d'un tel comportement discriminatoire, renvoyant directement l'État devant sa responsabilité dans la gestion et le recrutement au sein de l'entreprise Petrobras.

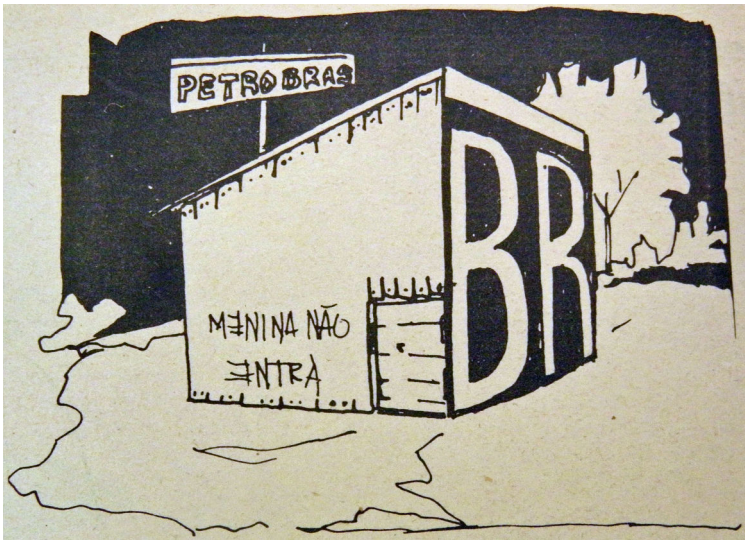



**FIG 105 : *Brasil Mulher*, n°1, 12/1975, p. 5**

De même, certaines charges dénoncèrent la grande précarité de professions presque essentiellement féminines. Le neuvième numéro de *Brasil Mulher* paru en octobre 1977 consacra un article à la situation de misère vécue par de nombreuses enseignantes dans le primaire, « Professora primária quer ser varredora de rua[698] ». Inspiré d'un article paru dans *O Atalho*, publication de l'Association des professeurs licenciés de l'État du Paraná, le texte était accompagné d'un strip du personnage miséreux créé par Edgar Vasques. Rango offrait un bouquet de fleurs à une enseignante à la porte de l'école et lui apportait son soutien face aux conditions économiques désastreuses : « Professeure, un hommage de la part d'un spécialiste en **SCM** pour un autre » puis précisait la signification de ces initiales énigmatiques : « **S**urvie en **C**onditions **M**inimales[699] ».

697 *Brasil Mulher*, n°1, 12/1975, p. 5.
698 *Brasil Mulher*, n°9, 10/1977, p. 6.
699 *Idem*.

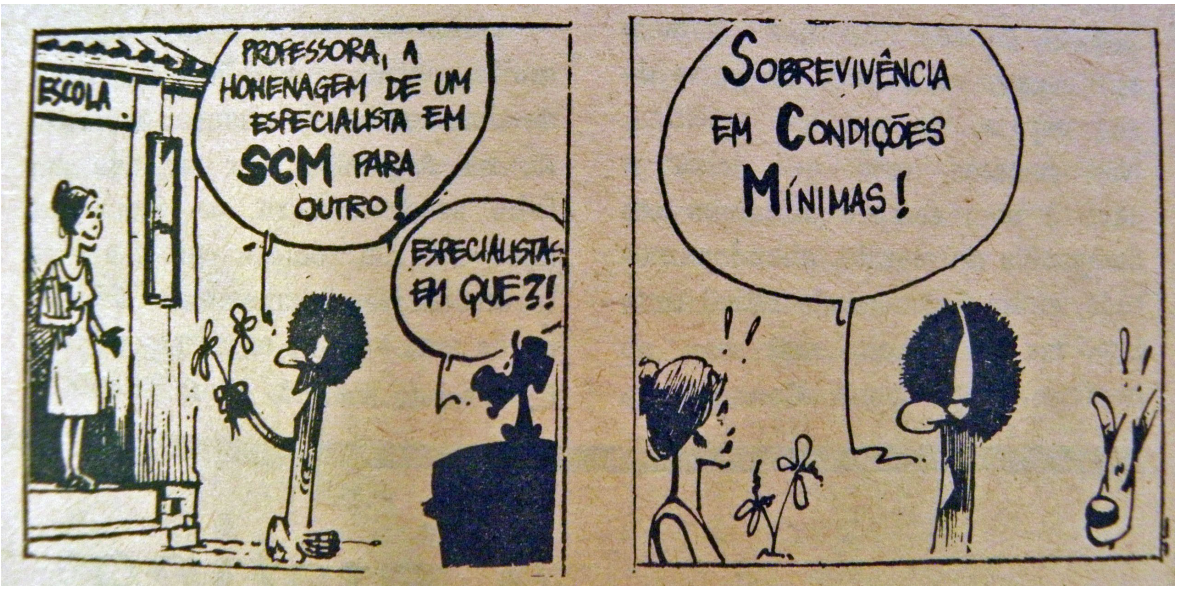



**FIG 106 : *Brasil Mulher*, n°9, 10/1977, p. 6**

La solidarité et le sarcasme exprimés par le héros affamé ne pouvaient développer leur potentiel comique qu'à la condition de l'identification par les lectrices et lecteurs du personnage, de son infortune quotidienne et de son environnement misérable. En représentant le soutien apporté par Rango, représentant des couches les plus précaires de la société brésilienne, à une maîtresse d'école, Edgar Vasques souligna la détresse de fonctionnaires devant multiplier les professions en plus de leurs heures d'enseignement pour pouvoir survivre. D'une certaine manière, le dessinateur en appelait également à une prise de conscience de l'extrême précarité et des dangers de la dégringolade sociale.

*Brasil Mulher* et *Nós, Mulheres* revendiquaient l'égalité des conjoints dans la sphère domestique, nécessaire corollaire du droit au travail féminin. Coutumière de l'emploi de métaphores animales, la dessinatrice Cecilia Vicente de Azevedo, dite Ciça, créa le personnage de Bia Sabiá spécialement pour les deux titres féministes. Le petit pinson femelle jonglait inlassablement dans chaque strip avec ses heures à l'usine, l'éducation des enfants, l'organisation des activités et les tâches ménagères sans que son époux ne participe ne serait-ce que de manière minime. Elle devint un personnage récurrent de *Nós, Mulheres* dès le premier numéro. Le conjoint de Bia, digne représentant du machisme faussement naïf critiqué avec beaucoup d'ironie, ne semblait jamais réaliser l'injustice des situations quotidiennes. Si l'environnement des protagonistes était balisé par l'usine, le foyer et les rares lieux de sorties, c'est que la critique était ici formulée spécifiquement à l'encontre du phallocentrisme dans le milieu ouvrier. La première planche publiée par *Nós, Mulheres*[700] avait pour thème la double

700 *Nós, Mulheres*, n°1, 06/1976, p. 2.

journée de travail de femmes issues des classes populaires : elle contestait le postulat établissant les tâches domestiques comme féminines par essence et le repos réservé aux hommes.

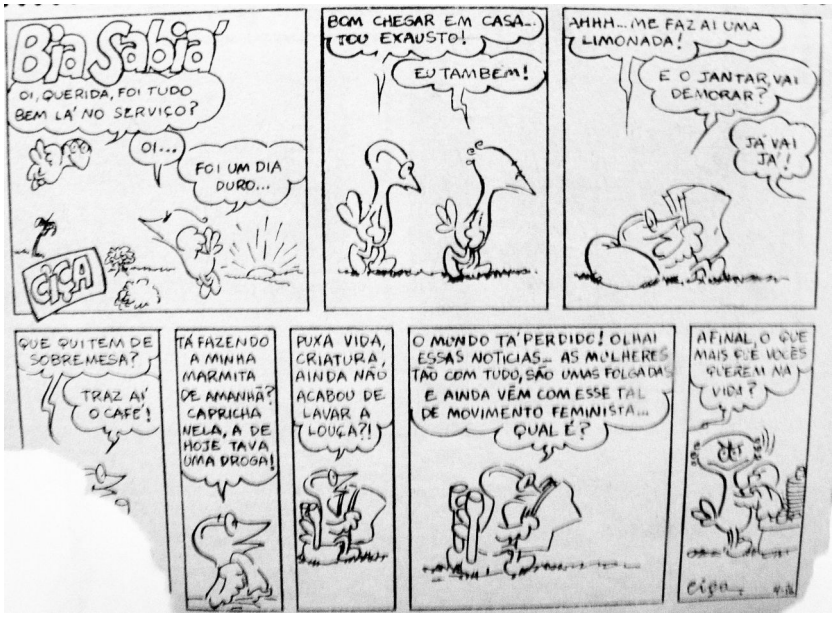



**FIG 107 : *Nós, Mulheres*, n°1, 06/1976, p. 2**

De retour de leurs journées de travail respectives, les deux pinsons regagnaient leur foyer, le conjoint redoublant de demandes, d'exigences et de reproches alors que Bia était cantonnée à la vaisselle dans la cuisine. La planche dénonçait avec beaucoup d'ironie la critique envers les mouvements féministes et le manque de considération à l'égard du travail domestique, en feignant de reprendre à son compte l'argumentaire masculin du mari : « Le monde est perdu ! Regarde les nouvelles... les femmes ont tout, elles ont la vie facile et elles trouvent le moyen de parler de ce mouvement féministe... […] Au final, qu'est-ce que vous voulez de plus dans la vie[701] ? ». Le rire jaune résultait alors de la généralisation méprisante et paternaliste formulée par le mari de Bia, le nez dans son journal et confortablement installé dans son fauteuil. Bia Sabiá devint au fil des numéros la protagoniste d'une dénonciation récurrente des inégalités du partage des tâches domestiques. Ciça employait dans ses créations un trait simple, parfois simpliste et rapide, au fort potentiel métaphorique pour mettre en avant les comportements et expressions de ses personnages. Elle renforçait ainsi la dénonciation d'une perpétuation de l'oppression depuis le monde professionnel jusque dans la sphère intime et privée, dans la

701 *Nós, Mulheres*, n°1, 06/1976, p. 2.

lignée du célèbre mot d'ordre féministe des années 1970 : « le privé est politique[702] ». La dessinatrice publia également une planche du couple de pinsons dans le onzième numéro de *Brasil Mulher* en mars 1978. Un dimanche, Bia expliquait à son mari qu'elle resterait se reposer à la maison, suggérant que chacun s'occupe de manière partagée du rangement de la maison et de la préparation des repas. Désemparé, son compagnon faisait part de son profond désarroi dans les deux dernières cases : « Ranger mon bazar, préparer mon repas ? Ça veut dire que je vais devoir travailler un dimanche ?[703] ».

**FIG 108 : *Brasil Mulher*, n°11, 03/1978, p. 11**

Face aux nombreuses et criantes inégalités dans les sphères professionnelles et privées, les périodiques féministes encourageaient les femmes à agir de manière constructive, à s'insurger contre les discriminations et à tenter de les réduire. Les charges et autres formes graphiques d'humour eurent un rôle prépondérant dans cet appel à l'émancipation, passant par exemple pour la dessinatrice Laerte par la syndicalisation féminine. Le dixième numéro de *Brasil Mulher* relatait en décembre 1977 les étapes de l'organisation prochaine du 1er Congrès de la femme ouvrière métallurgique[704] prévue du 21 au 28 janvier 1978 ainsi que les défis inhérents à la mise en place d'un tel événement par le Syndicat des ouvriers métallurgiques de

702 Theresa Man Ling Lee, « Rethinking the Personal and the Political: Feminism Activism and Civic Engagement » in *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, vol. 22, n°4, p. 163-179 ; François Thebaud, « 45. Le privé est politique. Féminisme des années 1970 » in Michel Pigenet, *Histoire des mouvements sociaux en France. De 1814 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2014, p. 509-520.

703 *Brasil Mulher*, n°11, 03/1978, p. 11.

704 *Brasil Mulher*, n°10, 12/1977, p. 3.

São Bernardo do Campo et Diadema, au sud-est de l'agglomération de São Paulo. L'article insistait notamment sur les liens indéfectibles entre un partage égal des tâches domestiques et la possibilité pour les femmes de s'investir dans les activités syndicales, souvent réalisées après les journées de travail. Une charge signée Laerte mettait en avant la participation féminine active et concrète tant espérée par le journal dans les débats : une ouvrière se levait de son siège au milieu d'une assemblée mixte, l'index droit levé en signe de détermination. Le dessin représentait un contre-point fort à de nombreuses représentations de femmes exploitées et miséreuses, employées par les équipes graphiques des périodiques féministes afin de souligner et de dénoncer les situations de domination. Ici au contraire, Laerte prétendait fédérer les lectrices de *Brasil Mulher*, les incitant à participer aux débats et actions menées à l'instar de l'ouvrière dessinée.

**FIG 109 : *Brasil Mulher*, n°10, 12/1977, p. 3**

Avec Laerte, la femme osait s'exprimer et faire valoir ses revendications, à l'instar de l'oiseau femelle Graúna dessinée par Henfil dans *Nós, Mulheres* quelques mois plus tôt, lorsqu'elle affirma son désir d'émancipation : « Zeferino ! J'ai assumé mes droits et ma liberté... À partir d'aujourd'hui tu ne me commanderas plus, tu ne me donneras pas d'ordre, tu ne me frapperas pas... ». Les réponses de Zeferino, « NON GRAÚNA, NON ! » et « PITIÉ ! JE SUIS DÉPENDANT DE TA DÉPENDANCE !![705] », critiquaient l'hypocrisie d'une société

705 *Nós, Mulheres*, n°6, 08-09/1977, p. 16. La réponse de Zeferino est inscrite en majuscules dans le strip pour en signifier l'importance et le volume sonore.

brésilienne patriarcale réduisant les femmes à un statut d'infériorité indispensable à son bon fonctionnement.

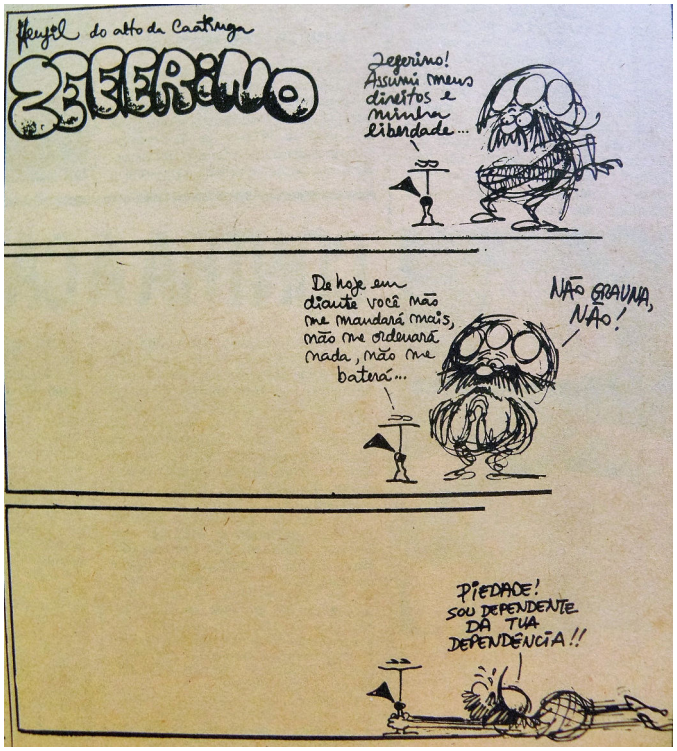



**FIG 110 : *Nós, Mulheres*, n°6, 08-09/1977, p. 16**

### 3. Pour une (ré)appropriation des corps

Si l'indépendance des femmes était associée à la critique des discriminations existantes dans le milieu professionnel ainsi qu'à la lutte contre les inégalités domestiques, les journaux insistaient également sur d'autres piliers des revendications féministes ayant émergé au tournant des années 1970 et pris de l'ampleur dans le courant de la décennie suivante : la réappropriation par les femmes de leur corps et le droit à une sexualité consciente et choisie. Les publications développèrent en ce sens un important travail pédagogique d'éducation sexuelle, d'information sur la contraception et d'incitation des femmes à reprendre le pouvoir sur leurs corps, au sein duquel la publication d'images didactiques, humoristiques et satiriques remplit un rôle primordial.

Le cinquième numéro de *Nós, Mulheres* proposa à cet égard le dossier « Menstruação, vamos falar dela[706] » consacré à l'analyse précise et claire du processus menstruel ainsi qu'aux changements, difficultés, tabous et préjugés pouvant lui être liés. L'article déplorait l'absence d'éducation sexuelle chez les jeunes filles brésiliennes, analysait les termes employés de manière stigmatisante pour désigner les règles et insistait sur l'origine religieuse et morale de certains stéréotypes ou interdits. Le souci de clarté du texte construit avec des extraits d'un entretien avec une médecin était également présent dans le dessin de Rosalia, représentation stylisée d'une femme nue au trait simple et rapide. Trois flèches y désignaient respectivement l'hypophyse, l'utérus et l'ovaire. La composition minimaliste induisait une compréhension rapide et avait vocation à dédramatiser, la position centrale du sexe féminin insistant encore davantage sur le thème traité par le dossier. Il s'agissait dès lors d'agir à plusieurs niveaux : combattre l'ignorance et les préjugés en apportant des connaissances précises aux lectrices ; contribuer à la rupture du tabou en représentant graphiquement la nudité féminine sans érotisation. Ces mêmes objectifs conduisirent la rédaction de *Brasil Mulher* à publier à partir du treizième numéro la rubrique récurrente « Nosso corpo », série d'articles consacrés à une meilleure compréhension du corps et du plaisir féminins :

> « Dans cette page, Brasil Mulher entame une série d'articles sur la reproduction, les méthodes contraceptives et la sexualité. En général, nous, les femmes, ne connaissons pas notre corps. Le peu que l'on nous a enseigné a été de ressentir des douleurs, les douleurs des règles, les douleurs du premier rapport sexuel, les douleurs de l'accouchement. Personne ne nous a rien enseigné au sujet du plaisir que notre corps peut nous procurer[707]. »

Les images publiées dans ces pages remplissaient avant tout un rôle pédagogique et militant afin de pallier au manque d'informations des lectrices.

Les publications féministes militaient en faveur de la légalisation de l'avortement au Brésil, insistant sur la précarité des conditions de vie d'une grande majorité de femmes, sur les grandes inégalités sociales face aux grossesses non désirées et sur la dépendance des conditions sanitaires des opérations aux moyens financiers des intéressées. Le treizième numéro de *Brasil Mulher* dressa un bilan alarmant des avortements dans le pays entre 1976 et

706 *Nós, Mulheres*, n°5, 06-07/1977, p. 4.
707 *Brasil Mulher*, n°13, 07/1978, p. 14.

1977 dans l'article « No Brasil, o aborto é proibido. Mas acontece[708] », dénonçant l'injustice sociale liée à l'interruption volontaire de grossesse. Les femmes des classes populaires privées d'une éducation sexuelle de qualité ne bénéficiaient en amont ni de consultations gynécologiques ni d'une orientation vers une contraception adaptée. Le texte évoquait également les dramatiques conséquences de ces carences ainsi que l'estimation proposée par l'ancien ministre de l'Éducation Clovis Salgado d'un million et demi d'avortements clandestins pratiqués en 1976 au Brésil, tout en rappelant les différences de conditions d'hygiène entre les milieux défavorisés et les classes aisées.

Parallèlement à ces revendications en faveur de la légalisation de l'avortement et à la valorisation du député João Meneses, affilié au MDB, qui présenta devant la Chambre des députés en 1975 un projet de loi allant en ce sens, l'une des principales cibles de la critique au sein des périodiques féministes fut le Programme de prévention de la grossesse à haut risque mis en place en 1977, à la fin de la présidence du général Geisel. L'objectif annoncé par le gouvernement était la création d'une assistance spécialisée de prévention des grossesses, mais le programme confondit souvent stérilisation, mesures verticales imposées et véritable éducation à la contraception. La mesure rencontra une forte opposition[709] de la part de professionnels de santé et de nombreuses militantes féministes qui « voyaient dans cette initiative gouvernementale une farce pour imposer le contrôle de la natalité » et jugeaient que « les critères adoptés par ce programme étaient une manière de discriminer encore plus les femmes issues des couches populaires[710]. » L'article « Mulher, patrimônio social do Estado[711] » paru dans *Brasil Mulher* en mai 1978 confirmait son engagement en faveur du planning familial et de la contraception, mais déplorait l'utilisation de cette dernière par l'État pour limiter les naissances au sein des classes les plus défavorisées. En effet, la distribution massive de pilules contraceptives aux femmes les plus pauvres des zones périphériques, sans aucun

708 *Brasil Mulher*, n°13, 07/1978, p. 4.

709 Le troisième chapitre du mémoire de master en histoires des sciences et de la santé de Cecília Chagas de Mesquita aborde justement les conflits liés aux mesures de planification familiale instaurées entre les années 1960 et 1980 au Brésil. Elle identifie deux « pôles » du débat sur le contrôle de la natalité : un pôle conservateur favorable au contrôle des naissances parmi les classes populaires afin de combattre la misère et un pôle progressiste ancré à gauche opposé aux arguments hygiénistes, favorable à la mise en place de politiques éducatives et préventives. Voir : Cecília Chagas de Mesquita, « Capítulo 3. Perspectivas em debate: propostas e conflitos sobre planejamento familiar no Brasil » in « Saúde da mulher e redemocratização: ideias e atores políticos na história do PAISM », Mémoire de master en Histoire des sciences et de la santé, sous la direction de Cristina Maria Oliveira Fonseca, Rio de Janeiro, Fondation Oswaldo Cruz, 2010, p. 61-111.

710 Maria Amélia de Almeida Teles, *Breve história do feminismo no Brasil*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1993, p. 101.

711 *Brasil Mulher*, n°12, 05/1978, p. 15.

suivi médical, se rapprochait davantage d'une volonté de réduire les naissances au sein des classes populaires que d'un réel accompagnement pédagogique vers des choix conscients et éclairés en matière de sexualité et de maternité :

> « Ainsi, dans le cadre d'un planning familial répondant aux intérêts féminins, la fonction des organismes publics devrait être d'une part de fournir les moyens anticonceptionnels, les éclaircissements et l'assistance médicale nécessaire et d'autre part de créer les conditions matérielles permettant aux familles d'avoir le nombre d'enfants qu'elles désirent[712]. »

Faisant de nouveau usage de son incroyable esprit de synthèse, le dessinateur Henfil mit en scène son héroïne Graúna dans un strip ironique à la teneur et au vocabulaire hautement contestataires. L'oiseau s'adressait à une femme chargée de la distribution des contraceptifs dans le cadre du Programme mis en place par le gouvernement et lui proposait de passer le marché suivant : « Nous arrêtons de produire du peuple... Et vous cessez de produire des autorités et des patrons...[713] ».

**FIG 111 : *Brasil Mulher*, n°12, 05/1978, p. 15**

La contribution de l'artiste aux réflexions soulevées par les textes était fréquemment sollicitée dans les pages du périodique *Mulherio*, comme lorsqu'il publia en novembre 1981 une charge ironiquement intitulée « Esporte, reduto masculino[714] ». Dénonçant les préjugés au sein de l'univers sportif, le dessin représentait deux femmes chargeant sur leur tête d'énormes ballots. L'une d'entre elles expliquait cependant qu'elle était « contre le fait que la femme joue au football ! C'est trop dur physiquement... ». Henfil faisait dès lors d'une pierre deux coups, en

712 *Idem*.
713 *Idem*.
714 *Mulherio*, n°4, 11-12/1981, p. 23.

rendant visible la dureté du travail féminin tout en luttant contre une prétendue infériorité féminine interdisant de fait la pratique de certains sports, irréductibles « bastions » masculins.

La réappropriation par les femmes de leur propre corps passait également par une lutte permanente contre l'image qui en était construite, imposée et diffusée par la société, notamment via les médias et la publicité. La page spéciale « Tá na cara[715] » publiée dans le sixième numéro de *Nós, Mulheres* critiquait l'omniprésence d'une vision stéréotypée et machiste de la féminité. La subtilité des messages véhiculés par les photographies publicitaires et slogans reproduits, qui gagnaient une seconde signification ainsi regroupés, était laissée à l'appréciation des lectrices et lecteurs. Le comique de la page provenait du ridicule éhonté de publicitaires orchestrant la sexualisation excessive du corps féminin afin de vendre leurs produits. L'importante diffusion de sous-vêtements, de fesses et de postures lascives afin de faire la promotion d'une enseigne de mode, d'une marque d'appareils photographiques ou d'une agence immobilière, apportait autant d'éléments à l'ironie de la critique. Les images, à l'instar de la photographie d'une femme apprêtée associée au titre « Prenez bien soin de votre visage. C'est la seconde chose que les hommes préfèrent regarder[716] », constituaient les témoins à charge contre un modèle vendeur et sexiste au détriment de l'estime, de la fierté, de la force et de la dignité féminines. Elles apportaient les preuves du propos écrit :

> « La publicité est un mensonge, un monde illusoire qui créé chaque jour de nouveaux besoins. Complètement inutiles. Et attention : si ça n'est pas encore bien clair, tu peux commencer à détester ta propre image, parce que tu n'as pas la peau blanche et douce, le visage dépourvu de rides, les cheveux blonds ou ce fameux corps fantastique.
> Nous les Femmes sommes fortes, mais la publicité nous fait fragiles, stupides et « savoureuses » ; parce que c'est ainsi que cette société nous utilise pour vendre ses produits. Nous sommes pourtant tellement nombreuses. Et derrière ces images, il y a de la force, de l'intelligence, du travail, de la misère. Et de l'oppression[717]. »

Référence implicite aux discriminations raciales organisant la société brésilienne, la dénonciation de la standardisation des apparences et corps féminins ne s'étendit cependant pas davantage sur la blancheur imposée en canon de beauté. Si les rédactions de *Brasil Mulher* et

715 *Nós, Mulheres*, n°6, 08-09/1977, p. 3.
716 *Idem*.
717 *Idem*.

*Nós, Mulheres* eurent à cœur d'associer les classes populaires et les femmes issues des périphéries à leurs engagements féministes, la transversalité des combats antiraciste et antisexiste n'était que très peu présente dans les pages, contrairement à celles de la presse homosexuelle. Notons que dans ce cas précis, *Nós, Mulheres* n'eut pas recours aux dessins de presse dans la mesure où les situations de discrimination et d'oppression analysées dans les images reproduites semblaient déjà suffisamment caricaturales.

### 4. Des publications insérées dans la lutte pour les libertés démocratiques

Les titres féministes nés au cours de la seconde moitié des années 1970 au Brésil, s'inscrivirent dans un militantisme défini par des problématiques culturelles et sociales jusqu'alors en partie ignorées par la gauche traditionnelle. Cependant, à l'instar d'autres périodiques luttant pour la défense des minorités ethniques, de genre ou sexuelles, ils assumèrent également activement leur ancrage dans l'opposition au régime militaire, à la répression et aux atteintes portées aux libertés individuelles et collectives.

Les périodiques féministes revendiquèrent leur appartenance à l'ensemble de la presse indépendante, assumant à leur manière cette filiation et s'insérant dans un vaste réseau de solidarités militantes. Ainsi, le premier numéro de *Nós,Mulheres* publia une charge reprenant à son compte la figure de Blanche-Neige, entourée de ses alliés les nains[718]. Elle brandissait une ombrelle marquée du nom du journal alors que les personnages masculins tenaient de nombreux parapluies aux noms d'autres titres indépendants : « Opinião », « Versus », « Brasil Mulher », « Poeira », « Ovelha Negra », « Pasquim », « Movimento »... La construction de l'image révélait la conception que la rédaction féministe avait de son propre rôle à jouer au sein de la presse indépendante : la gestuelle de la protagoniste traduisait détermination et fermeté, ainsi que l'ambition d'aller de l'avant et d'entraîner l'ensemble des périodiques dans son sillage. La rédaction de *Nós,Mulheres* avait en somme, à l'image de Blanche-Neige, un rôle avant-gardiste fondamental dans la structuration des combats – principalement menés par des hommes – de la gauche brésilienne.

718 *Nós, Mulheres*, n°1, 06/1976, p. 5.

**FIG 112 : *Nós,Mulheres*, n°1, 06/1976, p. 5**

*Brasil Mulher* valorisa également son intégration au sein d'une presse indépendante unie et solidaire en publiant une annonce issue du titre *Movimento* qui proposait des tarifs réduits pour les personnes souhaitant s'abonner de manière groupée à plusieurs périodiques[719]. Les partenaires indiqués étaient les suivants : *Brasil Mulher*, *Versus*, *O São Paulo*, *Mutirão*, *Esteio*, *Coojornal*, *Revista do CEAS*, *Rádice*, *De fato*, *Posição* et *Inéditos*. Malgré les spécificités du militantisme féministe, il sembla donc émaner des rédactions l'envie de valoriser l'appartenance à un collectif plus large afin de mener certains combats communs à divers groupes, tendances et mouvements de l'opposition au régime militaire.

Dès l'année 1975, les journaux féministes se firent les porte-parole de l'une des plus importantes campagne menées par les organisations de la gauche brésilienne durant la seconde moitié du régime militaire, celle en faveur de l'amnistie « ample, générale et sans restriction » des prisonniers politiques et des exilés. La rédaction de *Brasil Mulher* décida dès son numéro expérimental paru le 9 octobre 1975 de consacrer un important dossier à cette revendication et de publier des extraits du Manifeste rédigé par le Mouvement féminin pour l'amnistie en mars de la même année :

719 *Brasil Mulher* n°11, 03/1978, p. 2.

« MANIFESTE DE LA FEMME BRÉSILIENNE EN FAVEUR DE L'AMNISTIE

Nous, femmes brésiliennes, en cette Année Internationale de la Femme, assumons nos responsabilités de citoyennes dans le contexte politique national. A travers l'Histoire, nous avons prouvé la capacité de l'esprit solidaire de la femme à renforcer les aspirations d'amour et de justice. C'est pourquoi, en cette Année Internationale de la Femme, nous devançons les destins de la Nation qui atteindra son objectif de paix uniquement quand sera concédée l'amnistie ample et générale à tous ceux qui furent atteints par les actes d'exception.

Nous appelons toutes les femmes à s'unir dans ce mouvement, pour aller chercher le soutien de tous ceux qui s'identifient avec l'idée de l'impérieuse nécessité de l'amnistie, ayant en vue l'un des objectifs nationaux : l'Unité de la Nation[720]. »

Quelques pages plus loin, le journal publia un entretien avec l'historien Moniz Bandeira[721] dont l'analyse faisait remonter l'amnistie politique au XIX$^{e}$ siècle, l'ancrant dans la pratique politique nationale. L'article visait à conférer une légitimité historique au mouvement soutenu par d'importants secteurs étudiants, politiques et syndicaux. Le dessin d'une colombe, symbole de paix au corps composé des lettres M, F, P et A, pour « Mouvement féminin pour l'amnistie » insistait sur la continuité de cette lutte avec l'année 1945. Durant la dernière année de l'*Estado Novo* instauré en 1937, Getúlio Vargas concéda l'amnistie politique à de nombreux ennemis du régime condamnés pour « crimes politiques ».

720 *Brasil Mulher*, n°0, 10/1975, p. 8.
721 *Brasil Mulher*, n°0, 10/1975, p. 12.

**FIG 113 : *Brasil Mulher*, n°0, 10/1975, p. 12**

Le logo du MFPA fut reproduit à de maintes reprises dans les pages de *Nós, Mulheres*, les symboles et représentations graphiques de la campagne étant très présents dans les publications féministes. En mai 1976, *Brasil Mulher* publia un carnet de route illustré retraçant les étapes de sa création et le parcours de ses membres[722]. Les dessins de la double page illustraient le texte tout en insérant de nombreux éléments visuels supplémentaires afin d'étoffer le caractère militant de la publication. Dans la première case consacrée à la représentation des réunions préparatoires antérieures à l'aboutissement du projet, on pouvait distinguer nettement sur le mur de la salle une affiche estampillée du logo de la campagne pour l'amnistie, marque de l'auto-représentation par les journalistes féministes de leurs engagements politiques.

722 *Brasil Mulher*, n°2, 05/1976, p. 10-11.

**FIG 114 : *Brasil Mulher*, n°2, 05/1976, p. 10**

*Nós, Mulheres* publia la section d'humour graphique « O humor de Nós, Mulheres » à partir du quatrième numéro et accorda un espace important à l'un des groupes de personnages créés par Henfil, très critique vis-à-vis du régime militaire : Zeferino, Orelana et Graúna, le trio originaire du s*ertão* brésilien. Dans l'édition suivante, le dessinateur parvint à mettre en évidence sans la nommer explicitement l'existence de la censure dans une charge dont la critique portait a priori sur la faible valeur du salaire minimum[723]. Graúna interrogeait Zeferino à propos des motifs le poussant à interdire la circulation d'un livre : « Tu confisques ce livre là parce qu'il porte atteinte à la morale et aux bonnes mœurs ? ». Suite à la réponse par l'affirmative du capitaine, l'oiseau poursuivait son raisonnement logique : « Ça veut dire qu'il faut confisquer tout ce qui porte atteinte à la morale et aux bonnes mœurs ? ». Zeferino acquiesçait encore, incitant Graúna à réfléchir puis chuchoter à l'oreille d'Orelana : « Ils vont confisquer le salaire minimum...[724] ». Henfil tournait en dérision le caractère aveugle et absurde de la censure tout en critiquant l'indécence du salaire minimum brésilien, dont la hausse de 768 à 1106,40 cruzeiros entre avril et mai 1977 correspondit seulement à un

723 *Nós, Mulheres*, n°5, 06-07/1977, p. 15.
724 *Idem*.

rattrapage partiel et insuffisant de l'inflation galopante, et non à une augmentation réelle dans la longue durée.

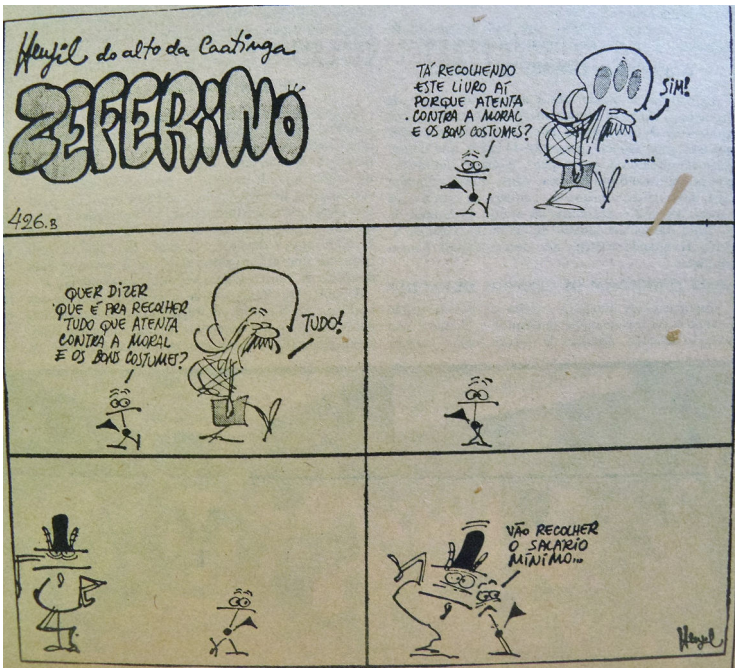



**FIG 115 : *Nós,Mulheres*, n°5, 06-12/1977, p. 15**

La rédaction de *Brasil Mulher* protesta également contre les diverses formes empruntées par la censure, comme en mai 1976 lorsqu'elle publia une lettre ouverte[725] adressée au président Ernesto Geisel et notamment signée par le MFPA, la société « Brasil Mulher » et le groupe « Nós, Mulheres ». Le texte réclamait l'autorisation de publication d'un numéro spécial censuré de *Movimento* consacré à l'insertion des femmes dans le marché du travail, aux discriminations subies et aux difficultés rencontrées. Au-delà de la manifestation de solidarité avec leurs confrères, il s'agissait pour les journalistes de *Brasil Mulher* de rendre visible et lisible la censure à la presse indépendante tout en insistant sur l'importance pour la société toute entière de la libre circulation d'informations concernant la situation des femmes brésiliennes :

> « Nous, femmes préoccupées par la situation de la femme dans la société brésilienne, intéressées par le fait d'en discuter amplement et d'agir afin de la modifier, nous manifestons par la présente notre rejet de la violente censure exercée sur l'édition spéciale que le journal *Movimento* prévoyait de publier pour son

725 *Brasil Mulher*, n°2, 05/1976, p. 8.

quarante-cinquième numéro autour du thème unique « Le travail de la femme au Brésil », et réclamons la libération intégrale du contenu censuré[726]. »

L'année suivante, *Brasil Mulher* s'attaqua à la cassation du mandat électoral du député Alencar Furtado qui s'était exprimé publiquement contre la disparition forcée d'opposants ou prisonniers politiques[727]. La charge de la dessinatrice Ciça faisait de l'homme politique l'un des symboles des atteintes récurrentes aux libertés fondamentales en représentant une Constitution brésilienne moribonde couverte de toiles d'araignées et attaquée par les rats.

**FIG 116 : *Brasil Mulher*, n°8, 08/1977, p. 3**

À l'échelle locale et dans une temporalité quotidienne, la lutte trouvait une continuité dans le combat contre les décisions arbitraires et injustes, les inégalités sociales ou la spéculation immobilière, comme lorsque Laerte publia une charge dans *Brasil Mulher* en décembre 1977 dénonçant les déplacements forcés de populations issues des favelas vers de grands ensembles urbains très éloignés de leurs zones d'habitat initiales[728].

Les images humoristiques et satiriques publiées par les périodiques féministes analysés nous semblent dès lors représentatives de la grande diversité des revendications qu'ils portèrent : critique d'une éducation discriminante imposant dès l'enfance une relation inégalitaire liée au genre, refus de la précarité et des injustices dans le monde du travail, lutte pour une égale répartition des tâches domestiques, appropriation informée et consciente par les

726 *Idem*.
727 *Brasil Mulher*, n°8, 08/1977, p. 3.
728 *Brasil Mulher*, n°10, 12/1977, p. 10.

femmes de leur propre corps, élaboration et reconstruction d'une société brésilienne égalitaire. Les publications prirent également position et occupèrent un large espace au sein de la lutte démocratique en opposition au régime militaire, militant en faveur de l'amnistie des prisonniers politique dès l'année 1975 ou condamnant la censure et la répression. Au fil des pages, les caricatures, les dessins de presse, les bandes dessinées et les photographies dénonçaient, tournaient en dérision, éduquaient ou désacralisaient, réinventant la notion d'humour politique à mesure que la définition du politique elle-même s'amplifia et que certains secteurs de la société civile brésilienne s'approprièrent des combats spécifiquement liés au genre ou à la sexualité. Les dessins révèlent une incorporation progressive, principalement au sein de *Nós,Mulheres*, de thématiques liées au corps et à la sexualité, progressivement jugées légitimes dans le faisceau de revendications militantes et très partiellement acceptées par la gauche traditionnelle. Ces images permettent aujourd'hui de tracer une histoire culturelle des mouvements féministes engagés sur l'éternel double front, celui de l'émancipation des femmes et celui du combat démocratique contre le régime militaire au tournant des années 1970 et 1980.

### II. L'émergence de la presse homosexuelle : un combat transversal en faveur des minorités ?

À l'instar des périodiques féministes, *Lampião* se positionna également en faveur de l'ouverture politique et de la nécessaire démocratisation du pays. Cependant, *Brasil Mulher* et *Nós, Mulheres* n'allèrent pas aussi loin dans le projet de rendre visibles d'autres minorités et d'articuler les combats de toutes celles et tous ceux que les mouvements de la gauche traditionnelle cherchaient à réduire au silence, au nom de la sacro-sainte unité. Eduardo Correa Sotana et Mellany Oliveira Magalhães précisent[729] que le périodique surgit également à la fin des années 1970 dans une logique de double opposition, à la répression politique d'une part et au conservatisme moral régnant au sein de la société brésilienne, notamment à gauche, d'autre part. Les chercheurs insistent sur l'importance représentée par *Lampião* pour un ensemble de groupes minoritaires déterminés à faire entendre leurs voix dans un tel contexte[730] :

729 Eduardo Correa Sotana, Mellany Oliveira Magalhães, « Ativismo político em traços de humor : as charges veiculadas no jornal *O Lampião da Esquina* (1978-1981) » in *albuquerque – revista de história*, vol. 7, n°13, janv.-juin 2015, p. 6-23.

730 Sur le contexte de constitution progressive à partir de 1978 d'un mouvement organisé et militant en faveur des droits des personnes homosexuelles et travesties au Brésil, voir : James Naylor Green, « "Mais amor e

> « Il est important de rappeler que *Lampião*, même en étant tourné vers un public homosexuel, ouvrit un espace imprimé à d'autres minorités. Des représentants de groupes noirs, des indiens et des femmes publiaient également dans ses pages. Carlos Ferreira constata que le périodique était initialement davantage préoccupé par le fait de sortir le gay de la marginalité, ouvrant également ainsi un espace pour les discours d'autres minorités[731]. »

L'importance des liens tissés par ce lieu de l'expression homosexuelle avec le mouvement féministe et le mouvement Noir fut considérable, au regard de la quasi absence de convergence manifestée dans les pages de *Brasil Mulher* et *Nós,Mulheres.* Les rédactions de ces derniers, animées par des femmes en majorité blanches et hétérosexuelles, ne manifestèrent en effet que très peu d'enthousiasme pour le combat antiraciste, lui préférant l'antisexisme.

Le périodique imprimé au format tabloïd en noir et blanc, à l'exception de la couverture colorée, proposait plusieurs sections récurrentes : « *Opinião* » faisait office d'éditorial en proposant le point de vue de l'un des rédacteurs, « *Ensaio* » était consacrée à une réflexion thématique, « *Reportagem* » développait le titre principal présenté en couverture, « *Cartas na Mesa* » offrait aux lecteurs un espace d'expression à travers la publication de lettres reçues par la rédaction, « *Bixórdia* » condensait à partir du cinquième numéro plusieurs articles, parfois provocants, consacrés aux comportements homo-érotiques et à la culture gay. A partir de janvier 1980, une nouvelle section intitulée « *Violência* » faisait état de nombreuses violences policières commises systématiquement à l'encontre des homosexuels, des noirs et des militants issus de diverses minorités. Elle fut suivie en août de la même année par la rubrique « *Ativismo* », état des lieux des actions, manifestations, revendications et divergences existantes au sein de ces mêmes minorités. En septembre 1979, la rédaction s'installa dans des locaux fixes situés rue Joaquim Silva, à Lapa, quartier bohème de Rio de Janeiro[732]. L'ours du seizième numéro précisait à cette occasion les lieux de distribution, attestant d'une diffusion à l'échelle nationale : Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Salvador, Florianópolis, Joinville, Belo Horizonte, Porto Alegre, Teresina, Curitiba, Manaus, Vitória.

mais tesão": a construção de um movimento brasileiro de gays, lésbicas e travestis » in *cadernos pagu*, n°15, 2000, p. 271-295 ; Luiz Mott, « The Gay Movement and Human Rights in Brazil » in Stephen Murray (org.), *Latin American Male Homosexualities*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995, p. 221-230.

731 Eduardo Correa Sotana, Mellany Oliveira Magalhães, *op. cit.*, p. 17.

732 « *Uma visita à nossa redação* » in *Lampião da Esquina*, n°16, 09/1979, p. 2.

Le projet graphique du journal s'étoffa progressivement au fil des trois années de publication. Initialement composée de Ivan Joaquim et Mem de Sá, l'équipe artistique évolua et se structura avec l'arrivée de l'artiste Patrício Bisso[733], puis des caricaturistes Hartur et Levi. La dessinatrice féministe Mariza Dias Costa, dite Mariza, contribua également occasionnellement au périodique et signa l'éditorial du tout premier numéro dans lequel elle affirmait la nécessité d'une lutte commune aux femmes et aux hommes, tous genres et sexualités confondus, dans le respect et la reconnaissance des différences et contre les inégalités[734]. Si *Lampião* fit l'objet de nombreux mémoires de master et de quelques travaux de références[735], la relation du périodique à l'humour graphique publié dans ses pages reste encore très peu analysée. L'article de Sotana et Magalhães déjà cité précédemment listait tout de même toutes les charges publiées dans *Lampião* et leurs différents auteurs. Un tel recensement, même s'il ne prit pas en compte d'autres formes d'humour visuel telles que le détournement photographique, permet tout de même d'avoir une idée assez fine de l'évolution du projet graphique. Les auteurs estimèrent en effet que trois charges furent publiées en 1978, dix-huit en 1979, trente-sept en 1980 et six en 1981. Ils s'intéressèrent également à la répartition thématique entre les deux dessinateurs ayant produit le plus de contenu graphique pour le périodique, Levi et Hartur :

> « […] nous avons constaté une certaine inclinaison de quelques dessinateurs pour des thèmes précis. Les charges sur la répression, l'économie, l'exil, la corruption ou

733 Dans l'éditorial du troisième numéro, paru le 25 juillet 1978, le conseil éditorial en appela aux dessinateurs brésiliens et annonça la venue de Patrício Bisso afin de remédier au manque d'humour du journal :
« Une chose, dans les nombreuses critiques que nous avons reçues qu'à maintenant, est certaine : LAMPIÃO manque d'humour, au-delà de celui de ceux qui l'éditent ; où sont les dessinateurs, où sont les caricaturistes de ce pays, qui n'ont toujours pas compris l'importance de ce moyen de communication ? Il n'existerait donc aucun (dieu) prêt à contester les formules rigides du marché machiste et partir vers un humour plus décontracté et réellement destructeur, seulement possible dans un journal capable de jouer avec l'ambiguïté comme le nôtre ? Le défi est lancé. A partir du quatrième numéro, LAMPIÃO pourra compter sur un artiste de la plus grande importance : Patrício Bisso, qui a déjà commencé à dessiner une série de rubriques – ou des petits timbres – pour nos pages. Quand est-ce que l'un des bons dessinateurs du Brésil osera suivre son exemple ? Nos portes – si tant est que nous en ayons, mais il serait plus exact de parler de vérandas ouvertes sur la mer – sont ouvertes. »
*Lampião da Esquina*, n°3, 25/07/1978, p. 2.

734 *Lampião da Esquina*, n°1, 25/05/1978, p. 2.

735 Voir notamment la thèse de doctorat de Jorge Luís Pinto Rodrigues : Jorge Luís Pinto Rodrigues, « Impressões de Identidade : Histórias e estórias da formação da imprensa gay no Brasil », Thèse de doctorat en Histoire, sous la direction de Mário César Lugarinho, Niterói, Université Fédérale Fluminense, 2007. Ce travail analyse le contenu textuel et graphique de quatre périodiques homosexuels brésiliens : *Lampião da Esquina*, *Nós por Exemplo*, *ENT&que* et *Sui Generis*. Le deuxième chapitre intitulé « O Primeiro Lampião é Aceso » est consacré à *Lampião da Esquina* et l'auteur se penche particulièrement sur le contexte de naissance du mensuel homosexuel. Voir également : Paulo Roberto Souto Maior Jr, « Escrever para inscrever-se : epistolografia homossexual nas páginas do Lampião da Esquina (1978-1981) » in *Revista*

> l'environnement furent, dans leur majorité, signées par Hartur. Levi abordait lui des thèmes davantage liés à la sexualité, la religion et les discussions tournées vers lesdites minorités, avec pour principales références thématiques la pauvreté, la marginalisation du noir, l'émancipation féminine et la violence policière[736]. »

Nous verrons que l'emploi par le mensuel homosexuel *Lampião da Esquina* de contenus graphiques humoristiques, satiriques et provocants, certes timide au sein des premiers numéros, fit partie intégrante des combats politiques et sociaux menés par sa rédaction afin de lutter contre les préjugés et la violence subis de manière récurrente par les homosexuels, de mettre en lumière les paradoxes de l'ouverture politique mais également d'en appeler à une convergence de toutes les minorités, victimes d'une presse indépendante machiste et d'une gauche traditionnelle encore majoritairement sourde à leurs revendications.

### 1. (Ré)appropriations et renversements des préjugés

Dans une logique similaire à celle opérée par d'autres périodiques indépendants, tels que *Pasquim* ou *Ovelha Negra*, le nom de la nouvelle publication surgie en 1978 ancra largement celle-ci dans un projet de lutte contre diverses formes d'oppression tout en proposant une réappropriation par certaines minorités opprimées des espaces de leur propre marginalité. L'évidente référence au *cangaçeiro* Virgulino Ferreira da Silva, légendaire chef d'une bande armée ayant sévi entre 1922 et 1938 dans le *nordeste* brésilien et dont le surnom « Lampião » est associé dans la mémoire collective et la culture populaire brésiliennes au banditisme social, à la violence et à l'honneur, fut concrétisée graphiquement dès le numéro expérimental par le logo de la publication. Le dessin situé en haut à gauche de la couverture symbolisait le chapeau en cuir de Lampião, tout en jouant avec la similarité entre deux yeux et un nez d'une part, et les organes sexuels masculins d'autre part.


736 Eduardo Correa Sotana, Mellany Oliveira Magalhães, *op. cit.*, p. 19.

**FIG 117 : *Lampião*, n°0, 04/1978, p. 1**

Passé littéralement de « lampadaire » à « lampadaire au coin de la rue » entre le numéro expérimental daté d'avril 1978 et le premier numéro paru le mois suivant, le titre du périodique évoquait également un îlot de lumière et de connaissance, un lieu sûr et amical en pleine rue, lieu marginal, lieu des dangers, lieu de l'obscurité et de la nuit, lieu de prostitution et d'agression des homosexuels et travestis. Il proposait dès lors la réappropriation progressive d'espaces violents et dangereux par les minorités concernées, en les incitant dès l'éditorial du numéro expérimental à « Sortir du ghetto » :

> « En montrant que l'homosexuel refuse pour lui-même et pour les autres minorités le défaut de la caste, au-dessus ou en-dessous des couches sociales ; en montrant qu'il ne veut pas vivre au sein de ghettos, ni brandir des drapeaux qui le stigmatisent ; en montrant qu'il n'est ni élu ni maudit et que sa préférence sexuelle doit être comprise au sein du contexte psycho-social de l'humanité comme l'un des nombreux traits de caractère qu'il peut avoir, LAMPIÃO montre clairement ce qui va orienter sa lutte : nous nous efforcerons de détruire ce concept que certains veulent nous imposer – selon lequel notre préférence sexuelle pourrait interférer négativement dans notre action au sein du monde dans lequel nous vivons[737]. »

À en croire Aguinaldo Silva, le coordinateur et l'un des fondateurs de *Lampião*, le projet de renversement de certains stéréotypes allait de paire avec la réappropriation d'insultes

737 « Saindo do Gueto » in *Lampião*, n°0, 04/1978, p. 2.

et autres termes péjoratifs employés pour humilier ou ridiculiser les personnes homosexuelles, tels que « *veado* », « *bicha* » ou « *sapatão*[738] ». Dans l'article « As palavras: porque temê-las?[739] » paru dès le troisième numéro, Silva analysa ce processus de transformation d'insultes en revendications :

> « L'emploi de tels mots par *LAMPIÃO da Esquina*, en vérité, a un objectif. Ce que nous prétendons, c'est les extirper du vocabulaire machiste pour ensuite les démystifier. Regarde bien, jusqu'à maintenant ils ont été utilisés comme une offense, ils étaient le moyen le plus simple de montrer la « séparation » existante entre **notre** monde et celui des **autres**. Cela nous pousse, dans la crainte du poids de tels mots, à en créer d'autres tout autant mystificateurs [...]
> La première chose à faire, donc, c'est perdre la peur des mots. Le chemin pour cela, c'est de les utiliser : *bichas*, *bonecas*, etc... (au sujet du mot *veado*, en le voyant écrit - ou en l'entendant - il faut toujours se souvenir du magnifique animal qu'il désigne : c'est sa seule signification.)[740] »

Une charge signée Tônio critiquait l'homophobie en employant la métaphore de la chasse fondée sur le double sens du terme « *veado* ». Ainsi, le trait simpliste et imagé, plus proche de la bande dessinée pour enfants que de la charge politique, représentait deux chasseurs armés de fusils, dont l'un s'apprêtait à tirer sur un magnifique cerf adulte. Le second l'en empêchait en s'exclamant : « NON ! Cet animal fait partie de l'équilibre de la nature[741] ! ». En exagérant le propos, le dessin renforçait ici largement le contenu développé par Silva dans son article en insistant sur l'appartenance du cerf – et donc métaphoriquement des homosexuels – à la nature, à l'environnement et à la société brésilienne dans son ensemble.

738 Les termes « *veado* », « *bicha* » ou « *sapatão* » pourraient correspondre aux insultes homophobes et lesbophobes « pédé », « tapette » et « gouine ». Littéralement, « *veado* » signifie « cerf ». Comme dans la langue française, certains de ces termes furent employés au Brésil par les mouvements de défense des personnes homosexuelles pour affirmer la construction de leur identité et leurs revendications.

739 Aguinaldo Silva, « As palavras: porque temê-las? » in *Lampião da Esquina*, n°3, 25/07/1978, p. 5.

740 *Idem*. Les termes en majuscules ou en gras ont été reproduits tels que rédigés dans l'article paru dans *Lampião*. Nous avons pris le parti de laisser en portugais les termes « *bichas* », « *bonecas* » et « *veado* », dont une traduction en français pourrait faire perdre la complexité du sens. Littéralement, ils signifient « animaux femelles », « poupées » et « cerf ».

741 *Lampião da Esquina*, n°3, 25/07/1978, p. 5.

**FIG 118 : *Lampião da Esquina*, n°3, 25/05/1978, p. 5**

*Lampião da Esquina* s'attaqua également aux préjugés concernant les rôles attribués aux lesbiennes et homosexuels dans la société. Ainsi, le dessinateur Rick Flala tournait en dérision la manière conservatrice d'envisager les préférences sexuelles comme autant d'éléments perturbateurs du quotidien ayant nécessairement un impact prédéterminé sur la manière de penser le monde, d'écrire, de parler. Sa charge publiée en août 1978 mettait en scène deux femmes lesbiennes au lit, dans leur chambre, l'une tenant le téléphone dans sa main et demandant un conseil à sa compagne : « Ah, c'est mes parents. Vite, aide-moi à trouver quelque chose d'hétérosexuel à leur dire[742] ! ». Absente du dessin, l'autorité parentale se faisait pourtant bien présente et pesante dans la scène, contraignant la jeune femme à inventer un comportement jugé « hétérosexuel » et donc acceptable par ses parents. Suivant la même logique, le périodique s'attela à de nombreuses reprises à la déconstruction de représentations stéréotypées et rétrogrades de la masculinité, notamment chez les jeunes homosexuels, dans un contexte brésilien marqué par une perception paradoxale et ambiguë de l'homosexualité[743]. Très répressif envers les minorités, le pays reflétait cependant une grande diversité d'orientations sexuelles, manifestées et popularisées par le biais d'événements et de lieux de sociabilité. Le huitième numéro publia une traduction d'un article de Seymour Kleinberg initialement paru dans les revues nord-américaines *Christopher Street* puis *Gay News*, critiquant la reproduction par certains homosexuels d'idées conservatrices et aliénantes, voire

742 *Lampião da Esquina*, n°4, 25/08/1978, p. 12.
743 James Naylor Green, *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, São Paulo, Editora UNESP, 1999.

masochistes, concernant les caractéristiques physiques idéales du masculin : « En vérité, les jeunes homosexuels semblent avoir abjuré l'efféminement avec un succès universel. Les corps musclés laborieusement entretenus toute l'année semblent être la norme ; l'agilité athlétique et pleine de jeunesse est le style adopté par tous[744]. » Une charge signée Hélio et insérée au sein de l'article en question reproduisait deux corps aux visages et silhouettes identiques, différenciés par leurs vêtements, accessoires et capillarités. Le procédé employé l'année précédente par le dessinateur Ignatz dans la publication féministe *Nós, Mulheres* afin de dénoncer les inégalités entre petites filles et petits garçons[745], semblait ici permettre au dessinateur de critiquer l'absurdité de représentations du masculin et du féminin jugées obsolètes et dépassées. Le flagrant parallèle des mises en scène, dont on peut difficilement déterminer s'il fut intentionnel, traduit une continuité des représentations archétypales acquises dans l'enfance et une permanence des objets de normalisation sexuée. Cherchant à prouver l'absence de corrélation entre les genres, les sexualités, les apparences physiques et les styles vestimentaires, Helio s'emparait de figures caricaturales pour tourner en dérision les normes imposées.

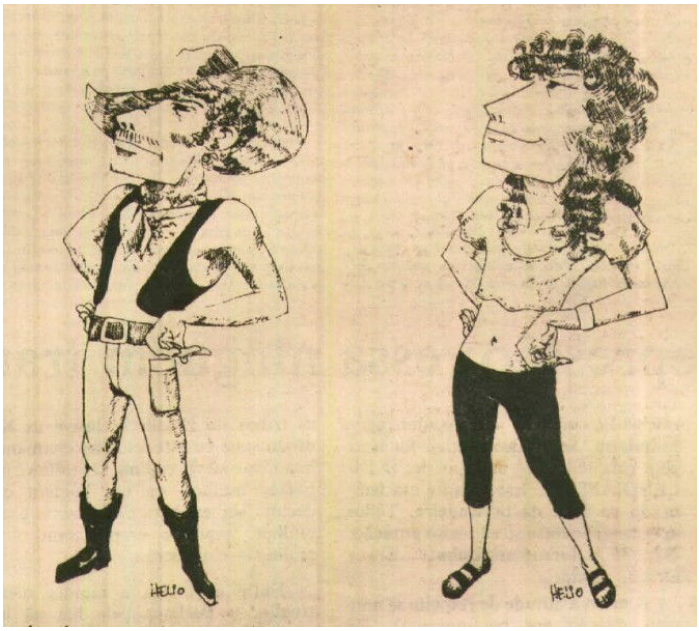


**FIG 119 : *Lampião da Esquina*, n°8, 01/1979, p. 8.**

Les thématiques de l'efféminement et du travestissement devinrent les sujets récurrents de nombreux articles et dessins publiés au fil des numéros. Placée au milieu d'un entretien de

744 *Lampião da Esquina*, n°8, 01/1979, p. 8.
745 *Nós, Mulheres*, n°5, 06-07/1977, p. 5.

trois pages réalisé par la rédaction avec l'artiste Ney Matogrosso[746] et publié en avril 1979, une charge du dessinateur Hartur se moquait du préjugé commun attribuant nécessairement aux homosexuels un attrait profond pour le travestissement. Le chanteur, compositeur, acteur et danseur brésilien, ancien membre du groupe Secos & Molhados, notamment connu pour ses prestations scéniques exubérantes et son charisme électrique, suivait alors une carrière en solo. L'artiste avait coutume de questionner à travers ses postures, ses vêtements, son maquillage et sa gestuelle scénique les canons de la masculinité brésilienne, conférant à l'esthétique androgyne et à l'érotisme un réel pouvoir transgressif. Il insistait notamment au début de l'entretien sur son goût pour tous les travestissements, la provocation et la théâtralité tout en précisant que ses préférences sexuelles ne devaient pas rentrer en ligne de compte dans l'évaluation de son travail d'artiste :

> « […] je pense que le public s'intéresse à la personne publique, et non à la personne privée. Ce que je fais au lit n'intéresse que moi, cela n'a rien à voir avec les autres personnes. Le fait que je sois ou non homosexuel est une chose qui intéresse seulement dans la mesure où elle stimule le fantasme des personnes. Je pense que c'est mon problème[747]. »

La charge signée Hartur venait appuyer cet état de fait, en représentant graphiquement avec beaucoup d'ironie l'idée reçue selon laquelle les homosexuels passaient souvent en un coup de baguette magique d'un stéréotype normé masculin à une posture, un maquillage et des tenues supposés féminins.

746 *Lampião da Esquina*, n°11, 04/1979, p. 5-7.
747 *Lampião da Esquina*, n°11, 04/1979, p. 5.

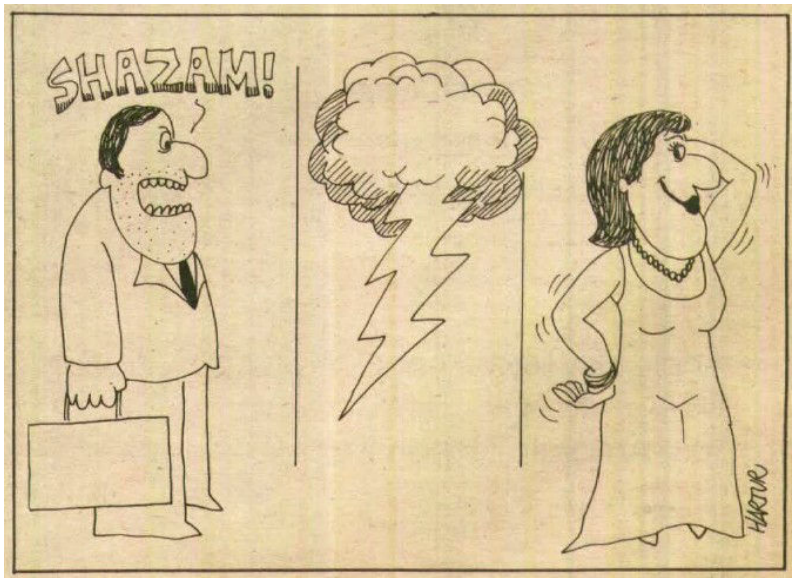



**FIG 120 : *Lampião da Esquina*, n°11, 04/1979, p. 7**

Au-delà du refus de l'imposition de codes vestimentaires et esthétiques, la rédaction questionnait également l'attribution aux hommes – hétérosexuels et homosexuels – de comportements tenus pour masculins par la société. Toujours dans le onzième numéro de *Lampião*, le caricaturiste Lublin se moquait ouvertement des rôles normés entre hommes et femmes au sein d'une charge mettant à la fois en scène le machisme, l'héroïsme et le mépris de l'homosexualité féminisme. Dans un décor de plage tropicale, un homme reprochait son orientation sexuelle à une femme adossée à un palmier : « Je t'ai sauvée de la mer, je t'ai abritée, je t'ai trouvé de quoi manger. Et maintenant tu me dis que tu es lesbienne[748] ? ». Le quatorzième numéro publia en juillet 1979 plusieurs dessins satiriques et humoristiques également voués à remettre en cause avec humour et dérision les pratiques normées de la masculinité. Hartur publiait ici un strip vertical divisé en trois étapes, trois moments de la vie de « Adam, le gros macho[749] ». Le dessin établissait un parallélisme comique entre trois situations différentes susceptibles de susciter le même commentaire « Lève-toi, Adam ». L'homme véritable au prénom biblique, Adam, aimait dans la première vignette rester au lit ; il était ivre et rampait par terre dans la deuxième. Finalement, toute sa virilité était remise en cause par la troisième étape du strip lorsqu'il ne parvenait pas à avoir une érection. La figure stéréotypée du « macho » était également employée dans la section « Bixórdia », cette fois au moyen de la resignification d'une gravure de la fin du XIX[e] siècle représentant deux lutteurs

748 *Lampião da Esquina*, n°11, 04/1979, p. 11.
749 « Adão, o Machão » in *Lampião da Esquina*, n°14, 07/ 1979, p. 4.

musclés en plein combat, devant une foule en délire. L'encadré intitulé « Le ballet est un truc de mec[750] » évoquait le drame de jeunes hommes réprimés dans leur envie de pratiquer la danse classique et l'érosion progressive d'une vision de la pratique exclusivement réservé aux filles et aux homosexuels. Le comique provenait ici du décalage de pratique sportive et d'imaginaire entre la gravure reproduite – une scène de lutte au corps à corps entre deux hommes très virils – et la thématique abordée par le texte. Le titre remplissait en ce sens la fonction de réconciliation, via l'humour, des deux aspects de la composition en usant d'ironie et de provocation pour faire passer un vrai message : la danse classique est aussi un « truc » d'hommes.

**Balé é coisa pra macho**

*Considerado até há pouco uma coisa proibida para* homens, *o balé foi sempre o refúgio de bichas malditas, nascidas de famílias pobres demais para protestar contra qualquer coisa que seus filhos fizessem para ganhar dinheiro, ou que tinham saído de casa por causa da opressão familiar. De uns tempos para cá, no entanto, as classes dominantes em nosso país, que sempre transformaram certas manifestações artísticas __ balé, ópera, concertos, etc. __ num privilégio delas, resolveram resgatar o balé para os seus filhos. De repente, no Rio, um bando de rapazes, filhos de gente que tem lugar marcado nas colunas sociais, passou a estudar dança. E então, foi preciso acabar com aquele conceito de que todo bailarino é bicha. Dalal Achcar, granfina e dona de uma academia, disse há pouco que seus alunos "até namoram com as moças", fazendo questão de desmentir que o balé transforme as pessoas em homossexuais. É isso aí, Dalal, a gente concorda inteiramente com você: o que torna as pessoas automaticamente homossexuais não é o balé, mas a prática sistemática do tênis... Quanto às bichas mal-*

*diérrimas que insistem em estudar balé, elas que se cuidem; vai chegar o dia em que, se quiserem entrar numa academia terão, em vez de fazer os habituais* plier, *que se submeter ao exame da farinha.*

**FIG 121 : *Lampião da Esquina*, n°14, 07/1979, p. 15**

Le décalage prémédité entre l'imaginaire collectif et le message des charges était l'un des ressorts comiques fréquemment employés pour opérer le renversement d'idées de la masculinité associées au combat, au muscle, à la sueur, à la dureté et à une vision romantisée de l'hétérosexualité. Ainsi, Hartur publia en mars 1980[751] un dessin dont la seconde vignette se positionnait véritablement à contre-courant des attendus du public lecteur lors de l'observation de la première.

750 « Balé é coisa pra macho » in *Lampião da Esquina*, n°14, 07/1979, p. 15.
751 *Lampião da Esquina*, n°22, 03/1980, p. 13.

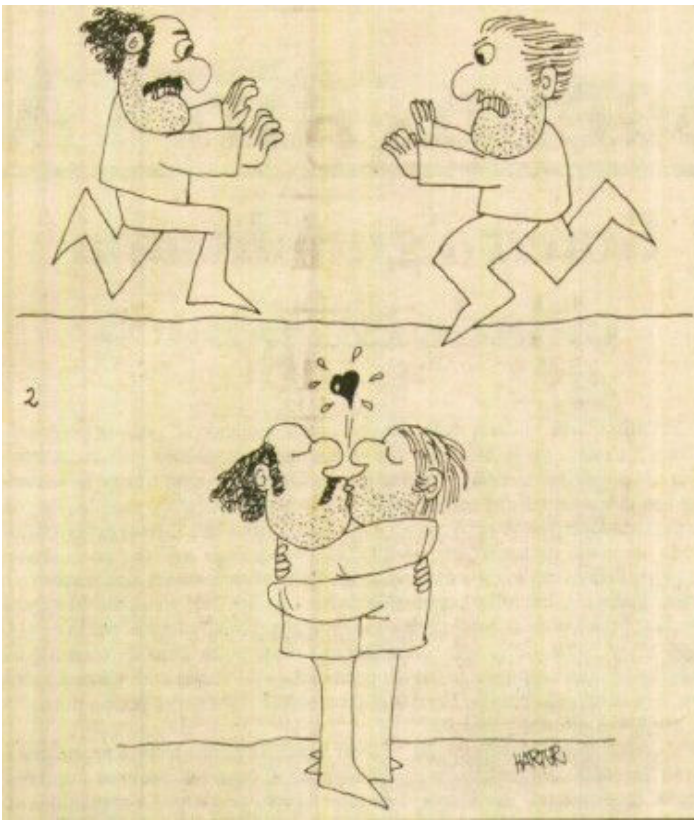


**FIG 122 : *Lampião da Esquina*, n°22, 03/1980, p. 13**

Ici, la tendresse et l'amour homosexuels mis en lumière contribuaient à contrebalancer le préjugé visuel associant nécessairement deux hommes courant l'un vers l'autre, les bras tendus vers l'avant, aux prémices d'un combat au corps à corps.

Avec ces éléments graphiques et humoristiques érigés contre un ensemble d'idées préconçues sur les genres et les sexualités, il s'agissait bien pour l'équipe de *Lampião* de lutter contre leur principale et dramatique conséquence, l'extrême violence envers les homosexuels, travestis et transgenres dans le pays. Déjà mentionnée auparavant, la création à partir du vingtième numéro[752] d'une section intitulée « *Violência* » est révélatrice d'une prise de conscience grandissante des agressions liées aux discriminations au tout début de l'année 1980. Dénonçant les lynchages d'homosexuels, les meurtres, les agressions physiques et les viols, mais aussi les violences policières commises contre toutes les minorités brésiliennes, la rubrique s'employait également à combattre les maux dès l'origine, à la racine des mots. À cet égard, l'article « Tá legal, “Geni”; mas e a mãe, tá boa[753]? » publié par Aguinaldo Silva en

752 *Lampião da Esquina*, n°20, 01/1980, p. 3-5.
753 *Lampião da Esquina*, n°22, 03/1980, p. 2.

mars 1980 insistait sur le pouvoir de la parole en évoquant les nombreux impacts de la chanson de Chico Buarque « *Geni e o Zepelim*[754] » sur les comportements collectifs lors du carnaval de Rio de Janeiro. L'auteur déplorait les attaques perpétrées contre des homosexuels au nom d'une chanson interprétée comme un appel à la violence. Les paroles dénonçaient en fait l'hypocrisie et le caractère bien-pensant d'une cité maudissant, stigmatisant, humiliant et agressant la prostituée travestie Geni, pourtant dramatique héroïne d'un sacrifice hautement altruiste et solidaire. Silva insistait également sur les paradoxales difficultés inhérentes à l'évocation et la représentation des groupes minoritaires opprimés dans la culture contestataire brésilienne, à l'aube de l'ouverture du régime :

> « […] il est clair que ça n'était pas l'intention de Chico Buarque de Holanda, un artiste en qui nous pouvons tous avoir confiance. Mais la manière avec laquelle sa « Geni » a fini par être utilisée démontre clairement que le sujet « minorités » est très difficile à traiter (nous chez LAMPIÃO, nous sommes, modestie mise à part, les seuls spécialistes). Les bonnes intentions du compositeur ne suffirent pas à annuler son machisme à propos du sujet, et « Geni » eut l'effet contraire à celui espéré[755]. »

L'hétéro-normativité de nombreuses manifestations artistiques engagées et notamment la musique contestataire de Chico Buarque – de laquelle émergeait parfois une vision genrée des rôles dans la société malgré le protagonisme de figures féminines dans l'œuvre de l'auteur-compositeur – rentrait donc en collision avec les revendications de représentativité formulées par *Lampião da Esquina*.

### 2. Plaisir, répression et censure à l'heure de l'ouverture

La fin du gouvernement Geisel correspondit à la mise en place d'un processus transitionnel qui prit les contours de l'ouverture politique à partir de la prise de pouvoir de João Figueiredo, dernier président de la République sous le régime militaire, le 15 mars 1979 :

754 La chanson « *Geni e o Zepelim* » fut composée et enregistrée par Chico Buarque en 1978 pour le disque « *Ópera do Malandro* », bande originale de la comédie musicale du même nom.
755 *Lampião da Esquina*, n°22, 03/1980, p. 2.

> « Le calendrier de transition initié en 1977 se réaffirma en 1978, suivi de la désignation officielle de João Figueiredo à la Présidence. En d'autres termes, c'est à partir de ce moment, déjà sous la pression des rues et du système politique lui-même (dans cet ordre), que l'ouverture se transforme en un projet de transition démocratique, même si elle était prévue sur le long terme[756]. »

Caractérisée par la volonté de normalisation et d'institutionnalisation du régime de la part du gouvernement lui-même, permettant à la presse indépendante de nourrir l'espoir d'une plus grande liberté, l'année 1980 fut paradoxalement marquée par de nombreux attentats à la bombe perpétrés par des groupes d'extrême droite refusant résolument la progressive transition. Ainsi, le siège de l'Organisation des avocats du Brésil (OAB) et l'assemblée municipale de Rio de Janeiro furent pris pour cibles, à l'instar de nombreux kiosques à journaux dans le pays :

> « Parmi les cibles les plus étranges de la droite explosive figurèrent les kiosques qui vendaient les journaux alternatifs de gauche. Entre avril et septembre 1980, des dizaines de kiosques dans de nombreuses villes brésiliennes furent incendiés durant la nuit, provoquant une vague de panique parmi les vendeurs de journaux et une crise de la distribution pour les journaux alternatifs[757]. »

*Lampião da Esquina*, parut au cours de cette période contradictoire, entre avril 1978 et juillet 1981. La rédaction fut largement affectée à partir du début de l'année 1979 par une tentative d'interdiction davantage liée à la morale conservatrice qu'à la censure de contenus visant directement la politique du gouvernement.

En février 1979, le neuvième numéro entrait dans le vif du sujet dès sa couverture. Le titre principal « Morale et bonnes mœurs ?[758] » jouxtait un dessin de trois créatures rappelant les satyres grecs, mi-hommes et mi-boucs, masqués à l'occasion du carnaval et prenant les postures des trois singes de la sagesse : l'un se cachait les yeux, le deuxième se bouchait les oreilles et le dernier occultait sa bouche. Le reportage publié à la cinquième page dénonçait l'anachronisme de « la difficile bataille des censeurs contre la réalité[759] ». Aguinaldo Silva y

756 Marcos Napolitano, *1964, Historia do Regime Militar Brasileiro*, São Paulo, Contexto, 2014, p. 234.
757 Marcos Napolitano, *op. cit.*, p. 295.
758 « Moral e bons costumes ? » in *Lampião da Esquina*, n°9, 02/1979, p. 1.
759 *Lampião da Esquina*, n°9, 02/1979, p. 5.

exposait les paroles du directeur de la Division de censure et divertissements publics (DCDP) du Département de police fédérale (DPF), Rogério Nunes, qui avait déclaré dans un entretien avec le journal *O Globo* daté du 23 décembre 1978 que les restrictions imposées par les censeurs étaient largement en décalage avec la réalité brésilienne et « incohérentes avec la morale en vigueur dans la société[760] ». Le jour suivant, *O Globo* lui-même avait publié un éditorial[761] consacré aux déclarations parues la veille et prenant position contre les décisions de la DCDP, dénonçant l'absurdité de nombreuses interdictions imposées à la presse et au champ artistique ! Si Aguinaldo Silva évoquait les annonces de Rogério Nunes, c'était bien pour souligner l'incompréhension et le mécontentement de la rédaction de *Lampião* face à l'enquête ouverte à son encontre :

> « Pour les personnes qui font *Lampião da Esquina*, cette déclaration de M. Rogério Nunes fut de la plus grande importance, puisque c'est précisément en se basant sur ces restrictions « incohérentes avec la morale en vigueur dans la société moderne » que le DPF est en train de réaliser une enquête contre le journal, en tentant de le faire tomber sous le coup de la Loi de presse au motif d'accusation d' « offense à la morale et aux bonnes mœurs », parce qu'il traite d'homosexualité[762]. »

Il pointait du doigt les contradictions régnant au sein d'une institution – dont la pratique allait à l'encontre du discours de son directeur – symptomatiques à ses yeux de l'hypocrisie d'une pseudo transition politique :

> « Nous avons également des nouvelles, au Brésil, d'une vague de libéralisation. Nous en captons des signaux évidents depuis la fin de la première moitié de l'année 1978. Et *Lampião* – comme d'autres organes de la presse progressiste dont nous sommes nécessairement proches, doit obligatoirement avoir une place en son sein. Dans le cas contraire, nous n'aurons pas de libéralisation, mais bien une pâle copie. En d'autres termes, nous parlerons plus d'une fois – comme dans les lignes précédentes – de l'immoralité qu'est l'hypocrisie érigée en institution[763]. »

760 *Idem*.
761 *O Globo*, 24/12/1978, p. 3.
762 *Lampião da Esquina*, n°9, 02/1979, p. 5.
763 *Idem*.

Les termes du débats étaient posés, *Lampião* ne plierait pas sous le poids de la morale conservatrice encore bien prégnante à la toute fin des années 1970. Il publia d'ailleurs au sein du même numéro un ensemble d'entretiens avec des personnalités politiques, artistiques et intellectuelles brésiliennes consacré à la censure dans le pays[764]. Le numéro suivant fut le support d'une critique extrêmement virulente formulée à l'encontre des autorités par le député du MDB Fernando Morais, vice-président du syndicat des journalistes professionnels de l'État de São Paulo, qui voyait dans la censure morale le prétexte à la mise au ban du discours politique et social porté par le périodique homosexuel :

> « L'enquête ouverte par le Ministère de la Justice contre le journal *Lampião* et son équipe éditoriale vient simplement révéler, une fois de plus, le caractère autoritaire et antidémocratique du gouvernement brésilien. Nous sommes juste surpris par le fait que ce type de répression de la liberté d'expression survienne au moment où l'actuel et le futur gouvernement agitent les mêmes promesses de toujours : « ouverture », « redémocratisation » et « institutionnalisation ».
> Le prétexte utilisé pour l'ouverture de l'enquête – selon lequel le journal porterait atteinte à la morale et aux bonnes mœurs –, en plus d'être répétitif et fatiguant, ne résiste pas à la plus superficielle des analyses. Ce que le gouvernement souhaite réellement c'est faire taire une voix de la presse indépendante supplémentaire, dont le seul crime est de souhaiter réfléchir à la dramatique réalité que vivent aujourd'hui les brésiliens[765]. »

Le dessinateur Hartur, qui publiait alors en mars 1979 ses premières charges dans les pages de *Lampião*, en profita pour dénoncer le discours d'atténuation de la censure totalement contradictoire avec la pratique encore bien en vigueur à la fin des années 1970 . Un journaliste affairé sur sa machine à écrire regardait avec crainte la personnification masculine de la censure, habits bourgeois sur le dos et paire de ciseaux à la main, s'adressant à lui avec un terrible euphémisme : « Tu peux me laisser faire, je m'occupe des révisions finales[766] ».

764 *Lampião da Esquina*, n°9, 02/1979, p. 7.
765 *Lampião da Esquina*, n°10, 03/1979, p. 2.
766 *Lampião da Esquina*, n°10, 03/1979, p. 5.

**FIG 123 : *Lampião da Esquina*, n°10, 03/1979, p. 5**

Au fil des numéros, le conseil éditorial rendit compte aux lecteurs des avancées de l'enquête menée contre la rédaction, toujours en soulignant l'immense paradoxe représenté par l'existence de telles investigations en pleine transition politique annoncée par le gouvernement. En juin 1979, Aguinaldo Silva s'offusquait ainsi d'une telle hypocrisie dans l'éditorial « Estamos aqui, plantados, sempre à espera da chamada "abertura"[767] ». Malgré la relative augmentation de thématiques dont le traitement était autorisé dans la presse indépendante, la procédure à l'encontre du journal homosexuel transitait encore entre la justice fédérale et le DPF. Deux mois plus tard, les journalistes firent part à leurs lecteurs d'une nouvelle péripétie dans l'article « Nossa pobreza é nosso maior charme[768] ». Le colonel Moacir Coelho, directeur du DPF, avait exigé de la part de la maison d'édition Esquina, responsable de la publication de *Lampião da Esquina*, qu'elle présente ses livres de compte afin d'en vérifier la stabilité financière, stigmatisant encore un peu plus la rédaction. Furieux, le conseil éditorial répondit à cette injonction en précisant que la situation du journal était très honorable, tout en soulignant son ambition de participer à la construction collective d'un espace politique démocratique et libre au Brésil, au-delà des enjeux de représentativité des minorités :

767 *Lampião da Esquina*, n°13, 06/1979, p. 2.
768 *Lampião da Esquina*, n°15, 08/1979, p. 5.

> « Apparemment, l'accusation d' « offense à la morale et aux bonnes mœurs » qu'ils intentent contre nous depuis septembre 1978 ne suffit plus ; nous sommes rentrés dans la phase des pressions économiques. Peut-être est-ce nécessaire de dire que les pressions ne nous feront pas abandonner le projet du journal. Si la police insiste dans ses intentions de voir *Lampião* hors de la circulation, qu'elle agisse légalement : qu'elle boucle l'enquête menée sur nous et la remette à la Justice puisque c'est à elle seule qu'il convient de décider si les minorités desquelles nous tentons d'être les porte-paroles sont dignes ou non de participer à l'ample débat que devrait être la vie publique dans ce pays[769]. »

On observe ici une nette évolution du rapport de la presse indépendante aux autorités en charge du contrôle des contenus, par rapport à la situation au cours de la première moitié des années 1970. La censure n'était plus préalable, mais intervenait à posteriori et elle prit la forme d'une enquête ouverte pour des motifs liés à la morale conservatrice. Tout aussi dangereux pour la rédaction concernée, le procédé contraignit tout de même les services de police en charge du dossier à réunir des preuves pour nourrir l'accusation. Notons également que mention de la censure était faite dans la presse, dorénavant autorisée à citer, rendre visible, débattre et critiquer les interdictions. Ainsi, l'article « Pintou a solidariedade[770] » de João Silvério Trevisan fit part des nombreuses actions de soutien au journal menées face aux pressions policières et à la censure morale, annonçant notamment la création d'un « Comité de défense du journal Lampião » pour permettre à la publication de poursuivre son combat en faveur des homosexuels et autres minorités discriminées. L'épilogue de l'affaire fut communiqué aux lecteurs en novembre 1979, à la parution de l'éditorial « Somos todos inocentes[771] ». Le communiqué de rédaction, après avoir rendu compte du parcours de combattant mené depuis août 1978 et les premières convocations de la police déterminée à fermer le journal et punir ses responsables, expliquait que la Justice avait clos le dossier et citait le procureur de la République : « Dans le cas en cours d'examen, la publication accusée à tort d'offense à la morale publique peut offenser la morale individuelle, mais pas celle de tous. Le concept de morale de celui qui condamne ces publications est donc, de fait, relatif et non absolu[772]. » Il s'agissait là d'une importante victoire pour la publication *Lampião da Esquina*,

769 *Idem*.
770 *Idem*.
771 *Lampião da Esquina*, n°18, 11/1979, p. 2.
772 *Idem*.

satisfaite d'être blanchie et de voir la subjectivité des critères employés lors de l'enquête enfin reconnue.

La thématique de la censure ne fut plus abordée directement par les journalistes, rassurés par le verdict rendu en novembre 1979 et libres de publier les contenus en accord avec le projet éditorial. Cependant, quelques mois plus tard, une publicité dessinée pour le premier album *Almanaque do Fradim* de Henfil souligna une fois de plus le paradoxe de la période : la réclame reposait sur l'annonce principale « Maintenant SANS CENSURE », soulignant le caractère exceptionnel – et encore précaire – de cette relative liberté d'expression.

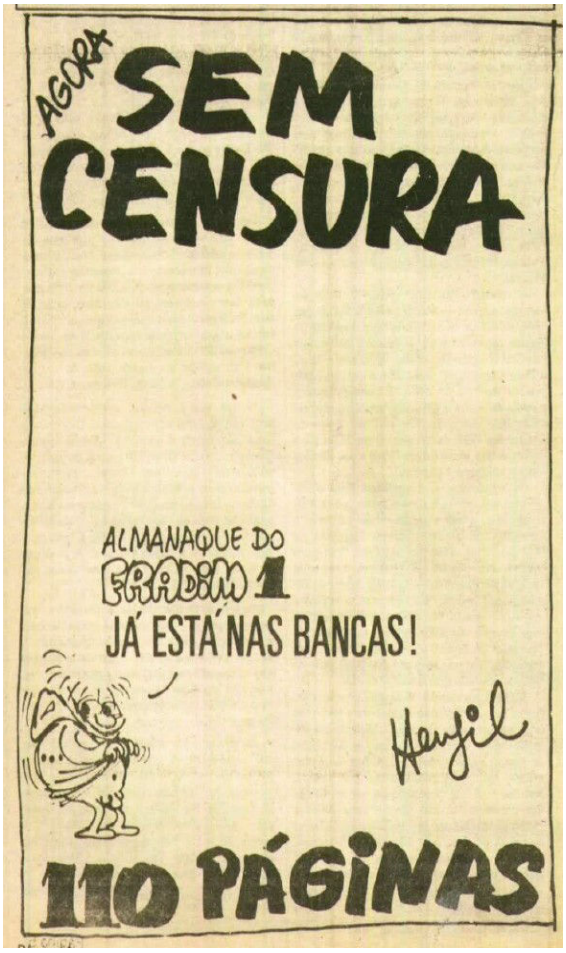



**FIG 124 : *Lampião da Esquina*, n°23, 04/1980, p. 4**

Le dessinateur Levi mit en revanche en évidence l'absurdité des attentats perpétrés contre les kiosques à journaux au cours de l'année 1980 dans une charge contre le faux moralisme ambiant, les prétentions de protection des mœurs et de la jeunesse, ainsi que l'immense hypocrisie des arguments employés pour justifier ces actes de violence. Plusieurs jeunes

enfants, vendeurs de bonbons ambulants armés de pistolets, discutaient au sujet d'un kiosque incendié : « Pourquoi ils retirent les revues érotiques et détruisent les kiosques à journaux ? - Ils protègent notre innocence, mon frère. » Le dessin révélait ainsi, à la faveur d'une mise en scène élaborée malgré le trait rapide et stylisé, la disproportion des priorités d'une société abandonnant les mineurs dans les rues, laissant sans problème les enfants travailler en tant que vendeurs ambulants, affamés et exploités, mais soucieuse de protéger ces derniers de l'accès à des revues jugées pornographiques ou subversives.

**FIG 125 : *Lampião da Esquina*, n°29, 10/1980, p. 3**

En réponse à la prépondérance dans la sphère publique de valeurs morales réactionnaires, *Lampião da Esquina* exigeait les droits au plaisir et à la jouissance comme autant de revendications politiques. Dès la première évocation de la tentative de censure dont fut victime la rédaction, en février 1979, Aguinaldo Silva avait en effet justifié le combat mené par le périodique au nom de la recherche du bonheur sincère : « LAMPIÃO, comme il en informait ses lecteurs dès le début, est un journal de minorités qui propose, en même temps, de poser une question rarement débattue dans d'autres organes de presse : la nécessité de considérer le plaisir comme l'un des droits fondamentaux de l'homme[773]. » La couverture du

773 *Lampião da Esquina*, n°9, 02/1979, p. 5.

numéro suivant associa délibérément cette revendication au contexte de demandes sociales et politiques grandissantes, notamment au sujet de l'amnistie des exilés et prisonniers politiques. Elle titrait « A felicidade deve ser ampla e irrestrita », reprenant ainsi les termes de la campagne en faveur d'une « amnistie ample, générale et non restreinte » menée par le CBA. Le gouvernement de Figueiredo proposa un projet de loi d'amnistie débattu à l'Assemblée et la proposition fut approuvée par les députés et sénateurs le 28 août 1979, permettant la libération de prisonniers politiques et le retour de certains exilés, mais empêchant également toute condamnation des agents de la répression responsables d'atteintes aux droits humains, passant sous silence de nombreuses responsabilités[774]. Ce contexte politique marqué par les débuts de la transition politique et la loi d'amnistie fut représenté par les dessinateurs de *Lampião da Esquina*, à l'instar de Hartur qui mit justement en scène en août 1979 toute la délicatesse de la situation d'anciens exilés persécutés par le régime désireux de revenir au pays. Le chemin du retour était assimilé par le dessinateur à une corde raide au-dessus d'un gouffre dans une charge graphique on ne peut plus synthétique et efficace, malgré l'extrême simplicité des traits.

**FIG 126 : *Lampião da Esquina*, n°15, 08/1979, p. 5**

Le mois suivant, pour la première et unique fois, Darcy Penteado représenta la figure du président de la République et détourna la propagande du gouvernement Figueiredo. Dans

774 Voir Daniel Aarão Reis, « Ditadura, anistia e reconciliação » in *Estudos Históricos*, vol. 23, n°45, janv.-juin 2010, p. 171-186.

l'article intitulé « Canhotos : uma minoria liberada[775] », l'artiste se moqua d'un reportage diffusé par la chaîne TV Globo consacré aux gauchers qui avait osé mettre en parallèle le président brésilien avec Leonard de Vinci, Jeanne d'Arc et Charlie Chaplin, du fait de leur usage commun de la main gauche. L'assimilation quasiment explicite de Figueiredo à de grands personnages de l'histoire et la volonté du gouvernement de démontrer ainsi son intérêt pour certains groupes marginalisés étaient analysées et déconstruites par l'article. Le dessin publié signalait la grossièreté d'un président souriant, lunettes de soleil sur le nez et vêtu en tenue légère, posant aux côtés de l'illustre peintre, de l'héroïne française et de l'idole mondiale du cinéma muet. Le réalisme et le souci du détail de Darcy Penteado permettaient l'identification immédiate de chaque personnage formant cette composition loufoque, accentuant ainsi la critique directe et claire envers Figueiredo.

**FIG 127 : *Lampião da Esquina*, n°16, 09/1979, p. 5**

775 *Lampião da Esquina*, n°16, 09/1979, p. 5.

En novembre 1979, *Lampião* publia un important entretien avec l'écrivain et homme politique Fernando Gabeira[776], ancien militant du groupe de lutte armée Mouvement révolutionnaire 8 octobre (MR-8) qui participa notamment à l'enlèvement de l'ambassadeur nord-américain Charles Burke Elbrick en septembre 1969, libéré en échange de quinze prisonniers politiques issus d'organisations de l'opposition[777]. Transcrite dans le dix-huitième numéro, la conversation entre les membres de la rédaction de *Lampião* et Gabeira évoquait les combats des minorités brésiliennes, la sexualité, l'homosexualité, l'intimité et le plaisir physique, des thématiques considérées comme futiles par les mouvements de gauche au cours de la décennie précédente :

> « Quel est l'intérêt pour *Lampião* de s'entretenir avec un ex-guérillero ? Apparemment, aucun. Mais quand cet ex-guérillero accepte de parler sans censure d'homosexualité, de féminisme, des noirs et des indiens – des thèmes qui, lorsqu'il était dans la clandestinité, ne figuraient pas parmi ceux qu'il considérait comme prioritaires -, le cas de figure change. Nous sommes certains de publier ici l'une des interviews les plus importantes de l'année – qui scandalisera les puritains de gauche comme de droite. La parole est à Fernando Gabeira qui est maintenant, comme nous, un guérillero de la sexualité[778]. »

*Lampião* n'hésitait pas à aborder dans ses colonnes de textes et d'éléments graphiques des thématiques telles que la masturbation[779], la recherche de jouissance[780] ou l'appropriation par le mouvement étudiant et universitaire de questions liées à la sexualité et au plaisir, à l'occasion notamment du 32ème Congrès national de l'Union nationale des étudiants organisé en octobre 1980 à Piracicaba[781]. Mais il s'agissait également – et surtout – de crier haut et fort la nécessité du traitement de ces thématiques, certes dans une logique de défense des droits des homosexuels, mais principalement de réflexion collective et de convergence des combats menés par les minorités brésiliennes au crépuscule des années 1970.

776 *Lampião da Esquina*, n°18, 11/979, p. 5-8.
777 Fernando Gabeira raconta dans l'ouvrage *O que é isso, companheiro ?*, publié à son retour d'exil en 1979, ses années de militantisme et cet épisode de l'enlèvement de Elbrick, suivis de son emprisonnement et de ses années d'exil en Europe.
778 *Lampião da Esquina*, n°18, 11/1979, p. 5.
779 *Lampião da Esquina*, n°31, 12/1980.
Plusieurs charges de Levi abordant la masturbation masculine et la sexualité brésilienne furent publiées dans ce numéro, dont la couverture titrait « La masturbation, le plaisir de la majorité ! ».
780 *Lampião da Esquina*, n°27, 08/1980.
781 *Lampião da Esquina*, n°30, 11/1980.

### 3. Quelles minorités ? Entre spécificités du combat homosexuel et lutte collective

La publication de *Lampião da Esquina* correspondit à l'émergence sur la scène sociale et politique brésilienne de nouveaux acteurs, lentement sortis de l'ombre à mesure que le processus de transition faisait son chemin. La presse indépendante, l'un des vecteurs de la contestation sous le régime militaire, connut à l'image de la gauche d'importants bouleversements :

> « Comme nous l'avons vu, au moins jusqu'à la Loi d'amnistie, la presse alternative était le point de rencontre de toutes les gauches, malgré l'investissement parallèle de chaque groupe dans son propre journal, comme la *Voz Operária* du PCB, *Em Tempo* du MEP et *O Trabalho* de la OSI. La fragmentation des projets de gauche fut l'un des marqueurs de l' « ouverture », puisque les banderoles communes – dénoncer la dictature, lutter pour l'amnistie, s'investir ou non dans la Constituante – furent remplacées par un calendrier d'organisation du « parti ouvrier de masses » ou par le renforcement des alliances de classe, ce qui impliquait de penser le rôle de la « bourgeoisie » dans la redémocratisation[782]. »

Le mouvement ouvrier ainsi que de nouvelles formes de militantisme associatif prirent une ampleur considérable notamment dans les périphéries de São Paulo et d'autres grands centres urbains touchés par la misère, l'inflation des prix de produits de première nécessité et les difficultés sociales. Mais certains groupes minoritaires et opprimés semblaient rester toujours à l'écart des préoccupations des dirigeants politiques et syndicalistes. Dès lors, la publication par *Lampião* du reportage « Alô, alô, classe operária : e o paraíso, nada[783] ? » et celle d'un entretien avec Lula, alors président du syndicat des ouvriers métallurgistes de São Bernardo do Campo et Diadema, s'avèrent révélatrices de la volonté d'infléchir une vision pour le moins rétrograde de l'homosexualité et du féminisme ayant circulé au sein des cercles ouvriers et militants de la périphérie pauliste.

*Lampião da Esquina* n'eut de cesse d'affirmer la nécessité du combat pour une insertion des thématiques homosexuelles, féministes et noires dans les priorités des mouvements de la gauche traditionnelle, à l'instar du PC et du PCdoB davantage fermés à ces revendications que

782 Marcos NAPOLITANO, *1964, Historia do Regime Militar Brasileiro*, São Paulo, Contexto, 2014, p. 293.
783 *Lampião da Esquina*, n°14, 07/1979, p. 9-10.

les mouvements trotskistes et les nouvelles organisations naissantes. Si les catholiques de gauche, notamment représentés par le dessinateur Henfil dans le champ du dessin d'humour politique brésilien, avaient de la sympathie pour le combat féministe – Henfil le prouva largement en publiant de nombreuses charges dans *Brasil Mulher* et *Nós, Mulheres* – les causes défendues par les homosexuels trouvèrent chez eux beaucoup moins de relais. Dès l'éditorial rédigé par la dessinatrice Mariza dans le premier numéro, l'enjeu d'affirmation des minorités en tant qu'acteurs et sujets de l'histoire semblait nécessairement corollaire d'un effort d'auto-définition par les groupes de leur propre identité et d'un combat en faveur de la visibilité à l'intérieur de la gauche brésilienne :

> « Combien d'entre nous, intéressés par ces définitions, avons-nous déjà entendu de tous côtés un commentaire sur le manque de pertinence de la lutte, qui serait toujours secondaire par rapport à la lutte principale – celle menée pour la transformation générale de la société ? (Un peu à la manière du « manque de pertinence » de la lutte des classes internes au Brésil pré-64, face à la lutte « plus ample » qui devait nous réunir tous, contre le capital étranger ? On a vu le résultat.) C'est une tactique commune en politique de gommer les différences internes pour faire front face à l'ennemi principal. Mais l'ennemi est chez nous, et au sein de chacun d'entre nous[784]. »

Au fil des numéros, la critique formulée à l'égard de certaines organisations de gauche et de leur manque de considération pour les droits des homosexuels s'étoffa. En juin 1978, João Silvério Trevisan s'étonnait dans l'article « Estão querendo convergir. Para onde[785] ? » de l'invisibilité des femmes, des personnes homosexuelles, noires et indiennes à l'occasion de la semaine de la Convergence socialiste (CS) organisée du 24 au 30 avril à São Paulo à l'initiative du mensuel *Versus* :

> « Le mot « homosexuel » fut prononcé une seule fois : le président le chuchota à peine et manqua de s'étouffer, comme s'il avait prononcé une grossièreté. […] Par ailleurs, au cours des réunions préparatoires, l'inclusion d'un homosexuel dans la table ronde aux côtés des représentants d'autres « minorités » provoqua des

784 *Lampião da Esquina*, n°1, 25/05/1978, p. 2.
785 *Lampião da Esquina*, n°2, 25/06/1978, p. 9.

> protestations, un petit groupe précis menaça même de se retirer si cela se produisait. Résultat : les homosexuels finirent pas ne pas être présents à la table ronde[786]. »

En mars 1979, *Lampião* publia le reportage « Negros, mulheres, homossexuais e índios nos debates da USP : Felicidade também deve ser ampla e irrestrita[787] », très critique à l'égard des organisateurs de la semaine des minorités au sein de l'Université de São Paulo. Il fustigeait leur hypocrisie et se réjouissait de l'appropriation de l'événement par les premiers concernés :

> « Ce sont les gens de l'Université de São Paulo qui l'ont voulu : ils ont organisé une semaine des minorités et ont du supporter, dans leur amphithéâtre, une multitude de noirs, de femmes et d'homosexuels répétant sans cesse que le bonheur devait également être ample et sans restriction (les indiens, malheureusement absents, furent représentés par leurs habituels avocats – les anthropologues de la bonne école). *Lampião* était présent tous les jours, a vérifié et peut attester : les « minorités » n'ont plus envie de continuer à être la cinquième roue de cet énorme carrosse nommé « lutte supérieure »[788]. »

Les critiques de machisme et d'homophobie furent également formulées à l'encontre de journalistes et dessinateurs travaillant au sein de périodiques contestataires et critiques à l'égard du régime politique, même si *Lampião* se solidarisa dès le deuxième numéro avec la presse indépendante dans son ensemble, marquant visuellement son appartenance au groupe[789].

**FIG 128 : *Lampião da Esquina*, n°2, 25/06/1978, p. 4**

786 *Lampião da Esquina*, n°2, 25/06/1978, p. 9.
787 *Lampião da Esquina*, n°10, 03/1979, p. 9.
788 *Idem*.
789 *Lampião da Esquina*, n°2, 25/06/1978, p. 4.

Dans une même logique de solidarité, la rédaction annonça en octobre 1978 la création à Salvador du journal anarchiste et libertaire *O Inimigo do Rei* et se félicita largement de l'espace accordé par le nouveau-venu aux marges et aux marginaux de la contestation menée par la gauche traditionnelle : femmes, homosexuels, noirs[790]. Le périodique s'attaqua également au traitement méprisant et humiliant de l'homosexualité et des travestis par la presse majoritaire, comme lors de la publication en mai 1980 de l'article « Um apelo da tradicional família Mesquita: prendam, matem e comam os travestis![791] ». Le journal *O Estado de São Paulo*, l'un des plus gros groupes de presse brésiliens et la propriété de la famille d'entrepreneurs Mesquita, avait publié les 28 et 29 mars 1980 à la suite d'un crime commis par des travestis à São Paulo une série de reportages démonisant les accusés, incitant à la violence et jouant pleinement la carte du sensationnalisme.

Cependant, les périodiques indépendants, sensément partisans de la diversité des combats menés par la gauche sous le régime militaire, furent les plus vivement critiqués par la rédaction de *Lampião da Esquina* au sein de ce passage en revue des prises de position machistes, homophobes et discriminantes dans la presse. Dès le premier numéro, un article[792] relaya la colère de féministes face au périodique *Movimento*, jugé responsable d'avoir publié sans le questionner un entretien avec l'écrivain et sociologue brésilien José de Souza Martins. Celui-ci avait réduit dans l'entretien incriminé l'ampleur de la lutte menée par les femmes pour leurs droits, refusant également de reconnaître l'existence réelle d'inégalités au sein de la sphère conjugale. Le conflit de représentations mit en lumière la critique de la part des mouvements minoritaires de la matrice marxiste de nombreux penseurs de la gauche brésilienne, emprisonnant les réflexions au sein de grilles d'analyse et de méthodes dialectiques analysant les relations sociales au seul prisme des rapports de production. On notera le contraste avec l'entretien de Fernando Gabeira, paru dans *Lampião* en novembre 1979, qui témoignait à son retour au Brésil de l'envie de s'approprier les thématiques de l'écologie et de la sexualité, critiquant largement les carcans de la gauche marxiste dont il était lui-même originaire[793].

790 *Lampião da Esquina*, n°5, 10/1978, p. 6.
791 *Lampião da Esquina*, n°24, 05/1980, p. 2.
792 *Lampião da Esquina*, n°1, 25/05/1978, p. 8.
793 Gabeira fonda avec d'autres anciens militants issus d'organisations de lutte armée tels que Liszt Vieira, Herbert Daniel, Carlos Minc et Alfredo Sirkis le Parti Vert en 1986, sur la base de ce désir de valoriser la pluralité des luttes politiques et sociales.

Dans le deuxième numéro, Antônio Chrysóstomo et le personnage fictif Rafaela Mambaba – dont le rôle était de ponctuer certains faits d'actualité de commentaires acides, humoristiques et provocants – répondaient à la rédaction de *Pasquim* au sujet d'une note rédigée par Roberto Moura et parue dans l'hebdomadaire satirique. Le journaliste et spécialiste de samba s'y était moqué de l'homosexualité des fondateurs de *Lampião* et Mambaba le prit au mot : « Quel mauvais garçon ! Et toujours le même, hein ? 'Journal des tantes' : hum, hum, quelle imagination si fertile ! Pourquoi pas des folles, des poupées, des pédés[794] ? ». Un mois plus tard, Rafaela Mambaba répondait cette fois à une lettre de Ivan Lessa parue dans *Pasquim* et jugée extrêmement homophobe[795].

Parmi les membres de l'équipe de rédaction de l'hebdomadaire incriminé, Ziraldo fut celui dont le comportement était décrié le plus fréquemment. En juin 1979, la militante féministe Janice Calafa, membre de la commission de contre-information du Collectif de femmes de Rio de Janeiro, relata le déroulement d'une conférence organisée le 28 avril 1979 au sein de la faculté d'économie de la UFRJ dans le quartier de Urca, en présence des trois humoristes Carlos Eduardno Novais, Nani et Ziraldo. L'article « A ironia de um certo humor[796] » s'insurgeait contre le comportement de ce dernier lors de l'événement et dénonçait doublement :

> « 1 – Une manipulation totale des discours qui émergèrent (ce qui était déjà favorisé par la structure de la conférence) dans le sens de ridiculiser de manière sarcastique les luttes politiques minoritaires (spécialement la lutte de la femme) et 2 – Une attaque répulsive envers le corps de la femme au travers des mots et des dessins de Ziraldo, des rires et des omissions du public[797]. »

Calafa précisa la question qu'elle avait posée aux conférenciers :

> « Mon intervention vint sous la forme de questions (je devenais de cette manière déjà trop audacieuse pour le climat de rire et d'adhésion préalable et absolue) – pourquoi ne pas faire d'une capacité créatrice telle que celle d'écrire et de dessiner l'humour un instrument de combat non seulement contre la dictature, mais

794 *Lampião da Esquina*, n°2, 25/06/1978, p. 4.
795 *Idem*.
796 *Lampião da Esquina*, n°13, 06/1979, p. 7.
797 *Idem*.

> également au service de cette série de luttes développées par les minorités, la lutte des homosexuels, de la femme, du noir. Finalement, pourquoi le fait de ne pas parler de la dictature serait l'articulation d'un discours dépolitisé[798] ? »

La réponse du célèbre dessinateur, emprunte de sarcasmes et de paternalisme, aurait insinué que la jeune femme n'avait rien compris à l'humour politique et répétait l'aspect secondaire de certains combats par rapport au flambeau commun de la gauche – la lutte contre le régime militaire – permettant aux dessinateurs politiques d'être considérés comme d'infatigables militants de la cause démocratique sans que leur comportement machiste ne soit questionné un seul instant. La figure emblématique de Ziraldo, personnage à la fois très talentueux et romantisé, démocrate et élitiste, cristallisa les tensions entre *Lampião* et *Pasquim*, à tel point qu'il se retrouva lui-même objet d'un strip paru en novembre 1980 dans le mensuel homosexuel et intitulé « Ziraldo e a mulher machista[799] ». Levi y attribuait la misogynie du dessinateur à son impuissance sexuelle au cours d'ébats avec une femme frustrée par la relation physique, devant se satisfaire avec un godemiché. Il s'agissait clairement d'une tentative de déconstruction de la réputation érotique et virile, de désacralisation de Ziraldo au moyen de l'humour graphique, devenu personnage clé et révélateur des tensions entre représentants de divers courants internes à la presse indépendante.

798 *Lampião da Esquina*, n°13, 06/1979, p. 7.
799 *Lampião da Esquina*, n°30, 11/1980, p. 2.

**FIG 129 : *Lampião da Esquina*, n°30, 11/1980, p. 2**

Malgré cette animosité révélatrice de réelles et d'importantes divergences entre les deux rédactions, le conseil éditorial de *Lampião da Esquina* adressa ses sincères félicitations à l'équipe de *Pasquim* à l'occasion du dixième anniversaire de l'hebdomadaire satirique lancé en juin 1969. Francisco Bittencourt, tout en soulignant une fois de plus le machisme de Ziraldo, Jaguar et autres confrères, reconnaissait le rôle fondamental rempli par le périodique :

> « Pasca, quand il est apparu, a lavé l'âme de tout le monde. Personne ne croyait qu'il pourrait durer longtemps et, voyez par vous-mêmes, il est toujours là, ferme, il a résisté à toutes les psychoses, il s'est modifié avec le temps et est rentré dans cette nouvelle ère (du calme, je ne parle pas de l'Ouverture) durant laquelle les minorités sont sorties de l'ombre et ont choisi un camp apparemment opposé au sien. Mais est-ce vraiment le camp opposé ? S'il est bien vrai que des pointes de machisme ont fortement marqué les pages de *Pasquim*, cela ne signifie pas que le machisme est la synthèse, l'éditorial du journal. Ce que *Pasquim* fait lorsqu'il se moque des féministes avec ses femmes à poil et des pédés avec ses machos efféminés, c'est se

moquer de lui-même. Au fond, Ziraldo, Jaguar et les autres voudraient aussi être une « minorité », mais ils se sentent trop vieux pour ça. Mes petits chéris, on n'est jamais trop vieux pour tomber dans le vice – et je sais de quoi je parle.)[800] »

De la même manière, Aguinaldo Silva critiqua en mars 1979[801] un reportage sur les lesbiennes publié par le périodique indépendant carioca *O Repórter*, qu'il jugea sensationnaliste, irrespectueux de la vie privée des personnes interrogées et diffuseur d'une vision de l'homosexualité féminine extrêmement problématique, au sein de laquelle se mêlaient aliénation, tare et anormalité. Le journaliste saluait cependant l'intention de la rédaction et reconnut la valeur des combats menés par le périodique, tout en mettant au défi les lesbiennes de venir grossir les rangs de l'équipe de *Lampião da Esquina* :

« Bon, je connais les gens de ***O Repórter*** et je sais qu'ils sont de la plus grande qualité ; ils affrontent une situation extrêmement difficile comme nous et forment, comme d'autres journaux, une ligne de front au sein de laquelle *Lampião* se situe également. Maintenant le problème, c'est que si progressistes soient-ils, les garçons bafouillent quand ils décident de parler d'homosexualité. Je suis sûr qu'ils avaient les meilleurs intentions quand ils décidèrent de faire le reportage sur les lesbiennes. […]

Nous allons faire la chose suivante : qu'un groupe de femmes se réunisse et fasse un article sur l'homosexualité féminine pour Lampião. Qu'elles définissent le sujet, fassent les entretiens, écrivent, inventent tout et nous l'envoient. Nous le publierons sans réécrire, sans rien couper, sans policer. Ayez honte une bonne fois pour toutes et assumez cet engagement, les filles ; mettez votre peur de côté et acceptez le fait que ce journal est le nôtre, en d'autres termes, c'est aussi le vôtre[802]. »

Ce problème de l'absence de femmes dans la rédaction du journal homosexuel avait déjà été soulevé par Aguinaldo Silva dès le numéro expérimental d'avril 1978, dans une mise au point initiale appelant à la convergence des combats homosexuel et féministe[803]. Le journaliste reconnaissait la complexité de la double peine subie par les lesbiennes, discriminées à cause de leur genre et de leur sexualité, et insistait sur la volonté de la rédaction

800 *Lampião da Esquina*, n°14, 07/1979, p. 5.
801 *Lampião da Esquina*, n°10, 03/1979, p. 2.
802 *Idem*.
803 *Lampião da Esquina*, n°0, 04/1978, p. 5.

de devenir également un porte-parole des revendications féministes. *Lampião da Esquina* se fit en ce sens en octobre 1978 l'écho de la « Lettre des droits des femmes », manifeste lancé à São Paulo par les publications *Nós, Mulheres* et *Brasil Mulher*, le Centre de développement de la femme brésilienne, le Groupe des femmes de la zone nord ainsi que des militantes indépendantes. Trevisan cherchait à démontrer dans l'article « Minorias e a política[804] » les enjeux de l'appropriation par les mouvements de la gauche politique des thématiques véhiculées par les mouvements féministes :

> « Il s'agit de discuter de cette lettre avec d'autres groupes, afin de chercher un programme commun, presque un front élargi entre les féministes brésiliennes (brésiliens). La Lettre a même été présentée à et discutée avec des candidats et candidates politiques qui voudraient intégrer la lutte de la femme brésilienne dans leur programme électoral. Il s'agit par là de faire en sorte que les problèmes de la femme soient retransmis au sein des mécanismes électoraux (rouillés) de la vie politique brésilienne, comme une tentative de pression de l'intérieur[805]. »

Il exprima son accord avec les solutions proposées par la « Lettre » aux nombreuses inégalités entre hommes et femmes existant notamment dans le monde du travail et au sein de la sphère privée, tout en reconnaissant un lien intrinsèque avec le combat pour la défense des homosexuels mené par *Lampião* : « J'ai toujours pensé que la lutte des femmes est également importante pour la conquête des pleins droits des homosexuels. C'est pour cela que la Lettre m'enthousiasme, comme une ouverture de nouveaux chemins au sein de la société brésilienne[806]. » Le journaliste incita les homosexuels à prendre exemple sur les féministes, déjà bien davantage organisées et conscientes des discriminations subies quotidiennement, à perdre la honte face aux humiliations et aux agressions, à acquérir, en somme, une conscience politique en tant que minorité marginalisée. Mais l'enjeu principal de l'article résidait dans un appel à l'union et à la convergence des luttes, « […] parce que l'oppression, qui sembl[ait] si diversifiée, [avait] des racines communes dans un même système patriarcal et autoritaire[807] ». Trevisan se réjouissait finalement de l'organisation des militants noirs au sein du Mouvement Noir unifié (MNU) et des tentatives émanant de leaders indiens de créer la Fédération de

804 *Lampião da Esquina*, n°5, 10/1978, p. 6.
805 *Idem*.
806 *Idem*.
807 *Idem*.

l'Indien brésilien, autant de preuves que la lutte devait se mener de manière collective et sur plusieurs fronts.

Il s'agissait là d'un défi à la hauteur des ambitions de la rédaction : convaincre les militants noirs qu'eux et les homosexuels devaient converger vers un combat commun. Aussi, *Lampião da Esquina* se fit rapidement le relais d'informations au sujet des manifestations contre les discriminations raciales, comme dans l'article « A praça é dos negros[808] » paru en septembre 1978 et qui faisait état d'un acte de protestation organisé à São Paulo après le meurtre d'un jeune noir par la police. En juin 1979, Jorge Schwartz dénonça le racisme et la double discrimination subie par les personnes noires et homosexuelles en évoquant un cas de discrimination à l'entrée de la boîte de nuit 266 West à São Paulo. Le papier[809] reproduisait une lettre reçue par les victimes, témoins des préjugés racistes existant au sein du milieu homosexuel : « Nous profitons de l'occasion pour rajouter que tant que l'homosexuel brésilien maintient certaines restrictions au sujet de son prochain de couleur, il ne doit jamais se plaindre des préjugés existant dans notre société[810]. »

L'article « E o negro, é “beautiful”[811]? » se pencha le mois suivant sur le peu de représentativité et d'espaces d'expression des personnes noires au Brésil. En invoquant des motifs liés à la diffusion des thèses de Gilberto Freyre sur la démocratie et l'harmonie raciale au Brésil ainsi qu'aux nombreuses interdictions sous l'*Estado Novo* de Vargas, l'auteur constatait la disparition de la presse noire forte et organisée des années 1930. Tout en saluant la création de nouveaux périodiques militants, il regrettait leur caractère restreint :

> « Les publications les plus récentes, comme *Hifen*, *Simba* e *Tição*, n'ont ni la même envergure ni la continuité, elles ne sont pas connues de la majorité. Cela semble difficile de comprendre pourquoi n'a pas encore émergé un *Lampião* des noirs, ni le *Movimento* afro-brésilien, ou au moins un *Pasquim* créole. Il y a cependant des motifs bien complexes à cela[812]. »

La suppression du critère racial dans les questions de recensement, sans doute pour éliminer le racisme lui-même, fut un facteur de l'affaiblissement de la conscience de groupe

808 *Lampião da Esquina*, n°4, 25/08/1978, p. 6.
809 *Lampião da Esquina*, n°13, 06/1979, p. 2.
810 *Idem*.
811 *Lampião da Esquina*, n°14, 07/1979, p. 2.
812 *Idem*.

des noirs et métisses. L'auteur déplorait également le peu de bibliographie en langue portugaise sur les origines africaines du Brésil et sur l'histoire de l'Afrique, cause de la prépondérance d'études mal informées survalorisant les influences iorubá et nagô et minimisant l'importance des peuples de la zone congo-angolaise dans la construction de la culture brésilienne[813]. L'article invitait les organisations et militants noirs à venir participer, contribuer, s'affirmer au sein des pages de *Lampião* pour lutter contre le manque de visibilité.

L'un des facteurs d'unité des mouvements homosexuels et noirs était la violence policière dont ils étaient victimes, amplement dénoncée au fil des pages. En février 1980, la section « VIOLÊNCIA » fut entièrement consacrée aux emprisonnements préventifs prévus pour combattre le crime et les violences urbaines[814], bases d'un projet étudié par le gouvernement afin de rendre légale une pratique anticonstitutionnelle. Sachant que les noirs et les homosexuels seraient toujours parmi les premiers touchés par ce genre de pratiques répressives, le journaliste João Carlos Rodrigues en appelait à une nécessaire convergence entre minorités : « L'heure n'est pas aux divisions ni aux petites batailles égoïstes. Cette loi obscure nous atteindra tous et c'est pourquoi lutter contre elle est l'affaire de tous. Homosexuels, noirs, femmes, minorités – la majorité[815]. » Levi publia à cette occasion une charge démontrant l'absurdité d'un tel projet de loi et l'une de ses probables conséquences : une recrudescence des actes violents, des abus et bavures commis par les forces de police dans les rues. Il est intéressant de noter que malgré le caractère commun de l'oppression souligné par les reportages, le dessin ne montrait aucune victime noire de la répression policière. La scène de course-poursuite urbaine finement élaborée par Levi mêlait deux plans aux perspectives différenciées et jouait sur l'usage du remplissage noir pour d'une part figurer les uniformes et matraques des policiers, et d'autre part représenter les habits des civils victimes d'un tel déferlement de brutalité. L'éparpillement des personnages et la multitude de petites saynètes d'agressions au sein du dessin renforçaient l'impression de confusion et l'ironie exprimée dans

813 De très nombreux mots de la langue brésilienne sont issus de cette zone congo-angolaise : capoeira, umbanda, congado, maracatú, samba... Voir à ce sujet les travaux de l'historien Matthias Röhrig Assunção, spécialiste de l'histoire du Brésil et de l'Afrique, ainsi que des circulations culturelles globales liées à l'esclavage. Il s'intéresse tout particulièrement à l'histoire de la capoeira afro-brésilienne et de la culture noire. Voir : Matthias Röhrig Assunção, *Capoeira. The History of an Afro-Brazilian Martial art*, Londres, Routledge, 2005 ; Matthias Röhrig Assunção, « Da cultura popular à cultura negra » in Martha Abreu, Eric Brasil, Lívia Monteiro, *Cultura Negra – Novos desafios para a História e os Historiadores*, Niterói, EdUFF, 2018, p. 15-28.

814 *Lampião da Esquina*, n°21, 02/1980, p. 8-11.

815 *Lampião da Esquina*, n°21, 02/1980, p. 8.

le phylactère attribué à un homme témoin de la scène : « Caramba ! Ils sont déjà en train d'en finir avec la violence ».

**FIG 130 : *Lampião da Esquina*, n°21, 02/1980, p. 8**

Le vingt-et-unième numéro fut également l'occasion de donner la parole au MNU, organisation fondée en juin 1978 pour lutter de manière collective contre la discrimination raciale[816]. L'article « Fala o Movimento Negro Unificado » faisait le constat d'une violence encore plus prégnante à l'aube des années 1980 et du rôle indispensable de la police dans l'articulation du régime autoritaire. Il s'attaquait également aux grands médias, qui proposaient un résumé démagogue et édulcoré des raisons de la marginalité sans chercher ni à comprendre ni à expliquer les mécanismes complexes de la misère sociale. La construction au fil des pages de *Lampião* d'un discours consacré à la place des noirs dans un Brésil raciste franchit

816 Petrônio Domingues, « Movimento Negro Brasileiro : alguns apontamentos históricos » in *Tempo*, n°23, 2007, p. 100-122.

une étape importante avec la publication en août 1979 d'un entretien réalisé avec le militant, écrivain, dramaturge, acteur et poète noir Abdias Nascimento[817], co-fondateur du MNU l'année précédente. Celui qui avait été à la tête du Théâtre expérimental du Noir jusqu'en 1968 était alors exilé aux États-Unis et revint seulement s'installer définitivement au Brésil en 1982. Les membres du conseil éditorial de *Lampião* discutèrent avec Abdias Nascimento des combats et perspectives du MNU et des militants noirs en général, qui se heurtaient immanquablement aux préjugés des organisations de gauche au Brésil :

> « Aguinaldo – Tu as parlé de système d'oppression, tu crois que même les « forces progressistes » participent à ce système ?
> Abdias – Les forces progressistes au Brésil, pour le noir, ont toujours été très à droite. La gauche a toujours été très à droite. À l'exception de cas très isolés, comme celui de Florestan Fernandes, que l'on peut compter sur les doigts de la main, la majorité de la gauche s'identifie avec les forces les plus réactionnaires en matière de chose noire. C'est en elle que le préjugé est le plus difficile à combattre, parce que justement elle a ce charme de progressiste, etc...
> Aguinaldo – Et ils utilisent cet artifice de la fameuse « lutte supérieure » ; ce qui signifie que toute revendication venue d'une « minorité » doit être laissée de côté parce qu'elle n'est pas liée à la libération de ce qu'ils appellent le « peuple brésilien », ou de « notre peuple »[818]. »

Avec la publication de cet entretien, la rédaction de *Lampião* montrait son inscription dans une connexion naissante entre mouvements gays et noirs, et apportait la preuve de son soutien indéfectible à la lutte anti-raciste, qu'elle réitéra également en transcrivant le manifeste du MNU[819] lu à la fin de l'acte public du 7 juillet 1979 à l'occasion du premier anniversaire de l'organisation du mouvement. Il s'agissait également d'augmenter sa légitimité auprès des lecteurs et journalistes noirs.

Le dix-septième numéro paru en octobre 1979 mit à l'honneur les origines et la richesse de la culture noire au Brésil. Alors que Rubem Confete revint dans l'article « No Quilombo, o samba é pra valer[820] » sur l'histoire et la formation du samba brésilien, João Carlos Rodrigues

817 *Lampião da Esquina*, n°15, 08/1979, p. 10-12.
818 *Lampião da Esquina*, n°15, 08/1979, p. 10-11.
819 *Lampião da Esquina*, n°15, 08/1979, p. 13.
820 *Lampião da Esquina*, n°17, 10/1979, p. 15.

dévoila sa sélection « Cinco aspectos da cultura afro-brasileira[821] ». L'écrivain et artiste, auteur en 2001 de l'ouvrage *O negro brasileiro e o cinema*[822] consacré à l'analyse des caricatures et de l'archétype du noir dans le cinéma, faisait alors la promotion de cinq œuvres ou groupes représentant à ses yeux la grande diversité culturelle afro-brésilienne :

> « Une pièce de théâtre : « Sortilégio » de Abdias Nascimento […]
> Un disque de samba : Clementina de Jesus […]
> Un groupe de danse : Olorun baba Min [...]
> Un roman : *A descoberta do frio* de Osvaldo de Camargo [...]
> Un journal : Sinba : Il est arrivé entre mes mains grâce à un ami porte-parole de la Société d'échange Brasil-Afrique. C'est bien, mais il peut encore s'améliorer. Dans l'éditorial, il y a des choses stimulantes comme « un journal noir doit s'adresser à la masse noire en l'informant, pas seulement à la société blanche en revendiquant ». […] C'est la presse noire qui renaît. Axé[823] ! »

En parallèle de cette entreprise de valorisation de la culture noire au Brésil, *Lampião* dénonça en septembre 1980[824] le racisme prégnant dans le milieu artistique. La chanteuse Leci Brandão et sa mère s'étaient en effet vues refuser l'entrée principale d'un lieu culturel par le portier qui les avait confondues avec des employées domestiques et contraintes à prendre l'entrée de service. La critique se dirigeait également contre la Loi Afonso Arinos datée de 1951 et interdisant supposément les actes résultant de préjugés de couleur ou de race, mais très mal et très peu appliquée. Levi en profita pour publier une charge déplorant les discriminations racistes dans les processus de sélection d'artistes, à travers la représentation d'un chanteur évincé : « Mec, j'ai failli être sélectionné pour ce festival. J'ai bien réussi l'interprétation, les paroles, ma musique et les arrangements. J'ai juste été recalé dans la catégorie couleur ! ». Le dessinateur joua une fois de plus avec la perspective, comme pour octroyer au protagoniste de son dessin la scène qui lui avait été refusée.

821 *Lampião da Esquina*, n°17, 10/1979, p. 17.
822 João Carlos Rodrigues, *O negro brasileiro e o cinema*, Rio de Janeiro, Pallas, 2001.
823 *Lampião da Esquina*, n°17, 10/1979, p. 17.
824 *Lampião da Esquina*, n°28, 09/1980, p. 5.

**FIG 131 : *Lampião da Esquina*, n°28, 09/1980 , p. 5**

Les convictions défendues par les membres de la rédaction, les combats menés et la certitude d'une nécessaire convergence des luttes furent cependant à l'origine de désaccords et de nombreuses divergences entre le journal et les militants homosexuels organisés. En juin 1980, le vingt-cinquième numéro rendit compte de la diversité des groupes et des formes du militantisme tout en réaffirmant en effet sa neutralité :

> « LAMPIÃO n'est relié à aucun groupe homosexuel en particulier. LAMPIÃO n'a aucun lien avec aucun groupe politique. LAMPIÃO est viscéralement intéressé par le surgissement de groupes homosexuels et, en ce sens, tout à fait disposé à ouvrir un espace, dans ses pages, pour eux tous. Dans ces cas, cependant, davantage que de l'activisme, le journal se préoccupe de l'intérêt journalistique du contenu envoyé par ces groupes. LAMPIÃO est avant tout un journal de minorités et non un bulletin de l'activisme homosexuel[825]. »

825 *Lampião da Esquina*, n°25, 06/1980, p. 9.

Les tensions s'amplifièrent au fil de l'année 1980, alimentées par le dilemme grandissant au sein des mouvements homosexuels entre la focalisation sur les spécificités de leur militantisme et la convergence vers d'autres groupes opprimés. En décembre 1980, l'article de Aguinaldo Silva « Lampiônicos : ativistas, astronautas ?[826] » contait l'arrivée dans la rédaction du militant Marcelo Liberali venu confier aux journalistes une lettre ouverte signée par quatre groupes homosexuels brésiliens ainsi qu'une pétition de personnalités en soutien à cette lettre. Retranscrit intégralement par *Lampião*, le courrier regrettait l'éloignement et le rejet du militantisme par le journal, estimant que la rédaction avait des comptes à rendre. La réponse publiée répétait l'invitation au dialogue et précisait que les lecteurs auraient leur mot à dire concernant l'orientation éditoriale du mensuel. La rupture se concrétisa encore davantage deux mois plus tard, lorsque que fut publiée dans la rubrique du courrier des lecteurs une nouvelle lettre adressée par les trois groupes militants  Auê Rio, Somos Rio et Bando de Cá Niterói, s'insurgeant contre la publication de la lettre ouverte et le traitement par *Lampião* de l'événement[827].

La réponse cinglante de la rédaction entérina la fracture en réaffirmant sa liberté d'expression et d'opinion vis-à-vis de tout groupe, mouvement ou parti politique organisé. Ces querelles apparaissent symptomatiques des difficultés éprouvées à l'heure de penser le combat des minorités, ces « groupes opprimés, marginalisés ou stigmatisés[828] » d'après Abdias Nascimento, à l'échelle collective et en dépassant les frontières militantes. Les divisions et tensions, marques du dilemme de la rédaction, ajoutées à de nombreuses difficultés financières, une certaine perte de souffle éditoriale et la multiplication des critiques formulées contre des contenus jugés pornographiques au début de l'année 1981, laissèrent tout de même à *Lampião da Esquina* le temps de fêter son troisième anniversaire en mai 1981, avant de publier son tout dernier numéro[829].

D'après l'historien Jorge Luís Pinto Rodrigues[830], le rôle du projet graphique des périodiques indépendants avait justement un rapport fondamental avec cette rencontre de différents combats :

826 *Lampião da Esquina*, n°31, 12/1980, p. 12.
827 *Lampião da Esquina*, n°33, 02/1981, p. 2.
828 *Lampião da Esquina*, n°15, 08/1979, p. 12.
829 *Lampião da Esquina*, n°37, 07/1981.
830 Jorge Luís Pinto Rodrigues, « Impressões de Identidade : Histórias e estórias da formação da imprensa gay no Brasil », Thèse de doctorat en Histoire, sous la direction de Mário César Lugarinho, Niterói, Université fédérale fluminense, 2007.

> « Les journaux ont toujours été bons pour communiquer des histoires de vie et des rêves. Par ailleurs, ils créent de véritables espaces de manifestation des opinions autour d'un certain thème, avec une certaine cohérence idéologique, et collaborent à la rencontre d'un groupe de personnes donné qui lisent la même histoire et partagent les valeurs exprimées, et qui d'une certaine manière s'identifient avec elles. Pour cela, les journaux et revues sont un champ de l'inévitable action du design graphique, responsable de l'établissement d'un équilibre entre forme, contenu et fonction, dans un mécanisme d'accroches de communication pour les lecteurs[831]. »

Grâce notamment aux formes d'humour graphique publiées en son sein, *Lampião da Esquina* se constitua entre 1978 et 1981 en espace structuré de discussion et de construction de l'identité homosexuelle à l'échelle nationale, mettant en lumière de nombreuses contradictions inhérentes à la gauche brésilienne au moment de l'élaboration de l'ouverture politique par le régime militaire. Sa volonté d'agréger les luttes minoritaires, de faire converger les combats féministe, noir et homosexuel, eut un impact majeur dans les contenus graphiques voués à synthétiser les enjeux et difficultés d'un tel projet. L'équipe fut confrontée à plusieurs reprises aux impasses et contradictions d'une entreprise de défense d'un lectorat homosexuel, victime de préjugés et de violences, menée par un périodique qui n'avait pas vocation à devenir un organe de presse du mouvement activiste gay et de ses revendications. Il semblerait que l'impossible résolution de ces dilemmes et les « malentendu[s] entre minorités » dessinées par Levi en mars 1980 aient contribué à la chute du premier périodique homosexuel d'ampleur nationale au Brésil. « Noir », « travesti », « pédé », « ouvrier », « lesbienne », « prostituée », *Lampião da Esquina* tenta de faire converger les luttes dans un objectif commun : l'accès aux libertés démocratiques pour toutes les minorités. Cette conception de la lutte politique lui valut, à l'instar de *Brasil Mulher*, des critiques internes aux mouvements minoritaires exigeant un engagement plus important en faveur des causes spécifiques.

831 Jorge Luís Pinto RODRIGUES, *op. cit.*, p. 64.

**FIG 132 : *Lampião da Esquina*, n°22, 03/1980, p. 11**

Malgré les divergences exprimées entre organisations militantes et les difficultés matérielles de *Lampião da Esquina*, la rédaction sortit victorieuse d'un procès intenté contre elle au prétexte d'atteinte à la morale conservatrice. Elle mena un combat politique fondamental, également porté par *Brasil Mulher* et *Nós, Mulheres*, dans la remise en cause de la vision moraliste de la sexualité et des mœurs érigée par le régime militaire en pilier de son action contre la subversion communiste[832]. L'humour graphique publié par la presse féministe et homosexuelle contribua en ce sens durant la seconde moitié des années 1970 à la déconstruction de la vision du monde défendue par le gouvernement, également entamée par la presse écologiste et les titres en faveur du multiculturalisme brésilien, en réponse au nationalisme, à l'esprit colonial, libéral et développementaliste.

832 Ben COWAN, *Securing Sex: Morality and Repression in the Making of Cold War Brazil*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2016.

# Chapitre 7

## Multiculturalisme, pan-latino-américanisme, écologie : quelles perspectives dessina l'humour graphique pour le Brésil ?

La presse d'opposition entreprit la construction d'une réelle vision alternative pour le pays, face à l'essoufflement au cours de la seconde moitié des années 1970 du modèle de nation proposé et imposé par le régime militaire, marqué par la crise économique, les avancées électorales du MDB - le parti de l'opposition consentie - ainsi que d'importantes divergences internes sur la marche à suivre ou non vers l'ouverture politique. Nous montrerons le rôle des charges et de la bande dessinée au sein des mécanismes d'élaboration de cet autre imaginaire national, construit en contrepoint du discours officiel. Ainsi, le mensuel *Versus* paru entre 1975 et 1979 à São Paulo développa un pan-latino-américanisme en réponse à la vision de Guerre froide d'un Brésil appartenant au bloc occidental, chrétien et aligné sur la politique des États-Unis. Puisant d'une part ses réflexions dans les épopées et mythes latino-américains, le périodique chercha d'autre part à mettre en lumière les origines et racines historiques africaines de la société brésilienne niées par un récit national militaire centré sur l'esprit de conquête lusitanien et la religion catholique. Présente en filigrane dans *Versus*, la thématique écologiste apparut au fil des pages de certains périodiques indépendantes non spécialisés pour devenir ensuite la préoccupation centrale de nouvelles publications au cours de la seconde moitié des années 1970. Elle surgit en opposition à la vision *ufano*-développementaliste[833] de la dictature militaire prônant la conquête et la colonisation moderne des espaces intérieurs par les pionniers, envisageant de fait la nature comme un ensemble de ressources productives à exploiter. La défense des droits des populations indigènes en tant qu'occupantes légitimes des territoires brésiliens ainsi que la valorisation de la richesse culturelle indienne dessinèrent une alternative à la vision civilisationnelle, raciste et conquérante des militaires.

Dès lors, les formes d'humour et les images employées construisirent les différentes pièces de la mosaïque d'un autre imaginaire national et proposèrent la reconstruction du socle culturel brésilien à partir de valeurs anti-coloniales, anticapitalistes, tournées vers les racines

833 Le terme d'origine espagnole « *ufano* » se réfère au fait de ressentir orgueil et fierté. L'*ufano*-développementalisme du régime militaire se manifesta par un ensemble de projets censés favoriser le développement et la gloire de la nation brésilienne, organisés autour de la conquête moderne des zones les plus reculées, la valorisation des pionniers, l'idée d'une frontière à repousser et l'industrialisation massive en vue de l'intégration du territoire national.

originelles du pays et fondé sur la majorité opprimée, dans toute sa diversité. Elles s'ancrèrent en ce sens profondément dans l'opposition au régime militaire, profitant des pouvoirs communicationnels de la métaphore et de la parabole graphiques pour dénoncer l'autoritarisme à l'échelle nationale, latino-américaine et internationale.

### I. *Versus* et la place du Brésil en Amérique latine

Publié à São Paulo entre octobre 1975 et octobre 1979, *Versus* fut à l'origine une création du journaliste Marcos Faerman, dit Marcão. Oscillant initialement entre parution bimestrielle et trimestrielle, puis devenu mensuel à partir de mars 1977, le périodique imprimé à douze mille exemplaires durant sa première année dépassa les trente-cinq mille tirages à mi-parcours et s'étendit à plusieurs villes brésiliennes telles que Porto Alegre, Rio de Janeiro et Belo Horizonte. Faerman avait entamé sa carrière à l'âge de dix-sept ans, engagé par *Última Hora* à Porto Alegre où il travailla jusqu'à la fermeture et le remplacement en 1964 du périodique par *Zero Hora*. Le jeune reporter prit sa carte au PCB en 1964 et assuma d'importantes responsabilités au sein de la direction nationale du Parti ouvrier communiste (POC) en 1968, année à laquelle il intégra les rangs du *Jornal da Tarde* à São Paulo[834]. Emprisonné à plusieurs reprises par le régime militaire, il s'éloigna du militantisme direct au début des années 1970, mais son travail de journaliste dans la presse indépendante continua à largement refléter ses convictions politiques. Après avoir contribué à la création de *Ex*[835] à São Paulo en décembre 1973 et y avoir travaillé en tant qu'éditeur jusqu'en 1975, il se lança dans le projet d'une nouvelle publication :

> « Quand il quitta la rédaction de *Ex*, et nous parlons maintenant de l'année 1974 ou 1975, Marcão apporta à la future rédaction de *Versus* un contact très fort qu'il avait entretenu avec Eduardo Galeano et au cours de ces échanges d'idées il fut totalement contaminé, disons, par une idée peu mise en pratique ici au Brésil,

834 Guilherme Fernandes de Azevedo, « Jornalismo é Poesia. Uma viagem compreensiva pela obra de Marcos Faerman », Mémoire de master en Sciences de la communication, sous la direction de Dimas Antonio Künsch, São Paulo, Faculté Cásper Líbero, 2014.

835 Les seize éditions régulières et les quatre numéros spéciaux du mensuel indépendant et satirique circulèrent de 1973 à 1975 à São Paulo. Publication engagée à l'humour très corrosif, *Ex* dénonça directement la mort du journaliste Vladimir Herzog en Une du seizième numéro dont les trente mille exemplaires de la première édition se vendirent intégralement, suivis de vingt mille exemplaires supplémentaires. Les ventes moyennes dépassaient légèrement les quinze mille exemplaires. La rédaction fut ensuite contrainte à la fermeture par la police fédérale.

pendant des siècles : l'idée centrale que le Brésil avait besoin de regarder l'Amérique latine pour apprendre avec elle[836]. »

Les trente-trois éditions régulières de *Versus* et les trois numéros hors-série consacrés à la bande dessinée publiés entre octobre 1975 et octobre 1979 attestent du net intérêt de Faerman pour la pluridisciplinarité dans le traitement des thématiques, mais également de son engagement contre le régime militaire et en faveur de la grande diversité culturelle latino-américaine. Comme le rappela son ancien collègue, aujourd'hui journaliste, traducteur et cinéaste Omar de Barros Filho, Faerman fut profondément marqué par ses rencontres avec l'écrivain et journaliste uruguayen Eduardo Galeano[837] lorsque celui-ci était correspondant régulier de *Ex*. Les manifestations culturelles et artistiques latino-américaines revêtaient au fil des pages un habit politique, militant, philosophique et esthétique. Les procédés graphiques et la présentation visuelle tout à fait innovante puisaient leur inspiration, nous le verrons, aux sources de la culture populaire brésilienne, du côté de l'art de l'horreur et de l'angoisse, dans les mythes fondateurs du sous-continent, dans les origines africaines de la population latino-américaine et dans le tiers-mondisme[838]. Au cours des premiers mois et jusqu'à sa prise de position politique affirmée en faveur de la Convergence socialiste, le grand défi de la rédaction fut d'interroger la définition de l'Amérique latine en tant que sphère culturelle et politique dépassant les frontières nationales, marquée par une identité collective à l'échelle du continent et caractérisée par une résistance intrinsèque née de luttes contre l'exploration et la violence depuis plusieurs centaines d'années. Entre lyriques épopées et fresques mythologiques retraçant l'histoire des peuples latino-américains, *Versus* publiait ainsi des récits fictionnels engagés, de grands reportages dénonçant les régimes dictatoriaux du continent ainsi que des essais rédigés par les grands intellectuels latino-américains qui lui étaient contemporains. L'emploi de l'humour graphique fut l'un des outils indispensables à la création matérielle,

836 Omar de Barros Filho in Instituto Vladimir Herzog, "*Resistir é preciso". Os protagonistas desta história*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011, CD 3, 00'00"40 (document audiovisuel).

837 De mai 1973 à août 1976, Eduardo Galeano dirigea la revue argentine *Crisis* qui dut fermer ses portes quelques mois après le coup d'État de la junte militaire dirigée par Videla. Il collabora avec le périodique brésilien *Ex*, puis avec la rédaction de *Versus*. Parti en exil en Espagne en 1976, il poursuivit les échanges avec *Versus* outre-atlantique en devenant correspondant régulier de la rédaction.

838 Au sujet de l'introduction et du développement du concept de tiers-mondisme au Brésil durant la seconde moitié du XX$^{e}$ siècle, voir : Germán Albuquerque, « Tercer Mundo y tercermundismo en Brasil : hacia su constitución como sensibilidad hegemónica en el campo cultural brasileño - 1958-1990 » in *Estudos Ibero-Americanos*, vol. 37, n°2, juil.-déc. 2011, p. 176-195.

politique et symbolique de cet espace transfrontalier traversé par de nombreuses circulations intellectuelles, militantes et artistiques.

### 1. Profils, projet graphique et innovations esthétiques

*Versus* est l'objet de quelques articles brésiliens issus des sciences de l'information et de la communication[839] centrés sur les techniques de journalisme innovantes ainsi que sur la construction d'une identité culturelle latino-américaine, mais qui prennent souvent la forme de dithyrambes dépourvus d'une vraie analyse critique – travers par ailleurs représentatif de la mémoire collective au sujet de la presse « alternative ». Sans résister à cette tentation de l'éloge, la publication en 2007 de l'anthologie *Versus: Páginas da Utopia*[840] permit cependant à Omar de Barros Filho d'évoquer certaines sources d'inspiration du périodique, l'organisation de la rédaction et l'important groupe de collaborateurs réguliers. Faerman chercha en effet à s'entourer de rédacteurs aux profils divers et à ouvrir largement sa porte aux écrivains, philosophes et artistes, en plus des journalistes et reporters professionnels. Le mensuel compta parmi ses membres l'intellectuel d'origine ukrainienne Boris Schaiderman, traducteur du russe au portugais[841] naturalisé dans les années 1940 qui collabora à partir de 1957 à la presse brésilienne puis enseigna la langue et la littérature russes à l'Université de São Paulo. Le sociologue brésilien Octavio Ianni fut également collaborateur de *Versus*, après avoir été interdit d'enseigner à la USP en 1969. Il exerça au sein de nombreuses universités brésiliennes et étrangères tout en publiant régulièrement des articles dans le mensuel indépendant, notamment au sujet de la persistance des préjugés raciaux au Brésil[842]. Auteur de fiction, essayiste et principal traducteur brésilien de l'œuvre de Kafka, Modesto Carone travailla

839 Voir : Xenya de Aguiar Bucchioni, Juliana Sayuri Ogassawara, « *Versus*: a busca por uma identidade cultural latino-américana » in *Diálogos de la Comunicación*, n°79, janv.-juil. 2010 [en ligne : https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3718996] (consulté le 09/04/2019) ; Jeferson Candido, « Versus: os primeiros versos – aspectos da poesia publicada no primeiro ano do jornal » in *Boletim de Pesquisa NELIC*, vol. 6, n°8/9, 2006, p. 180-189.

840 Omar de Barros Filho, *Versus: Páginas da Utopia*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2007.

841 Boris Schnaiderman publia au Brésil de nombreux ouvrages consacrés à la culture russe, ainsi que d'importantes versions des œuvres de Pouchkine, Dostoiévski, Tolstói, Tchekhov et Górki. Au sujet des techniques et méthodes de traduction employées par Schnaiderman, voir l'article : Walter Carlos Costa, « Boris Schnaiderman e o autocomentário de tradução » in *TradTerm*, vol. 18, déc.2016, p. 22-34.

842 Spécialiste des inégalités sociales et raciales au Brésil, Ianni était un ancien élève de Florestan Fernandes issu de l'école de sociologie pauliste. Il fut l'un des fondateurs en 1969 du Centre brésilien d'analyse et planification (CEBRAP) avec d'autres collègues également éloignés de leur fonction à l'Université de São Paulo. Ianni fut notamment l'auteur de l'ouvrage *A Formação do estado populista na América latina*, paru en 1975 aux éditions *Civilização Brasileira*.

également pour *Versus* et d'autres publications indépendantes. Les essais du directeur de théâtre, poète et leader du Movimento Negro Abdias Nascimento côtoyaient les chroniques des dramaturges Augusto Boal et Plínio Marcos ou les récits fictionnels de l'autrice Nélida Piñon.

D'un autre côté, de nombreux intégrants de la rédaction étaient issus du milieu du journalisme professionnel, à commencer par Marcos Faerman et Omar de Barros Filho eux-mêmes. Percival de Souza, l'un des fondateurs du *Jornal da Tarde*, envoyait fréquemment des chroniques à la rédaction. Wagner Carelli, ancien élève puis collègue de Vladimir Herzog, fut renvoyé de la rédaction de *O Estado de São Paulo* après un voyage à Cuba. Il commença alors à envoyer des articles à *Versus*, rejoignant Carlos Rangel, Jorge Pinheiro, Licínio de Azevedo, Luiz Egypto, Maria da Paz Rodrigues, Neusa Maria Pereira et de nombreux autres. Le groupe initial des membres de la rédaction s'agrandit et se modifia entre 1975 et 1979, à mesure que la ligne éditoriale de *Versus* évoluait. La rédaction se regroupait régulièrement en son siège situé dans un premier temps rue Alves Guimarães à São Paulo ou au domicile de Omar de Barros Filho dans le quartier de Magdalena. À partir de 1977, le mensuel vit progressivement certains changements s'affirmer et Paulo de Tarso Venceslau[843], économiste et ancien militant de la lutte armée au sein de diverses organisations, devint administrateur financier. Les tirages atteignirent à cette époque trente mille exemplaires.

Le projet graphique était une innovation importante apportée par le mensuel *Versus*. Les charges et bandes dessinées y trouvèrent une place importante qui, nous le verrons, s'étiola à partir du début de l'année 1978 et du départ de certains dessinateurs. Participèrent dès le premier numéro Angeli, Luis Gê, Paulo et Chico Caruso, Jaime Leão, Chinem, Alcy et Elifas Andreato. Ce dernier fut le directeur artistique de *Opinião* depuis la première parution en novembre 1972 et jusqu'au départ de Raimundo Pereira en février 1975[844]. Andreato accompagna l'éditeur, partit s'installer à São Paulo pour travailler à la création de *Movimento* et se lança dans le projet de *Versus*. La couverture de chaque numéro était soigneusement mise en page avec l'unique couleur permise par les finances, les grands titres, le contenu textuel et les graphismes travaillés. Écrits et images œuvraient de manière conjointe à la diffusion des

843 Militant de l'Alliance de libération nationale (ALN), il fut choisi pour participer à l'enlèvement de l'ambassadeur nord-américain Charles Burke Elbrick en septembre 1969 à Rio de Janeiro. Emprisonné le mois suivant, Paulo de Tarso Venceslau fut torturé dans les locaux de l'Opération Bandeirante (OBAN) à São Paulo, puis jugé et emprisonné. Il sortit de prison en décembre 1974 et devint économiste, terminant ainsi les études qu'il avait entamées avant son emprisonnement.

844 Voir le troisième chapitre de cette thèse.

messages, obéissant à de remarquables règles d'agencement et de composition. La Une du premier numéro daté d'octobre 1975 fut à cet égard annonciatrice de la création couplée entre textes et graphismes d'un périodique singulier, pionnier dans les formes de son engagement politique.

**FIG 133 : *Versus*, n°1, octobre 1975, p. 1**

La répétition du terme « mort » dans les trois titres construisait le fil conducteur entre les différents sujets traités : « Je fus condamné à mort. (Confessions d'un reporter argentin) », « Je me suis condamné à mort. (Journal d'un écrivain péruvien) » et « Nous vivons dans la mort. (La vie dans un asile du Minas Gerais)[845] ». Rappelons que l'impression du premier numéro coïncida avec le décès, le 25 octobre 1975, du journaliste Vladimir Herzog retrouvé pendu dans sa cellule au sein du DOI-CODI de São Paulo. La nouvelle de l'assassinat grossièrement maquillé en suicide, amplement relayée par les médias malgré l'interdiction formelle, marqua

845 *Versus*, n°1, 10/1975, p. 1.

durablement les journalistes et toute l'opposition démocratique au régime militaire[846]. Tout dans le graphisme créé par Luis Gê faisait écho à cette réitération de la « mort » : l'emploi de la couleur rouge, la redondance des images, la dureté des traits, l'horreur et la crainte exprimées par les visages en noir et blanc, les mains placées en une ultime tentative de protection. La couleur et la centralité du visage de plus grande taille en suggèrent le caractère initial, suivi par autant de déclinaisons du même phénomène. Reproduit en quatrième page, le dessin illustrait « ARGENTINAAA[847] », reportage-récit du journaliste argentin Tomas Eloy Martinez consacré à la montée en puissance de l'ancien ministre José Lopez Rega et de la « *Triple A* », l'Alliance Anticommuniste Argentine. La répétition de la dernière lettre du titre évoquait à la fois graphiquement et phoniquement un cri d'alarme tout en constituant l'acronyme de l'un des synonymes du terrorisme d'État dans l'Argentine des années 1974 et 1975 : « A.A.A. ».

De nombreux graphismes puisaient leur inspiration dans la culture populaire brésilienne et notamment l'art du *cordel*, fortement lié à la tradition orale du *nordeste*. Dès le deuxième numéro, *Versus* rendit hommage au travail de l'artisan et artiste originaire du pernambouc José Francisco Borges, à la fois dessinateur, graveur, chanteur et poète[848]. Plus connu sous le nom de J.Borges, l'artiste autodidacte et maître d'art populaire raconta son enfance humble et laborieuse, suivie de sa découverte progressive du milieu des chanteurs itinérants dans les marchés du sertão et de la réalisation des feuillets de *cordel*. Les courts poèmes et les gravures sur bois reproduits par *Versus* narraient les aventures d'animaux réels et imaginés, associant un style naïf à une bonne dose d'humour en vers :

846 David Creimer Reichhardt, « A multidão silenciosa: Vladimir Herzog, assassinado (São Paulo, 1975): etnografia de um evento », Mémoire de master en Anthropologie sociale, sous la direction de Omar Ribeiro Thomaz, Campinas, Université de l'État de Campinas, 2015.
847 *Versus*, n°1, 10/1975, p. 4-6.
848 *Versus*, n°2, 12/1975, p. 44.

**FIG 134 : *Versus*, n°2, 12/1975, p. 44**

La notoriété de J. Borges, grand représentant de l'univers culturel du peuple nordestin, acquit une ampleur nationale au cours de la première moitié des années 1970 à la suite de la venue à Bezerros des peintres *cariocas* Ivan Marquetti et José Maria de Souza, qui lui commandèrent des œuvres, ainsi que de la découverte de son travail par le célèbre romancier Ariano Suassuna. La dessinatrice Conceição Cahu s'inspira d'ailleurs largement de cet univers culturel du *cordel* pour illustrer le reportage de Caco Barcelos, « A perseguição (no sertão de Serra Talhada, lá onde nasceu Virgulino Lampião)[849] », paru en décembre 1976. Le graveur Rubem Grilo qui avait auparavant collaboré avec *Opinião* publia des œuvres anciennes ou inédites dans *Versus* à partir de la fin de l'année 1977. Il transmettait au mensuel des travaux à la forte teneur politique, critiques de la situation contemporaine et du régime militaire, témoins des inégalités sociales, des rapports de domination et des ravages du capitalisme carnassier. Le trait allégorique et expressionniste, parfois naïf, souvent humoristique et immanquablement satirique, portait les innombrables marques et saccades de la gouge servant à la gravure. En juin 1978, une œuvre de Grilo fut publiée pour illustrer l'éditorial de Jorge Pinheiro[850]

849 *Versus*, n°7, 12/1976, p. 14-16.
850 *Versus,* n°22, 06-07/1978, p. 3-4.

analysant les évolutions du scénario politique national notamment marqué par la grève ouvrière du mois de mai dans la périphérie de São Paulo. Mais c'est dans le vingt-troisième numéro que la dimension métaphorique et la teneur contestataire de ses gravures franchirent une étape importante, lorsqu'elles furent associées à la « Lettre ouverte d'un torturé au président Geisel[851] » signée par Amadeu de Almeida Rocha et reproduite par *Versus*.

L'emploi de la narration graphique et textuelle fictionnelle contribua significativement à l'identité du mensuel, dont le directeur de la rédaction Marcos Faerman revendiquait – à l'instar de la revue *Realidade* et du *Jornal da Tarde*[852] – l'emprunt de certaines techniques au *New Journalism*, repoussant les limites des méthodes de la narration journalistique traditionnelle. Cette appétence pour le mélange des genres aboutit à l'usage fréquent de récits dessinés, comme en 1976 lorsque Jayme Leão proposait une version graphique du film Iracema, tourné par le réalisateur brésilien Jorge Bodanski et censuré dans le pays. Après avoir lu le scénario, Jayme Leão en imagina et dessina certaines scènes publiées sous forme de planches de bande dessinée au sein du septième numéro de Versus[853]. Le trait sombre, élaboré, mimétique et l'emploi du crayonné pour renforcer les nombreuses zones d'ombre traduisaient d'angoissantes scènes d'oppression, de destruction de la nature et d'exploitation des femmes et des hommes le long de la route transamazonienne.

851 « Carta aberta de um torturado ao presidente Geisel » in *Versus*, n°23, 07-08/1078, p. 12-15.
852 Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, « New Journalism. A reportagem como criação literária » in *Cadernos da Comunicação*, vol. 7, 2003.
853 « Iracema » in *Versus*, n°7, 12/1976, p. 21-26.

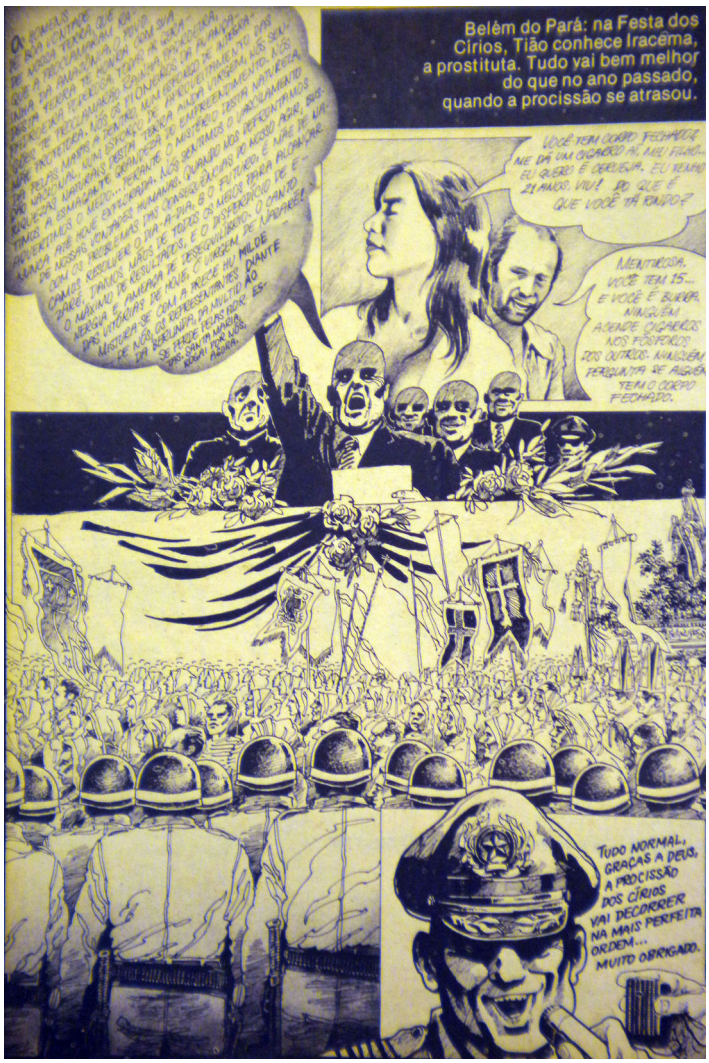



**FIG 135 : *Versus*, n°7, 12/1976, p. 24**

La rédaction de *Versus* consacra trois numéros hors série au neuvième art en décembre 1976, mars 1977 puis juillet 1979, un mois avant la parution du dernier numéro. Mais la rédaction divulgua également au sein des éditions régulières de nombreuses planches de bande dessinée inédites ou déjà publiées, du moins jusqu'à la fin de l'année 1977. Ce mode de narration dessinée fut le support de reconstitutions historiques, de la transmission de mythes fédérateurs latino-américains et de la publication de grands reportages graphiques consacrés notamment aux origines africaines de la population brésilienne ainsi qu'à la situation contemporaine de pays africains lusophones tout récemment indépendants, notamment dans la section « *Afro-latino-América* » sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Dès le début de l'année 1976, Luiz Gê dessinait la guerre coloniale, le racisme et la guerre de libération dans quatre planches synthétiques intitulées « Angola», plongeant le lecteur dans un récit abolissant les frontières temporelles et empruntant de nombreuses références à la culture populaire nord-

américaine pour représenter les envahisseurs. Le quatrième numéro de *Versus* publiait une bande dessinée de l'auteur argentin Enrique Breccia datée de 1974 et traduite en portugais : « A espera[854] ». Le fils d'Alberto Breccia avait un trait extrêmement minimaliste et saccadé, fortement inspiré de la gravure sur bois et dont les lignes accentuaient muscles, angles, tissus et mouvements. De l'histoire de la vengeance de Calixto Ordoñez contre le militaire qui massacra sa famille apparaissait la critique du cynisme et de l'ironie d'un monde violent gouverné par la stupidité des hommes. La Patagonie, dont les paysages étaient à peine suggérés par des cases accordant au vide et à l'immensité une grande importance, trouvait sa matérialité dans la langue indienne *mapuche*. Une autre planche dessinée par Breccia et publiée isolément en avant-dernière page du même numéro[855] servait à la promotion du hors série consacré à la bande dessinée, paru quelques mois plus tard. Rendu célèbre par son personnage tragi-comique Rango, Edgar Vasques mit en dessins le récit « A morte de Pedro Ninguém » à partir du célèbre poème de Luis Menezes et les trois planches[856] parurent dans le cinquième numéro de *Versus*. Le périodique publia en mars 1977 huit planches[857] issues de « Tecumtha », de l'espagnol Luis Garcia, qui dessina le massacre des indiens nord-américains par les blancs alors qu'il avait fui le franquisme et émigré aux États-Unis. Perturbation de l'équilibre et de l'harmonie avec la nature, horreur du génocide, caractère transfrontalier de la résistance à l'oppresseur sanguinaire, cruauté des massacres et des pendaisons prenaient corps à travers le style hyper réaliste du dessinateur. Deux mois plus tard, ce fut au tour de Jayme Leão de dessiner le « Sonho nordestino[858] » à partir des textes de Gianfranceso Guarnieri et de représenter l'histoire d'un homme originaire du *sertão*, parti en ville pour y occuper un emploi d'ouvrier et dans l'attente de ses retrouvailles avec sa famille. Ces quelques exemples démontrent le rôle accordé à la bande dessinée par le mensuel *Versus* dans le processus d'élaboration graphique d'une identité caractérisée par le combat contre les inégalités sociales, raciales et culturelles au Brésil, mais également la lutte transfrontalière contre le racisme hérité de la colonisation, le massacre des peuples originels et le désastre de l'ultra-libéralisme appliqué à l'échelle de l'Amérique latine.

854 « A espera » in *Versus*, n°4, 1976, p. 25-30.
855 *Versus*, n°4, 1976, p. 51.
856 « A morte de Pedro Ninguém » in *Versus*, n°5, 1976, p. 34-36.
857 « Tecumtha » in *Versus*, n°8, 03/1977, p. 17-20.
858 « Sonho nordestino » in *Versus*, n°10, 05/1977, p. 21-25.

### 2. L'élaboration d'une identité collective à l'échelle continentale

Dès son titre, *Versus* revendiquait son ancrage à contre-courant[859] dans une large opposition à tous les gouvernements militaires, à un ensemble de conventions et normes du journalisme ainsi qu'à une vision pré-définie et imposée de l'identité latino-américaine. Les reportages, les chroniques, les essais, les œuvres de fiction littéraire, les photographies et dessins tendaient à formuler des propositions *alter*natives, profondément anticapitalistes et anti-autoritaires, dans les domaines économiques, sociaux et politiques. *Versus* était envisagé par ses rédacteurs comme le vecteur d'une circulation militante d'informations axées autour du postulat central dont Omar de Barros Filho rappelait en 2011 l'importance pour Marcos Faerman : « le Brésil avait besoin de regarder l'Amérique latine pour apprendre avec elle. » La remise en question constante des frontières établies arbitrairement sur le sous-continent prenait dès lors la forme d'une déconstruction discursive et graphique des limites nationales.

Dès le deuxième numéro, la reproduction de l'essai « Nuestra América[860] » rédigé par José Marti en 1891 ancra historiquement et symboliquement l'ambition de réappropriation du terme « Amérique », à la première personne du pluriel, par les peuples du sous-continent exhortés à grandes doses de lyrisme par l'homme politique cubain à s'unir, à lutter pour leur indépendance et à s'opposer à l'impérialisme nord-américain. Le numéro suivant fut le prétexte à la formulation par Angeli d'un cynique constat d'échec avec la charge « Le grand cirque latino-américain[861] ».

859 Nous avons développé ce point dans l'article « *Versus*, une publication indépendante brésilienne en résistance » issu d'une communication présentée lors du Colloque des doctorants de la Fédération Suds organisé les 11 et 12 décembre 2014 à l'Université Paris Diderot et qui avait pour thème « Les circulations à contre-courant ». Voir : Mélanie Toulhoat, « Versus, une publication indépendante brésilienne en résistance » in *Cahiers de l'URMIS*, n°16 « Métamorphoses du regard sur les migrations contemporaines », 2016 [en ligne : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01393673/document] (consulté le 12/04/2019)].

860 *Versus*, n°2, 12/1975-01/1976, p. 4.

861 *Versus*, n°3, 1976, p. 29.

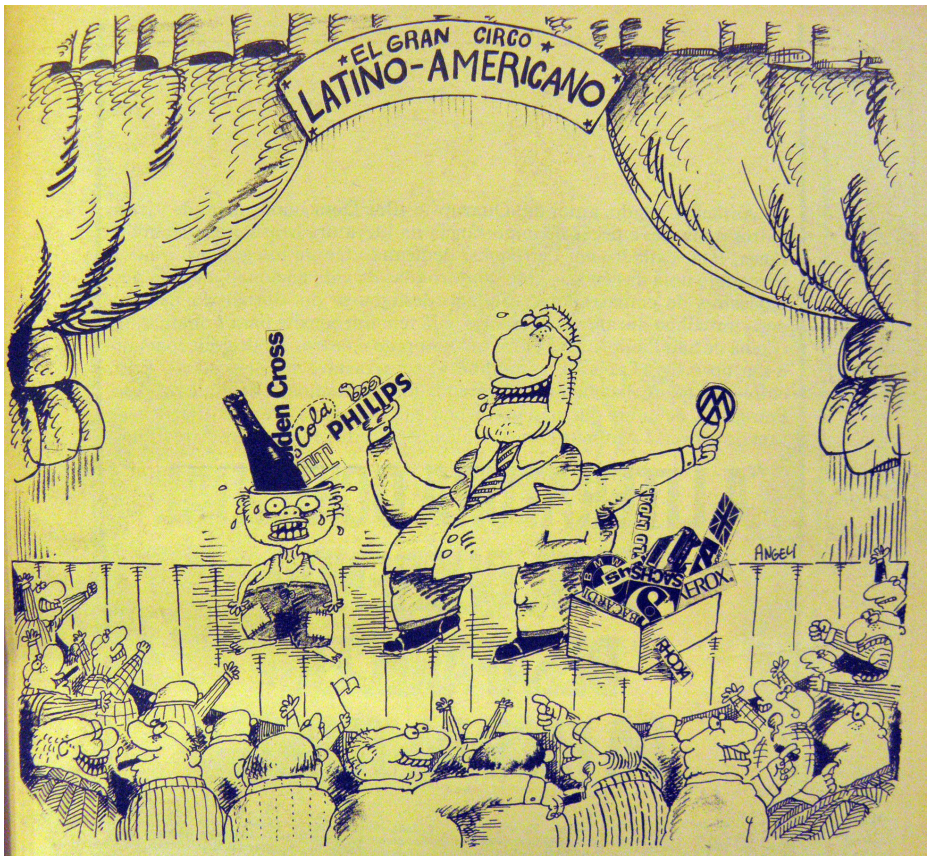



**FIG 136 : *Versus*, n°3, début 1976, p. 29**

Sur la scène d'un chapiteau circassien, un homme d'affaires en costume martyrisait un second personnage vêtu de haillons en lui remplissant littéralement la boîte crânienne des noms et logos de grandes firmes internationales dont Coca-Cola, Sachs, Volkswagen, Xerox ou Philips. Le public composé d'hommes blancs dégarnis encourageait la violence et la décadence des actes dont il était spectateur. Le titre de la charge faisait de la victime une métaphore de l'ensemble du sous-continent, subissant passivement le lavage de cerveau et les invasions étrangères. Le trait simple, rond et presque brouillon du caricaturiste contribuait à la transposition du scénario international marqué par un capitalisme prédateur en une grande foire d'empoigne où les peuples, territoires et marchés latino-américains étaient vendus au plus offrant. Difficile de déterminer où résidait la vraie cible du dessin : les États-Unis, l'Europe, le capitalisme, la pornographie et le vice de la géopolitique mondiale ? La soumission des pays latino-américains face à cette persistance de la colonisation ? La composition de la page interpelle : le caractère passif du personnage faisait écho au titre de l'encart situé dans la partie inférieure. Au prétexte de faire la promotion d'une maison d'édition publiant simultanément

douze auteurs brésiliens, l'exclamation « Un acte de courage ! » fut mise en avant comme pour ouvrir la voie de la résistance culturelle au continent martyrisé.

L'Amérique latine opprimée par les États-Unis fut également le sujet de charges publiées au sein d'un entretien avec le grand reporter brésilien Newton Carlos intitulé « Un voyage politique à travers l'Amérique[862] », paru dans le quatrième numéro de *Versus* et qui inspira les caricaturistes Alcy, Angeli et Jota. Le premier représenta la figure archétypale de l'Oncle Sam – vieil homme à la barbe et aux cheveux blancs, vêtu d'un costume noir et d'un pantalon à fines rayures, coiffé d'un chapeau aux couleurs du drapeau nord-américain – chevauchant une femme indienne très corpulente qui portait le petit chapeau rond noir et la coiffure traditionnels boliviens[863].

**FIG 137 : *Versus*, n°4, 1976, p. 12**

Bien installé sur les épaules de sa monture humaine, le personnage symbole des États-Unis jouait de la guitare en entonnant le refrain de l'une des chansons les plus représentatives du Tropicalisme composée par Gilberto Gil, Torquato Neto et José Carlos Capinan et enregistrée par Caetano Veloso en 1968, « Soy loco por tí, América... ». L'ironie résidait dans l'emploi des

862 « Uma viagem política pela América » in *Versus*, n°4, 1976, p. 11-14.
863 *Versus*, n°4, 1976, p. 12.

paroles, un cri d'amour adressé à l'Amérique latine toute entière symbolisée par la figure féminine indienne opprimée et exploitée. La chanson lyrique et engagée, inscrite dans la revendication d'une identité transnationale propre au continent latino-américain[864], était détournée de son sens et appropriée par l'Oncle Sam, friand d'une Amérique soumise et dominée. Le jeu des disproportions caractéristique du travail graphique de Alcy, visible dans les jambes filiformes enserrant le visage de la femme telles le double joug d'une charrue, ajoutait du poids à la contestation en insistant sur l'animalisation du personnage latino-américain écrasé par la domination. Récurrent dans les pages de *Versus*, ce type de métonymie visuelle permit au mensuel de revendiquer une identité politique et culturelle commune à l'ensemble des territoires et des peuples latino-américains victimes du même saccage, à partir de situations d'oppression jugées représentatives de l'ensemble du continent. La présence nord-américaine invasive et prédatrice fut également mise en scène par Angeli dans un strip composé de trois vignettes dispersées au sein de la rubrique « Dolar Furtado », signée Mouzar Benedito et parue en juin 1977[865].

Mais la remise en cause d'une spatialité imposée et la lutte contre les oppressions vécues s'alimentaient également d'une exhortation à la résistance face aux régimes autoritaires en vigueur sur l'ensemble du continent, qu'il s'agissait d'ancrer historiquement dans cette identité collective :

> « Versus conte la saga latino-américaine. Quatre siècles de silence et de solitude. L'histoire des peuples disparus. Les hommes qui ont construit les routes et les villes. Les héros qui ont combattu jusqu'à la victoire ou la mort. Le futur possible du Continent. Pour la récupération d'une mémoire perdue. L'aventure de Notre Amérique en reportages, contes, poésies, essais et documents. Notre publication fait partie de la presse indépendante du Pays et a besoin de votre soutien pour vivre. Signez Versus pour 120,00 Cruzeiros (12 numéros plus les éditions spéciales)[866]. »

864Au sujet de l'insertion de la chanson « Soy loco por ti, América » dans le champ de la musique protestataire de la seconde moitié des années 1970 au Brésil et en Amérique latine, voir : Éverton Santos, Christina Ramos, « 'Soy loco por ti, América': tropicalismo, música e identidade latino-americana » in *Revista de Estudos Culturais*, vol. 4, n°1, janv.-mai 2018, p. 65-78.

865 *Versus*, n°11, 06/1977, p. 24.

866 *Versus*, n°4, 1976, p. 10.

Insistant sur son appartenance à la presse indépendante brésilienne, *Versus* multiplia les encarts publicitaires pour d'autres périodiques tels que *Ovelha Negra* et *Fradim*, tout en faisant la promotion de revues littéraires :

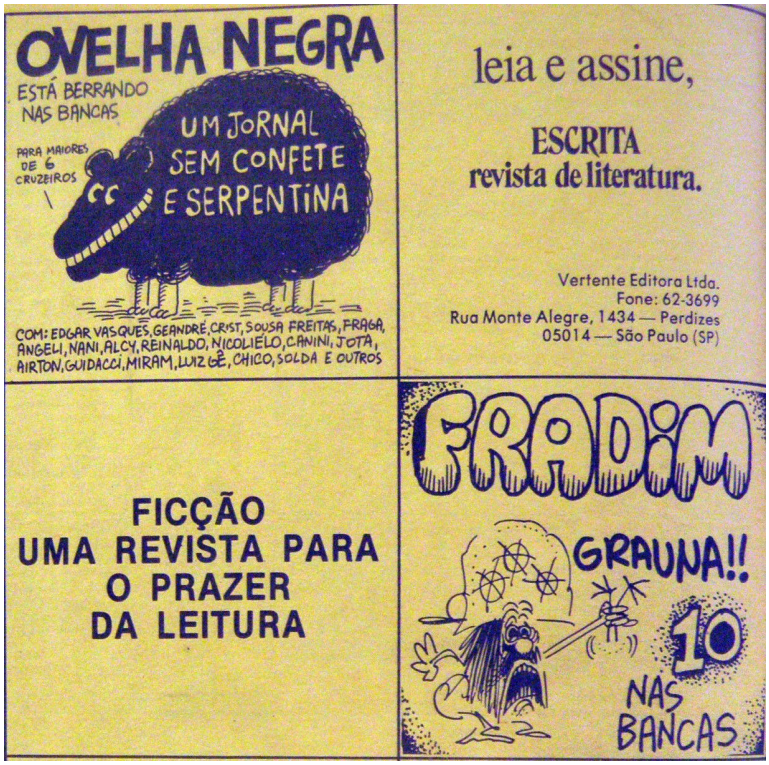



**FIG 138 : *Versus*, n°4, 1976, p. 10**

Les prises de position directes de *Versus* contre la censure, la répression physique et la torture étaient souvent matérialisées par les productions de José Pires, dit Jota, l'un des dessinateurs de la rédaction. Ses personnages aux visages arrondis et à l'air grotesque tentaient de survivre dans le climat de paranoïa et d'insécurité régnant en cette seconde moitié des années 1970, en assimilant et intériorisant les règles du jeu sous le régime militaire. Les dessins de Jota faisaient le constat de l'omniprésence de l'autoritarisme dans toutes les sphères de la société brésilienne. En septembre 1977, il mit en lumière le paradoxe ridicule de l'existence d'éditeurs politiques au sein de rédactions envahies par la censure.

**FIG 139 : *Versus*, n°14, 09/1977, p. 9**

Notons que l'existence de la censure préalable et la présence de censeurs dans les locaux de certains périodiques étaient désormais abordés directement, sans sous-entendu ni double sens, comme en décembre 1977 lorsque la journaliste Cristina Ribeiro s'insurgea contre la persistance du contrôle et des interdictions :

> « Et la censure ?
> Malgré toutes les promesses en faveur de la démocratie, de nombreuses publications sont toujours censurées comme le journal catholique « O São Paulo », « Movimento » et « Tribuna da Imprensa ». Ce dernier fut même confisqué une nouvelle fois en décembre, couronnant ainsi les réalisations de la censure en 1977.
> C'est pour ne pas perdre l'habitude, disent certains. C'est une idiotie totale, disent les autres. Ce qui est incompréhensible, c'est la totale contradiction, très fréquente, entre les discours en haut-lieu et les actes de ceux qui reçoivent les ordres ! Il est possible que tant d'années de silence aient provoqué un problème de surdité collective, qui se produit sauf si le cri est très élevé et réunit de très nombreuses voix[867]. »

Dans le même numéro, la rédaction exigea la remise en liberté du journaliste brésilien Flávio Tavares[868], emprisonné en 1977 par l'armée uruguayenne après avoir été plusieurs fois

867 *Versus*, n°17, 12/1977, p. 11.
868 « LIBERDADE PARA FLAVIO TAVARES » in *Versus*, n°17, 12/1977, p. 2.

arrêté par le régime militaire brésilien. *Versus* faisait état d'un manifeste signé par un millier de professionnels du journalisme et envoyé au gouvernement à Montevideo. Quelques pages plus loin, les psychanalystes uruguayens Horatio Amigorena et Marcel Vignar se penchaient sur les impacts des régimes dictatoriaux sur les âmes, les rêves et les personnalités en Amérique latine dans l'article « A Instância Tirânica[869] ». Le texte consacré aux effets dévastateurs de l'intériorisation de l'autoritarisme était illustré par deux gravures de Rubem Grilo mêlant lambeaux de chair, outils en métal ou en cuir, fragments et visages. Les traits caractéristiques de la technique employée accentuaient l'impression de lacération dans des scènes de torture latino-américaines, représentant graphiquement l' « instance tyrannique » diagnostiquée à l'échelle du continent. *Versus* s'employait ainsi à dénoncer les crimes du régime militaire brésilien et de toutes les dictatures voisines, envisageant une opposition politique, idéologique et philosophique aux dimensions régionales.

Largement relayé par *Versus* dès décembre 1977[870], l'appel au boycott de la Coupe du Monde de football organisée en 1978 par l'Argentine de Jorge Rafael Videla intégra ce programme de résistance aux dictatures militaires sur le continent latino-américain. En janvier 1978, Mouzar Benedito répétait son refus de participer à un événement utilisé par le gouvernement militaire pour détourner l'attention du monde entier :

> « Comme ils n'ont pas l'intention de changer le régime, la meilleure solution est de changer de sujet. Pour cela, la chance est arrivée à point nommé : la Coupe du Monde se déroulera là-bas, en juin. Elle sera utilisée – comme c'est déjà arrivé avec diverses activités sportives à d'autres époques et en d'autres lieux – pour que l'on se souvienne de l'Argentine comme le pays d'accueil de la coupe et plus le pays des tortures et des disparitions suspectes. Pendant ce temps-là, des milliers d'argentins continueront à disparaître, à être torturés, tués et exilés[871]. »

Marcotin croqua à cette occasion une sélection argentine terrifiante composée de onze militaires en uniformes et en armes, prenant la pose avec le ballon rond. Cette belle équipe aux airs menaçants servait au caricaturiste à dénoncer l'utilisation politique de l'événement sportif par le gouvernement militaire argentin, mais l'équipe sanguinaire aurait tout aussi bien pu être uruguayenne, chilienne ou brésilienne.

869 « A Instância Tirânica » in *Versus*, n°17, 12/1977, p. 16-18.
870 Marcos Faerman, « A COPA DA TORTURA » in *Versus*, n°17, 12/1977, p. 14-15.
871 *Versus*, n°18, 01/1978, p. 16.

**FIG 140 : *Versus*, n°18, 01/1978, p. 16**

En suivant cette logique d'internationalisation du combat mené par la rédaction du mensuel indépendant contre l'autoritarisme à l'échelle du continent, une réinterprétation des charges graphiques publiées est possible. Les oppresseurs, les tortionnaires, les censeurs n'étaient plus seulement les symboles de la brutalité du régime brésilien, mais revêtaient un caractère universel, comme lorsque João Zero dessina en avril 1978 un militaire à l'uniforme tâché de sang se confessant à son médecin : « Je l'ai tabassé, docteur, parce qu'il m'avait traité de violent...[872] ». La rédaction s'attaquait également aux connexions établies entre les autorités latino-américaines en publiant par exemple en décembre 1978 un reportage de Renan Oliveira consacré à la détention de Flávia Schilling[873], la fille de l'économiste brésilien exilé politique en Uruguay Paulo Schilling, emprisonnée à Montevideo. Entre 1973 et 1985, le camp de Punta Rieles servit de lieu de réclusion pour femmes sous le régime militaire uruguayen. Le journaliste enquêta auprès de plusieurs responsables militaires en charge du dossier, qui démentirent l'existence de prisonniers politiques dans le pays et refusèrent de communiquer toute information relative au cas Flávia Schilling. Si cette lutte incessante contre les pratiques autoritaires était l'un des éléments fondateurs de l'identité revendiquée par *Versus*, le groupe de journalistes et intellectuels combattit également les préjugés raciaux omniprésents au Brésil et fit de la valorisation des origines africaines de la population latino-américaine une autre

872 *Versus*, n°20, 04-05/1978, p. 17.
873 *Versus*, n°27, 12/1978, p. 21-23.

caractéristique fondamentale de son combat, opposé à la prépondérance d'une vision européenne et chrétienne de la nation brésilienne.

### 3. « *Afro-Latino-América* »

D'importants reportages valorisèrent dès les premiers numéros la réflexion et les revendications politiques liées aux origines de la population brésilienne ainsi qu'aux conséquences de la colonisation européenne pour les pays d'Afrique, tout en insistant sur l'universalité de l'oppression raciale. Le journaliste Vitor Vieira dénonça au début de l'année 1976 la ségrégation spatiale et les inégalités sociales entre Blancs et Noirs en Afrique du Sud dans « Esta é a crônica da Africa do Sul de algum tempo atrás, A DA SUBMISSÃO[874] ». Il y analysait la continuité entre la période coloniale et certaines formes contemporaines d'exploitation. *Versus* présenta dans « Poemas negros da África branca[875] » le travail de l'essayiste Florence Vaillant qui avait publié en 1975 *Poètes noirs de l'Afrique du Sud. Voix noires de l'Afrique blanche*[876], un ouvrage déplorant la disparition de toute une génération d'auteurs noirs lors du massacre de Sharpeville le 21 mars 1960. L'article précédait deux pages de poèmes sud-africains rédigés par Stanley Motjuwadi, James Matthews, Syndney Sipho Sepamla et Casey Motsisi. Les textes accompagnés de photographies d'archives étaient imprimés en blanc, sur fond noir. En décembre 1976, la Une titrait « Guerre en Afrique Noire. Deux reporters de Versus découvrent la Guinée-Bissau[877] » et retraçait la lutte de libération nationale menée dans le pays jusqu'en 1973, dont Licinio Azevedo et Maria da Paz Rodrigues publièrent quatre témoignages[878]. En mai 1977, *Versus* ouvrit ses colonnes au Mouvement populaire de libération d'Angola (MPLA) dirigé par le poète Agostinho Neto, qui livrait son analyse du régime sanguinaire de Mobutu installé dans le Zaïre voisin depuis 1965[879]. Quelques pages avant la publication de ce « document africain » inédit au Brésil, le journaliste brésilien João Carlos Rodrigues s'interrogea sur la place des Noirs dans le cinéma brésilien[880] et dénonça l'emploi systématique de figures archétypales, de personnages occupant à l'écran

874 Vitor Vieira, « Esta é a crônica da Africa do Sul de algum tempo atrás, A DA SUBMISSÃO » in *Versus*, n°5, 1976, p. 42.
875 *Versus*, n°6, 10-11/1976, p. 24-26.
876 Florence Vaillant, *Poètes noirs de l'Afrique du Sud. Voix noires de l'Afrique blanche*, Paris, Présence Africaine, 1975.
877 *Versus*, n°7, 12/1976, p. 1.
878 Licinio Azevedo, Maria da Paz Rodrigues, « Quatro relatos da Guiné Bissau » in *Versus*, n°7, 12/1976, p. 3-6.
879 « Documentos Africanos. Os crimes de Mobutu » in *Versus*, n°10, 05/1977, p. 36-38.
880 João Carlos Rodrigues, « O negro e o cinema brasileiro » in *Versus*, n°10, 05/1977, p. 20.

des fonctions subalternes ou folkloriques caractéristiques d'une société raciste. Le mois suivant, le mensuel présenta en cinq pages le documentaire « 25 »[881] consacré à la libération du Mozambique, réalisé par José Celso Martinez Correa et Celso Luccas, produit par l'Institut national de cinéma du Mozambique et axé autour de la centralité du numéro dans l'histoire récente du pays :

> « À partir du numéro 25 nous avons décidé de monter seulement un film. Nous avons découvert une série de coïncidences autour de ce numéro : 25 juin 1962 – Fondation du Front de Libération du Mozambique (FRELIMO) ; 25 septembre 1964 – début de la lutte armée ; 25 avril 1974 – chute du fascisme portugais ; 25 juin 1975 – indépendance du Mozambique. A partir de ça, nous avons organisé l'histoire de la libération du Mozambique dans nos têtes et dans le film[882]. »

*Versus* franchit en juillet 1977 une étape importante dans la structuration de ses réflexions anti-racistes en intégrant la section régulière « Afro-Latino-América[883] » :

> « **Afro-Latino-América**, et pas seulement América-Latina, parce que cela définit mieux l'importance de la présence africaine dans cette partie du monde. Nos racines africaines – preuve de la vitalité et de la résistance du noir face aux situations créées par le colonialisme – sont évaluées avec la plus grande exactitude, résultat de l'action de nouveaux courants qui émergent des communautés d'origine africaine. L'une des sources d'inspiration de **Afro-Latino-América** est la presse noire, qui a vécu durant six décennies au sein de la société brésilienne [...][884]. »

À cette époque, le mensuel refusait encore une vision de la politique envisagée comme l'unique fait des partis et en valorisait une compréhension plus large, intégrant les mœurs, les comportements, les sensibilités et les oppressions subies par les minorités sociales et raciales en marge des priorités de la gauche traditionnelle. « Afro-Latino-América » vit le jour à l'initiative de membres de la rédaction tels que les journalistes Neusa Maria Pereira et

881 *Versus*, n°11, 06/1977, p. 3-7.
882 *Versus*, n°11, 06/1977, p. 6.
883 En juin 2015, l'Organisation noire Soweto et la Fondation Perseu Abramo lançaient à São Paulo une version fac-similé regroupant les vingt éditions de « Afro-Latino-América » publiées entre le douzième et le trente-et-unième numéro. Les deux organisations caractérisèrent à cette occasion le travail du mensuel d'exemplaire pour la presse noire de la région de São Paulo dans les années 1970.
884 *Versus*, n°12, 07-08/1977, p. 30.

Hamilton Bernardes Cardoso, qui signait ses articles Zulu Nguxi, et les poètes José Carlos de Andrade et Oswaldo Camargo. La couverture du douzième numéro annonça la renaissance de la presse brésilienne noire en guise de lancement. Les collaborateurs, journalistes, étudiants, artistes et membres d'organisations politiques trotskystes ou socialistes, œuvraient à la déconstruction des préjugés et du mythe de la « démocratie raciale », largement exploité par l'idéologie autoritaire. Il s'agissait également d'informer les lecteurs au sujet des actions militantes, d'insister sur le rôle passé de la presse noire éteinte durant la première moitié des années 1960[885] et d'analyser les nouvelles initiatives comme la création de *Sinba*, organe de presse de la Société d'échange Brésil-Afrique.

Au fil des numéros, « Afro-Latino-América » aborda des sujets variés allant du rôle fondateur du Théâtre expérimental du Noir et l'importance du metteur en scène, penseur et poète Abdias Nascimento, rencontré en août 1979 par la rédaction de *Lampião da Esquina*, à la politique menée par le gouvernement brésilien et son refus d'envoyer une délégation au 1er congrès de culture noire des Amériques organisé à Cali en août 1977, en passant par d'importantes réflexions historiques et philosophiques sur le bien-fondé des commémorations autour du 13 mai 1888, abolition officielle de l'esclavage dans le pays. Le vingt-troisième numéro de *Versus* afficha en couverture[886] l'importante mobilisation du Mouvement Noir, analysée et commentée par Zulu Nguxi et Neusa Maria Pereira dans les pages de « Afro-Latino-América ».

885 Le portail électronique « Imprensa negra paulista » de l'Université de São Paulo rend disponible à la consultation en accès libre les exemplaires de vingt périodiques de la presse noire de São Paulo parus en 1903 et 1963, autant de sources très riches de connaissances sur les leaders, les discours, les formes de la mobilisation et de la vie associative, les lieux de sociabilité du militantisme noir de la première moitié du XX$^{e}$ siècle. Les archives qui ont permis la création du portail électroniques furent constituées par la chercheuse Miriam Nicolau Ferrara, dans le cadre de ses recherches doctorales et de la rédaction de sa thèse « A Imprensa Negra Paulista (1915-1963) » [en ligne :http://biton.uspnet.usp.br/imprensanegra/] (consulté le 15/04/2019).

886 *Versus*, n°23, 07-08/1978, p. 1.

**FIG 141 : *Versus*, n°23, 07-08/1978, p. 1**

Ces pages avaient également la vocation de penser les continuités entre la situation contemporaine des communautés noires au Brésil et en Amérique latine d'une part, et les pays africains ayant fourni les contingents de personnes réduites en esclavage d'autre part, afin de montrer la complexité de cet héritage sur les deux continents. *Versus* tendait une fois de plus à prouver que les problématiques devaient être partagées, confrontées, pensées de manière commune et dynamique dans une logique internationaliste. Ainsi, le récit de la résistance des esclaves brésiliens et de la constitution des Quilombos sous la houlette de Zumbi dos Palmares au XVII[ème] siècle jouxtait dans le seizième numéro une chronique de Abdias Nascimento critiquant la structure économique nationale construite sur les bases de l'esclavage[887].

Si « Afro-Latino-América » ne comportait presque aucune charge graphique ni caricature, deux dessins firent exception. En décembre 1977, la rubrique suggérait la lecture de *O poder negro em revolta*[888], traduction brésilienne de l'ouvrage *Ghetto rebellion to black*

887 Abdias Nascimento, « Democracia racial, mito ou realidade » in *Versus*, n°16, 11/1977, p. 24.
888 Claude Lightfoot, *O poder negro em revolta*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1968 (traduction).

*liberation*[889] publié en 1968 par le leader communiste noir nord-américain Claude Lightfoot. L'encadré posait l'importante question des formes de la mobilisation noire ancrée dans l'héritage des luttes menées par les esclaves, indissociablement liée à l'éducation et la conscientisation, réactivée par les guerres de libération nationale africaines durant la seconde moitié des années 1970. Une charge faisait la synthèse de cette continuité historique à travers le monde en réunissant trois personnages et trois chemins empruntés par la révolte : le guerrier africain du temps de la colonisation, le combattant lors des guerres de libération nationale et l'activiste urbain contemporain.

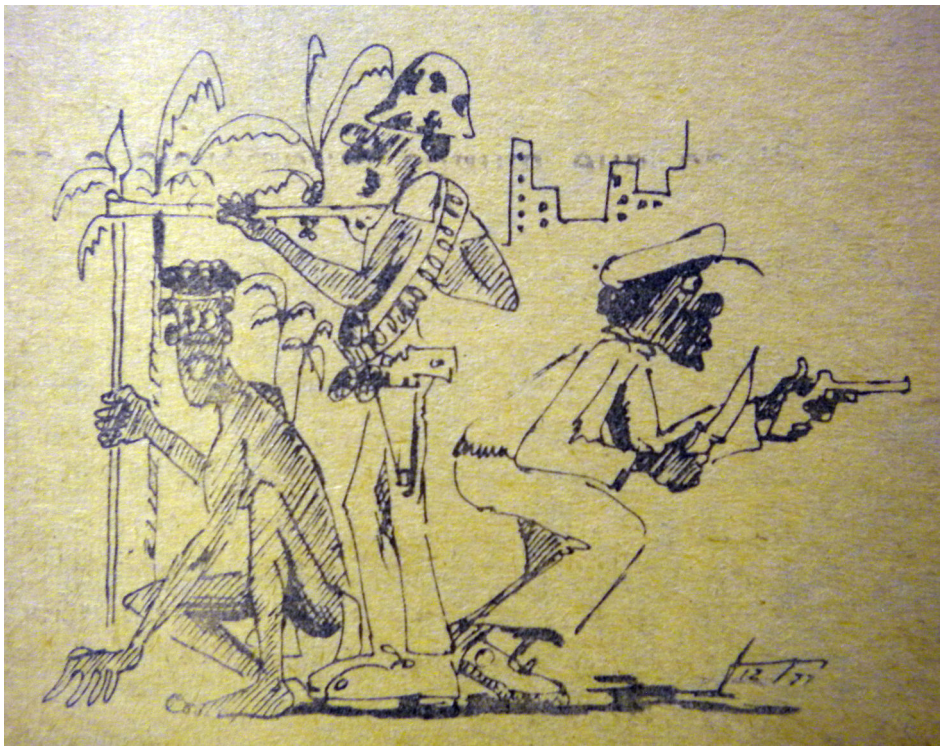


**FIG 142 : *Versus*, n°17, 12/1977, p. 38**

Deux mois auparavant, *Versus* avait publié une bande dessinée réalisée par le caricaturiste Claudius depuis la Guinée-Bissau. Emprisonné à plusieurs reprises pour ses travaux et son engagement politique, le dessinateur partit en exil à Genève en 1971 où il enseigna jusqu'en 1973. Il y rencontra l'éducateur brésilien Paulo Freire, également exilé dans la ville suisse. Le pédagogue avait vu son travail d'alphabétisation pour adultes[890] interrompu

889 Claude LIGHTFOOT, *Ghetto rebellion to black liberation*, New York, International Publishers, 1968.

890 Freire avait développé sa méthodologie d'alphabétisation pour adultes lorsqu'il était directeur du Département d'extensions culturelles de l'Université de Recife et forma un groupe pour tester la méthode d'apprentissage dans la ville de Angicos, dans l'État de Rio Grande do Norte. Le groupe alphabétisa plus de trois cent coupeurs de canne à sucre en à peine un mois et demi, sans abécédaire ni support pédagogique traditionnel,

par le coup d'État militaire de 1964 et il partit au Chili, puis au États-Unis et enfin à Genève en 1970, accueilli au Conseil œcuménique des Églises. Paulo Freire et Claudius Ceccon fondèrent en 1971 avec d'autres intellectuels brésiliens en exil l'Institut d'action culturelle (IDAC), qui avait pour objectifs la reconstruction d'une éducation démocratique de qualité dans les pays africains lusophones nouvelles indépendants et la mise en place de projets d'alphabétisation. L'équipe fut invitée en 1975 par le ministre de l'éducation de Guinée-Bissau Mário Cabral à contribuer au développement du Programme d'alphabétisation du pays tout récemment indépendant. À cette époque et durant les voyages qui suivirent, Claudius continua à publier par courrier certains de ses dessins dans la presse brésilienne indépendante, dont *Versus*. Avant d'établir un plan d'action pour la campagne nationale d'alphabétisation, l'équipe de l'IDAC parcourut plusieurs régions de Guinée-Bissau marquées par la guerre de libération entamée en 1963 et visita d'anciennes zones dites « libres » où le Parti africain pour l'indépendance de la Guinée et du Cap-Vert (PAIGC) avait établi des actions éducatives, sociales et agricoles, laboratoires de la déconstruction du système colonial[891]. Conscient de la nécessité de laisser une trace des contenus pédagogiques et d'utiliser un support accessible au plus grand nombre, le groupe décida de créer une série de diapositives pouvant être projetées plus facilement qu'un contenu audiovisuel. Claudius, dessinateur de presse et caricaturiste, fut chargé de la réalisation de ces images-synthèses par la suite transformées en bande dessinée. Les vingt-cinq planches au style davantage documentaire que satirique, mais présentant tout de même certains éléments humoristiques et caricaturaux, furent regroupées par *Versus* et publiées en octobre 1977 sous le titre « Lição de Liberdade[892] » (« Leçon de liberté »). Ces images à vocation initialement didactique retracèrent l'histoire du pays, évoquant successivement l'Afrique pré-coloniale, l'arrivée des portugais, la réduction en esclavage et la traite transatlantique, les objectifs du système éducatif colonial et la domination, la figure d'Amilcar Cabral, la résistance face à une société pyramidale et la difficile reconstruction.

très critiqués par Paulo Freire. Celui-ci estimait que l'alphabétisation devait être fondée sur les mots du quotidien, de l'environnement, du contexte familiers des apprenants.

891 Paulo Freire retrace la genèse, les étapes et les objectifs et principes pédagogiques de ce projet dans l'ouvrage *Cartas à Guiné-Bissau* écrit et compilé entre 1976 et 1977: Paulo Freire, *Cartas a Guiné-Bissau. Registros de uma experiência em processo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978 (2ème édition).
Claudius, lui, évoque ces moments sur le terrain dans l'article : Claudius Ceccon, « Com humor e Paulo Freire : a educação na Guiné-Bissau 1976-1980 » in *Movimento-Revista de Educação*, n°7, juil.-déc. 2017, p. 334-366.

892 Claudius, « Lição de Liberdade » in *Versus*, n°15, 10/1977, p. 35-41.

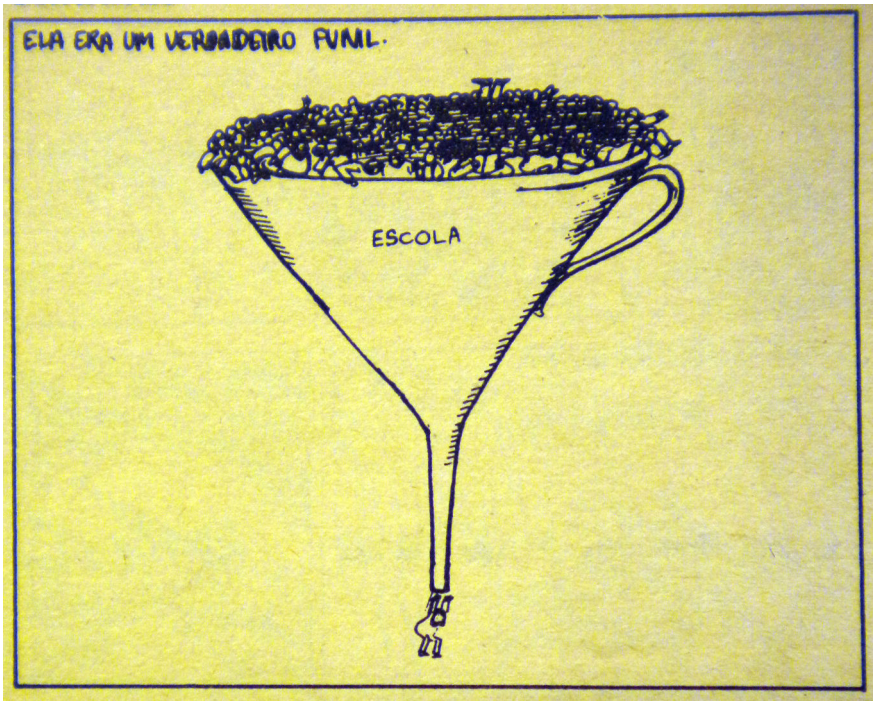



**FIG 143 : *Versus*, n°15, 10/1977, p. 40**

« Afro-Latino-América » n'était pas imperméable aux évolutions de la ligne politique et éditoriale de la rédaction, prenant position en avril 1978 en faveur de la création d'un parti socialiste de travailleurs. Dans l'article « Nós na convergência[893] », les éditeurs incitèrent les militants noirs organisés à revendiquer leur espace au sein de la Convergence socialiste[894] (CS) en vue de la création d'un nouveau parti politique centré sur l'émancipation humaine et l'abolition des discriminations.

893 Versus, n°20, 04-05/1978, p.42.

894 La Convergence socialiste (CS) fut créée par des militants de la Ligue ouvrière (LO), organisation trotskyste née en 1974 et alignée sur la IV$^{ème}$ Internationale. Fondée le 28 janvier 1978 à São Paulo, la CS avait pour but de réunir les militants socialistes et partisans de l'opposition démocratique au régime militaire brésilien afin de fonder un parti politique : le Parti Socialiste des Travailleurs (PST). La première convention du Mouvement Convergence Socialiste organisée le 19 août 1978 fut suivie de l'emprisonnement de vingt-quatre militants issus de la LO et d'une importante mobilisation internationale en faveur de leur libération.
Voir l'article : Marcos Moutta de Faria, « A experiência do Movimento Convergência Socialista » in Cadernos AEL, vol.12, n°22/23, 2005, p. 219-259.

### 4. L'adoption d'un « discours politique » au détriment … de l'indépendance de la presse

Au mois de janvier 1978, l'éditorial de *Versus* fit savoir aux lecteurs que la rédaction avait désormais décidé d'assumer une position politique en faveur de la CS en cours de fondation, malgré les divergences et les désaccords :

> « Versus, qui était initialement complètement tourné vers la CULTURE COMME MOYEN D'ACTION, a assumé un discours politique. Et a commencé non seulement à discuter en profondeur de la conjoncture nationale et de ses options, mais également à s'identifier avec les courants qui comprennent qu'il existe une seule manière de construire une démocratie pour notre peuple : par la construction d'un Parti Socialiste. C'est en ce sens que nous fournissons à nos lecteurs les importants entretiens réalisés avec Almino Affonso et Edmundo Moniz. En accord avec notre vision démocratique, nous publions également une critique du PS formulée par Carlos Alberto Dória. Et nous commençons à penser la question du travaillisme vers lequel se sont retournés quelques vieux briscards officiels, mais surtout d'importants secteurs de l'opposition démocratique. Ainsi, *Versus* prétend définir de plus en plus clairement ses idées, en restant ouvert au débat que nous sommes en train de stimuler. Ce débat ne se construit pas, à l'instar d'un vrai Parti Socialiste, sans discussion ni respect des diverses tendances populaires[895]. »

L'article « Um monstro à vista[896] » publié en fin de journal privilégiait quant à lui l'union derrière le MDB, malgré son caractère libéral, parlementaire et autorisé par le régime militaire. La publication de l'éditorial intervint au moment de la première réunion ouverte de la Convergence organisée dans le but de créer un nouveau parti socialiste au Brésil et les membres de la rédaction de *Versus* y jouèrent un rôle notable :

> « À l'époque de la fondation les membres de la Convergence occupaient un espace important dans le journal *Versus*, publication mensuelle dirigée par le journaliste originaire du Rio Grande do Sul Marcos Faerman, qui était initialement consacrée à des thèmes culturels, mais qui adopta peu à peu une ligne éditoriale tournée vers la

895 *Versus*, n°18, 01/1978, p. 2.
896 Carlos Alberto Dória, « Um montro à vista » in *Versus*, n°18, 01/1978, p. 42.

> politique. Entre avril et mai 1978, *Versus* divulgua les objectifs de la Convergence, identifiant son origine dans un processus de discussion entre des secteurs qui cherchaient « une sortie démocratique aux impasses de notre société ». D'après le journal, la Convergence défendait une proposition de socialisme démocratique qui représentait une alternative au « socialisme bureaucratisé, stalinisé et déformé », ainsi qu'au réformisme de la social-démocratie, l'un des piliers de l'exploitation capitaliste dans le monde[897]. »

En mars 1978, *Versus* publia effectivement deux tribunes de la CS[898] en faveur de la construction d'un parti des travailleurs au Brésil, assumant ainsi clairement sa position et se transformant en porte-parole du mouvement. Fernando Kolleritz adressait également une lettre ouverte « Aux compagnons de la presse alternative, à l'attention spéciale de Raimundo Pereira[899] » en réponse à l'article[900] publié par Pereira le 20 février 1978 et assimilant la possibilité de création d'un futur parti socialiste à un piège du gouvernement pour diviser encore davantage l'opposition démocratique. L'éditeur de *Movimento* redoutait le manque d'indépendance d'un parti incapable de mener la lutte contre le capitalisme sous la houlette de la classe ouvrière, dans les circonstances politiques brésiliennes de la seconde moitié des années 1970. Il en appelait plutôt à la création d'un grand front populaire de l'opposition réunissant les diverses tendances de la gauche démocratique. La lettre de Fernando Kolleritz reconnaissait partiellement la nature concédée du pluripartisme, mais critiquait les arguments de Pereira et l'adhésion au MDB. Au nom de *Versus*, il rejeta l'hypothèse avancée par l'éditeur de *Movimento* au prétexte que ce genre de structure collective finissait toujours par être contraire à un fonctionnement démocratique. Kolleritz rappelait également que l'aumône du gouvernement n'aurait pas autant de valeur sans la mobilisation de l'opposition. LA rédaction refusait en somme la possibilité d'union derrière le MDB, au sein duquel l'opposition radicale se condamnerait à abandonner ses valeurs et idéaux. La création d'un nouveau parti socialiste semblait l'unique chemin pour mener le combat démocratique et populaire. Le dessin de Jan

897 André Couto, « Convergência socialista » in Alzira Alves de Abreu *et al* (coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*, Rio de Janeiro, CPDOC, 2010, accessible en ligne : http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/centro-popular-de-cultura-cpc (consulté le 22/04/2019).

898 « A opção socialista » et « Carta » in *Versus*, n°19, 03-04/1978, p. 13.

899 Fernando Kolleritz, « Aos companheiros da Imprensa Alternativa, à atenção especial de Raimundo Pereira, editor do Movimento » in *Versus*, n°19, 03-04/1978, p. 15.

900 Raimundo Pereira, « Que Partido Socialista seria possível ? Esmola grande demais, cego desconfia » in *Movimento*, n°138, 20/02/1978, p. 6.

Faust accompagnant la lettre de Kolleritz représentait le nouveau parti en mille-pattes loufoque, tête pensante et symbole de la tant désirée union des gauches.

**FIG 144 : *Versus*, n°19, 03-04/1978, p. 15**

La charge et les propos publiés tentèrent de résoudre ces divergences internes à la gauche au sujet de la création ou non de nouveaux partis légaux de l'opposition au régime. *Versus* renforça encore un peu son propos dans le vingtième numéro qui affichait en couverture le manichéisme idéologique d'une rédaction convaincue de l'existence d'une seule voie pour la redémocratisation : « Os Impasses da esquerda. Socialismo ou Social-democracia ?[901] » (« Les impasses de la gauche. Socialisme ou social-démocratie ? »)

À mesure que la construction d'un nouveau parti socialiste brésilien occupait les pages du mensuel, les tentatives d'élaboration d'une identité culturelle et politique latino-américaine alternative s'estompèrent. Ce retournement des préoccupations vers la politique nationale, la campagne pour l'amnistie des prisonniers politiques ou la fin progressive et mouvementée de la censure préalable imposée aux périodiques indépendants, s'accompagna d'une diminution drastique du nombre de bandes dessinées publiées ainsi que du départ de certains dessinateurs. Entre les dix-neuvième et vingtième numéros, Alcy, Angeli, Marcotin et Edgar Vasques disparurent de l'ours et leurs travaux des pages de *Versus*. Certains restèrent, à l'instar de Jayme Leão, Chico Caruso ou Marlene, et de nouveaux noms firent également leur entrée. Le dessinateur João Zero publiait des charges contre le régime politique et l'oppression des

901 *Versus*, n°20, 04-05/1978, p. 1.

ouvriers, Michelle poursuivait son intéressant travail de publication de planches féministes faussement ingénues, mais la dimension lyrique latino-américaine perdit du terrain, reléguée à la rubrique « Solidarité » ou à de petits encadrés informatifs communiquant au sujet des exactions commises par les régimes voisins.

En septembre 1978, Marcos Faerman démissionna accompagné d'un petit groupe de journalistes, considérant que la Convergence était une impasse et le synonyme de l'isolement politique. L'éditeur en chef de *Versus* regrettait l'étroitesse de la ligne politique du mensuel qu'il avait créé et annonçait la création future d'une nouvelle publication[902]. Julio Tavares, l'un des coordinateurs de la CS, faisait désormais partie des éditeurs de la publication. Les membres de la rédaction qui restèrent défendirent la politisation du périodique, compatible à leurs yeux avec une gestion démocratique. Ils dénoncèrent la position de Faerman, jugé trop lyrique et peu engagé. Omar de Barros Filho revint en 2007 dans l'introduction de *Versus: páginas da utopia* sur les impacts de cette politisation accrue sur les contenus textuels et graphiques du mensuel militant :

> « Le lecteur de cette œuvre pourra percevoir les transformations liées à la politisation de la rédaction qui, pas à pas, abandonna son discours original – littéraire, poétique et épique de l'histoire de l'Amérique Latine – en échange d'une vision plus crue, sociologique et immédiate de notre réalité, pas seulement la réalité brésilienne, mais également celle du continent. La métaphore littéraire céda la place à la politique, et cela s'exprima non seulement dans les reportages, les essais et les entretiens, mais aussi dans le graphisme même de *Versus*, dans les charges, dans les illustrations, dans l'organisation éditoriale dans son ensemble[903]. »

Malgré une tentative de retour aux sources du projet graphique défendu initialement par le périodique en janvier 1979, avec la publication d'un vingt-huitième numéro[904] faisant la part belle à la bande dessinée et aux réflexions sur l'Amérique latine, *Versus* ferma ses portes en mars 1979 après avoir publié son trentième numéro[905]. Marquée par les ruptures internes et les divergences paradoxalement caractéristiques de la période de la reconquête démocratique,

902 « E o nosso editor chefe se foi » in *Versus*, n°24, 09/1978, p. 2.
903 Omar de Barros Filho, *Versus: Páginas da Utopia*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2007, p. 14.
904 *Versus*, n°28, 01/1978.
905 *Versus*, n°30, 03/1979.

la rédaction avait précipité la fin de l'aventure avec la couverture de son avant-dernier numéro célébrant ouvertement le départ de Ernesto Geisel du pouvor :

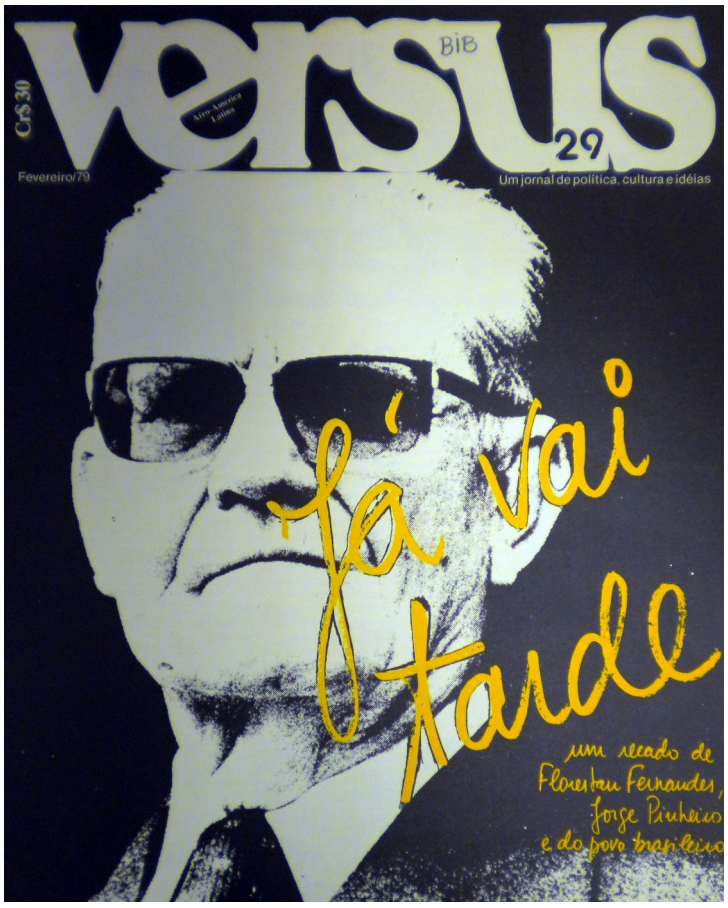



**FIG 145 : *Versus*, n°29, 02/1979, p. 1**

*Versus* esquissa cependant dès janvier 1978 une réflexion sur la place des nouvelles préoccupations environnementales dans le futur parti socialiste en construction et plus largement, dans les revendications de la gauche brésilienne, en publiant l'article « Ecologia e PS[906] » qui reconnaissait l'importance des enjeux écologistes dans la construction du débat démocratique opposé à la vision du monde promue par le régime militaire :

> « La défense de l'environnement et le combat contre la spéculation immobilière dans les grandes villes brésiliennes doivent être l'objet de la plus grande attention dans le champ politique. C'est important de poser cette question en ce moment de début de discussion pour la formation des nouveaux partis politiques. Pour le parti

906 Mário Augusto JAKOBSKIND, « Ecologia e PS » in *Versus*, n°18, 01/1978, p. 17.

> Socialiste, ce thème est d'une importance fondamentale puisqu'il motiverait la participation de secteurs, principalement de la classe moyenne, préoccupés par l'action prédatrice du capitalisme et intéressés par la lutte pour une autre alternative, socialiste[907]. »

## I. Vers une politisation graphique de l'écologie militante

Les années 1970 furent le théâtre d'importants bouleversements des sociétés à l'échelle internationale, parmi lesquels figura la prise de conscience de la nécessaire préservation de l'environnement, comme le soulignait Eduardo Viola en 1987[908] :

> « La décennie de 70 marque le réveil de la conscience écologique dans le monde : Conférence des Nations unies sur l'environnement de Stockholm (1972), rapport Meadows (1972) sur les limites de la croissance et les rapports suivants (Tinbergen, 1978 ; Laszlo, 1977 ; Bariloche) ; surgissement du paradigme théorique de l'écologie politique ; prolifération des mouvements sociaux écologistes dans le monde nord-occidental […]. Pour la première fois, les problèmes de dégradation de l'environnement provoqués par la croissance économique sont perçus comme un problème global que dépasse largement les questions ponctuelles inventoriées durant les années 1950 et 1960 par les agences publiques de l'environnement dans les pays du 1er Monde[909]. »

La Conférence des Nations unies sur l'environnement tenue à Stockholm en 1972 ainsi que la déclaration de principes adoptée à l'issue de l'événement constituèrent une étape majeure de cette prise de conscience à l'échelle mondiale du caractère épuisable et menacé des ressources naturelles, au premier rang desquelles figuraient la forêt amazonienne. Pourtant au Brésil, rappelait en 2017 Antoine Acker dans son ouvrage *Volkswagen in the Amazon* :

907 Mário Augusto Jakobskind, « Ecologia e PS » in *Versus*, n°18, 01/1978, p. 17.
908 Eduardo Viola, « O movimento ecológico no Brasil, 1974-1986: do ambientalismo à ecopolítica » in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.3, n°93, 1986, p. 5-26.
909 *Ibid*, p. 6.

> « À cette époque, le discours officiel du régime militaire était de voir la protection environnementale comme l'ennemie du progrès. C'était du moins le visage développementaliste montré par les délégués brésiliens à la première Conférence des Nations unies sur l'environnement humain organisée à Stockholm en 1972. Ces délégués avancèrent que les mesures environnementales ne devaient pas être autorisées à ralentir le processus d'industrialisation des pays en développement[910]. »

L'historien démontrait tout de même dans le troisième chapitre de son ouvrage l'impact de cette nouvelle vision des ressources naturelles sur les projets et techniques mis en œuvre dans le ranch de cent quarante mille hectares de Volkswagen situé en Amazonie brésilienne. Ce projet fut soutenu et financé par le gouvernement militaire à partir du début des années 1970 dans le cadre de son programme consacré à l'Amazonie et selon sa vision autoritaire du développement national. Ainsi, la croissance de l'environnementalisme brésilien provoqua l'infléchissement forcé d'une firme dont l'image sortit modifiée de l'époque d'émergence du mouvement écologiste[911]. Dans un contexte également marqué par le vingt-septième Congrès de la science organisé en 1975 à Belo Horizonte, au cours duquel de nombreux scientifiques remirent en question la politique du gouvernement en matière d'environnement[912], le mouvement écologiste émergea de différents secteurs de la société civile et emprunta différents visages. Pour la presse indépendante, qui s'empara rapidement des thématiques liées à la préservation de la nature, l'enjeu semble avoir été l'association du combat pour la défense de l'environnement à celui en faveur des groupes minoritaires dans une optique de politisation. L'emploi de charges et autres formes graphiques d'humour avait pour fonction principale, nous le verrons, de mettre en lumière les points névralgiques et les éléments de convergence de cette écologie militante liée au contexte international et polarisée par un régime militaire aux discours et pratiques libéraux, anthropocentrés et conquérants[913].

910 Antoine Acker, *Volkswagen in the Amazon*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 114.
911 « Development in the Age of Scarcity » in Antoine Acker, *Volkswagen in the Amazon*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 113-190.
912 Antoine Acker, *op. cit*., p. 118.
913 Antoine Acker, « The Nature of the Brazilian Flag: An Environmental Turn under Military Rule (1964-1985) » in *Forum for InterAmerican Research*, 2019, à paraître.

### 1. L'écologie politique dans la presse indépendante

Les préoccupations écologistes surgirent dans les périodiques satiriques de la presse indépendante tels que *Pasquim*, *Ex* ou *Coojornal* dès le début des années 1970, mais se multiplièrent au cours de la seconde moitié de la décennie. En décembre 1978, *Lampião da Esquina* publia l'article « Homossexualismo e ecologia[914] » dans lequel Darcy Penteado expliquait sa découverte progressive des passerelles entre la défense des personnes homosexuelles et celle de l'environnement, construites sur la nécessité de préservation :

> « Au début la relation entre l'homosexualité et l'écologie me paraissait vague et abstraite. Le lien prétendu découlait de mon rôle simultané au sein de ces deux secteurs d'activités minoritaires. Mais en discutant avec mon collègue lampionique João Silvério Trevisan, j'ai appris l'existence d'une étude déjà réalisée en ce sens par Allen Young, la tête homosexuelle pensante la plus importante de la contre-culture nord-américaine, une étude que, dans ma manière de m'informer souvent incomplète ou pressée, je ne connaissais pas encore, malgré ma correspondance sporadique avec son auteur. […] L'homme structure son domaine sur terre sur deux forces : la préservation de l'espèce et l'imposition du pouvoir. […] Notre principal point d'accord est le fait que cette imposition du pouvoir est un attribut potentiellement patriarcal et machiste, alors que le sentiment large de préservation tombe du côté féminin de l'espère humaine. »

À partir de ce numéro, le périodique homosexuel décida de publier régulièrement des articles de l'environnementaliste brésilien José Lutzemberg, agronome, écrivain, philosophe spécialiste de l'écologie et militant engagé pour la préservation de la nature. Les textes étaient extraits de l'ouvrage *Fim do Futuro?*[915] paru en 1977 à Porto Alegre. La rédaction défendait ce choix « en accord avec la proposition initiale de LAMPIÃO d'ouvrir ses pages aux sujets habituellement traités avec réserve par la grande presse. Et l'écologie, avec toutes les questions qui en résultent, [était] l'un de ces sujets tabous.[916] »

Parallèlement à cette insertion progressive de préoccupations environnementales au sein de titres indépendants initialement axés sur d'autres problématiques principales, la

914 Darcy Penteado, « Homossexualismo e ecologia » in *Lampião da Esquina*, n°7, 12/1978, p. 11.
915 José Lutzemberg, *Fim do Futuro?*, Porto Alegre, URGS/Editora Movimento, 1977.
916 *Lampião da Esquina*, n°7, 12/1978, p. 11.

seconde moitié des années 1970 vit le surgissement de périodiques spécifiques faisant du combat écologiste leur fer de lance et encore très peu étudiés. *Raízes*, publication du Centre d'études écologiques de la ville de Santos, vit le jour en juillet 1977 et annonça d'emblée ses intentions en se présentant comme un « journal de résistance écologique[917] ». Le premier éditorial définit quatre principes de bases devant orienter la nouvelle rédaction :

> « 1. ***Raízes*** est un journal avec une opinion et ne prétend pas la cacher ; 2. Malgré cette position claire, il est ouvert aux points de vue différents du sien et prétend les publier chaque fois que cela sera possible ; 3. ***Raízes*** voit la crise environnementale comme une chose intimement liée aux processus politique, économique, philosophique, religieux et historique de l'homme, et jamais séparée d'eux ; 4. Le lecteur fait vivre le journal et nous souhaitons qu'il soit notre collaborateur constant[918]. »

Militant et indépendant financièrement, le périodique envisageait l'écologie dans une acceptation large, justifiant ainsi l'intégration de la défense des consommateurs ou du refus de voir s'étendre le parc nucléaire brésilien dans ses colonnes. Mais, prévenait-il, l'objectif n'était pas uniquement d' « être un point de rencontre pour échanger des idées au sujet de la crise environnementale. Ce journal prétend[ait] arriver à un stade auquel il servirait de facteur de mobilisation de l'opinion publique pour la défense des causes environnementales[919]. » L'importante place occupée par l'humour graphique employé au service de l'écologie révélait cette ambition d'action concrète par le biais d'images fédératrices et dénonciatrices, autant de catalyseurs supposés de la mobilisation collective et de la contestation politique. Le premier numéro de *Raízes* comprenait également l'article « A ecologia[920] » signé par Tristão de Athayde, pseudonyme de l'écrivain, journaliste et leader catholique Alceu Amoroso Lima. Celui qui fut l'un des fondateurs de la démocratie chrétienne brésilienne y proposait ses réflexions épistémologiques sur l'origine du terme écologie ainsi que son analyse du passage à une réalité concrète, protéiforme et alarmante. En évoquant la constitution du parti écologiste français en véritable troisième force politique lors des élections municipales de mars 1977, il en appelait en creux à l'organisation du mouvement brésilien.

917 *Raízes*, n°1, 07/1977, p. 1.
918 *Raízes*, n°1, 07/1977, p. 2.
919 *Idem*.
920 *Raízes*, n°1, 07/1977, p. 5.

Dans une optique de conscientisation collective de l'ensemble de la société brésilienne, le premier numéro de *Raízes* proposa également la rubrique « Ecos da imprensa[921] », revue de presse critique des thématiques écologiques qui constatait l'absence de traitement au sein de la presse majoritaire, accordant en revanche au quotidien *Jornal da Tarde* ses félicitations pour le travail effectué :

> « Parmi les publications paulistes, le *Jornal da Tarde* de São Paulo avait une longueur d'avance avec la couverture très large accordée à de nombreux aspects de l'écologie, comme la pollution des rivières, la pollution sonore, visuelle, l'urbanisme...
> Un fait étrange s'est produit avec les journaux : un « léger oubli ». Nous avons été surpris, en cherchant à l'occasion de la Journée mondiale de l'environnement (le 5 juin) des thématiques écologiques, de constater que les journaux de ladite grande presse ne consacrèrent pas une seule ligne à cette date[922]. »

Cette ambition de mesurer les engagements, les impressions et les inquiétudes liés à l'écologie aboutit également à la réalisation par les membres de la rédaction de sondages et enquêtes auprès de la population[923], notamment au sujet des sources de pollution et de danger. Cette préoccupation principale de l'équipe de rédaction était également partagée, nous le verrons, par d'autres publications plus généralistes engagées, associant la lutte contre les autorités politiques au combat pour l'amélioration des conditions de vie en ville.

### 2. Dessiner les dangers environnementaux en milieu urbain

D'emblée, *Raízes* prit position contre la dichotomie diffusée par la propagande du gouvernement selon laquelle la défense de l'environnement et le développement économique auraient constitué deux dynamiques opposées. Le premier numéro du mensuel écologiste donna la parole au physicien nucléaire et ingénieur de l'Université de São Paulo José Zatz, qui rappelait ce défi aux environnementalistes des pays en voie de développement dans « Ecologia e desenvolvimento[924] ». En revanche, il sembla se dessiner rapidement dans les pages une

921 *Raízes*, n°1, 07/1977, p. 13.
922 *Idem*.
923 *Raízes*, n°1, 07/1977, p. 16.
924 *Raízes*, n°1, 07/1977, p.6.

seconde dichotomie fondée sur une vision idéalisée de la campagne préservée opposée au chaos urbain et pollué, terrain d'action de la rédaction de *Raízes* installée à Santos, importante ville portuaire de l'État de São Paulo. Signée par Paulo Serra, la charge suivante synthétisait cette dualité dans une image divisée verticalement comparant le cadre idyllique d'une nature verdoyante et nourricière, à la solitude, la misère et l'absence de liberté dans un contexte urbain et pollué.

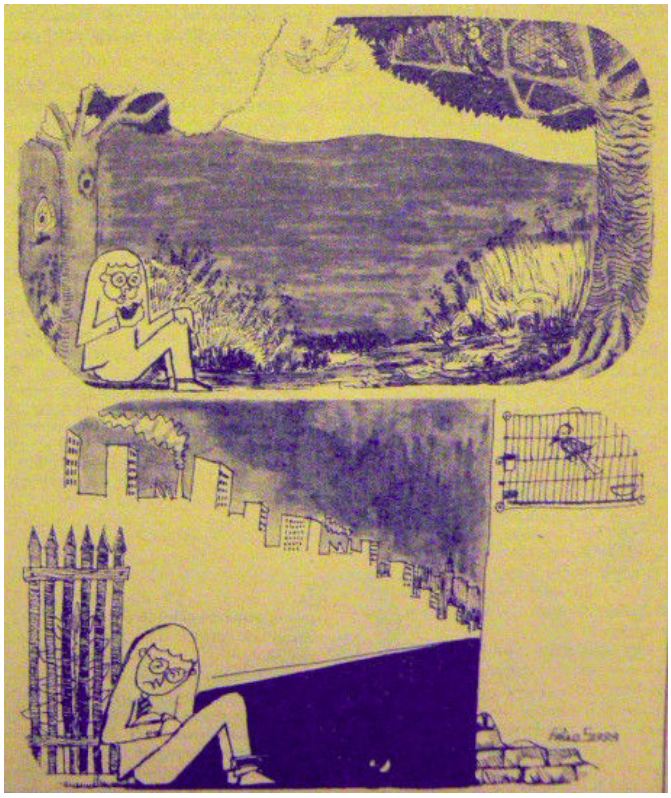


**FIG 146 : *Raízes*, n°1, 07/1977, p. 23**

Le dessinateur Miguel avait déjà dénoncé dès mars 1971 l'absurdité et l'inhumanité des infrastructures urbaines modernes dans une charge publiée par l'hebdomadaire satirique *Pasquim* critiquant les constructions routières à São Paulo[925]. L'entrelacement d'immeubles et de viaducs prenait l'apparence d'un labyrinthe urbain accentué par le mélange des perspectives et des ombres, le trait simple et répétitif ainsi que l'absence totale de représentation humaine. Le dessin ciblait très probablement la voie express surélevée Président João Goulart, nommée Président Costa e Silva au moment de son inauguration en 1971 et plus connue de tous les

925 *Pasquim*, n°89, 18-24/03/1971, p. 29.

habitants comme le « Minhocão ». Créée dans le but de désengorger la circulation en reliant le centre au quartier de Barra Funda, la voie fut très rapidement critiquée à cause des diverses pollutions engendrées et du manque d'esthétique, devenant l'un des symboles de la déshumanisation des grandes métropoles[926]. Dans la charge de Miguel, un être humain que l'on devine à son phylactère sans le voir directement, appelait à l'aide en anglais au milieu de nœuds routiers chaotiques et étagés sous un lourd smog très pollué.

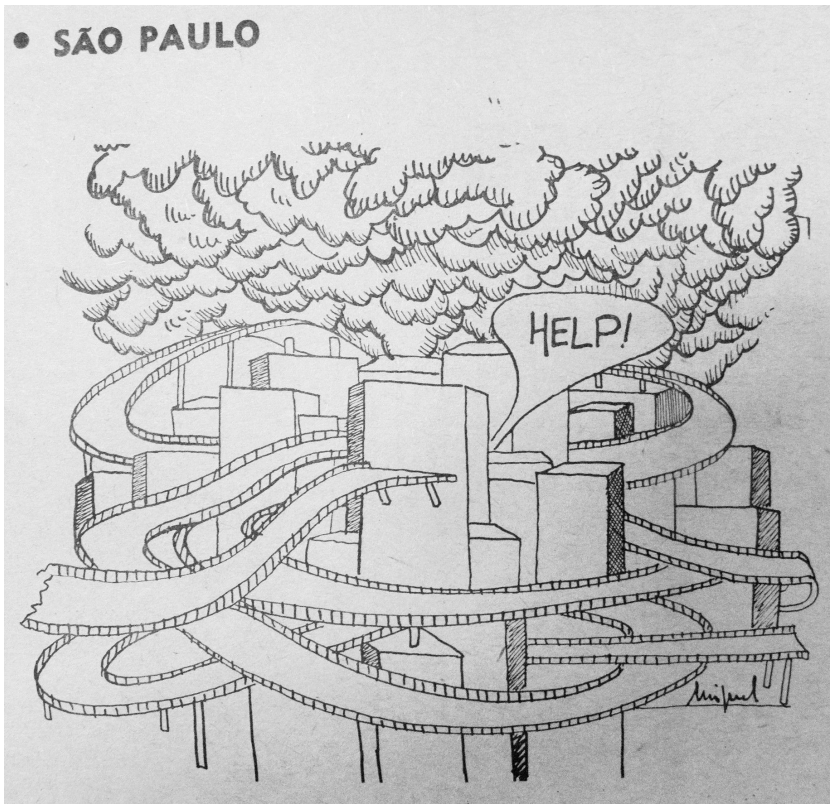



**FIG 147 : *Pasquim*, n°89, 18-24/03/1971, p. 29**

Cette vision totalement déshumanisée du centre-ville de São Paulo aurait pu être le fruit de l'exagération caractéristique de l'hebdomadaire *Pasquim* survalorisant largement le charme et la qualité de vie *cariocas*, mais il est particulièrement intéressant de constater que cette représentation fit des émules à au moins deux reprises. Cinq ans plus tard, le premier numéro du périodique satirique *Ovelha Negra*, basé à São Paulo, publiait une page de jeux intitulée « perds-temps[927] », version cynique et absurde du classique « passe-temps ». L'une des activités était un labyrinthe au sein duquel le lecteur devait aider un automobiliste à

926 Rosa ARTIGAS, Joana MELLO, Ana CASTRO (dir.), *Caminhos do elevado. Memórias e projetos*, São Paulo, Imprensa oficial do Estado de São Paulo/Sempla, 2008.
927 *Ovelha Negra*, n°1, 05/1976, p. 23.

trouver son chemin vers la zone de stationnement. Aucun des chemins proposés n'aboutissait et la solution inscrite à l'envers indiquait : « Comme le lecteur l'a tout de suite remarqué, ceci n'est pas un test. C'est une réalité sans issue[928]. » Le labyrinthe routier et le caractère surélevé des voies ressurgirent ensuite en 1979 dans un dessin signé Nildão, pseudonyme du dessinateur et journaliste bahianais Josanildo Dias de Lacerda, qui fut primé au Salon international de l'humour de Piracicaba.

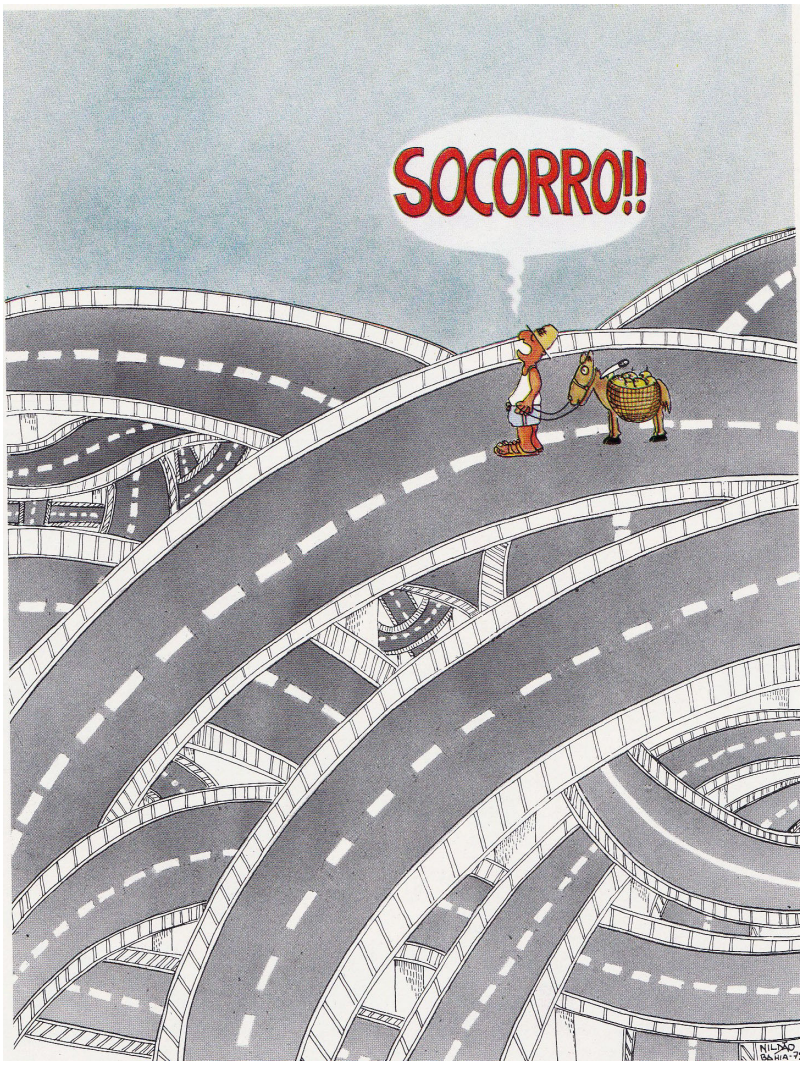



**FIG 148 : Josanildo Dias de Lacerda, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1979 (dessin original 30x40 cm), archives du CEDHU**

La scène se déroulait également dans un enchevêtrement de routes, la focale étant cette fois davantage resserrée et la perspective plus élaborée. L'appel au secours du personnage principal

928 *Idem*.

était inscrit en rouge et en majuscules, dénotant avec les tons clairs et pastels de l'environnement. La peau bronzée, en tenue légère, chapeau sur la tête et sandales aux pieds, l'homme était accompagné d'un âne portant une machette et un chargement de noix de coco vertes destinées à être vendues en ville. Le contraste entre environnements rural et urbain était central dans une composition ingénieuse mettant en lumière la solitude du personnage égaré au cœur d'un nœud routier, censé connecter les lieux et les personnes plutôt que de les isoler. Le professeur de journalisme Jocinene Carla Bianchini Ferreira Pedrini attribua l'absence totale de voitures dans le dessin à la « perception fine de la réalité par le dessinateur[929] » :

> « Dans un premier temps, il nous permet de comprendre que les voies sont toutes neuves et qu'à cause de cela, l'homme de la campagne habitué à toujours emprunter le même chemin, n'a pas vu le paysage se modifier – peut-être est-il resté distant, le temps nécessaire à la production de ses noix de coco. D'un autre côté, cela révèle l'absence de véhicules. Quelle en est la raison ? Il est possible qu'un dialogue avec l'histoire de la période nous indique une réponse.
> […] c'était ledit « miracle économique », un stratagème de la dictature militaire pour prouver son efficacité par le biais de la croissance nationale. L'État de Bahia, et particulièrement la ville de Salvador, bénéficia de nombreux investissements gouvernementaux dans ce secteur[930]. »

Le dessin primé à Piracicaba semblait faire directement écho à la charge publiée par Miguel en 1971, prouvant si ce n'est une filiation, du moins une réitération de la thématique de l'inhumanité des infrastructures routières surélevées et de la critique graphique formulée envers la croissance effrénée du tissu routier urbain des grandes métropoles brésiliennes. Il ne s'agissait pas dans ces représentations labyrinthiques de s'opposer frontalement au progrès, mais bien de questionner le type de modernité imposée par le gouvernement fédéral et les autorités locales au détriment du sens et du bien-être communs.

La question de la pollution liée aux activités industrielles en milieu urbain préoccupait également grandement les périodiques et journalistes écologistes. *Raízes* y consacra de nombreux articles et charges dès son premier numéro, insistant notamment dans sa page de défense des consommateurs sur les méfaits d'un système privilégiant la production et la

929 Adolpho Queiroz, Evaldo Vicente, Letícia Hernandez Ciasi, *Salão internacional de humor de Piracicaba*, São Paulo, Riopedrense Ltda, 2014, p. 73.
930 *Idem*.

consommation effrénées. Dans un style très inspiré des comics nord-américains, le dessinateur Villar mettait en lumière les ravages sur la santé humaine d'une alimentation hautement toxique, contaminée par la pollution. Un homme salement amoché se plaignait de la qualité de son dîner à sa femme et celle-ci répondait de manière très cynique, un jeune enfant assis sur ce qui semblait être une énorme excroissance tumorale : « Ce qui ne tue pas rend plus gros[931] ».

**FIG 149 : *Raízes*, n°1, 07/1977, p. 12**

Le port de Santos était voisin de Cubatão, véritable pôle industriel de l'État de São Paulo situé lui-même à une quarantaine de kilomètres de la capitale. Accéléré au cours des années 1950 et 1960, le processus d'industrialisation de la ville provoqua la concentration d'une grande quantité d'usines responsables d'une énorme pollution atmosphérique dont les dramatiques impacts sur la santé des habitants et la nature environnante devinrent visibles à partir de la fin des années 1970.

Les dessinateurs s'approprièrent un type de représentation récurrent dans la presse écologiste naissante, fondé sur le contraste entre l'extérieur et l'intérieur d'un appartement ou d'une maison symbolisé par la fenêtre, lieu de transit, lieu de jonction et de circulation de la contamination. Ainsi, dans sa page intitulée « Humor » et consacrée exclusivement à l'humour graphique, *Raízes* publia le dessin de l'intérieur d'un bureau dont la baie vitrée donnait directement sur une représentation archétypale de l'usine, avec sa toiture à redans partiels et

931 *Raízes*, n°1, 07/1977, p. 12.

son immense cheminée recrachant une fumée épaisse et noire. Notons que la forme géométrique en « dents de scie » ainsi dessinée renvoyait visuellement au graphique de croissance de l'entreprise affiché sur le mur jouxtant la fenêtre, critique symbolique de la corrélation entre les performances de la firme et le dur labeur des ouvriers. La femme de ménage époussetant un globe terrestre posé sur le bureau, autre symbole s'il en est, se faisait interrompre par le patron accourant alarmé. Surtout, pas de propreté, disait le dessinateur d'un trait faussement brouillon, il serait dommage de contraster avec l'air de l'extérieur extrêmement pollué.

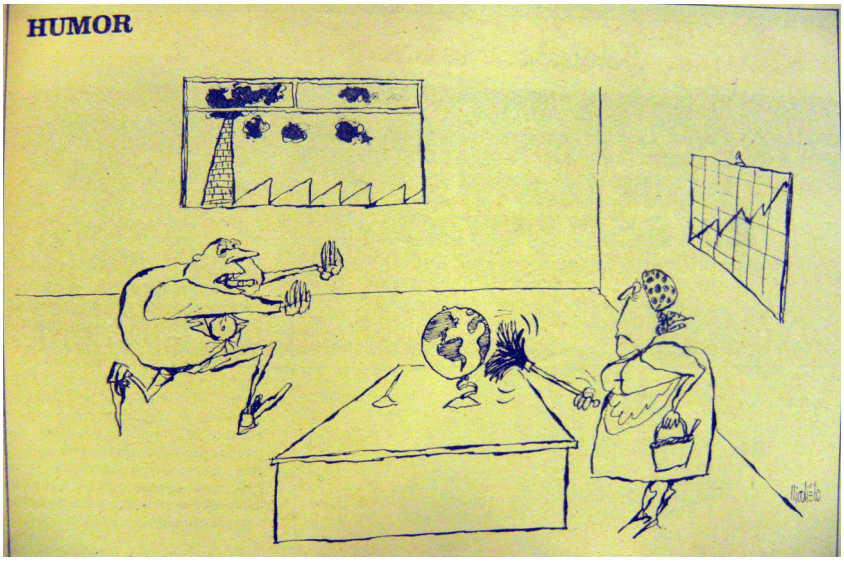



**FIG 150 : *Raízes*, n°1, 07/1977, p. 13**

Quelques pages plus loin, un type de représentation similaire fut employé par Paulo Serra afin de dénoncer de nouveau la pollution atmosphérique en ville. Cette fois, le protagoniste était chez lui dans sa chambre à coucher et ouvrait sa fenêtre donnant sur un ensemble d'immeubles pour aérer. Le trait simple et expéditif, comme inachevé, laissait entendre l'entrée dans l'appartement d'un nuage de fumée provoquant une forte gêne respiratoire chez le personnage, contraint de desserrer son nœud de cravate.

Angeli explora la métaphore visuelle du foyer et de la fenêtre ouverte sur l'extérieur pour dénoncer en mai 1976 un autre danger : celui de l'énergie nucléaire, un secteur dont le développement fut largement encouragé par le régime militaire. L'entreprise brésilienne Nuclebrás fut créée en 1974 afin de développer les technologies et infrastructures nationales, dans un contexte de redéfinition de la politique nucléaire à la suite de la suspension par les États-Unis d'une collaboration datant des années 1950. Le 27 juin 1975, l' « accord entre le

gouvernement de la République fédérative du Brésil et la République fédérale d'Allemagne sur la coopération dans le champ des usages pacifiques de l'énergie nucléaire[932] » fut signé, prévoyant initialement la construction de huit centrales sur le territoire brésilien. Le pays était également perméable au contexte international et à la course aux armements nucléaires confrontant les deux grands blocs protagonistes de la Guerre froide, les dessinateurs d'humour graphique relayant dès lors les craintes de destruction massive symbolisées par le motif récurrent du champignon atomique. Ici, sous le crayon d'Angeli dans *Ovelha Negra*, un homme regardait affolé le monde se détruire par la fenêtre alors que son jeune enfant lui annonçant avoir enfin trouvé ce qu'il voudrait faire une fois grand. Le comique de l'image reposait principalement sur l'antagonisme entre la perspective d'un futur pour l'enfant et la destruction perpétrée par l'arme atomique :

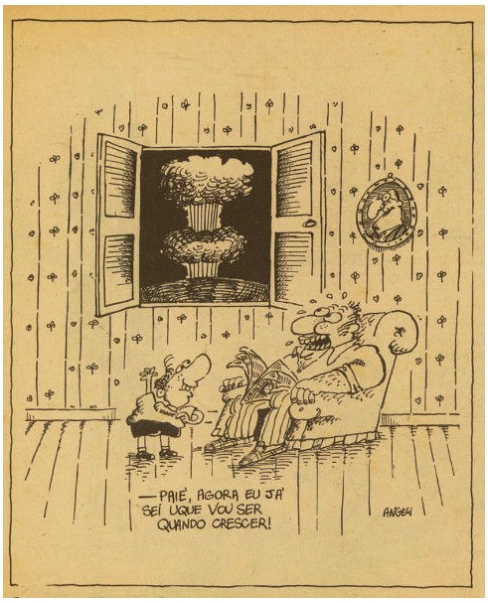



**FIG 151 : *Ovelha Negra*, n°1, 07/1976, p. 19**

La métaphore atomique fut reprise par Wilmarx dans une satire visuelle mettant en scène la figure divine et comparant cyniquement les nuages, symboles des cieux éternels et du paradis, au pyrocumulus en forme de champignon caractéristique d'une explosion nucléaire.

932 Voir Rafael Vaz da Motta Brandão, « *O Negócio do Século*: O Acordo de Cooperação Nuclear Brasil - Alemanha », Mémoire de master en Histoire sous la direction de Théo Lobarinhas Piñeiro, Université Fédérale Fluminense, Niterói, 2002.

**FIG 152 : *Ovelha Negra*, n°4, 01/1977, p. 16**

La rédaction de *Raízes* s'inquiéta en juillet 1977 des conséquences de l'accord Allemagne-Brésil sur le niveau de dépendance du pays vis-à-vis des puissances étrangères et des risques pour la souveraineté du pays[933]. Les journalistes Carlos Eduardo Lins da Silva, Roberto Fernandes de Almeida et Arthur Pinto Filho enquêtèrent également sur les conditions d'organisation et le déroulement de l'exposition « Brésil Nucléaire » organisée à São Paulo durant les mois d'avril et mai 1977[934]. Leur article dénonçait le manque d'objectivité d'un événement organisé par les dirigeants de Nuclebrás dans le but d'attirer de jeunes brésiliens vers ce secteur professionnel. Le dessin cherchait à rendre visibles les failles d'un secteur bancal et explosif ainsi que les énormes intérêts financiers sous-tendant l'organisation d'une telle exposition. Le champignon de l'explosion nucléaire était cette fois formé par la fumée émanant du cigare du riche entrepreneur, complice des accidents à venir avec le personnage scientifique.

933 Carlos Eduardo Lins da Silva, « No acordo nuclear com a Alemanha, os riscos para a nossa independência » in *Raízes*, n°1, 07/1977, p. 4.

934 Carlos Eduardo Lins da Silva, Roberto Fernandes de Almeida, Arthur Pinto Filho, « Exposição: uma tentativa de ganhar simpatizantes » in *Raízes*, n°1, 07/1977, p. 3.

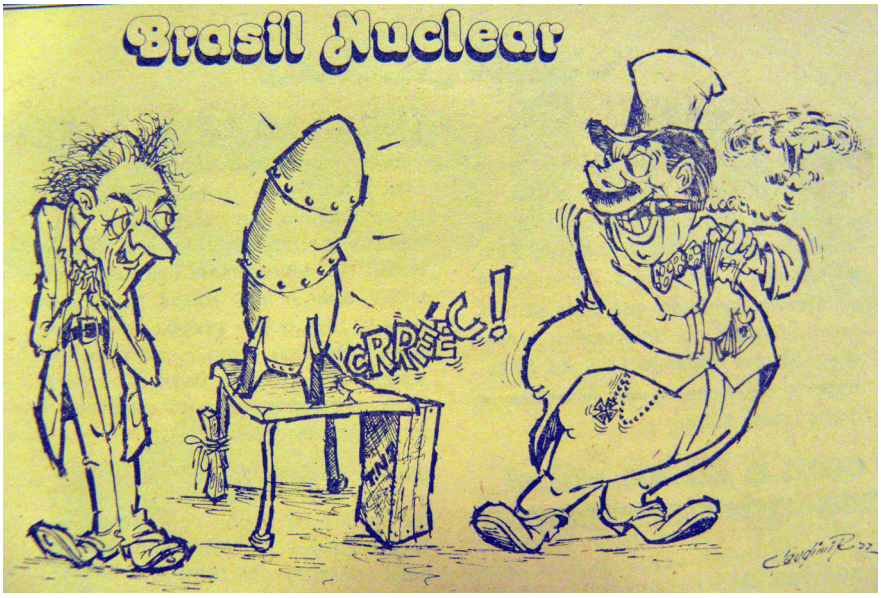



**FIG 153 : *Raízes*, n°1, 07/1977, p. 3**

### 3. Dénoncer la déforestation avec humour

La critique de la déforestation et celle de la destruction de la nature par l'expansion capitaliste ne furent pas non plus l'apanage des périodiques spécialisés nés à la fin des années 1970. On l'a vu, *Lampião da Esquina* tenta de construire des passerelles discursives entre la défense des droits des personnes homosexuelles, la lutte contre le machisme et la préservation de l'environnement. À l'occasion de la publication en janvier 1979 de son essai « Bacanal do esbanjamento[935] », l'environnementaliste José Lutzemberg s'alarmait de la folie consumériste et inconsciente régnant dans la société :

> « Le comportement actuel de l'Humanité peut être comparé à celui d'un pauvre diable qui a gagné le gros lot à la loterie et qui, sans savoir ce qui est capital et comment le préserver, se trouve au beau milieu d'une bacchanale du gaspillage, certain que la fête ne se terminera jamais. La société de consommation est une orgie.
> Telle quelle, elle ne durera pas. Le moment de vérité est inévitable. Nous agissons aujourd'hui comme si nous étions la dernière génération et la seule espèce qui ait le

935 José LUTZEMBERG, « Bacanal do esbanjamento » in *Lampião da Esquina*, n°8, 01/1979, p. 10.

droit de vivre. Notre éthique, qui n'englobe pas les autres êtres, n'inclut même pas nos enfants[936]. »

Lutzemberg décryptait en une page le fonctionnement de la société industrielle au sein duquel la croissance continue était un pilier indispensable, la publicité incitait à la consommation de masse et la manipulation psychologique servait à créer de nouveaux besoins. La conception de richesses naturelles consommables à l'envi, cause de l'énorme impact environnemental des actions humaines, prenait corps dans une représentation sensuelle et sexualisée de l'anthropomorphique Mère Nature. L'allégorie dénudée aux allures de pin-up portant une corne d'abondance et un panier de blé répercutait et amplifiait la critique du texte en répétant la métaphore sexuelle.

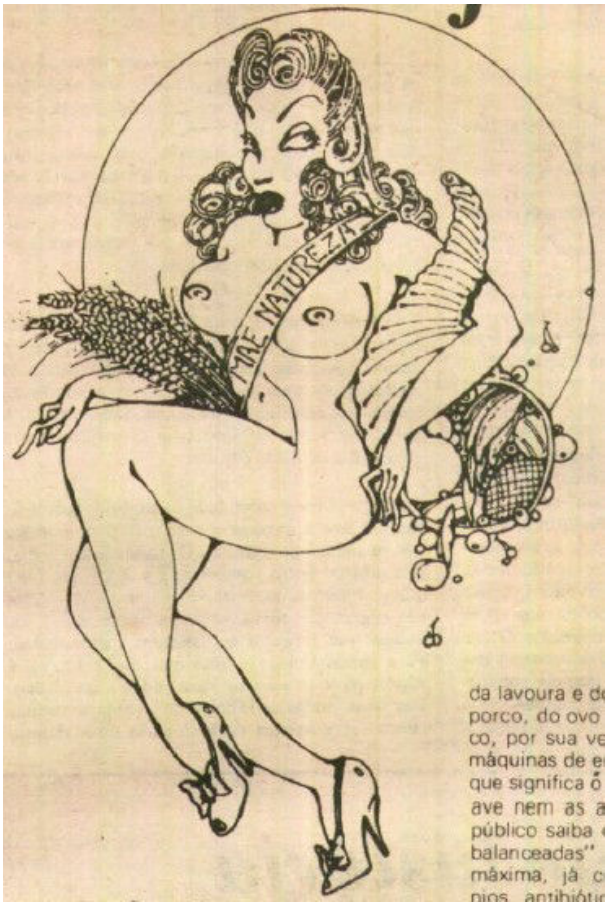



**FIG 154 : *Lampião da Esquina*, n°8, 01/1979, p. 10**

936 *Idem.*

Les choix de dessins primés à l'occasion du Salon international de l'humour de Piracicaba au cours de la seconde moitié des années 1970 apparaissent également symptomatiques d'une progressive prise de conscience de cette destruction annoncée de l'environnement brésilien en général et de la forêt tropicale – ce « trésor en danger[937] » – en particulier. Dès la première édition du salon organisée en 1974, le troisième prix fut attribué à une œuvre du dessinateur Luiz Renato Bitencourt Silva mettant en scène un arbre à l'agonie au beau milieu d'un terrain vallonné. Seul rescapé entouré de souches plantées de haches, l'arbre central, mutilé, constituait le dernier refuge d'un groupe hétéroclite d'oiseaux aux apparences stylisées, lointains cousins des Shadoks de Jacques Rouxel. Disproportionnés et comiques, les volatiles aux airs renfrognés s'entassaient dans les rares recoins restants, visiblement irrités par la destruction de leur habitat. L'un d'entre eux tentait une réparation en attachant à l'une des branches le manche de l'outil ayant servi à la coupe.

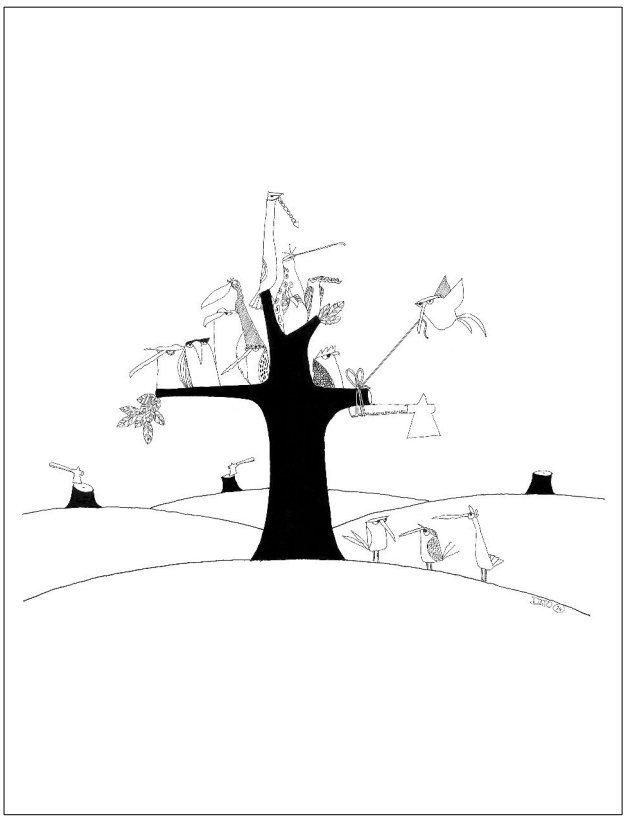


**FIG 155 : Luiz Renato Bitencourt Silva, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1974 (dessin original 39,5x29,5 cm), archives du CEDHU**

937 José Augusto PÁDUA, « Tropical Forests in Brazilian Political Culture: From Economic Hindrance to Endangered Treasure » in Fernando VIDAL, Nélia DIAS, *Endangerment, Biodiversity and Culture*, Londres, Routledge, 2015, p. 148-171.

Quatre ans plus tard, ce fut au tour de Santiago, de son vrai nom Neltair Rebés Abreu, de remporter un prix pour un dessin traitant de la même thématique. Véritable créateur de blague visuelle, Santiago mit son trait percutant et simple au service d'une scène tragi-comique dénonçant ici aussi les conséquences de la déforestation. Sur le dessin, l'ampleur de la destruction était telle que Tarzan, le héros sauvage créé par Edgar Rice Burroughs en 1912 arrivait aux confins de la zone forestière au sein de laquelle il avait l'habitude de se déplacer de liane en liane. La construction du dessin opposait d'une part la verdoyante et luxuriante zone végétale aux diverses nuances de vert et d'autre part la zone désertifiée uniquement peuplée de troncs, surplombée d'un soleil écrasant rappelant celui du dessin analysé précédemment. La liane, élément déclencheur de la rencontre brutale de Tarzan avec la réalité, servit au dessinateur à séparer les deux zones horizontalement comme pour mieux en figurer les antagonismes. A l'instar du vendeur de noix de coco vertes de Nildão surpris par les constructions routières la même année, Tarzan était ici pris au piège d'une dévoration brutale.

**FIG 156 : Neltair Abreu (Santiago), dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1978 (dessin original 40x30 cm), archives du CEDHU**

L'attribution de ces prix, fruit des délibérations entre confrères dessinateurs, journalistes et représentants des institutions culturelles de la ville de Piracicaba[938], révèle une

938 Voir le cinquième chapitre de cette thèse.

valorisation croissante de la préservation des ressources forestières en tant que thématique mobilisatrice et militante dans le contexte de constitution d'un mouvement écologiste national[939]. L'emploi récurrent par le périodique *Lampiao da Esquina* d'un logo accompagné du slogan « Sauvons l'Amazonie » réaffirmait également cette diffusion de la préoccupation écologiste parmi les publications de la presse indépendante non nécessairement focalisées sur les thématiques environnementales, ainsi que l'érection de l'Amazonie en symbole de la lutte contre la déforestation.

**FIG 157 : *Lampião da Esquina*, n°9, 02/1979, p. 2**

C'est dans ce contexte que vit le jour en mai 1977 le périodique *Varadouro*, « un journal des jungles[940] » dirigé par Elson Martins da Silveira, éditée par Silvio Martinello et dont la rédaction se situait rue João Donato à Rio Branco, capitale de l'État d'Acre[941]. En

939 L'ouvrage *Greening Brazil* analyse l'évolution au cours de la seconde moitié du XX[e] siècle et les origines internes du mouvement environnementaliste brésilien, remettant en cause la vision d'un militantisme venu initialement de l'étranger. Les auteurs Kathryn Hochstetler et Margaret Keck y montrent notamment les connexions entre l'activisme de la société civile et certains secteurs engagés de l'administration brésilienne. Voir : Kathryn Hochstetler, Margaret Keck, *Greening Brazil. Environmental Activism in State and Society*, Durham, Duke University Press, 2008.

940 *Varadouro*, n°1, 05/1977, p. 1.

941 Le périodique écologiste est l'objet de plusieurs études brésiliennes récentes focalisées sur son caractère résistant et ancré localement, ainsi que son appartenance à la presse indépendante à l'échelle nationale. Voir notamment : Jefferson Henrique Cidreira, « Mídia culturais: figurações da resistência no jornal Varadouro e no cinema em Rio Branco, de 1977 a 1981 » in *Revista de História*, vol. 6, n°1-2, 2017, p. 156-171 ; Michelle da Costa Portela, « Varadouro – um jornal das selvas: um estudo sobre a vida no alternativo », Mémoire de master en Société et culture de l'Amazonie, sous la direction de Alfredo Wagner Berno de Almeida, Université fédérale de l'État d'Amazonas, 2009. Voir également l'ouvrage : Pedro Vicente Costa Sobrinho, *Comunicação alternativa e movimentos sociais na Amazônia ocidental*, João Pessoa, Éditions universitaires UFPB, 2001.

pleine Amazonie occidentale, près des frontières avec la Bolivie et le Pérou, la municipalité voyait ainsi naître un nouveau journal indépendant :

> « VARADOURO est, donc, un devoir de conscience pour ceux qui croient au rôle du journaliste. Il est intentionnellement fait ici, sur « terre ». Il paraît donc d'une manière rude, métisse, sans technique, plein de limites et généré par la nécessité de discuter des problèmes de notre région, de notre temps et principalement, de nos gens[942]. »

Le seul dessin de ce numéro inaugural à la mise en page effectivement très spartiate figurait en couverture et représentait deux personnes, un blanc et un indien rapidement esquissés, au milieu d'un environnement mixte de constructions et de végétation. Quelques charges apparurent et leur nombre augmenta légèrement au sein des derniers exemplaires, sans jamais dépasser le nombre de photographies dont les emplois par la rédaction étaient bien davantage diversifiés. Une éphémère section « Humour des jungles » parut dans les neuvième, dixième et treizième numéros. Le deuxième numéro parut à la fin du mois de juillet 1977, après un retard dû à d'importantes contraintes techniques[943]. Il rendait notamment publiques d'importantes recherches menées au sein des archives de l'Institut historique de l'Acre par les journalistes dans le dossier « O Acre nos "jornais velhos"» retraçant l'exubérance et l'orgueil des protagonistes de la fièvre du caoutchouc. Les premiers numéros focalisèrent leur projet graphique sur la publication de photographies accompagnant les reportages, à l'exception d'une gravure publicitaire parue en août 1977 dans le but de vanter les mérites gastronomiques du « restaurant d'Inacio ».

**FIG 158 : *Varadouro*, n°3, 08/1977, p. 20**

942 *Varadouro*, n°1, 05/1977, p. 2.
943 *Varadouro*, n°2, 07/1977, p. 2.

En septembre 1977, la rédaction recevait et publiait une lettre de Flávio José T. Almeida habitant à Miracema dans l'État de Rio de Janeiro qui proposait ses services en tant que dessinateur de presse. Au courrier ainsi formulé : « Voudriez-vous envoyer s'il vous plaît un exemplaire de votre journal. Je paye. Merci d'avance. Je suis dessinateur. Si vous voulez des collaborations, écrivez-moi. », la rédaction répondit : « Nous voulons, Flávio. Envoyez vos cartoons[944]. » De nombreux lecteurs écrivaient afin d'obtenir les premiers exemplaires par courrier, ayant découvert l'existence du périodique par l'intermédiaire de l'hebdomadaire *Pasquim* ou du *Folha de São Paulo*. Ces courriers attestent d'une réelle circulation d'informations au sein et au sujet de la presse indépendante - et même majoritaire, entre les publications au tirage important issues de gros centres urbains et les périodiques davantage isolés ou éloignés[945]. Le dessinateur renommé Henfil envoya un message graphique solidaire par l'intermédiaire de son petit personnage Graúna incitant à la lecture du « journal des jungles », paru en décembre 1977.

**FIG 159 : *Varadouro*, n°6, 12/1977, p. 20**

944 *Varadouro*, n°4, 09/1977, p. 2.

945 Les difficultés d'acheminement vécues par la rédaction de *Varadouro* furent d'ailleurs l'objet d'une charge anonyme publiée dans le même numéro, en septembre 1977. Le dessin représentait un bateau inscrit du nom du périodique distribuant les exemplaires dans les zones les plus reculées de l'Amazonie.

Les échanges se poursuivirent avec la mise en place d'un système de vente réciproque d'exemplaires[946] entre quatorze publications dont *Repórter* et *Em Tempo* à Rio de Janeiro, *Mutirão* à Fortaleza, *Amanhão* à São Paulo ou *Cadernos do Nordeste* à Recife. Ce système conféra à *Varadouro*, désormais vendu par la presse indépendante dans les quatre coins du Brésil, une visibilité à l'échelle nationale.

En février 1978, les thématiques sensibles de la concentration des terres entre les mains d'une minorité de propriétaires et de la déforestation conséquentes des parcelles vouées à devenir cultivables ou exploitables, étaient abordées dans une double page intitulée « A terra na mão de poucos[947] ». Le dessin central signé par Paulo Caruso dénonçait visuellement l'accaparement carnassier et vénal des terres, principale cause de leur désertification.

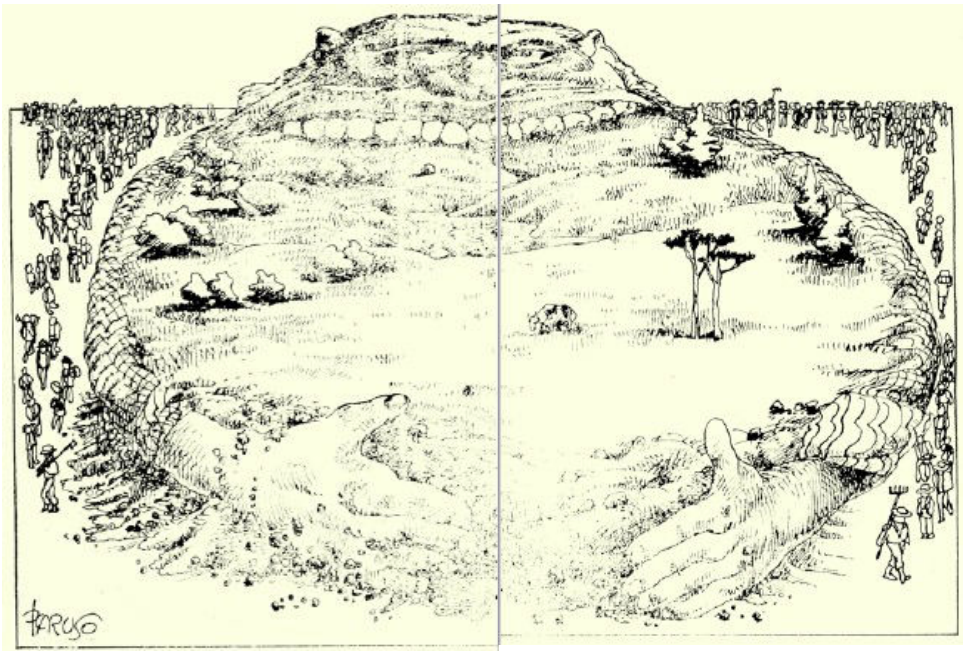



**FIG 160 : *Varadouro*, n°7, 02/1978, p. 10-11**

Le dessin faisait directement écho à l'alerte parue en Une du huitième numéro de *Varadouro*, qui publiait en mars 1978 la photographie d'un hévéa entaillé sous le titre « Amazonie menacée[948] ». En mai 1980, la couverture du dix-neuvième numéro dénonça avec force la mise en place d'immenses exploitations bovines responsables de la destruction de pans entiers de la

946 *Varadouro*, n°8, 03/1978, p. 2.
947 « A terra na mão de poucos » in *Varadouro*, n°7, 02/1978, p. 10-11.
948 *Varadouro*, n°8, 03/1978, p. 1.

forêt amazonienne par les « nouveaux propriétaires de l'Acre » : « La compagnie des nouveaux colonels[949] », « Celle qui exploite 100 scrupules » et « Les usurpateurs associés[950] ».

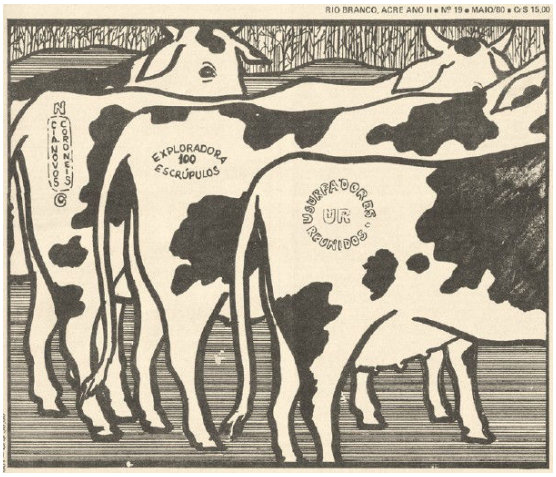



**FIG 161 : *Varadouro*, n°19, 05/1980, p. 1**

Le vingt-quatrième et dernier numéro parut en décembre 1981 et marqua la fin d'une aventure journalistique vouée à dénoncer les politiques de colonisation et d'exploitation de terres en Amazonie brésilienne, ainsi qu'à donner de la voix aux communautés vivant dans les territoires reculés de l'Acre. Opposé aux autorités fédérales et locales, n'hésitant pas à dénoncer la corruption endémique, les conditions de vie indignes des paysans et saigneurs de l'hévéa, les travers de la vie politique à l'aube de l'ouverture politique, l'action des grands propriétaires terriens et la déforestation, *Varadouro* confronta la réalité des puissants. Il fut notamment le premier périodique à publier un entretien avec Chico Mendes, leader des travailleurs de l'hévéa, leader syndical et grand militant écologiste qui devint un collaborateur du journal. La rédaction qui ferma ses portes à la fin de l'année 1981 avait mit un point d'honneur dès son tout premier numéro à raconter l'histoire, à valoriser la culture et à défendre les terres des indiens :

949 Le terme se réfère au *coronelismo*, mot brésilien désignant la structure fondée à l'échelle municipale sur une figure privée, le colonel, qui se substituait aux pouvoirs publics et à l'État sous la Première République. Le *coronelismo* eut pour corollaire l'instauration du clientélisme, la corruption et les fraudes, ainsi qu'une désorganisation substantielle de l'administration brésilienne. Les « nouveaux colonels » désignés par la charge graphique étaient accusés de vouloir renforcer l'assise autoritaire et patriarcale de leur pouvoir personnel, tout en développant l'agro-industrie et l'élevage dans les territoires amazoniens.

950 *Varadouro*, n°19, 05/1980, p. 1.

> « VARADOURO a donné un espace spécial, dans ce numéro inaugural, au problème de l'indien dans la région, en comprenant que particulièrement dans l'Acre l'homme blanc a une dette très grande à payer aux peuples indigènes, qu'il a toujours cherché à massacrer, opprimer et stigmatiser, osant nier consciemment ou inconsciemment ses valeurs et sa culture[951]. »

### 4. Contre une vision romantisée et pour le droit à la terre : la représentation des Indiens

Si *Varadouro* s'inséra dans les publications de l'opposition politique, c'est que la défense des droits des Indiens et la lutte pour la préservation de leurs territoires entraient en conflit avec une vision romanesque, conquérante et civilisatrice des confins défendue par le régime. Le mouvement environnementaliste fut largement marqué durant la seconde moitié des années 1970 par le combat des activistes et des populations indiennes contre l'obtention de territoires par de grandes compagnies privées en Amazonie. En 1978, la réflexion consacrée à la place accordée aux Indiens dans la société brésilienne surgit sur le devant de la scène médiatique nationale avec la proposition du ministre de l'Intérieur Maurício Rangel Reis d'une loi visant l'émancipation des peuples indigènes de la tutelle de l'État[952]. Les critiques formulées à l'encontre du travail de la Fondation Nationale de l'Indien (FUNAI) se multiplièrent[953] et la presse d'opposition s'empara de ce combat, considérant les populations indiennes comme des victimes de l'État autoritaire et de son libéralisme outrancier.

Certains périodiques s'intéressèrent en profondeur à la question des injustices vécues par des communautés réduites à l'état de folklore : le mensuel *Versus*, par exemple, s'interrogeait sur les convergences des luttes noire et indienne en mai 1978[954]. « Diálogo dos explorados » était la transcription par Rui Veiga d'un entretien avec Rafael, Puyú et Mairauê, un jeune homme noir et deux jeunes indiens, discutant entre eux du racisme institutionnel brésilien, des massacres, de la violence quotidienne, de la marginalisation et des chemins à

951 *Varadouro*, n°1, 05/1977, p. 1.
952 Carlos Benitez Trinidad, « Un campo de batalla seguro para luchar contra el estado militar : la cuestión indígena » in www.historiadaditadura.com.br, 25/02/2017 [en ligne] (consulté le 19/04/2019).
953 Carlos Benitez Trinidad, « La Fundação Nacional do Índio al servicio de los intereses geoestratégicos e ideológicos de la dictadura brasileña (1967-1985) » in *Americanía: Revista de Estudios Latinoamericanos*, n°3, 2016, p. 243-277.
954 Rui Veiga, « Diálogo dos explorados » in *Versus*, n°21, 05-06/1978, p. 40-41.

tracer pour résister. Deux ans auparavant, le périodique *Ovelha Negra* avait tourné en dérision et pointé du doigt les contradictions du rôle prétendument civilisateur de la colonisation des territoires indiens dans une charge non signée représentant un indien en tenue traditionnelle s'éloignant du cadavre d'un homme abattu de trois flèches dans l'abdomen. Le protagoniste déclarait : « Légitime défense. Il voulait nous civiliser ![955] », justifiant ainsi l'acte commis au nom de la préservation de sa communauté face au massacre annoncé.

**FIG 162 : *Ovelha Negra*, n°2, 07/1976, p. 20.**

En janvier 1979, *Lampião da Esquina* afficha en outre visuellement la convergence entre défense des populations indiennes et homosexuelles au sein d'une couverture[956] dont la composition mettait sur le même plan les différentes sources d'oppression. Le même numéro proposait un grand reportage consacré à la défense de la culture indienne, esquissant le projet utopique d'un Brésil multiculturel dans « Como aprender com os índios[957] ».

Un nouveau périodique surgit en juillet 1979 à Porto Velho, capitale de l'État de Rondônia située environ à quatre cent kilomètres au nord-est de Rio Branco, sous la houlette des journalistes Montezuma Cruz et Jorcêne Martinez : *Barranco*. Engagée dans l'opposition au régime militaire, la rédaction valorisait le combat des petits paysans et des Indiens pour le maintien de leurs terres et leur propre survie entre les reportages sur la prostitution ou la

955 *Ovelha Negra*, n°2, 07/1976, p. 20.
956 *Lampião da Esquina*, n°8, 01/1979, p. 1.
957 *Lampião da Esquina*, n°8, 01/1979, p. 5-7.

sexualité, les chroniques de la vie politique nationale, les conseils culturels et les romans-photos satiriques. Éphémère, l'expérience dura le temps de cinq numéros, subit les pressions de la police fédérale à plusieurs reprises et fut victime d'une interdiction de vente en kiosques pour « atteinte à la morale et aux bonnes mœurs ». Une charge parue en novembre 1979 interpréta le drame du leader indien Daniel Matenho Cabixí qui avait dénoncé à Porto Velho les invasions de son territoire par de grands propriétaires originaires du sud du Brésil. En larmes, le protagoniste du dessin s'adressait à sa fille en lui expliquant l'impossible transmission de son héritage, un territoire déforesté et désolé, dans une paradoxale et dramatique déclaration : « Tout ça ne sera jamais à toi, ma fille...[958] ».

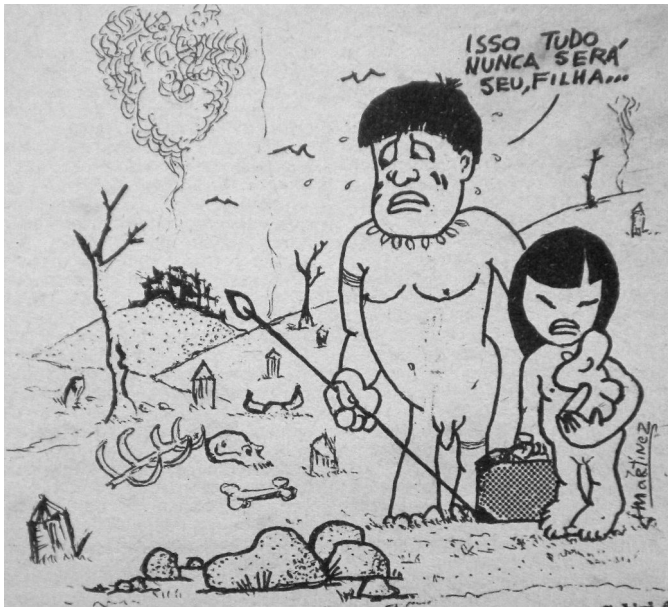



**FIG 163 : *Barranco*, n°3, 11/1979, p. 16**

Cette question extrêmement problématique de la terre dont les populations indiennes étaient dépossédées à mesure que les concessions étaient délivrées aux exploitants pour en faire des parcelles cultivables ou exploitables, fut le sujet d'un encadré spécial publié par *Varadouro* en mai 1978 : « Índio quer terra![959] ». La proposition envisagée par le périodique était la création d'une réserve indienne dans l'Acre.

L'équipe graphique de *Barranco* maniait quant à elle davantage les techniques de la charge, de la caricature et du photo-montage pour véhiculer ses messages contestataires et

958 *Barranco*, n°3, 11/1979, p. 16.
959 *Varadouro*, n°9, 05/1978, p. 7.

libertaires, en s'amusant du potentiel comique de l'absurde et de la violence. Ainsi, en décembre 1979, la reproduction d'une photographie d'une main droite armée d'une arme à feu accompagnée du sous-titre « Titre définitif de propriété de la terre (version faussaire et voleur).[960] » Derrière l'humour graphique du détournement d'image, *Barranco* brandissait la critique directe d'un système violent et archaïque fondé sur la puissance de feu, le pouvoir financier et les relations politiques.

**FIG 164 : *Barranco*, n°4, 12/1979, p. 18**

Si le contexte international n'était pas étranger à l'émergence du mouvement environnementaliste brésilien, l'humour graphique nous permit d'analyser certains facteurs internes et nationaux de ce retour en force d'une vision patrimoniale de la nature à préserver. Pour les périodiques indépendants situés idéologiquement dans l'opposition au régime militaire, il s'agissait là d'une belle opportunité de remettre en question les politiques menées par les autorités au niveau fédéral à partir de l'arrivée au pouvoir de Geisel et plus largement au cours de la seconde moitié des années 1970. Les prémices de l'ouverture politique constituèrent un moment idéal pour politiser la critique environnementale, la lutte contre les pollutions ainsi que la défense des Indiens et de leurs territoires. Si la plupart des dessins attestaient bien un ancrage historique et géographique dans le Brésil qui leur était contemporain, certains tendirent à l'universalisme en insistant sur l'importance d'une prise de conscience à l'échelle de la planète face aux perspectives communes sombres et pessimistes.

960 *Barranco*, n°4, 12/1979, p. 18. Le terme « *grilheiro* » se réfère aux personnes qui falsifiaient des documents pour s'accaparer les terres d'autrui. L'étymologie du mot vient de « *grilo* » (cricket), puisque l'une des techniques fréquemment utilisées par les falsificateurs de titres était de mettre des documents falsifiés dans un tiroir avec les insectes en question et d'attendre qu'ils soient rendus difficilement lisibles par les excréments et les morsures.

Alors que *Raízes* s'inquiéta directement dans son tout premier numéro du futur proche de la Terre, dans une charge proposant une intéressante vision anthropomorphique de la planète avec un masque à oxygène directement connecté au cordon ombilical d'un fœtus, *Ovelha Negra* avait employé l'année précédente la représentation du globe terrestre dans une page de jeux très cynique proposant au lecteur de participer au coloriage. Les outils idéaux étaient de la peinture noire, de l'encre noire et un stylo noir, à l'image de bien sombres perspectives dessinées par les périodiques indépendants pour le Brésil et pour le monde.

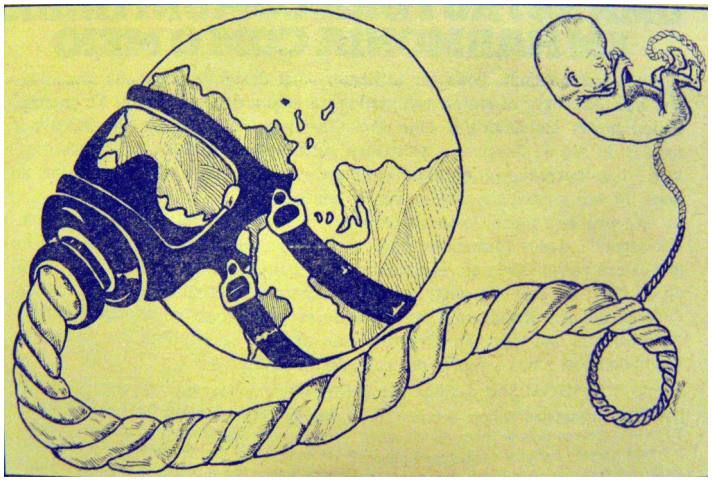


**FIG 165 : *Raízes*, n°1, 07/1977, p. 9**

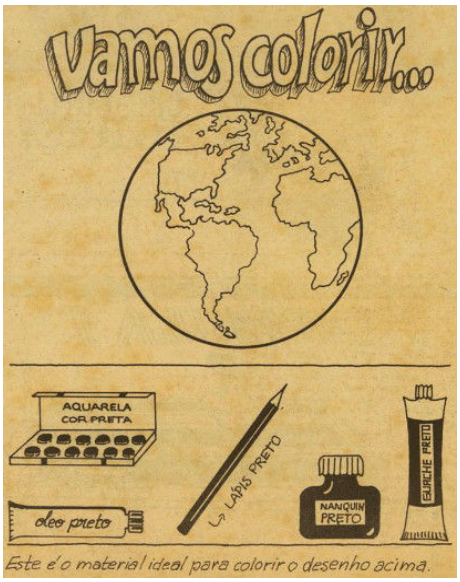



**FIG 166 : *Ovelha Negra*, n°1, 05/1976, p. 23**

Ce pessimisme graphique notamment caractérisé par la redondance du champignon atomique, s'appliquait également aux multiples oppressions subies par les Indiens, qui devinrent sous le crayon de Laerte en juillet 1976 les membres emprisonnés et parqués d'une sorte de grande internationale des peuples originaires persécutés : indiens andins, indiens amazoniens, indiens des plaines nord-américains, inuits et tribus africaines.

**FIG 167 : *Ovelha Negra*, n°2, 07/1976, p. 14**

### 5. Un sombre bilan ?

À l'instar de l'ensemble des forces progressistes brésiliennes, les rédactions des publications indépendantes nourrirent à la fin des années 1970 l'espoir d'une redémocratisation du pays, militant pour la plupart en faveur de l'amnistie des prisonniers politiques et de l'établissement d'une assemblée constituante. Certains périodiques luttaient pour la reconstruction de la nation brésilienne dans le respect des mouvements minoritaires – féministes, homosexuels, noirs et indiens – mais tous s'interrogeaient à leur manière sur les voies politiques à tracer et à emprunter afin de parvenir à cette fin. De plus, il apparut assez clairement aux caricaturistes et dessinateurs que l'issue démocratique – la « lumière au bout du tunnel » – était encore bien éloignée et incertaine et qu'elle apporterait son lot de difficultés inédites qu'il allait falloir affronter, à défaut de pouvoir « revenir en arrière » comme le suggérait cette charge de Fraga parue en juillet 1976 :

**FIG 168 : *Ovelha Negra*, n°2, 07/1976, p. 10**

En effet, la fin des années 1970 et le début de la décennie suivante furent paradoxalement une période néfaste pour les rédactions indépendantes, tiraillées par d'importantes divisions internes ayant abouti à de graves divergences dont l'humour graphique, qui contribua à son époque de création à en définir les enjeux, nous révèle aujourd'hui les contours et les facettes. L'exemple du mensuel *Versus*, dont les ambitions latino-américaines s'effacèrent peu à peu au profit de la difficile affirmation d'un courant politique socialiste, nous semble emblématique.

En janvier 1980, le mensuel *Coojornal* lança un numéro spécial intitulé « 15 anos de mau humor[961] » en supplément de son quarante-neuvième numéro. Les seize pages revenaient sur le travail et le parcours de Fortuna, de la rédaction de *Pasquim*, de Nássara, Alvarus, Henfil, Millôr, du groupe des dessinateurs paulistes, le groupes des « *gaúchos* », de Luis Fernando Veríssimo, Fraga et Edgar Vasques. Le court éditorial proposait un bilan contrasté de quinze années de luttes et s'interrogeait sur les pistes à suivre pour le futur de l'humour graphique brésilien :

> « Les quinze dernières années furent marquées par la résistance et la lutte du peuple brésilien, face à l'arbitraire, à la violence et à l'injustice sociale, face à l'AI-5 qui, d'après Fortuna, ne détruisit pas seulement l'organisation politique, mais affecta également la joie de crier et de dire les choses des personnes. Il n'y avait pas beaucoup de quoi rire et paradoxalement, il n'est jamais apparu autant de d'humoristes au Brésil. Ils n'ont jamais été aussi critiques vis-à-vis du système.

961 *Coojornal*, n°spécial, « 15 ANOS DE MAU HUMOR », 01/1980. Le titre a un double sens et peut être compris comme « 15 ans de mauvais humour » et « 15 ans de mauvaise humeur ».

> Henfil dit même que toute une génération s'est armée pour combattre l'exception à travers la charge, le texte intelligent, sans accepter le défi lancé par le régime de lutter les armes à la main ou dans la clandestinité où l'autre camp était ouvertement plus fort. Et ce fut ainsi. Il n'y eut pas un seul journal, de la petite ou la grande presse, dans cet immense Brésil, sans son humoriste. Ce fut une époque marquée par une grande participation et peu de raisons de rire. Parce que les blagues arrivaient pleines de colère, de rage et de haine.
>
> Aujourd'hui, au seuil d'une décennie que nous espérons tous plus ouverte, *Coojornal* lance ce supplément qui est un hommage et un témoignage de ces 15 années d'humour. Et qui pose également une question : Quel sera le futur de l'humour au Brésil ? Henfil a une proposition d'action pour les humoristes. De notre côté, nous pensons comme Edgar Vasques: l'humour doit se libérer de son sérieux et rentrer plus heureux, plus moqueur et plus décontracté dans les années 1980. Même en sachant que cela ne va pas seulement dépendre des humoristes, mais également des voies que va emprunter le pays[962]. »

Au-delà de l'intérêt graphique de la reproduction d'excellents dessins compilés pour l'occasion, les entretiens publiés au fil des pages révélaient les représentations de leur propre travail qu'alimentaient à l'aube des années 1980 les dessinateurs d'humour graphique, tentant de prendre du recul sur la période écoulée pour mieux se renouveler dans le complexe et déconcertant contexte de l'ouverture démocratique. Henfil diagnostiqua certaines difficultés caractéristiques, notamment la disparition de la place des dessinateurs d'humour politique au sein des rédactions de la grande presse, de nouveau tournée vers ses propres intérêts économiques et financiers. Il appelait ses confrères à grossir les rangs de la presse syndicale, à ses yeux le véritable véhicule de la défense des masses ouvrières[963]. »

Également consulté par le supplément de *Coojornal*, le dessinateur Edgar Vasques, père du personnage Rango, constatait à son tour le manque de perspectives pour les membres de la profession au sein de la presse nationale à grand tirage. Interrogé au sujet du futur des dessinateurs au Brésil, il envisageait de son côté un changement interne à la pratique de l'humour graphique davantage axé sur le style et la pratique, plutôt que sur le type de publication avec lequel collaborer :

962 *Coojornal*, n°spécial, « 15 ANOS DE MAU HUMOR », 01/1980, p. 2.
963 *Coojornal*, n°spécial, « 15 ANOS DE MAU HUMOR », 01/1980, p. 7.

> « Je crois que notre rôle n'est plus la résistance, comme ce fut le cas durant ces derniers dix ou quinze ans. Maintenant, nous devons conquérir ce public aliéné qui ne lit que *Donald*. Nous devons nous parfaire formellement (certains plus que d'autres). Et nous devons donner au public davantage de drôlerie, de motifs pour rire. Veríssimo y arrive bien, mais pour les personnes qui ont surgi dans la période de suffocation c'est déjà plus difficile. Rango était fait avec rage. L'ironie fut ma manière de me rapprocher le plus de l'humour. Je n'ai jamais montré ni joie ni moquerie et l'humour, c'est ça[964]. »

De l'aveu des dessinateurs eux-mêmes, cherchant à inventer de nouveaux canaux d'expression et de nouvelles pratiques pour les dessinateurs d'humour et de satire politiques, le début de la nouvelle décennie semblait bien en finir avec la presse indépendante telle qu'elle prit consistance et évolua depuis le coup d'État militaire de 1964. D'innombrables périodiques fermèrent leurs portes au tournant des années 1970 et 1980 pour un ensemble complexe de raisons mêlant les pressions politiques et les menaces, la vague d'attentats perpétrés contre les rédactions et kiosques à journaux, la censure plus ou moins masquée, les difficultés économiques, les divergences internes aux rédactions, la concurrence de la presse majoritaire de plus en plus critique vis-à-vis du régime et les modifications progressives des attentes du public lecteur. L'année 1982 fut une étape cruciale du processus de démocratisation politique avec notamment l'organisation en novembre d'élections générales, directes pour les gouverneurs des États fédérés. L'opposition au régime remporta la Chambre des Députés ainsi que dix États parmi les plus importants et peuplés du pays, comme São Paulo, Rio de Janeiro ou Minas Gerais et se lança activement dans la grande campagne pour l'organisation d'élections directes et démocratiques dans le pays, « *Diretas Já* ». À cette occasion, de nombreux journalistes, dessinateurs et éditeurs de la presse indépendante s'engagèrent au sein des mobilisations politiques et syndicales, prenant position, défendant leur vision du meilleur futur pour le pays et perdant, de fait, la caractéristique qui définissait leur rapport aux autorités, au gouvernement, à la censure et à la répression sous le régime militaire : leur indépendance.

Loin de sonner le glas du dessin d'humour brésilien, les années 1980 virent les artistes qui avaient fait leurs armes sous le régime militaire s'affirmer et explorer de nouvelles thématiques sociales et culturelles, héritant d'un type d'humour conçu au cours de la décennie

964 *Coojornal*, n°spécial, « 15 ANOS DE MAU HUMOR », 01/1980, p. 15.

précédente. Le dessinateur et humoriste *carioca* Miguel Paiva, auteur de l'affiche du Salon international de l'humour de Piricicaba en 1985, créa en 1982 pour le *Jornal do Brasil* la jeune femme « Radical chic », consciente du contexte politique, mais également en quête de bonheur individuel, à l'image d'une jeunesse brésilienne confrontée aux contradictions de son époque. Il fut également l'auteur de la série de charges graphiques intitulée « Happy Days », explorant la crise du noyau familial de la classe moyenne dans les années 1980. Avec les dessinateurs Chico Caruso, Miguel Paiva, Luiz Gê, Laerte et bien d'autres, il contribua à un retournement de la critique constitutive de l'humour graphique brésilien vers la crise morale, économique et les bouleversements comportementaux dans le Brésil de l'ouverture et du retour à un système démocratique.

# CONCLUSION

« *Só doi quando eu desenho* » (« ça fait mal seulement quand je dessine ») : le personnage dessiné par le caricaturiste Ernani Diniz Lucas, dit Nani, l'abdomen transpercé de part et d'autre par un immense crayon et contraint de maintenir une passive immobilité pour ne pas trop en souffrir, fut martyrisé une nouvelle fois par la croix du censeur. Le trait prohibitif en démultiplia les significations, convertissant le dessin en une subtile mise en abîme et métaphore du pouvoir de synthèse constitutif de la charge graphique brésilienne sous le régime militaire. L'image à tiroirs figure les rapports ambigus fondés sur la contrainte et la répression violente, mais également sur la négociation et l'adaptation, ayant existé entre les fonctionnaires de l'État autoritaire et les producteurs d'un discours contestataire. Les liens intimes entre le pouvoir politique, la presse satirique et la censure au Brésil ne datent pas des années 1970 et s'inscrivent dans une tradition historique née au XIX^e^ siècle avec l'essor des périodiques imprimés. La pratique de l'humour graphique en tant qu'instrument de diffusion d'imaginaires politiques contradictoires et souvent conflictuels s'instaura peu à peu, en parallèle de l'élaboration du scénario brésilien contemporain, forgeant ou déconstruisant les représentations des dirigeants et de leurs rapports à la modernité, à l'unité et à l'identité nationales. La constitution de la presse imprimée en lieu du débat politique, de la socialisation et de la réflexion induisit l'émergence de pratiques et d'*habitus* caractéristiques des dessinateurs et des journalistes, qui se poursuivirent et se réinventèrent au cours du XX^e^ siècle. Mais le coup d'État militaire de 1964 et l'institutionnalisation de l'autoritarisme dès le gouvernement de Castelo Branco, amplifiant des pratiques censoriales déjà établies sous l'*Estado Novo* de Vargas, provoquèrent une nouvelle configuration de l'expression et de l'action politiques.

Cette réécriture des contours de la légalité et de la clandestinité à l'aune de la lutte anti-subversive et du profond anticommunisme des dirigeants civils et militaires, établit les nouvelles règles du jeu de la contestation politique. Appliquées à l'humour graphique, celles-ci contraignirent les rédactions de journaux indépendants désireuses de conserver leur liberté d'expression à la réinvention de stratagèmes, notamment graphiques, visant le contournement des interdits, la désacralisation du pouvoir et la dénonciation de ses pratiques répressives. Rénovant dans les huit numéros du périodique *Pif-Paf* les mécanismes de la satire politique, l'intellectuel, humoriste et dessinateur Millôr Fernandes s'amusa des normes tacites et des

règles implicites, ouvrant les portes de l'opposition au régime militaire par le rire, le mot d'esprit et l'humour graphique. S'il eut rapidement maille à partir avec le pouvoir, c'est que trop attaché à sa liberté, il identifia et balisa certaines failles de l'autoritarisme dans lesquels s'engouffrer, afin d'élargir progressivement le champ des possibles de l'opposition. Par le biais de la dérision et dans la continuité d'une tradition nationale du dessin d'humour et satirique, les dessinateurs de *Pif-Paf* entamèrent dès 1964 la mise en scène des dirigeants et du pouvoir, le détournement des figures symboliques du président et du général, l'installation de rituels de désacralisation du paysage politique. Confirmant les propos de Vinicius Liebel, notre appréhension des images humoristiques et satiriques parues durant les premiers mois du régime militaire brésilien insiste sur leur capacité à faire intervenir un ensemble de références politiques et culturelles diffusées au sein du lectorat de la presse indépendante, traduisant certaines dynamiques intellectuelles, entre cultures politiques et traditions graphiques.

Déjà sérieusement balisée par l'historiographie récente, l'histoire de la contestation culturelle atteste de la pluralité des pratiques artistique et de leur rôle fondamental dans la remise en question du projet de société défendu par les autorités brésiliennes sous le régime instauré en 1964. L'analyse très fouillée des rapports entretenus entre les secteurs de l'opposition démocratique et les diverses formes de censure avait jusqu'à présent fait l'économie d'une vision d'ensemble et en profondeur du rôle de l'humour graphique dans la construction de cette nouvelle vision du monde. À travers le décryptage des influences, des styles, des parcours, des techniques et des engagements des dessinateurs, notre travail montre la puissance des logiques et des mécanismes du comique visuel dans le contournement des normes éthiques, morales et idéologiques. Fondé sur un rapport de connivence critique avec le lectorat, le bon usage de procédés graphiques permit la contestation politique par le ridicule, la démystification, l'ironie et le sarcasme, autant de techniques s'opposant par l'absurde à une vision simpliste, conservatrice et moraliste des rapports sociaux brésiliens. Élaborée à partir d'une approche de la production graphique humoristique issue de certains périodiques indépendants parmi les plus représentatifs de leur époque de publication, notre réflexion s'enrichit de sources orales et officielles diversifiant les focales. Ici marques tangibles de la censure justifiant les interdictions au nom d'un tissage complexe de convictions personnelles et d'idéologie officielle, là entretiens réalisés avec d'anciens acteurs de la contestation journalistique et dessinée, les diverses sources révèlent les contours de la lutte symbolique, de la morale, des sensibilités et des imaginaires qui s'affrontèrent en contexte dictatorial. La critique élaborée visuellement redessina les paramètres de l'engagement politique, qui

s'étendit par capillarité aux sphères culturelle et comportementale. Les mœurs et la morale, transformés en outils idéologiques par le régime militaire, rejoignirent les thématiques de la répression physique et de la censure au panthéon des outils critiques des dessinateurs et caricaturistes.

Le contexte de production des images n'est cependant pas à envisager comme un ensemble figé et immuable. Les contours particuliers de la communication visuelle engagée évoluèrent au fil des années et des évolutions du pouvoir, éclairant les transitions opérées par les productions culturelles. La fermeture drastique du régime à la fin de l'année 1968 marquée par la promulgation de l'Acte Institutionnel n°5, étape fondamentale de la montée en puissance de l'autoritarisme et de la répression, provoqua un net rétrécissement du champ autorisé de la contestation politique, qui loin de disparaître, dut tracer de nouvelles voies. Les périodiques indépendants, libres de toute affiliation organique aux partis politiques, syndicats ou organisations étudiantes désormais interdites, se constituèrent en autant de lieu de l'opposition démocratique sous les années de plomb. Malgré une grande diversité de projets éditoriaux, de formats, de périodicités et de sympathies idéologiques, ces rédactions composées de journalistes et dessinateurs issus d'un vaste prisme allant de l'extrême gauche au radicalisme libéral, firent peu à peu front face au régime militaire dont le général Médici prit la tête en octobre 1969. Si certains journaux combattaient les atteintes aux droits humains individuels et collectifs, dénonçant principalement la répression physique et la censure, d'autres s'engagèrent sur la voie de la critique comportementale contre-culturelle, toujours dans l'objectif de mettre à mal les fondations du pouvoir. Les caricatures, les charges graphiques, les bandes dessinées et les détournements d'images symboliques, remplirent un rôle prépondérant dans l'agenda de débats et de réflexions ainsi formulé, donnant à voir les contradictions d'une société autoritaire prétendant œuvrer à l'élaboration du « miracle brésilien ». Les périodiques *Pasquim*, né en 1969 à Rio de Janeiro d'un milieu intellectuel bohème et critique, et *Opinião*, paru pour la première fois en 1972 et inspiré de convictions socialistes tout en maintenant une pluralité idéologique, élaborèrent chacun à leur manière un ensemble de stratégies de contestation par le rire.

Définies par les mécanismes de censure à la fois préventive et répressive, les limites de cette contestation semblaient dès lors encercler une zone trouble de l'expression autorisée, que les dessinateurs investirent afin d'en exploiter les possibilités et d'en repousser les contours. Profitant des possibilités d'inversion et de détournement autorisées par l'emploi de métaphores et de métonymies visuelles, de non-dits et de doubles sens, de codes et symboles aux

significations intelligibles par le lectorat, de syllepses graphiques et de calembours, ils embarquèrent dans les brèches du pouvoir et réussirent à rire (et faire rire) de la dictature. En ce sens, notre travail montre également l'incapacité du régime à contrôler, comme il le prétendait, l'ensemble de l'espace social et culturel brésilien. Incapables de juguler les manifestations contestataires dans leur totalité, les autorités furent contraintes d'abandonner une partie de leurs ambitions conservatrices de domination au profit du développement de diverses formes d'expressions résistantes que l'État tenta de contrôler.

Mais les coupures, les interdictions, la présence physique des censeurs dans les rédactions puis le contrôle effectué à distance eurent un impact considérable dans la production graphique, parfois tronquée, souvent modifiée et toujours symptomatique des rapports de pouvoir. Les traces de la censure dessinent dès lors un ensemble de convictions à défendre et de thématiques inabordables parce que remettant en cause – dans la logique des autorités – la bonne marche du régime, la cohésion du corps social et la préservation des mœurs jugées respectables. Mais les interdits du rire graphique évoluèrent en fonction des inflexions du pouvoir et des représentations constitutives de l'imaginaire autoritaire, profilant une histoire culturelle de sensibilités politiques et morales conflictuelles. Certaines thématiques du rire subversif combattu par le pouvoir et imposé par les dessinateurs réussirent à contourner la censure, dressant le portrait d'une société brésilienne aux antithèses de l'idéal démocratique et libertaire défendu par les rédactions. Le grotesque des censeurs en action, la violence et l'arbitraire de la répression policière, les rouages du pouvoir, les travers des dirigeants civils et militaires, les mesures libérales et leurs conséquences sociales, la mise au pas des institutions, l'extrême religiosité et le conservatisme poussiéreux furent tour à tour dessinés et ridiculisés. L'évocation du contexte international de la Guerre froide et des étroites relations entretenues avec les États-Unis servirent également de base à une critique détournée du gouvernement brésilien et des régimes autoritaires latino-américains.

De nouvelles solidarités militantes se construisirent au fil des pages et des années, entre des périodiques reconnaissant peu à peu leur appartenance à une communauté dépassant les cadres des simples rédactions. Sans nier les importantes divergences idéologiques, géographiques et sociales, la communauté des dessinateurs d'humour graphique brésiliens prit corps et trouva dans l'emploi de représentations récurrentes et dans la ritualisation de symboles contestataires les lieux du regroupement et de la convergence. Espace à cet égard emblématique de la rencontre entre les styles, les générations et les parcours, le Salon international de l'humour né à Piracicaba en 1974 se construisit progressivement en

événement culturel pluriel à l'ampleur nationale et internationale. Lieu d'exposition, de diffusion, de rencontre et de circulation du dessin d'humour paradoxalement constitué en pleine période répressive, sa création et sa permanence démontrent l'existence d'une nouvelle marge de manœuvre concrète de la contestation, largement soutenue et financée à l'échelle locale par une municipalité acquise au Mouvement démocratique brésilien (MDB), le parti de l'opposition tolérée sous le régime militaire. Lieu de pèlerinage annuel de la profession brésilienne et rapidement étrangère, l'événement constitua un important pôle et un point de convergence en marge de l'axe culturel principal du sud-est brésilien situé entre les villes de Rio de Janeiro et São Paulo. Après une période initiale de survalorisation des dessinateurs anglo-saxons et européens par les organisateurs, conscients des propriétés bénéfiques d'une telle visibilité, il s'érigea en bastion de la bande dessinée brésilienne et s'inscrivit dans les réflexions sur la complexité du marché éditorial national. Les archives du salon dévoilent un ensemble d'enjeux à la fois politiques, économiques, culturels et esthétiques caractéristiques de cet observatoire de la contestation par l'humour graphique, dont les affiches successives et dessins primés au fil des ans permettent d'appréhender des évolutions thématiques et stylistiques majeures. Objet d'étude inédit et protéiforme, le Salon international de l'humour de Piracicaba s'ancra durablement dans le paysage culturel régional, élargissant un peu plus l'espace légal borné par la censure et la clandestinité. Observatoire à l'échelle municipale des prémices de la transition politique amorcée au cours de la seconde moitié des années 1970, la manifestation contribua à diffuser certaines thématiques innovantes et revendications minoritaires émergentes au sein de l'opposition politique.

En parallèle de la diminution progressive des interdictions préventives, de nouvelles formes de pressions idéologiques et économiques s'accentuèrent contre la presse indépendante à l'aube des années 1980. Tel un vicieux jeu de bascule, le scénario brésilien se retourna contre des périodiques pour lesquels la censure joua les prolongations, conférant à l'interdit les atours d'un criant retour en force de l'ordre moral. Si le contrôle préventif des publications indépendantes disparut officiellement en octobre 1978, certains groupes d'extrême-droite parmi les plus conservateurs refusant l'ouverture du régime s'attaquèrent aux kiosques à journaux, lieux formels de la vente de périodiques à l'équilibre financier dans l'ensemble déjà particulièrement précaire. Face à la progressive réinsertion de la critique au sein de la presse majoritaire, la presse militante se réinventa en reflétant la diversification des mouvements de la gauche brésilienne, en prise avec ses propres raideurs et contradictions. Certaines rédactions issues des mouvements féministe et homosexuel, conscientes du pouvoir subversif,

communicatif et didactique des images, tentèrent de faire converger leurs luttes et d'accéder à une visibilité qui leur était jusqu'alors difficilement concédée dans les rangs de l'opposition, au prétexte de l'existence d'autres priorités. La lutte contre les discriminations raciales, liées à l'orientation sexuelle et au genre s'imposa, non sans divergences, dans l'élaboration de la résistance également fondée sur la remise en question de la vision des rapports sociaux défendue par le régime militaire : une vision suspicieuse, moraliste et conservatrice. Les images humoristiques et satiriques parues dans la presse féministe et homosexuelle furent les outils de cette déconstruction à la fois épistémologique et bien concrète, menée sur un autre front par les journaux écologistes et les publications érigeant le multiculturalisme brésilien en horizon commun. En réponse au projet nationaliste, ultralibéral et *ufano*-développementaliste, important visage du système autoritaire, l'humour participa à l'élaboration d'une réelle alternative pour le pays, contribuant à l'essoufflement d'un régime en perte de vitesse à partir de la fin des années 1970. Il dessina également une ligne internationaliste critique vis-à-vis de l'impérialisme nord-américain, dénonçant en creux l'alignement des généraux présidents avec l'Oncle Sam, et du pouvoir colonial portugais, en pleine déliquescence après la chute de l'*Estado Novo* salazariste.

Ces multiples éléments formèrent une complexe mosaïque de la contestation assemblée par une presse indépendante accordant au rire graphique et à la satire politique une place prépondérante dans la formulation de la critique adressée aux gouvernements successifs. Le pari était risqué : en misant sur la transversalité, l'efficacité et la colossale capacité de synthèse conférée aux dessinateurs et caricaturistes, capables de mettre en lumière les revendications d'une société en contexte dictatorial, la presse indépendante mettait en jeu sa capacité à débattre, à réfléchir, à s'insérer dans les combats de l'opposition démocratique et donc, à exister. Nous pensons avoir réussi à démontrer le rôle profondément politique de quelques usages et réemplois de l'humour graphique brésilien, outil critique, synthétique et fédérateur, dans les combats menés contre le régime instauré en 1964. À défaut d'une destruction générale et définitive, l'arsenal des caricaturistes permit pour le moins un affaiblissement et une subversion significatifs du pouvoir civil et militaire, dans un pays où bon nombre de manifestations artistiques et culturelles préférèrent le contournement efficace des obstacles à leur opposition frontale. Ces diverses pièces de l'imaginaire contestataire, à la configuration évolutive en fonction des durcissements et inflexions du pouvoir, furent largement reconfigurées au cours des années 1982 et 1983 au moment de la perte de substance des périodiques indépendants. Loin de disparaître, l'humour graphique brésilien usa de son

incroyable capacité à la réinvention et fit émerger une acide critique comportementale, retournée contre les travers d'une société civile en pleine mutation, une fois le système démocratique rétabli et les dirigeants militaires momentanément sortis de scène. Les travaux de Roberto Elísio Santos[965] consacrés aux rénovations stylistiques, esthétiques, narratives et matérielles de la bande dessinée brésilienne au cours des années 1980 s'inscrivent dans un champ d'étude très fertile, au vu de la richesse de la production graphique et à la croissance du marché éditorial alternatif durant la période postérieure à la transition démocratique dans le pays.

Si notre travail trouve son origine dans une lointaine réflexion comparative – notre intérêt pour l'étude de l'humour graphique en contexte autoritaire ayant émergé en Argentine –, l'approfondissement à l'échelle régionale des questionnements soulevés pourrait constituer une riche histoire de l'humour graphique sous les régimes militaires latino-américains. L'évident parallèle avec les travaux de la sociologue argentine Mara Burkart[966], spécialiste de la contestation par le rire et de la revue satirique *Humor* sous la dictature instaurée par Jorge Rafael Videla dans son pays en 1978, semble poser les jalons d'un tel projet[967]. Lointains frères ennemis aux traditions graphiques, à l'imaginaire et l'histoire culturels fort éloignés, dont les dessinateurs alimentèrent et diffusèrent bon nombre de représentations stéréotypées réciproques, les deux pays vécurent deux processus dictatoriaux puis transitionnels différents à bien des égards. Mais le comique, le rire et l'humour dessinés semblèrent s'être constitués parallèlement et de manière analogue en espaces de la critique et de l'opposition, défiant à leur manière les autorités d'un côté comme de l'autre du Rio de la Plata. Sur la base de ce constat, Burkart entama un travail comparatif[968] que nous avions par ailleurs également esquissé en

965 Roberto Elísio Santos, « A renovação das histórias em quadrinhos nas publicações alternativas brasileiras da década de 1980 » in *Comunicação & Inovação*, vol. 12, n°22, 2011 [en ligne : http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/1023] (consulté le 10/05/2019) ; Roberto Elísio Santos, « O quadrinho alternativo brasileiro nas décadas de 1980 e 1990 » in *Intercom*, « Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação », 2007, p. 1-15.

966 Voir notamment : Mara Burkart, « La revista HUM®, un espacio crítico bajo la dictadura militar argentina (1978-1983) » in *Afuera*, n°13, oct. 2013, p. 1-15 ; Mara Burkart, « De Caras y Caretas a Hum®: a imprensa de humor gráfico na Argentina do século XX » in *Revista USP*, n°88, 2011, p. 26-37 ; Mara Burkart, Lautaro Cossia, « EL NAUFRAGIO DEL "PROCESO" Representación humorística de la dictadura » in *Questión*, vol. 1, n°25, janv.-mars 2010 [en ligne : https://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/892/793] (consulté le 08/05/2019).

967 Dans cette optique, Mara Burkart entama un travail comparatif que nous avions également mené en master. Voir : Mara Burkart, « La caricatura política bajo la dictadura militar en Brasil y Argentina Los casos de O Pasquim y Humor » in *Los Trabajos y los Días*, n°3, 2012, p. 196-215 ; Mélanie Toulhoat, *Les journaux satiriques* Pasquim *(Brésil) et* Humor *(Argentine) face aux régimes de sécurité nationale*, Mémoire de master en Histoire, sous la direction d'Olivier Compagnon, Paris, IHEAL-CREDA, 2012.

968 Mara Burkart, « La caricatura política bajo la dictadura militar en Brasil y Argentina Los casos de O Pasquim y Humor » in *Los Trabajos y los Días*, n°3, 2012, p. 196-215.

2012, posant les jalons d'un riche travail à la fois pluridisciplinaire et transnational. À l'échelle transatlantique, il serait passionnant de poursuivre l'analyse du rôle de diverses formes d'humour graphique en contexte lusophone, dans les pays africains en pleins processus de libération nationale à l'aube des années 1970. La décadence de l'empire colonial portugais, le militantisme politique et la circulation des images contestataires esquissent de nouvelles études tournées vers les rires guinéen, cap-verdien, mozambicain ou angolais. Si les enjeux politiques inhérents à la littérature et à la production artistique lusophones en contexte décolonial furent déjà identifiés[969], une étude du rôle de l'humour graphique et des images satiriques dans les processus de désacralisation de l'autorité coloniale reste à faire.

Si nous estimons avoir réussi à identifier dans l'analyse des formes graphiques d'humour brésilien et leurs divers emplois, les mécanismes de l'élaboration de la contestation politique par le rire dessiné en contexte autoritaire, ces conclusions nous semblent particulièrement actuelles à la lumière du contexte politique brésilien très contemporain, marqué par un mépris des sciences sociales et un refus de l'histoire éclairée de la période dictatoriale. Dès lors, l'intensification de la production de caricaturistes comme le *mineiro* Renato Aroeira et le renouveau impulsé par des titres satiriques tels que le journal *Mais Humor*, dont le premier numéro parut en janvier 2019 à Rio de Janeiro, tendent à confirmer nos analyses. Le quatrième numéro du périodique *carioca* distribué depuis le 5 janvier 2019, faisait six mois plus tard la part belle aux vétérans Ziraldo et Reinaldo. Le numéro précédent, publié en mai, avait annoncé le grand retour de Jaguar. La rédaction de ce nouveau périodique entièrement consacré à l'humour graphique est composée du journaliste et écrivain Luís Pimentel ainsi que des dessinateurs JBosco, Amorim, Mayrink, Magon, Rogério, Ykenga, Alves, William Medeiros et Nani. Organisés en coopérative, ils revendiquent un esprit de résistance, de regroupement et d'engagement en faveur du système de santé, de l'éducation, contre la violence politique et l'autoritarisme, à travers des commentaires dessinés, satiriques et humoristiques de l'actualité brésilienne. *Mais Humor*, distribué gratuitement dans sa version imprimée, est également présent sur les réseaux sociaux et annonce fièrement – paradoxalement – sur sa page d'accueil *facebook* le fait d'être « Le seul journal d'humour imprimé du pays[970] ! ». Les dessinateurs d'humour politique Nani et Aroeira alimentent quotidiennement, comme des centaines d'autres, leurs blogs de caricatures et de charges

969 Carlos Cardoso, Elísio Macamo, Nelson Pestana, « Da possibilidade do político na África lusófona. Alguns subsídios teóricos » in *Cadernos de Estudos Africanos*, n°3, 2002, p. 7-25 ; Benjamin Abdala Júnior, *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2007 (2ème édition).

mordantes, attestant le rôle fondamental pour la production d'humour graphique contemporaine au Brésil des nouveaux supports numériques qui permettent aujourd'hui aux dessinateurs de contrecarrer certaines formes de censure caractéristiques de la dictature. Baromètres des processus politiques, les images contestataires actuelles, héritières d'un complexe imaginaire culturel et enracinées dans leur époque de production, poursuivent aujourd'hui leur vaste entreprise de mise en lumière des visions du monde dans un Brésil paraissant réaffirmer et reconfigurer les indispensables attributions des dessinateurs satiriques et des caricaturistes politiques. Pour preuve, cette affiche du quarante-cinquième Salon international de l'humour tenu à Piracicaba en 2018, habile relecture de Laerte à la lumière des récentes évolutions du paysage politique brésilien, du tout premier dessin lauréat en 1974.

**FIG 169 : Laerte Coutinho, affiche du 45ème Salon international de l'humour de Piracicaba, 2018, archives du CEDHU**

970 « O único jornal de Humor impresso no país ! » [en ligne : https://www.facebook.com/pages/category/Entertainment-Website/Jornal-Mais-Humor-249716472607078/] (consulté le 18/07/2019).

# SOURCES

## PÉRIODIQUES :

***A Marmita***

*A Marmita*, n°1, 05/1984

***Amanhã***

*Amanhã*, n°0, 13/03/1967
*Amanhã*, n°1, 30/03/1967
*Amanhã*, n°2, 06/04/1967
*Amanhã*, n°3, 13/04/1967
*Amanhã*, n°4, 20/04/1967
*Amanhã*, n°5, 27/04/1967
*Amanhã*, n°6, 04/05/1967

***Afinal***

*Afinal*, n°1, 05/1980
*Afinal*, n°2, 05/1980
*Afinal*, n°3, 06/1980
*Afinal*, n°4, 07-08/1980
*Afinal*, n°5, 09/1980
*Afinal*, n°6, 10/1980
*Afinal*, n°7, 11/1980
*Afinal*, n°8, 12/1981-01/1982

***Amazonia hoje***

*Amazonia hoje*, n°1, 1980

***Bagaço***

*Bagaço*, n°0, 12/1976-01/1977
*Bagaço*, n°2, 01-02/1978
*Bagaço*, n°3, 04-05/1978

***Barranco***

*Barranco*, n°3, 11/1979
*Barranco*, n°4, 12/1979

***Beijo***

*Beijo*, n°1, 11/1977
*Beijo*, n°2, 12/1977
*Beijo*, n°3, 01/1978
*Beijo*, n°4, 03/1978
*Beijo*, n°5, 04/1978
*Beijo*, n°6, 05/1978

***Brasil Mulher***

*Brasil Mulher*, n°0, 09/01/1975
*Brasil Mulher*, n°1, 12/1975
*Brasil Mulher*, n°2, 05/1976
*Brasil Mulher*, n°8, 08/1977
*Brasil Mulher*, n°9, 10/1977
*Brasil Mulher*, n°10, 12/1977
*Brasil Mulher*, n°11, 03/1978
*Brasil Mulher*, n°12, 05/1978
*Brasil Mulher*, n°13, 07/1978
*Brasil Mulher*, n°14, 11/1978
*Brasil Mulher*, n°15 spécial, 03/1979
*Brasil Mulher*, n°16, 09/1979

***Cartas Chilenas***

*Cartas Chilenas*, n°1, 10/03/1971
*Cartas Chilenas*, n°2, 25/05/1971
*Cartas Chilenas*, n°4, 22/02/1972

***Chanacomchana***

*Chanacomchana*, n°2, 03/1983

***Coojornal***

*Coojornal*, n°19, 08/1977
*Coojornal*, n°20, 09/1977
*Coojornal*, n°23, 12/1977

*Coojornal*, n°26, 03/1978
*Coojornal*, n°28, 05/1978
*Coojornal*, n°29, 06/1978
*Coojornal*, n°30, 07/1978
*Coojornal*, n°31, 08/1978
*Coojornal*, n°32, 09/1978
*Coojornal*, n°33, 10/1978
*Coojornal*, n°34, 11/1978
*Coojornal*, n°35, 12/1978, spécial « Humor às Pampas »
*Coojornal*, n°36, 12/1978
*Coojornal*, n°37, 01/1979
*Coojornal*, n°39, 03/1979
*Coojornal*, n°40, 04/1979
*Coojornal*, n°45, 09/1979
*Coojornal*, n°46, 10/1979
*Coojornal*, n°49, 01/1980
*Coojornal*, n°49, 01/1980, supplément « 15 anos de Mau Humor »

***Correo del Brasil***

*Correo del Brasil*, n°1, 01/04/1974
*Correo del Brasil*, n°4, 04/1975
*Correo del Brasil*, n°5, 10/1975
*Correo del Brasil*, n°6, 02/1976

***Dealbar***

*Dealbar*, n°1, 09/1965
*Dealbar*, n°2, 10-11/1965
*Dealbar*, n°3, 03-04/1966
*Dealbar*, n°4, 01/1967
*Dealbar*, n°5, 06/1967
*Dealbar*, n°6, 07/1967
*Dealbar*, n°7, 09/1967
*Dealbar*, n°8, 10/1967
*Dealbar*, n°9, 11/1967
*Dealbar*, n°10, 12/1967
*Dealbar*, n°11, 01/1968
*Dealbar*, n°12, 02/1968
*Dealbar*, n°13, 03/1968
*Dealbar*, n°14 et 15, 04-05/1968
*Dealbar*, n°17, 12/1968

***EX-***

*EX*-, n°1, 11/1977
*EX*-, n°2, 12/1977
*EX*-, n°3, 01/1974
*EX*-, n°4, 02/1974
*EX*-, n°5, 03/1974
*EX*-, n°6, 04/1974
*EX*-, n°7, 10/1974
*EX*-, n°8, 12/1974
*EX*-, n°9, 01/1975
*EX*-, n°13, 08/1975
*EX*-, n°14, 09/1975
*EX*-, n°15, 10/1975
*EX*-, n°16, 11/1975
*EX*-, n°17, 12/1975

***Jornegro***

*Jornegro*, n°1, 03/1978
*Jornegro*, n°2, 05/1978
*Jornegro*, n°3, 07/1978
*Jornegro*, n°4, 07/1978
*Jornegro*, n°5, 11/1978
*Jornegro*, n°6, 1979
*Jornegro*, n°7, 1979
*Jornegro*, n°8, 1980
*Jornegro*, n°9, 1980
*Jornegro*, n°10, 1980
*Jornegro*, n°11, 1981

***Lampião da Esquina***

*Lampião*, n°0, 04/1978
*Lampião*, n°1, 25/05/1978
*Lampião da Esquina*, n°2, 25/06/1978
*Lampião da Esquina*, n°3, 25/07/1978
*Lampião da Esquina*, n°4, 25/08/1978
*Lampião da Esquina*, n°5, 10/1978
*Lampião da Esquina*, n°6, 11/1978

*Lampião da Esquina*, n°7, 12/1978
*Lampião da Esquina*, n°8, 01/1979
*Lampião da Esquina*, n°9, 02/1979
*Lampião da Esquina*, n°10, 03/1979
*Lampião da Esquina*, n°11, 04/1979
*Lampião da Esquina*, n°12, 05/1979
*Lampião da Esquina*, n°13, 06/1979
*Lampião da Esquina*, n°14, 07/1979
*Lampião da Esquina*, n°15, 08/1979
*Lampião da Esquina*, n°16, 09/1979
*Lampião da Esquina*, n°17, 10/1979
*Lampião da Esquina*, n°18, 11/1979
*Lampião da Esquina*, n°19, 12/1979
*Lampião da Esquina*, n°spécial, 12/1979
*Lampião da Esquina*, n°20, 01/1980
*Lampião da Esquina*, n°21, 02/1980
*Lampião da Esquina*, n°22, 02/1980
*Lampião da Esquina*, n°23, 04/1980
*Lampião da Esquina*, n°24, 05/1980
*Lampião da esquina*, n°spécial, 05/1980
*Lampião da Esquina*, n°25, 06/1980
*Lampião da Esquina*, n°26, 07/1980
*Lampião da Esquina*, n°27, 08/1980
*Lampião da Esquina*, n°28, 09/1980
*Lampião da Esquina*, n°29, 10/1980
*Lampião da Esquina*, n°30, 11/1980,
*Lampião da Esquina*, n°31, 12/1980
*Lampião da Esquina*, n°spécial, 1980-1981
*Lampião da Esquina*, n°32, 01/1981
*Lampião da Esquina*, n°33, 02/1981
*Lampião da Esquina*, n°34, 03/1981
*Lampião da Esquina*, n°35, 04/1981
*Lampião da Esquina*, n°36, 05/1981
*Lampião da Esquina*, n°37, 07/1981

***Mais um***
*Mais um*, n°1, 12/1975

***Maria Quitéria***
*Maria Quitéria*, n°1, non daté
*Maria Quitéria*, n°2, 06/1977
*Maria Quitéria*, n°3, 07/1978
*Maria Quitéria*, n°4, 03/1979

***Mulherio***
*Mulherio*, n°0, 03-04/1981
*Mulherio*, n°1, 05-06/1981
*Mulherio*, n°2, 07-08/1981
*Mulherio*, n°3, 09-10/1981
*Mulherio*, n°4, 11-12/1981
*Mulherio*, n°5, 01-02/1982
*Mulherio*, n°6, 03-04/1982
*Mulherio*, n°7, 05-06/1982
*Mulherio*, n°8, 07-08/1982
*Mulherio*, n°9, 09-10/1982
*Mulherio*, n°10, 11-12/1982

***Nanico***
*Nanico*, n°7, 02/1981
*Nanico*, n°8, 05/1981

***Nós, Mulheres***
*Nós, Mulheres*, n°1, 06/1976
*Nós, Mulheres*, n°2, 09-10/1976
*Nós, Mulheres*, n°3, 11-12/1976
*Nós, Mulheres*, n°4, 03-04/1977
*Nós, Mulheres*, n°5, 06-07/1977
*Nós, Mulheres*, n°6, 08-09/1977
*Nós, Mulheres*, n°7, 03/1978

***Nosso tempo***
*Nosso tempo*, n°1, 12/1980

***O Cruzeiro***
*O Cruzeiro*, n°52, 35ème année, 05/10/1963
*O Cruzeiro*, n°02, 36ème année, 19/10/1963
*O Cruzeiro*, n°spécial, 10/04/1964

***O Inimigo do rei***
*O Inimigo do rei*, n°1, 10/1977

*O Inimigo do rei*, n°2, 05/1978
*O Inimigo do rei*, n°3, 09-10/1978
*O Inimigo do rei*, n°4, 02-03/1979
*O Inimigo do rei*, n°5, 04-05/1979
*O Inimigo do rei*, n°6, 07-08/1979
*O Inimigo do rei*, n°7, 09-10/1979
*O Inimigo do rei*, n°8, 11-12/1979
*O Inimigo do rei*, n°9, 01-02/1980
*O Inimigo do rei*, n°10, 1980
*O Inimigo do rei*, n°11, 05-08/1980
*O Inimigo do rei*, n°12, 09-10/1980
*O Inimigo do rei*, n°13, 11/1980-03/1981
*O Inimigo do rei*, n°14, 1981
*O Inimigo do rei*, n°15, 1981
*O Inimigo do rei*, n°16, 03-03/1982
*O Inimigo do rei*, n°17, 09/1982
*O Inimigo do rei*, n°18, 1984

***O Protesto***

*O Protesto*, n°1, 10/1967
*O Protesto*, n°2, 11/1967
*O Protesto*, n°3, 12/1967
*O Protesto*, n°4, 01/1968
*O Protesto*, n°5, 02-03/1968
*O Protesto*, n°6, 04/1968

***Opinião***

*Opinião*, n°1, 6-13/11/1972
*Opinião*, n°2, 13-20/111972
*Opinião*, n°3, 20-27/11/1972
*Opinião*, n°4, 27/11-4/12 1972
*Opinião*, n°5, 4-11/12/1972
*Opinião*, n°6, 11-18/12/1972
*Opinião*, n°7, 18-25/12/1972
*Opinião*, n°8, 25/12/1972 – 01/01/1973
*Opinião*, n°9, 1-8/01/1973
*Opinião*, n°10, 8-15/01/1973
*Opinião*, n°11, 15-22/01/1973
*Opinião*, n°12, 22-29/01/1973
*Opinião*, n°13, 29/01-05/02/1973
*Opinião*, n°14, 05-12/02/1973
*Opinião*, n°15, 12-19/02/1973
*Opinião*, n°16, 19-26/02/1973
*Opinião*, n°17, 26/02-04/03/1973
*Opinião*, n°18, 05-12/03/1973
*Opinião*, n°19, 12-19/03/1973
*Opinião*, n°20, 19-26/03/1973
*Opinião*, n°21, 26/03 – 02/04/1973
*Opinião*, n°22, 02-09/04/1973
*Opinião*, n°23, 09-16/04/1973
*Opinião*, n°24, 16-23/04/1973
*Opinião*, n°26, 30/04-07/05/1973
*Opinião*, n°27, 07-14/05/1973
*Opinião*, n°28, 14-21/05/1973
*Opinião*, n°29, 21-28/05/1973
*Opinião*, n°30, 28/05-04/06/1973
*Opinião*, n°31, 4-11/06/1973
*Opinião*, n°32, 11-18/06/1973
*Opinião*, n°33, 18-25/06/1973
*Opinião*, n°34, 02-09/07/1973
*Opinião*, n°35, 09-16/07/1973
*Opinião*, n°36, 16-23/07/1973
*Opinião*, n°37, 23-30/07/1973
*Opinião*, n°38, 30/07-07/08/1973
*Opinião*, n°39, 07-14/08/1973
*Opinião*, n°40, 14-21/08/1973
*Opinião*, n°41, 21-27/08/1973
*Opinião*, n°42, 27/08-03/09/1973
*Opinião*, n°43, 3-10/09/1973
*Opinião*, n°44, 10-17/09/1973
*Opinião*, n°45, 17-24/09/1973
*Opinião*, n°46, 24/09-01/10/1973
*Opinião*, n°47, 1-08/10/1973
*Opinião*, n°48, 8-15/10/1973
*Opinião*, n°49, 15-22/10/1973
*Opinião*, n°50, 22-29/10 /1973
*Opinião*, n°51, 29/10-05/11/1973
*Opinião*, n°52, 05-12/11/1973
*Opinião*, n°53, 09/11/1973
*Opinião*, n°54, 19/11/1973, édition spéciale 1 an

*Opinião*, n°55, 03/12/1973
*Opinião*, n°56, 10/12/1973
*Opinião*, n°58, 17/12/1973
*Opinião*, n°59, 21/12/1973
*Opinião*, n°60, 31/12/1973
*Opinião*, n°61, 07/01/1974
*Opinião*, n°62, 14/01/1974
*Opinião*, n°63, 21/01/1974
*Opinião*, n°64, 28/01/1974
*Opinião*, n°65, 04/02/1974
*Opinião*, n°66, 11/02/1974
*Opinião*, n°67, 18/02/1974
*Opinião*, n°68, 25/02/1974
*Opinião*, n°69, 04/03/1974
*Opinião*, n°70, 11/03/1974
*Opinião*, n°71, 18/03/1974
*Opinião*, n°72, 25/03/1974
*Opinião*, n°73, 01/04/1974
*Opinião*, n°74, 08/04/1974
*Opinião*, n°75, 15/04/1974
*Opinião*, n°76, 22/04/1974
*Opinião*, n°77, 29/04/1974
*Opinião*, n°78, 06/05/1974
*Opinião*, n°79, 13/05/1974
*Opinião*, n°80, 21/05/1974
*Opinião*, n°81, 28/05/1974
*Opinião*, n°82, 03/06/1974
*Opinião*, n°83, 10/06/1974
*Opinião*, n°84, 17/06/1974
*Opinião*, n°85, 27/06/1974
*Opinião*, n°86, 01/07/1974
*Opinião*, n°87, 08/07/1974
*Opinião*, n°88, 15/07/1974
*Opinião*, n°89, 22/07/1974
*Opinião*, n°90, 29/07/1974
*Opinião*, n°91, 05/08/1974
*Opinião*, n°92, 12/08/1974
*Opinião*, n°93, 19/08/1974
*Opinião*, n°94, 26/08/1974
*Opinião*, n°95, 02/09/1974
*Opinião*, n°96, 09/09/1974
*Opinião*, n°97, 16/09/1974
*Opinião*, n°98, 20/09/1974
*Opinião*, n°99, 27/09/1974
*Opinião*, n°100, 04/10/1974
*Opinião*, n°101, 11/10/1974
*Opinião*, n°102, 18/10/1974
*Opinião*, n°103, 25/10/1974
*Opinião*, n°104, 01/11/1974
*Opinião*, n°105, 08/11/1974
*Opinião*, n°106, 15/11/1974
*Opinião*, n°107, 22/11/1974
*Opinião*, n°108, 29/11/1974
*Opinião*, n°109, 06/12/1974
*Opinião*, n°110, 13/12/1974
*Opinião*, n°111, 20/12/1974
*Opinião*, n°112, 27/12/1974
*Opinião*, n°113, 03/01/1975
*Opinião*, n°114, 10/01/1975
*Opinião*, n°115, 17/01/1975
*Opinião*, n°116, 24/01/1975
*Opinião*, n°117, 31/01/1975
*Opinião*, n°118, 07/02/1975
*Opinião*, n°119, 14/02/1975
*Opinião*, n°120, 21/02/1975
*Opinião*, n°121, 28/02/1975
*Opinião*, n°122, 07/03/1975
*Opinião*, n°123, 14/03/1975
*Opinião*, n°124, 21/03/1975
*Opinião*, n°125, 28/03/1975
*Opinião*, n°126, 04/04/1975
*Opinião*, n°127, 11/04/1975
*Opinião*, n°128, 18/04/1975
*Opinião*, n°129, 25/04/1975
*Opinião*, n°130, 02/05/1975
*Opinião*, n°131, 09/05/1975
*Opinião*, n°132, 16/05/1975
*Opinião*, n°133, 23/05/1974
*Opinião*, n°134, 30/05/1975
*Opinião*, n°135, 06/06/1975

*Opinião*, n°136, 13/06/1975
*Opinião*, n°137, 20/06/1975
*Opinião*, n°138, 27/06/1975
*Opinião*, n°139, 04/07/1975
*Opinião*, n°140, 11/07/1975
*Opinião*, n°141, 18/07/1975
*Opinião*, n°142, 25/07/1975
*Opinião*, n°143, 01/08/1975
*Opinião*, n°144, 08/08/1975
*Opinião*, n°146, 22/08/1975
*Opinião*, n°147, 29/08/1975
*Opinião*, n°148, 05/09/1975
*Opinião*, n°149, 12/09/1975
*Opinião*, n°150, 19/09/1975

***Ovelha Negra***
n°1, 05/1976
n°2, 1976
n°3, 1976
n°4, 1976
n°5, 1976
n°6, 1977
n°7, 1977
n°spécial, 1977

***Pasquim***
*Pasquim*, n°1, 26/06/1969
*Pasquim*, n°2, 07/1969
*Pasquim*, n°7, 08/1969
*Pasquim*, n°8, 08/1969
*Pasquim*, n°9, 08/1969
*Pasquim*, n°10, 28-35/08/1969
*Pasquim*, n°35, 19-25/02/1970
*Pasquim*, n°36, 26/02-04/03/1970
*Pasquim*, n°41, 02/04-09/04/1970
*Pasquim*, n°51, 11-17/06/1970
*Pasquim*, n°52, 18-24/06/1970
*Pasquim*, n°61, 20-26/08/1970
*Pasquim*, n°73, 11-17/11/1970
*Pasquim*, n°74, 18-24/11/1970
*Pasquim*, n°75, 25/11-01/12/1970
*Pasquim*, n°77, 09/15/1970
*Pasquim*, n°78, 30/12/1970-04/01/1971
*Pasquim*, n°79, 06/12/1971
*Pasquim*, n°80, 14-20/01/1971
*Pasquim*, n°84, 11-17/02/1971
*Pasquim*, n°89, 18-24/03/1971
*Pasquim*, n°90, 25-31/03/1971
*Pasquim*, n°91, 01-07/04/1971
*Pasquim*, n°92, 08-14/04/1971
*Pasquim*, n°94, 22-28/04/1971
*Pasquim*, n°96, 06-12/05/1971
*Pasquim*, n°101, 10-16/06/1971
*Pasquim*, n°106, 15-21/07/1971
*Pasquim*, n°122, 02-08/11/1971
*Pasquim*, n°130, 28/12/1971-03/01/1972

***Phénix***
*Phénix*, n°43, 12/1975

***Pif-Paf***
*Pif-Paf*, n°1, 21/05/1964
*Pif-Paf*, n°2, 06/1964
*Pif-Paf*, n°3, 22/06/1964
*Pif-Paf*, n°4, 06/07/1964
*Pif-Paf*, n°5, 07/1964
*Pif-Paf*, n°6, 27/07/1964
*Pif-Paf*, n°7, 13/08/1964
*Pif-Paf*, n°8, 27/08/1964

***Quilombo dos Palmares***
*Quilombo dos Palmares*, n°5, 09/1976
*Quilombo dos Palmares*, n°7, 08/1977

***Rádice***
*Rádice*, n°4, 12/1981

***Raízes***
*Raízes*, n°1, 07/1977

***Unidade e Ação***

*Unidade e Ação*, n°1, 27/11/1980

*Unidade e Ação*, n°12, 02/1985

*Unidade e Ação*, n°13, 03/1985

***Varadouro***

*Varadouro*, n°1, 05/1977

*Varadouro*, n°2, 07/1977

*Varadouro*, n°3, 08/1977

*Varadouro*, n°4, 09/1977

*Varadouro*, n°5, 11/1977

*Varadouro*, n°6, 12/1977

*Varadouro*, n°7, 02/1978

*Varadouro*, n°8, 03/1978

*Varadouro*, n°9, 05/1978

*Varadouro*, n°10, 06/1978

*Varadouro*, n°11, 08/1978

*Varadouro*, n°12, 09/1978

*Varadouro*, n°13, 12/1978

*Varadouro*, n°14, 03/1979

*Varadouro*, n°17, 12/1979

*Varadouro*, n°19, 05/1980

*Varadouro*, n°20, 04/1981

*Varadouro*, n°21, 05/1981

***Versus***

*Versus*, n°1, 10/1975

*Versus*, n°2, 12/1975-01/1976

*Versus*, n°3, 1976

*Versus*, n°4, 1976

*Versus*, n°5, 1976

*Versus*, n°6, 10-11/1976

*Versus*, n°7, 12/1976

*Versus*, n°8, 03/1977

*Versus*, n°9, 04/1977

*Versus*, n°10, 05/1977

*Versus*, n°11, 06/1977

*Versus*, n°12, 07-08/1977

*Versus*, n°13, 08-09/1977

*Versus*, n°14, 09/1977

*Versus*, n°15, 10/1977

*Versus*, n°16, 11/1977

*Versus*, n°17, 12/1977

*Versus*, n°18, 01/1978

*Versus*, n°19, 03-04/1978

*Versus*, n°20, 04-05/1978

*Versus*, n°21, 05-06/1978

*Versus*, n°22, 06-07/1978

*Versus*, n°23, 07-08/1978

*Versus*, n°24, 09/1978

*Versus*, n°25, 10/1978

*Versus*, n°26, 11/1978

*Versus*, n°27, 12/1978

*Versus*, n°28, 01/1979

*Versus*, n°29, 02/1979

*Versus*, n°30, 03/1979

## ENTRETIENS PERSONNELS :

- Ricky GOODWIN, entretien réalisé le 17/04/2011, Paquetá, Rio de Janeiro ;
- Rubem GRILO, entretien réalisé le 17/10/2013, Cantagalo, Rio de Janeiro ;
- Ernani DINIZ LUCAS (NANI), entretien réalisé le 05/11/2013, Laranjeiras, Rio de Janeiro ;

**AUTRES ENTRETIENS :**

- HENFIL, *Como se faz humor político, depoimento a Tarik de Souza*, São Paulo, Kuarup, 2014 ;
- KUSHNIR, Beatriz, « Depoimento de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes. Entrevista concedida a Beatriz Kushnir » in *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n°7, 2013, p. 311-334 ;
- LERSCH, Simone, « Edgar Vasques:50 anos de resistência gráfica » in *Brasil de Fato*, 04/10/2018 [en ligne : https://www.brasildefato.com.br/2018/10/04/edgar-vasques-50-anos-de-resistencia-grafica/] (consulté le 09/01/2019) ;

**OUVRAGES :**

- *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*, Rio de Janeiro, Inúbia, 1976 ;
- AGNER, *Pra frente Brasil!*, Rio de Janeiro, Editora Codecri, 1982 ;
- BELMONTE, *Caricatura dos Tempos*, São Paulo, Edições Melhoramentos, 1982 (1ère édition : 1948) ;
- CARUSO, Chico, *"Não tenho palavras"*, São Paulo, Circo Editorial, 1984 ;
- CAULOS, *Só doi quando eu respiro*, Porto Alegre, L&PM, 1976 ;
- CLAUDIUS, JAGUAR, FORTUNA, *Hay Gobierno?*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964 ;
- FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral, *Censura e liberdade de expressão*, São Paulo, Editora do autor, 1974;
- FERNANDES, Millôr, RANGEL, Flávio, *Liberdade, liberdade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965 ;
- FERNANDES, Millôr, *Millôr no Pasquim*, Rio de Janeiro, Círculo do livro, 1977 ;
- FERNANDES, Millôr, *Um elefante no Caos*, Rio de Janeiro, Édition de l'auteur, 1962 ;
- HENFIL, *Diretas Já*!, Rio de Janeiro, Editora Record, 1984 ;
- LAERTE, *O Tamanho da Coisa*, São Paulo, Circo Editorial, 1985 ;
- MOLITERNI, Claude, FAHRER, Walter, *Harry Chase. T3 Piracicaba mon amour*, Paris, Dargaud-Aventures, 1980 ;
- NILDÃO, *Me segura qu'eu vou dar um traço*, Salvador, Literarte/Global, 1980 ;
- PASQUIM, *O novo humor do Pasquim*, Rio de Janeiro, Editora Codecri, 1977 ;

- Ponte Preta, Stanislaw, *Máximas inéditas da Tia Zulmira*, Rio de Janeiro, Editora Codecri, 1976 ;
- Ponte Preta, Stanislaw, *O Festival de besteira que assola o país (FEBEAPA)*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1966 ;
- Prefeitura Municipal de Piracicaba, *Piadas do Salão. Os cartuns premiados no Salão Internacional de Humor de Piracicaba 1974-1984*, São Paulo, Imprensa oficial do Estado, 1985 ;

**Décrets et lois :**

- João Goulart, Décret n°52.497, 23/09/1963, Brasília, Présidence de la République ;
- Loi n°4.341, 13/06/1964, Brasília, Présidence de la République, Secrétariat général, sous-direction aux thèmes juridiques.
- Loi de presse, loi n°5.250, 09/02/1967, Brasília, Chambre des députés – Coordination de publications, 2000 ;
- Acte institutionnel n°5, 13/12/1968, Brasília, Présidence de la République, Secrétariat général, sous-direction aux thèmes juridiques ;
- Congrès National, « Amendement constitutionnel n°11 » in *Revista de informação legislativa*, vol. 15, n°60, oct./déc.1978, p. 233-318 ;
- Jorge Paulo, Projet de loi n°354, 02/04/1979, Brasília, Chambre des députés ;
- Osvaldo Melo, Rapport de la commission de Constitution et justice au sujet du projet de loi n°354, 10/05/1979, Brasília, Chambre des députés ;
- Darcilio Ayres, Rapport de la commission d'Éducation et culture au sujet du projet de loi n°354, 12/09/1919, Brasília, Chambre des députés ;
- João Gilberto, Rapport de la commission de Communication au sujet du projet de loi n°354, 28/11/1979, Brasília, Chambre des députés ;

**Fonds d'archives spécifiques :**

**APERJ – archives du DOPS :**

Monteiro, Paulo, Secrétariat de sécurité publique, rapport adressé à la Division des opérations de la section de recherches spéciales, Rio de Janeiro, 11/12/1974 ;

**CPDOC/Fundação Getúlio Vargas – archives « Ernesto Geisel »**

Ordonnances du ministre Armando Falcão, 1975, p. 310-312 ;

**CEDHU – archives du Salon international de l'Humour de Piracicaba** :

**Affiches :**

- Zélio Alves Pinto (Zélio), affiche du 1er Salon de l'humour de Piracicaba, 1974 ;
- Zélio, affiche du 2ème Salon de l'humour de Piracicaba, 1975 ;
- Geraldo, affiche du 4ème Salon international de l'humour de Piracicaba, 1977 ;
- Jayme Leão, affiche du 5ème Salon international de l'humour de Piracicaba, 1978 ;
- Glauco Vilas Boas (Glauco), affiche du 6ème Salon international de l'humour de Piracicaba, 1979 ;
- Alcy, affiche du 7ème Salon international de l'humour de Piracicaba, 1980 ;
- Millôr Fernandes, affiche du 8ème Salon international de l'humour de Piracicaba, 1981 ;
- Ziraldo, affiche du 9ème Salon international de l'humour de Piracicaba, 1982 ;
- Zélio, affiche du 10ème Salon international de l'humour de Piracicaba, 1983 ;
- Angeli, affiche du 11ème Salon international de l'humour de Piracicaba, 1984 ;
- Miguel Paiva, affiche du 12ème Salon international de l'humour de Piracicaba, 1985 ;

**Dessins primés** :

- Laerte Coutinho, 1er prix du Salon de l'humour de Piracicaba, 1974 (dessin original 39x29 cm) ;
- Arnaldo Angeli Filho (Angeli) , dessin primé au Salon de l'humour de Piracicaba, 1975 (dessin original 29,5x39,5 cm) ;
- Massaro Hotoschi, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1975 (dessin original 29,5x39,5 cm) ;
- Chico Caruso, Ier prix au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1976 (dessin original 29,5x39,5 cm) ;
- Marcos Coelho Benjamin, dessin primé au Salon de l'humour de Piracicaba, 1976 (dessin original 40x30 cm) ;
- Alcy Linares Dramo, dessin primé au Salon de l'humour de Piracicaba, 1976 (dessin original 40x30 cm) ;

- Lailson de Holanda Cavalcanti, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1977 (dessin original 39,5x29,5 cm) ;
- Fausto Hugo Prats, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1977 (dessin original 30x40 cm) ;
- Glauco Vilas Boas, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1978 (dessin original 29x39 cm) ;
- Francisco Juska Filho, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1978 (dessin original 24x32 cm) ;
- Julio Cesar Barros, prix de la presse du Salon international de l'humour de Piracicaba, 1978 ;
- Ivan Simões Saidenberg, prix du jury populaire au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1979 (dessin original 40x30 cm) ;
- João Gomes Martins, Prix de l'action culturelle au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1981 (dessin original 30x40 cm) ;
- Ernani Diniz Lucas (Nani), dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1982 (dessin original 33x27 cm) ;
- Jorge Izar, dessin primé au Salon international de l'humour de Piracicaba, 1984 (dessin original 30x37 cm) ;

**Programmes, documents préparatoires et compte-rendus :**

- « I SALÃO DE HUMOR DE PIRACICABA - 1974 », Piracicaba, 1974 ;
- Délibérations des membres du jury du Ier Salon de l'humour, Piracicaba, 1974 ;
- Département municipal du tourisme, Piracicaba, 05/03/1976 ;
- Département municipal du tourisme, Piracicaba, 07/1976 ;
- « IV SALAO DE HUMOR DE PIRACICABA », Piracicaba, 1977 ;
- « Piracicaba e o Salão Internacional de Humor – V Salão Internacional de Humor de Piracicaba », Piracicaba, 1978 ;
- « V SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA - Programação », Piracicaba, 1978
- « VI SALÃO DE HUMOR DE PIRACICABA », Piracicaba, 1979 ;
- « VII SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA », Piracicaba, 1980 ;
- « PROGRAMAÇÃO DO VII SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR », Piracicaba, 1980 ;

- « Relatório das atividades desenvolvidas na execução do VIII Salão internacional de Humor de Piracicaba e na aplicação de recursos destinados a realização do Salão », Piracicaba, 1981 ;
- « IX SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA », Piracicaba, 1982 ;
- « 1ra REUNIÃO », Piracicaba, 1982 ;
- « X SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA », Piracicaba, 1983 ;
- « XI SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA », Piracicaba, 1984 ;
- « XII SALÃO INTERNACIONAL DE HUMOR DE PIRACICABA », Piracicaba, 1985 ;

**Correspondance envoyée :**

- Lettre de Alceu Marozi Righetto à Heitor W.S. Montenegro, Piracicaba, 21/07/1974 ;
- Lettre de Alceu Marozi Righetto à PIRAPEL – Industrie *piracicabana* de papier, Piracicaba, 30/08/1974 ;
- Lettre de Alceu Marozi Righetto au maire de Piracicaba Adilson Benedito Maluf, Piracicaba, 03/09/1974 ;
- Lettre de Luis Antônio Fagundes à Claude Moliterni, Piracicaba, 22/12/1974 ;
- Lettre de Luis Antônio Fagundes à Claude Moliterni, Piracicaba, 19/05/1975 ;
- Lettre de Rogério Otávio Basílio Viana aux organisateurs du Salon international de la bande dessinée d'Angoulême, Piracicaba, 08/07/1975 ;
- Lettre de Rogério Otávio Basílio Viana au Service des relations publiques de la ville de Montréal, Piracicaba, 08/07/1975
- Lettre de Ermelindo Nardin à Claude Moliterni, Piracicaba, 28/07/1975 ;
- Lettre de Luis Antônio Fagundes au Service d'opérations de change de la Banque centrale du Brésil, Piracicaba, 02/08/1975 ;
- Lettre de Luis Antônio Fagundes au Département de journalisme de la TV Globo, Piracicaba, 14/08/1975 ;
- Lettre de Luis Antônio Fagundes à R.B. Denys, Piracicaba, 17/03/1976 ;
- Lettre de Luis Antônio Fagundes à Geoffrey Dickinson, Piracicaba, 06/05/1976 ;
- Lettre de Luis Antônio Fagundes à Décio Santos Ribeiro de la VARIG, Piracicaba, 14/06/1976 ;
- Lettre de Luis Antônio Fagundes à A.V.Caudery, Piracicaba, 05/07/1976 ;
- Lettre de Luis Antônio Fagundes au Service des opérations de change de la Banque centrale du Brésil, Piracicaba, 19/07/1976 ;

- Lettre de Luis Antônio Fagundes au Service des opérations de change de la Banque centrale du Brésil, Piracicaba, 20/07/1976 ;
- Lettre de Luis Antônio Fagundes à Hermenegildo Sabát, Piracicaba, 22/07/1976 ;
- Lettre de Luis Antônio Fagundes à Ney Braga, ministre de l'Éducation et de la Culture, Piracicaba, 02/08/1976 ;

**Correspondance reçue :**
- Lettre manuscrite de Hermógenes Gomes Magalhães (Hermó) à Alceu Marozi Righeto, Piracicaba, non daté ;
- Lettre de Dagomir Marquezi aux organisateurs du Salon, São Paulo, 26/07/1974 ;
- Lettre de Antonio Claudio Lombardi à Alceu Marozi Righeto, Piracicaba, 05/08/1974 ;
- Lettre de la Direction académique « Lycio Vellozo » à la Direction du Département municipal de tourisme de la ville de Piracicaba, Curitiba, 10/08/1974 ;
- Lettre de José Pires da Silva (Jota) aux organisateurs du Salon, Londrina, 14/08/1974 ;
- Lettre de Francisco Quadra Andrez (Ticão) au Président du Salon de l'humour, Suzano, 16/08/1974 ;
- Lettre manuscrite de José Gonçalves Maroubo (Maroubo) aux organisateurs du Salon, Assis, 19/08/1974 ;
- Lettre de Claude Moliterni à Zélio Alves Pinto, Neuilly, 16/07/1975 ;
- Lettre de R.B. Denys à la Direction municipale du tourisme, San Salvador, 29/01/1976 ;
- Lettre de Geoffrey Dickinson à Luis Antônio Fagundes, Londres, 20/02/1976 ;
- Lettre manuscrite de Tabaré aux organisateurs du Salon de l'humour, Buenos Aires, 05/08/1976 ;

**Revue de presse :**
- « O Zélio veio e agradou » in *O Diário*, 21/08/1974 ;
- *Tribuna Piracicabana*, 12/06/1975 ;
- *O Diário*, 18/06/1975 ;
- « Este ano, mais interessante » in *Tribuna Piracicabana*, 05/07/1975 ;
- *Folha de São Paulo*, 10/07/1975 ;
- *Estado de São Paulo*, 26/08/1975 ;

- Claude Moliterni, « Le deuxième salon de l'humour de Piracicaba » in *Phénix*, n°43, 12/1975, p. 3-6 ;
- « Aragones no Brasil. E que viva Mad ! » in *Diário da Noite*, 18/06/1976 ;
- *Última hora*, 19/08/1976 ;
- « Opções e lutas do quadrinho nacional » in *Movimento*, n°103, 20/06/1977, p. 14-17 ;
- *Tribuna da Imprensa*, 26/08/1977 ;
- *El Tiempo*, 21/07/1978 ;
- *Jornal de Piracicaba*, 12/03/1978 ;
- *O Diário*, 22/03/1978 ;
- *Folha da Tarde*, 27/04/1978 ;
- *Jornal de Piracicaba*, 23/05/1978 ;
- *Jornal de Piracicaba*, 23/06/1978 ;
- « O humor de Piracicaba no Salão » in *Jornal do Povo*, 13/08/1978 ;
- « Uma radiografia da alma brasileira » in *Folha de São Paulo*, 19/08/1978.

# BIBLIOGRAPHIE

## Outils de travail :

- Abreu, Alzira Alves de, *et al* (coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*, Rio de Janeiro, CPDOC, 2010 [en ligne] ;
- Verdalle, Laure de, Vigour, Cécile, Le Bianic, Thomas, « S'inscrire dans une démarche comparative. Enjeux et controverses » in *Terrains & travaux*, n°21, 2012, p. 5-21 ;

## Ouvrages généraux

### Dictatures et Temps présent en Amérique latine

- Caparelli, Sergio, *Ditaduras e Industrias Culturais no Brasil, na Argentina, no Chile e no Uruguai*, Porto Alegre, Editora da Universidade/UFRGS, 1989 ;
- Capdevila, Luc, Langue, Frédérique, *Entre mémoire collective et histoire officielle. L'histoire du Temps présent en Amérique latine*, Rennes, PUR, 2009 ;
- Fico, Carlos, Ferreira, Marieta de Moraes, Araujo, Maria Paula, Quadrat, Samantha Viz (org.), *Ditadura e Democracia na América Latina. Balanço histórico e perspectivas*, Rio de Janeiro, FGV Editora, 2008 ;
- Vezzetti, *Hugo, Pasado y presente*, Buenos Aires, Veintiuno Editores, 2009 ;

### Histoire politique, économique, culturelle et sociale du Brésil

- Albuquerque, Germán, « Tercer Mundo y tercermundismo en Brasil : hacia su constitución como sensibilidad hegemónica en el campo cultural brasileño - 1958-1990 » in *Estudos Ibero-Americanos*, vol. 37, n°2, juil.-déc.2011, p. 176-195 ;
- Alencastro, Luis Felipe de, « La traite négrière et l'unité nationale brésilienne » in *Revue française d'Histoire d'Outre-Mer*, tome 66, n°244-245, 1979, p. 395-419 ;
- Alencastro, Luis Felipe de, « Le versant brésilien de l'Atlantique-Sud : 1550 - 1850 » in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006/2, p. 339-382 ;

- Brum, Mario, « Favelas e remocionismo ontem e hoje : da Ditadura de 1964 aos Grandes Eventos » in *O Social em Questão*, n°29, 2013, p. 179-208 ;
- Candido, Antonio, « Radicalismos » in *Estudos Avançados*, vol. 4, n°8, janv-avril 1990, p. 4-1 ;
- Colombo, Eduardo (dir.), *História do Movimento Operário Revolucionário*, São Paulo, Imaginário, 2004 ;
- Domingues, Petrônio, « Movimento Negro Brasileiro : alguns apontamentos históricos » in *Tempo*, n°23, 2007, p. 100-122 ;
- Green, James Naylor, *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, São Paulo, Editora UNESP, 1999 ;
- Hochstetler, Kathryn, Keck, Margaret, *Greening Brazil. Environmental Activism in State and Society*, Durham, Duke University Press, 2008.
- Loureiro, Felipe Pereira, « The Alliance for Progress and President João Goulart's Three-Year Plan : the deterioration of U.S.-Brazilian Relations in Cold War Brazil (1962) » in *Cold War History*, vol.17, n°1, février 2017, p. 61-79 ;
- Motta, Rodrigo Patto Sá, « Em guarda contra o perigo vermelho : o anticomunismo no Brasil (1917-1964) », Thèse de doctorat en Histoire, sous la direction de Suely Robles Reis de Queiroz, São Paulo, Université de São Paulo, 2000 ;
- Oliveira, Rodrigo Santos de, « Ensaio sobre ditadura, democracia, liberdade e criminalidade no Brasil Republicano » in *Historiae*, vol. 3, n°2, 2012, p. 246-257 ;
- Pádua, José Augusto, « Tropical Forests in Brazilian Political Culture: From Economic Hindrance to Endangered Treasure » in Vidal, Fernando, Dias, Nélia, *Endangerment, Biodiversity and Culture*, Londres, Routledge, 2015, p. 148-171 ;
- Pinto, Céli Regina Jardim, *Uma história do feminismo no Brasil*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2003 ;
- Rios, Ana Maria, Mattos, Hebe Maria, « O pós-abolição como problema histórico: balanços e perspectivas » in *Topoi*, vol. 5, n°8, janv.-juin 2004, p. 170-198 ;
- Rodrigues, João Carlos, *O negro brasileiro e o cinema*, Rio de Janeiro, Pallas, 2001 ;
- Röhrig Assunção, Matthias, « Da cultura popular à cultura negra » in Martha Abreu, Eric Brasil, Lívia Monteiro, *Cultura Negra – Novos desafios para a História e os Historiadores*, Niterói, EdUFF, 2018, p. 15-28 ;
- Rolim, Rivail Carvalho, « Repressão e violência de Estado contre os segmentos populares durante os governos militares » in *Antíteses*, vol. 8, n°15 spécial, nov. 2015, p. 272-293 ;

- Stern Cohen, Ilka, *Bombas sobre São Paulo. A Revolução de 1924*, São Paulo, Editora UNESP, 2007 ;
- Teles, Maria Amélia de Almeida, *Breve história do feminismo no Brasil*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1993 ;
- Vidal, Laurent, *Les larmes de Rio. Le dernier jour d'une Capitale, 20 avril 1960*, Paris, Flammarion, 2009 ;

## Histoire du régime militaire brésilien

- Acker, Antoine, *Volkswagen in the Amazon. The Tragedy of Global Development in Modern Brazil*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017 ;
- Chirio, Maud, *A política nos quartéis. Revoltas e protestos na ditadura militar brasileira,* Rio de Janeiro, Zahar Editor, 2012 ;
- Chirio, Maud, *La politique en uniforme : l'expérience brésilienne, 1960-1980*, Rennes, PUR, 2016 ;
- Cowan, Ben, *Securing Sex: Morality and Repression in the Making of Cold War Brazil*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2016 ;
- Fico, Carlos, *Além do golpe : versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*, Rio de Janeiro, Record, 2004 ;
- Fico, Carlos, *O grande irmão: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileiro, 2008 ;
- Fico, Carlos, « Versões e controversias sobre 1964 e a ditadura militar » in *Revista Brasileira de História*, vol. 24, n°47, 2004, p. 29-60 ;
- Green, James Naylor, « Paradoxes de la dictature brésilienne » in *Brésil(s)*, n°5, 2014, p. 7-16.
- Grinberg, Lucia, *Partido Político ou bode expiatório : um estudo sobre a Aliança Renovadora Nacional (Arena), 1965-1979*, Rio de Janeiro, Mauad X, 2009 ;
- Menandro, Heloísa, « Comício das Reformas » in Alzira Alves de Abreu *et al* (coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*, Rio de Janeiro, CPDOC, 2010 [en ligne : http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/comicio-das-reformas] (consulté le 29/04/2019) ;
- Motta, Rodrigo Patto Sá, *As Universidades e o regime militar*, Rio de Janeiro, Zahar, 2014 ;

- Muñoz, Daniela Morales, « Exilio en tránsito. El paso por México del primer grupo de asilados brasileños de la dictadura militar » dans *Con-temporanea*, n°4, juil.-déc. 2015 [en ligne : http://con-temporanea.inah.gob.mx/node/113] (consulté le 02/03/2018) ;
- Napolitano, Marcos, *1964. História do Regime Militar Brasileiro*, São Paulo, Editora Contexto, 2014 ;
- Napolitano, Marcos, « O golpe de 1964 e o regime militar brasileiro. Apontamentos para uma revisão historiográfica » in *Historia y problemas del siglo XX*, vol. 2, 2011, p. 209-217 ;
- Reis, Daniel Aarão, « Ditadura, anistia e reconciliação » in *Estudos Históricos*, vol. 23, n°45, janv.-juin 2010, p. 171-186 ;
- Reis Daniel Aarão, Ridenti Marcelo, Motta Rodrigo Patto Sá (dir.), *O golpe e a ditadura militar : 40 anos depois (1964-2004)*, Bauru, EDUSC, 2004 ;

## Penser la résistance et la contestation

- Bédarida, François, « L'histoire de la résistance. Lectures d'hier, chantiers de demain » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°11, 1986, p. 75-90 ;
- Douzou, Laurent, « L'entrée en résistance » in *Le Mouvement Social*, n°180, juil.-sept. 1997, p. 9-20 ;
- Geoffray, Marie-Laure, « Étudier la contestation en contexte autoritaire : le cas cubain » in *Politix*, n°93, 2011/1, p. 29-45 ;
- Guillon, Jean-Marie, Laborie, Pierre, *Mémoire et Histoire : la Résistance*, Toulouse, Éditions Privat, 1995 ;
- Kedward, Harry Roderick, *Resistance in Vichy France*, Oxford, Oxford University Press, 1978 ;
- Rollemberg, Denise, *Resistência: memória da ocupação nazista na França e na Itália. Uma perspectiva comparativa acerca do uso da memória*, São Paulo, Alameda, 2016 ;

**Ouvrages spécialisés :**

## Analyse de l'image, image politique

- Alary, Viviane, Corrado, Danielle (dir.), Mythe et Bande dessinée, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006 ;
- Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 ;
- Delporte, Christian, *Images et politique en France au XX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2006 ;
- Delporte, Christian, « Image, politique et communication sous la Cinquième République » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°72, 2001, p. 109-123 ;
- Füzesséry, Stéphane, « L'emblème et le symbole » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°72, 2001, p. 89-96 ;
- Gervereau, Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La découverte, 2014 (1ère éd. 1996) ;
- Gombrich, Ernst, *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Paris, Phaidon, 2003 (1ère éd. Anglaise 1963) ;
- Gruzinski, Serge, *La guerre des images. De Christophe Colomb à "Blade Runner" (1492-2019)*, Paris, Fayard, 1990 ;
- Joly, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2006 (2nde édition) ;
- Liebel, Vinícius, « O historiador e o trato com as fontes pictóricas – a alternativa do método documentário » in *Topoi*, vol. 17, n°33, juil.-déc. 2016, p. 372-398 ;
- Mc Cloud, Scott, *Understanding Comics*, Northampton, Tundra Publishing, 1993 ;
- Michaud, Éric, « La construction de l'image comme matrice de l'histoire » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°72, 2001, p. 41-52 ;
- Muller, Raphaël, Wieder, Thomas (dir.), *Cinéma et régimes autoritaires au XX^e siècle. Écrans sous influence*, Paris, PUF, 2008 ;
- Rimbert, Pierre, « Éloge du rire sardonique. De l'exutoire à la résistance » in *Le Monde diplomatique*, n°677, 08/2010, p. 28 ;
- Serre-Floersheim, Dominique, *Quand les images vous prennent au mot ou comment décrypter les images*, Paris, Les Éditions d'Organisation, 1993 ;

## Humour, caricature politique et histoire du comique

- Bergson, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan, 1900 ;
- Bonhomme, Marc, « La caricature politique » in *Mots*, n°94 « Les langages du politique », 2010, p. 39-45 ;

- Daloz, Jean-Pascal, « Les ambivalences dans la caricature des dirigeants politiques. Illustrations africaines » in *Mots*, n°48 « Caricatures politiques », 1996, p. 74-86 ;
- Doizy, Guillaume, « Le porc dans la caricature politique (1870-1914) : une polysémie contradictoire ? » in *Sociétés & Représentations*, n°27, 2009/1, p. 13-37 ;
- Duvignaud, Jean, *Le propre de l'homme. Histoires du rire et de la dérision*, Paris, Hachette, 1985 ;
- Grojnowski, Daniel, « Le rire de Bergson et ses limites » in *Études*, n°11, nov. 2014, p. 57-67 ;
- Lago, Pedro Corrêa do, *Caricaturistas Brasileiros : 1836-1999*, Rio de Janeiro, Sextante Artes, 1999 ;
- Le Bihan, Anne, « Le roi est nu » in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 54, n°4, 2003, p. 13-19 ;
- Lemonnier, Bertrand, « L'entrée en dérision » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°98, 2008/2, p. 43-55 ;
- Mercier, Arnaud, « Pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs » dans *Hermès, La Revue*, n°29, 2001/1 ;
- Minois, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000 ;
- Platero, Antonio Laguna, Cruañes, José Reig (dir.), *El humor en la historia de la comunicación en Europa y América*, Cuenca, Editions de l'Université de Castille – La Mancha, 2015 ;
- Régamey, Amandine, « 'Prolétaires de tous pays, excusez-moi !' Histoires drôles et contestation de l'ordre politique en ex-URSS » in *Hermès, La Revue*, n°29, 2001/1, p. 43-52 ;
- Tillier, Bertrand, « Du caricatural dans l'art du XX^e siècle » in *Perspective*, n°4, 2009, p. 538-558 ;

## Presse et humour graphique brésilien du XIX^e siècle à la Belle Époque

- Barra, Sérgio Hamilton da Silva, « A Impressão Régia do Rio de Janeiro e a criação no novo Império Português na América » in *Revista de História (São Paulo)*, n°173, déc. 2015, p. 262-263 ;
- Capanema, Silvia, « 'Nous, marins, citoyens brésiliens et républicains' : identités, modernités et mémoire de la révolte des matelots de 1910 », Thèse de doctorat en Histoire, sous la

direction de Juan Carlos Garavaglia, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 2009 ;
- Capanema, Silvia, « Race, révolte, république : les marins brésiliens dans le contexte post-abolitionniste » in *Le Mouvement social*, vol.252, n°3, 2015, p. 159-176 ;
- Capanema, Silvia, Silva, Rogério Sousa, « Do (in)visível ao risível: o negro e a "raça nacional" na criação caricatural da Primeira República » in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.26, n°52, juillet-décembre 2013, p. 316-345 ;
- Capanema, Silvia, Silva, Rogério Sousa, « La Guerre est là-bas : le premier conflit mondial et l'imaginaire brésilien à travers la caricature » in *Ridiculosa*, n°20, 2014, p. 13-26 ;
- Liebel, Vinicius, « Ângelo Agostini e a Charge no Crepúsculo Imperial – Apontamentos Preliminares acerca da Questão Abolicionista » in *Almanack*, n°11, 12/2015, p. 794-812 ;
- Lopes, Aristeu Alisandro Machado, « A Républica nos traços do Humor : A Imprensa Ilustrada e os Primeiros anos da Campanha Republicana no Brasil » in *Revista Virtú*, n°8, 2009/1 (en ligne) ;
- Lopes, Aristeu Alisandro Machado, « O Império do Brasil nos traços do humor: política e imprensa ilustrada em Pelotas no século XIX » in *Almanack Braziliense*, São Paulo, n°10, 2009, p. 98-114 ;
- Lustosa, Isabel, « Humor e política na Primeira República » in *Revista USP*, n°3, 1989, p. 53-64 ;
- Lustosa, Isabel, « Imprensa, censura e propagande no contexto da independencia do Brasil » in *Estudios*, n°18, juil.-déc. 2010, p. 370-393 ;
- Lustosa, Isabel (dir.), *Imprensa, humor e caricatura : a questão dos estereótipos culturais*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011 ;
- Lustosa, Isabel, *Insultos Impressos. A guerra dos jornalistas na Independência (1821-1823)*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000 ;
- Lustosa, Isabel, *Nássara, o perfeito fazedor de artes*, Rio de Janeiro, Relume Dumará/RioArtes, 1999 ;
- Lustosa, Isabel, « Negro humor. A imagem do negro na tradição cultural brasileira » in *Revista USP*, n°9, 1991, p. 161-170 ;
- Lustosa, Isabel, *O nascimento da imprensa brasileira*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003 ;
- Saliba, Elias Thomé, « Cruzamentos, encontros e sincretismos humorísticos na história brasileira dos anos vinte e trinta » dans *Dimensões*, vol. 1, janv.-juin 2001, p. 162-178 ;

- Saliba, Elias Thomé, *Raízes do Riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Epoque aos primeiros tempos do rádio*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002 ;
- Vergueiro, Waldomiro, « O humor gráfico no Brasil pela obra de tres artistas : Ângelo Agostini, J.Carlos e Henfil » in *Revista USP*, n°88, 2010/2011, p. 39-49 ;

## Contrôle social, censure et production artistique de l'*Estado Novo* à João Goulart

- Amorim, Rose Mary Guerra, « O Governo JK e a revista Manchete : a criação do mito dos anos dourados », Mémoire de master en biens culturels et projets sociaux, sous la direction de Alzira Alves de Abreu, Rio de Janeiro, Centre de Recherche et de Documentation d'Histoire Contemporaine du Brésil (CPDOC) de la Fondation Getúlio Vargas (FGV), 2008 ;
- Calicchio, Vera, « Centro Popular de Cultura (CPC) » in Alzira Alves de Abreu *et al* (coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*, Rio de Janeiro, CPDOC, 2010 [en ligne : http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/centro-popular-de-cultura-cpc] (consulté le 12/07/2018) ;
- Carvalho, Leonardo Dallacqua de, Souza, Breno Sabino Leite de, « A representação humorística do Presidente Café Filho nas capas da Revista *Careta* (1955 - 1956) » in *Revista Brasileira de História e Ciências Sociais*, vol. 7, n°13, juillet 2015 ;
- Costa, Wagner Cabral da , « 'Eu vou pra Maracangalha, eu vou...' JK e a *Distopia Brasiliae* na música popular e nas charges da revista *Careta* (1956 - 1960) » in *Varia Historia*, vol. 29, n°49, janv.-avril 2013, p. 303-332 ;
- Garcia, Sheila do Nascimento, « Revista *Careta* : um estudo sobre humor visual no Estado Novo (1937-1945) », Mémoire de master en histoire, sous la direction de Tania Regina de Luca, Assis, Université de l'État de São Paulo Júlio de Mesquita Filho, 2005 ;
- Gawryszewski, Alberto, « Getúlio Vargas: um estudo comparativo entre a revista ilustrada "Careta" e a imprensa comunista (1945-1954) » in *Tempo e Argumento*, vol. 9, n°20, janv.-avril 2017, p. 186-229 ;
- Gomes, Ivan Lima, « Memórias e sociabilidades em torno dos quadrinhos no Brasil dos anos 1960 » in *História Oral*, Vol. 19, n°2, juil.-déc. 2016, p. 49-67 ;
- Motta, Rodrigo Patto Sá, *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*, Rio de Janeiro, Zahar, 2006 ;

- Romani, Carlo, « Antecipando a era Vargas : a Revolução Paulista de 1924 e a efetivação das práticas de contrôle político e social » in *Topoi*, vol. 12, n°23, juil.-déc. 2011, p. 161-178 ;
- Saboia, Luciana, « Brasília et Oscar Niemeyer : le contexte politique et la dimension esthétique » in *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique,* n°109, 2009, p. 27-54 ;
- Tavares, Rodrigo Rodriguez , « O humor contra Vargas : desenhos comunistas do período da campanha eleitoral ao suicídio (1950-1954) » in *Tempo e Argumento*, vol. 8, n°18, mai-août 2016, p. 68-101 ;

## La presse satirique dans le monde

- Acevedo Carmona, Darío, *Política y caudillos colombianos en la caricatura editorial, 1920-1950*, Medellí, La Carreta Editores, 2009 ;
- Barrios, Lorena Antezana, « Al filo de la pluma: caricatura chilena en tiempos de dictadura » in *Revista Contemporânea*, n°4, vol. 2, 2014, p. 1-28 ;
- Burkart, Mara, « Avatares de la crítica y de la sátira: HUM® y la Guerra de Malvinas » in *Questions du temps présent*, 2013 [en ligne : https://journals.openedition.org/nuevomundo/64808 ] (consulté le 24/04/2019) ;
- Burkart, Mara, « Caricaturas de Perón en Satiricón (1972-1974) » in *Papeles de Trabajo*, n°7, avril 2011, p. 44-73 ;
- Burkart, Mara, « De Caras y Caretas a Hum®: a imprensa de humor gráfico na Argentina do século XX » in *Revista USP*, n°88, 2011, p. 26-37 ;
- Burkart, Mara, *De Satiricón a HUM®. Risa, cultura y política en los años setenta*, Buenos Aires, Mino y Dávila, 2017 ;
- Burkart, Mara, « HUM® : La risa como espacio crítico bajo la dictadura militar 1976-1983 », Thèse de doctorat en Sciences sociales, sous la direction de Laura Malosetti Costa et Waldo Ansaldi, Buenos Aires, Université de Buenos Aires, 2012 ;
- Mara Burkart, « La caricatura política bajo la dictadura militar en Brasil y Argentina Los casos de O Pasquim y Humor » in *Los Trabajos y los Días*, n°3, 2012, p. 196-215 ;
- Burkart, Mara, « La revista HUM®, un espacio crítico bajo la dictadura militar argentina (1978-1983) » in *Afuera*, n°13, oct. 2013, p. 1-15 ;
- Cannon, Sylvaine, « Editorial cartoons and the American involvement in Vietnam » in *Revue française d'études américaines*, n°43, février 1990, p. 59-83 ;

- Gárate Chateau, Manuel, (traduit par Robert-Le Fur, Stéphanie, Compagnon, Olivier), « Augusto Pinochet dans la caricature de presse française et anglo-saxonne, 1973-2006 » in *Monde(s)*, n°8, 2015/2, p.105-120 ;
- Martin, Laurent, *Le Canard enchaîné ou les Fortunes de la vertu. Histoire d'un journal satirique 1915-2000*, Paris, Flammarion, 2001 ;
- Martin, Laurent, « Le rire est une arme. L'humour et la satire dans la stratégie argumentative du Canard enchaîné » in *A contrario*, n°12, 2009/2, p. 26-45 ;
- Montealegre, Jorge, « Salvador Allende : entre la caricatura y el monumento » in *Revista Contemporânea*, « Dossiê convidado : caricatura política en el Cono Sur », n°4, vol. 2, 2014 [en ligne : http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/2._salvador_allende.pdf] (consulté le 12/12/2018) ;
- Toulhoat, Mélanie, « Les journaux satiriques *Pasquim* (Brésil) et *Humor* (Argentine) face aux régimes de sécurité nationale », Mémoire de master en Histoire, sous la direction d'Olivier Compagnon, Paris, IHEAL-CREDA, 2012 ;

## Presse majoritaire, censure et organes de la répression

- *Ridiculosa*, n°23 « Caricature et liberté d'expression », 2016 ;
- Araujo, Maria Celina d', Soares, Gláucio Ary Dillon, Castro, Celso, *Os Anos de Chumbo. A memória militar sobre a repressão*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994 ;
- Carneiro, Maria Luiza Tucci, *Minorias silenciadas. História da Censura no Brasil*, São Paulo, Edusp/Fapesp, 2002 ;
- Carocha, Maika Lois, « *Pelos versos das canções*: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985) », Mémoire de master en Histoire, sous la direction de Carlos Fico, Rio de Janeiro, Université Fédérale de Rio de Janeiro, 2007 ;
- Fico, Carlos, *Como eles agiam. Os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política*, Rio de Janeiro, Record, 2001 ;
- Fico, Carlos, « "Prezada Censura": cartas ao regime militar » in *Topoi*, n°5, sept. 2002, p. 251-286 ;
- Kushnir, Beatriz, *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2004 ;

- Kushnir, Beatriz, « Calar é consentir ! Jornalistas Colaboradores e Censores no Pós-1964 », *Revista Contemporânea*, n°1, 2011, p. 170-182 ;
- Martin, Laurent, « Censure répressive et censure structurale : comment penser la censure dans e processus de communication » in *Questions de communication*, n°15, 2009, p. 67-78 ;
- Martin, Laurent, *Les censures dans le monde XIX^e^-XXI^e^ siècle*, Rennes, PUR, 2016 ;
- Martin, Laurent, « Penser les censures dans l'histoire » in *Sociétés & Représentations*, n°21, 2006/1, p. 331-345 ;
- Motta, Rodrigo Patto Sá, « A ditadura nas representações verbais e visuais da grande imprensa : 1964-1969 » in *Topoi*, vol. 14, n°26, janv.-juil. 2013, p. 62-85 ;
- Motta, Rodrigo Patto Sá, « Les images de la police politique (DOPS) : utilisations, appropriations et controverses » in *Brésil(s)*, n°8, 2015 [en ligne : *http://journals.openedition.org/bresils/1673*] (consulté le 23 mars 2018) ;
- Schneider, Catarina Menezes, Tavares, Michele, Musse, Christina, « O retrato da epidemia de meningite em 1971 e 1974 nos jornais O Globo e Folha de S.Paulo » in *RECIIS*, n°9, oct.-déc. 2015, p. 1-13 ;
- Silva, Deonísio da, *Nos bastidores da censura*: *sexualidade, literatura e repressão pós-64*, São Paulo, Estação Liberdade, 1989 ;

## Les mouvements de l'opposition politique au régime militaire brésilien

- Abreu, Maira Luisa Gonçalves de, « Feminismo no exílio : o Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris e o Grupo Latino-americano de Mulheres em Paris », Mémoire de master en Sociologie, sous la direction de Angela Maria Carneiro Araújo et Maria Lygia Quartim de Moraes, Campinas, Université de l'État de Campinas, 2010 ;
- Abreu, Maira Luisa Gonçalves de, « *Nosotras* : feminismo latino-americano em Paris » in *Revista de Estudos Feministas*, vol. 21, n°2, mai-août 2013, p. 553-572 ;
- Araujo, Maria Paula Nascimento, « 40 anos do golpe militar: oportunidade para uma reflexão histórica e historiográfica sobre a ditadura e a resistência no Brasil » in Dimensões, vol. 16, 2004, p. 131-139 ;
- Araujo, Maria Paula Nascimento, *A utopia fragmentada. As novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2000 ;
- Araujo, Maria Paula Nascimento, « Experiências de Resistência ao Regime Militar » in *Dimensões*, vol. 13, juillet-décembre 2001, p. 104-111 ;

- Chirio, Maud, « Formes et dynamiques des mobilisations politiques des exilés brésiliens en France (1968-1979) » in *Cahiers des Amériques latines*, n°48-49, 2005, p. 75-89 ;
- Couto, André, « Convergência socialista » in Alzira Alves de Abreu *et al* (coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*, Rio de Janeiro, CPDOC, 2010, accessible en ligne : http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/centro-popular-de-cultura-cpc (consulté le 22/04/2019) ;
- Faria, Marcos Moutta de, « A experiência do Movimento Convergência Socialista » in Cadernos AEL, vol.12, n°22/23, 2005, p. 219-259 ;
- Ferreira, Marieta de Moraes, « 1968 au Brésil » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°105, 2010, p. 169-183 ;
- Ferreira, Marieta de Moraes, *Vozes da Oposição*, Rio de Janeiro, Fundation Getúlio Vargas, 2003 ;
- Green, James Naylor, *We Cannot Remain Silent: Opposition to the Brazilian Military Dictatorship in the United States*, Durham, Duke University Press, 2010 ;
- Motta, Rodrigo Patto Sá, « A figura caricatural do gorila nos discursos da esquerda » in *ArtCultura*, vol. 9, n°15, juil.-déc. 2007, p. 195-212 ;
- Müller, Angélica, « A resistência do movimento estudantil brasileiro contra o regime ditatorial e o retorno da UNE à cena público (1969-1979) », Thèse de doctorat en Histoire sociale, sous la direction de Maria Helena Rolim Capelato et Michel Pigenet, São Paulo, Université de São Paulo en cotutelle avec l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2010 ;
- Müller, Angélica, « O Congresso de Ibiúna : uma narrativa a partir da memória dos atores » in Fico, Carlos, Araujo, Maria Paula (dir.), *1968 – 40 anos depois : história e memória*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2010, p. 63-77 ;
- Müller, Angélica, « 'Você me prende vivo, eu escapo morto' : a comemoração da morte de estudantes na resistência contra o regime militar » in *Revista Brasileira de História*, vol. 31, n°61, p. 167-184 ;
- Napolitano, Marcos, Czajka, Rodrigo, Motta, Rodrigo Patto Sá (dir.), *Comunistas brasileiros. Cultura política e produção cultural*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2013 ;
- Oliveira, José Marcelo Domingos de, *Desejo, preconceito e morte. Assassinatos de LGBT em Sergipe – 1980 a 2010*, Paripiranga, Faculdade AGES, 2014, p. 90-133 ;
- Pedro, Joana Maria, « Narrativas fundadoras do feminismo : poderes e conflitos (1970-1978) » in *Revista Brasileira de História*, n°52, vol. 26, 2006, p. 249-272 ;

-Reichhardt, David Creimer, « A multidão silenciosa: Vladimir Herzog, assassinado (São Paulo, 1975): etnografia de um evento », Mémoire de master en Anthropologie sociale, sous la direction de Omar Ribeiro Thomaz, Campinas, Université de l'État de Campinas, 2015 ;
- Viola, Eduardo,« O movimento ecológico no Brasil, 1974-1986: do ambientalismo à ecopolítica » in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.3, n°93, 1986, p. 5-26 ;
- Woitowicz, Karina Janz, Pedro, Joana Maria, « O Movimento Feminista durante a ditadura militar brasileira no Brasil e no Chile, conjugando as lutas pela democracia política com o direito ao corpo » in *Espaço Plural*, n°21, 2009/2, p. 43-55 ;

### Opposition artistique et culturelle

- Calicchio, Vera, « Centro Popular de Cultura (*CPC) » in A*breu, Alzira Alves de *et al* (coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*, Rio de Janeiro, CPDOC, 2010 [en ligne : ***http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/centro-popular-de-cultura-cpc***] (consulté le 12/07/2018) ;
- Cardoso, Maria Abadia, *Mortos sem sepultura – Diálogos cênicos entre Sartre et Fernando Peixoto*, São Paulo, Hucitec, 2011 ;
- Carneiro, Maria Luiza Tucci, *Livros proibidos, Idéais malditas*, São Paulo, Ateliê editorial PROIN/Fapesp, 2002 ;
- Carocha, Maika Lois, « A censura musical durante o regime militar (1964-1985) » in *Questões & Debates*, n°44, 2006, p. 189-211 ;
- Ceccon, Claudius, « Com humor e Paulo Freire : a educação na Guiné-Bissau 1976-1980 » in *Movimento-Revista de Educação*, n°7, juil.-déc. 2017, p. 334-366 ;
- Cidreira, Jefferson Henrique, « Mídia culturais: figurações da resistência no jornal Varadouro e no cinema em Rio Branco, de 1977 a 1981 » in *Revista de História*, vol. 6, n°1-2, 2017, p. 156-171 ;
- Freire, Paulo, *Cartas a Guiné-Bissau. Registros de uma experiência em processo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978 (2ème édition) ;
- Garcia, Miliandre, « "Ou vocês mudam ou acabam": teatro e censura na ditadura militar (1964-1985) », Thèse de doctorat en Histoire sociale, sous la direction de Carlos Fico, Rio de Janeiro, Université fédérale de Rio de Janeiro, 2008 ;

- Green, James Naylor, « “Mais amor e mais tesão”: a construção de um movimento brasileiro de gays, lésbicas e travestis » in *cadernos pagu*, n°15, 2000, p. 271-295 ;
- Hermeto, Miriam, « Grupo Casa Grande (1974-1979). Uma frente político-cultural de resistência » in Marcos Napolitano, Rodrigo Czajka, Rodrigo Patto Sá Motta (dir.), *Comunistas brasileiros. Cultura política e produção cultural*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2013, p. 293-315 ;
- Hermeto, Miriam, « 'Olha a *Gota* que falta'. Um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980) », Thèse de doctorat en Histoire, sous la direction de Rodrigo Patto Sá Motta, Belo Horizonte, Université Fédérale du Minas Gerais, 2010 ;
- Itaú Cultural (dir.), *Anos 70: trajetórias*, São Paulo, Iluminuras, 2005 ;
- Lee, Theresa Man Ling, « Rethinking the Personal and the Political: Feminism Activism and Civic Engagement » in *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, vol. 22, n°4, p. 163-179 ;
- Mello, Maria Amélia (dir.), *Vinte anos de resistência. Alternativas da Cultura no Regime Militar*, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1986 ;
- Mesquita, Cecília Chagas de, « Capítulo 3. Perspectivas em debate: propostas e conflitos sobre planejamento familiar no Brasil » in « Saúde da mulher e redemocratização: ideias e atores políticos na história do PAISM », Mémoire de master en Histoire des sciences et de la santé, sous la direction de Cristina Maria Oliveira Fonseca, Rio de Janeiro, Fondation Oswaldo Cruz, 2010, p. 61-111 ;
-Mott, Luiz, « The Gay Movement and Human Rights in Brazil » in Stephen Murray (org.), *Latin American Male Homosexualities*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995, p. 221-230 ;
- Napolitano, Marcos, Czajka, Rodrigo, Motta, Rodrigo Patto Sá (dir.), *Comunistas brasileiros. Cultura política e produção cultural*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2013 ;
- Napolitano, Marcos, *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*, São Paulo, Intermeios, 2017 ;
- Napolitano, Marcos, « Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970) um balanço historiográfico » in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n°58, juin 2014, p. 35-50 ;
- Napolitano, Marcos, « MPB, a trilha sonora da abertura política (1975-1982) » in *Estudos Avançados*, vol. 24, n°69, 2010, p. 389-402 ;
- Napolitano, Marcos, *Seguindo a canção : engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, São Paulo, Annablume/Fapesp, 2001 ;

- Ridenti, Marcelo, « Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960 » in *Tempo social*, vol. 17, n°1, 2005, p. 81-110 ;
- Ridenti, Marcelo, *Em busca do povo brasileiro. Artistas da Revolução do CPC à era da TV* (2nde édition), São Paulo, Editora UNESP, 2014 ;
- Ridenti, Marcelo, « Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70 : 'entre a pena e o fusil' » dans *ArtCultura*, vol. 9, n°4, janv.-juin 2007, p. 185-195 ;
- Santos, Éverton, Ramos, Christina, « 'Soy loco por ti, América': tropicalismo, música e identidade latino-americana » in *Revista de Estudos Culturais*, vol. 4, n°1, janv.-mai 2018, p. 65-78 ;
- Souza, Miliandre Garcia de, *Do teatro militante à musica engajada : A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*, São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007 ;
- Thebaud, François, « 45. Le privé est politique. Féminisme des années 1970 » in Pigenet, Michel, *Histoire des mouvements sociaux en France. De 1814 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2014, p. 509-520 ;

## Humour graphique et presse indépendante brésilienne sous le régime militaire

- *Imprensa alternativa. Apogeu, queda e novos caminhos*, Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2005 ;
- *Imprensa Alternativa e Literatura : os Anos da Resistência*, Rio de Janeiro, RioArte, 1987 ;
- Abal, Felipe Cittolin, Divan, Gabriel Antinolfi, « O feminino e o obsceno em tempos de ditadura : O caso da revista Realidade e o Supremo Tribunal Federal » in *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, vol. 9, n°1, janvier-avril 2017, p. 135-157 ;
- Acselrad, Mario, Alves, Raphael Barros « O uso do haikai no jornalismo de *Millôr Fernandes » in TecCom Studies*, n°2, avril-juin 2011 [en ligne : http://www.teccomstudies.com/numeros/revista-2/184-o-uso-do-haicai-no-jornalismo-de-millor-fernandes] (consulté le 28/04/2019) ;
- Aquino, Maria Aparecida de, *Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência, O Estado de São Paulo e Movimento*, Bauru, EDUSC, 1999 ;

- Araujo, Maria Paula Nascimento, « Imprensa Alternativa » in Alzira Alves de Abreu *et al* (coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*, Rio de Janeiro, CPDOC, 2010 [en ligne : http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/imprensa-alternativa] (consulté le 07/03/2017) ;
- Araujo, Maria Paula Nascimento, « Uma história do tempo presente : política, esquerda e imprensa alternativa no Brasil dos anos 70 » in Carvalho Costa, Luiz Flávio, Moreira, Roberto José, Bruno, Regina, *Mundo Rural e Tempo Presente*, Rio de Janeiro, Mauad, 1999, pp. 149-170 ;
- Arbach, Jorge, « O fato gráfico : o humor gráfico como gênero jornalístico », Thèse de doctorat en Sciences de la communication, sous la direction de Manuel Carlos da Conceição Chaparro, São Paulo, Université de São Paulo, 2007 ;
- Azevedo, Guilherme Fernandes de, « Jornalismo é Poesia. Uma viagem compreensiva pela obra de *Marcos Faerman », Mémoire de master en Sciences de la communication, sous la direction de Dimas Antonio Künsch, São Paulo, Faculté C*ásper Líbero, 2014 ;
- Barros Filho, Omar de, *Versus: Páginas da Utopia*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2007 ;
- Biblioteca Nacional, *Trimano : Desenhos*, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 1993 ;
- Braga, José Luiz, *O Pasquim e os anos 70. Mais pra epa que pra oba…*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1991 ;
- Brasil, Brasil, « A breve história e a caracterização d'*O Pasquim* » in *Revista do arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro*, n°6, 2012, p. 159-176 ;
- Bucchioni, Xenya de Aguiar, Ogassawara, Juliana Sayuri, « *Versus*: a busca por uma identidade cultural latino-américana » in *Diálogos de la Comunicación*, n°79, janv.-juil. 2010 [en ligne : https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3718996] (consulté le 09/04/2019) ;
- Buzalaf, Márcia Neme, « A censura no *Pasquim* (1969-1975): As vozes não silenciadas de uma geração », Thèse de doctorat en Histoire sociale, sous la direction de Zélia Lopes da Silva, Assis, Université de l'État de São Paulo (UNESP), 2009 ;
- Candido, Jeferson, « Versus: os primeiros versos – aspectos da poesia publicada no primeiro ano do jornal » in *Boletim de Pesquisa NELIC*, vol. 6, n°8/9, 2006, p. 180-189 ;
- Chaves Velasquez, Muza Clara, « O Cruzeiro » in Alzira Alves de Abreu *et al* (org.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*, Rio de Janeiro, CPDOC, 2010 [en

ligne : http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/dicionarios/verbete-tematico/cruzeiro-o] (consulté le 28/04/2019) ;

- Coelho, Tatiana Luiza Souza, « "Só dói quando eu rio". O Rísivel sob os traços de *Ziraldo no* Pasquim » in Projeto História, n°45, déc. 2012, p. 419-424 ;

- Coleone, Eduardo, « *Millôr Fernandes – Análise do estilo de um escritor sem estilo através de suas fabulosas fábulas », Mémoire de master en Études littéraires, sous la direction de Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, Araraquara, Université de l'État de São Paulo, 2008 ;*

- Costa Sobrinho, Pedro Vicente, *Comunicação alternativa e movimentos sociais na Amazônia ocidental*, João Pessoa, Éditions universitaires UFPB, 2001 ;

- Fígaro, Roseli, « A arte de *Elifas Andreato » in Comunicação & Educação*, vol. 11, mai-août 2006, p. 233-247 ;

- Gomes Lima, Ivan, « Memórias e sociabilidades em torno dos quadrinhos no Brasil dos anos 1960 » in *História Oral*, vol. 19, n°2, juil.-déc. 2016, p. 49-67 ;

- Hohlfeld, Antonio, Casagrande, Elisa, Manzano, Júlia, « A América latina nos jornais brasileiros alternativos Opinião e Movimento (1972-1976) » in *Comunicação & Informação*, vol. 15, n°1, janv.-juil. 2012, p. 6-20 ;

- Kucinscki, Bernardo, « Jornalistas e revolucionários : a imprensa alternativa no Brasil (1964-1980) », Thèse de doctorat en Sciences de la communication, sous la direction de Alice Mitika Koshiyama, São Paulo, École de Communication et Arts de l'Université de São Paulo (ECA-USP), 1991 ;

- Kucinski, Bernardo, *Jornalistas e Revolucionários. Nos tempos da imprensa alternativa*, São Paulo, Scritta Editorial, 1991 ;

- Lamarão, Sérgio, « GASPARIAN, Fernando » in Alzira Alves de Abreu et al (org.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*, Rio de Janeiro, CPDOC, 2010 [en ligne : http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/fernando-gasparian] (consulté le 01/11/2018) ;

- Leite, Rosalina de Santa Cruz, « Brasil Mulher e Nós, Mulheres : origens da imprensa feminista brasileira » in *Revista Estudos Feministas*, vol. 11, n°1, 2003, p. 234-241 ;

- Lemos, José Antônio Leal, Souza, Maria Enísia Soares de , « O contexto e implícitos na produção de cartuns de *Ziraldo e Millôr Fernandes » in Revista Labirinto*, vol. 21, 2014, p. 194-207 ;

- Lovatto, Angélica, « Ênio Silveira e os *Cadernos do Povo Brasileiro* : nacionalismo e imperialismo nos anos 1960 » in *Anais do IV Simpósio Lutas Sociais na América Latina*, Université de l'État de Londrina, 2010 [en ligne : http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/anais_ivsimp/gt8/10_angelicalovatto.pdf] (consulté le 29/04/2019) ;
- Maringoni, Gilberto, « Tchau, Fortuna » in *Revista Princípios*, n°35, nov.-janv. 1994-1995, p. 23-26 ;
- Marquardt, Eduard, « Cultura em Opinião: as páginas de Tendências e Cultura (1972-1977) », Mémoire de master en Littérature, sous la direction de Maria Lucia de Barros Camargo, Florianópolis, Université fédérale de Santa Catarina, 2003 ;
- Eduard Marquardt, « Crítica e mercado. Tendências e cultura na década de 70 » in *Boletim de Pesquisa do NELIC*, 2001, p. 42-58 ;
- Petrini, Paulo, « Gêneros discursivos iconográficos de humor no jornal O Pasquim : uma janela para a liberdade de expressão », Mémoire de master en Communication, sous la direction de Rozinaldo Antonio Miani, Université de l'État de Londrina, Londrina, 2012 ;
- Pires, Maria da Conceição Francisca, « Bode Francisco Orelana: uma representação humorística da intelectualidade brasileira entre patrulhas ideológicas, autocensura e odarização » in *Topoi*, vol. 8, n°14, janv.-juin 2007, p. 114-145 ;
- Pires, Maria da Conceição Francisca, « Cultura e Política nos Quadrinhos de Henfil » in *História*, vol. 25, n°2, p. 94-114, 2006 ;
- Pires, Maria da Conceição Francisca, « Graúna : um canto feminino de autocrítica na Caatinga » in *Revista de História*, n°158, 2008, p. 247-275 ;
- Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, « New Journalism. A reportagem como criação literária » in *Cadernos da Comunicação*, vol. 7, 2003 ;
- Queiroz, Andréa Cristina de Barros, « O Pasquim: um jornal que só diz a verdade quando está sem imaginação (1969-1991) » in *História & Perspectivas*, n°31, juil.-déc. 2004, p. 229-252 ;
- Raslan, Eliane Meire Soares, Cardoso, Mariane, Resende, Fabio, Goulart, Rafael, « Cultura contada através da arte de ilustrar: quadrinhos nos anos de 1980 e 1990 » in *Art&*, n°15, 11/2014 [en ligne : http://www.revista.art.br/site-numero-15/04.pdf] (consulté le 02/05/2019) ;
- Rego, Norma Pereira, *Pasquim: Gargalhantes Pelejas,* Rio de Janeiro, RelumeDumará, 1996 ;

- Rocha, Lygia Maria Silva, « PIF-PAF : O JORNALISMO QUE RI. Uma análise do campo jornalístico a partir da imprensa alternativa brasileira », Mémoire de master en Journalisme, sous la direction de Daisi Irmgard Vogel, Université Fédérale de Santa Catarina, Florianópolis, 2011 ;
- Rodrigues, Jorge Luís Pinto, « Impressões de Identidade : Histórias e estórias da formação da imprensa gay no Brasil », Thèse de doctorat en Histoire, sous la direction de Mário César Lugarinho, Niterói, Université Fédérale Fluminense, 2007 ;
- Saguar, Luis, Araújo, Rose, *Almanaque do Ziraldo*, São Paulo, Melhoramentos, 2007 ;
- Santos, Alessandra Daflon dos, Jacó-Vilela, Ana Maria, « Rádice : passado e futuro » in *Psicologia&Sociedade*, vol. 17, n°3, Porto Alegre, sept.-déc.2005, p. 26-32 ;
- Santos, Aline Martins dos, « 'Udigrudi' : O underground tupiniquim. *Chiclete com Banana* e o humor em tempos de redemocratização brasileira », Mémoire de master en Histoire, sous la direction de Samantha Quadrat, Niterói, Université Fédérale Fluminense, 2012 ;
- Santos, Roberto Elísio, « A renovação das histórias em quadrinhos nas publicações alternativas brasileiras da década de 1980 » in *Comunicação & Inovação*, vol. 12, n°22, 2011 [en ligne : http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/1023] (consulté le 10/05/2019) ;
- Santos, Roberto Elísio, Costa, Osvaldo da Silva, « O humor gráfico do jornal *Ovelha Negra* » in *Lumina*, vol. 6, n°1, juin 2012, p. 1-17 ;
- Santos, Roberto Elísio, Vergueiro, Waldomiro, « Revistas alternativas de quadrinhos no Brasil na década de 1970: uma análise de O Bicho » in *Revista Latinoamericana de ciencias de la comunicación*, n°12, janv.-juin 2010, p. 22-31 ;
- Secrétariat spécial de communication sociale de la ville de Rio de Janeiro, *Breve história da imprensa sindical no Brasil*, Rio de Janeiro, Préfecture de la ville de Rio de Janeiro, 2005 ;
- Silva, Marcos Antônio da, « Henfil no alto da caatinga: Graúna, Orelana, Zeferino e o Nordeste/mundo (1973/1980) » in Ariús, vol. 13, n°2, 2007, p. 187-195 ;
- Silva, Marcos Antônio da, *Rir das ditaduras - os Dentes de Henfil (Fradim – 1971/1980),* São Paulo, Intermeios, 2018 ;
- Silva, Marcos Rafael da, « As desventuras de *Os Zeróis*: cartuns e charges de *Ziraldo, entre intenção e condição (1967-1972) », Mémoire de master en Histoire, sous la direction de Marcos Ant*ônio da Silva, São Paulo, Université de São Paulo, 2011 ;
- Simões, Gustavo Ferreira, « Por uma militância divertida : *o inimigo do rei*, um jornal anarquista » in *Verve*, n°11, 2007, p. 168-181 ;

- Soihet, Rachel, « Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários » in *Estudos Feministas*, n°13, 2005, p. 591-611 ;
- Sotana, Eduardo Correa, Magalhães, Mellany Oliveira, « Ativismo político em traços de humor : as charges veiculadas no jornal *O Lampião da Esquina* (1978-1981) » in *albuquerque – revista de história*, vol. 7, n°13, janv.-juin 2015, p. 6-23 ;
- Souto Maior Jr, Paulo Roberto, « Escrever para inscrever-se : epistolografia homossexual nas páginas do Lampião da Esquina (1978-1981) » in *Revista Tempo e Argumento*, vol. 8, n°19, sept.-déc.2016, p. 254-282 ;
- Toulhoat, Mélanie, « *Versus*, une publication indépendante brésilienne en résistance (1975-1979). Une arme politique contre les régimes militaires et en faveur de l'affirmation d'une identité 'latino-- afro-américaine' » in *Cahiers de l'URMIS* [en ligne], n°16, juillet 2016 (consulté le 12/5/2019) ;
- Toulhoat, Mélanie, « Le rire féministe de *Brasil Mulher* et *Nós, Mulheres* : les combats de l'humour graphique dans la presse féministe, sous le régime militaire brésilien (années 1970) » in Anne-Claire Bondon, Philipp Leu (dir.), *L'image contestataire. Les pouvoirs à l'épreuve de la culture visuelle*, Guyancourt, Éditions numériques du CHCSC, 2016, p. 73-91 ;
- Toulhoat, Mélanie, « Le Salon de l'humour international de Piracicaba, ou l'affirmation de l'humour graphique en faveur de la liberté d'expression sous le régime militaire brésilien (1974-1985) » in *Ridiculosa*, n°23, 2016, p. 155-169 ;
- Vergueiro, Waldomiro, « Revista *Crás!*: Quadrinhos Brasileiros e Indústria cultural » in *Matriz*, n°2, janv.-juil. 2010, p. 135-152 ;

**La presse syndicale**

- Araujo, Silvia Maria Pereira de, « Imprensa sindical: instrumento de ação e objeto de conhecimento, 1976-1990 », Thèse de doctorat en Sciences de la communication, sous la direction de José Marques de Melo, São Paulo, ECA/Université de São Paulo, 1991 ;
- Ferreira, Maria Nazareth, *A imprensa operária no Brasil*, São Paulo, Ática, 1988 ;
- Miani, Rozinaldo Antonio, « A utilização da charge na imprensa sindical na década de 80 e sua influência política e ideológica », Mémoire de master en Sciences de la communication, sous la direction de Antonio Luiz Cagnin, São Paulo, ECA/Université de São Paulo, 2000 ;
- Miani, Rozinaldo Antonio, « As transformações no mundo do trabalho na década de 1990: o olhar atento da charge na imprensa do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC paulista », Thèse

de doctorat en Histoire, sous la direction de Zélia Lops da Silva, São Paulo, Université de l'État de São Paulo (UNESP), 2005 ;

## Le Salon international de l'humour de Piracicaba

- Cedhu, *O I Salão Mackenzie de humor e quadrinhos e sua relação com o salão international de humour de piracicaba 1973.1993*, Piracicabal, Engenho central, 1993 ;
- Cedhu, *Piracicaba 30 anos de humor*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2003 ;
- Costa, Helouise, « Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970 » in *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. 16, n°2, juil.-déc. 2008, p. 131-173 ;
- Freire, Cristina, « Museus em Rede: A dialética impecável de Walter Zanini » in *Art Journal*, vol. 73, 2014, p. 20-45 ;
- Freire, Cristina, *Walter Zanini: escrituras críticas*, São Paulo, Annablume, 2013 ;
- Guimarães Aguiar Neto, Benedito, dos Santos, Gabriel Ferrato, Guimarães, Alexandre Huady Torres, Queiroz, Adolpho, dos Santos, Fernando Coelho, Costa, Guarlberto, Rizzolo Camolese, Rosangela Maria, *1973 – Quanto tudo começou – História do I Salão Brasileiro de Humor e Quadrinhos*, São Paulo, Editora EME/Nova Consciência, 2016 ;
- Queiroz, Adolpho, Vicente, Evaldo, Ciasi, Letícia Hernandez, *Salão internacional de humor de Piracicaba*, São Paulo, Riopedrense Ltda, 2014 ;
- Sarruge Molina, Rodrigo, « História do movimento estudantil : centro acadêmico da ESALQ/USP de 1909 a 2016 » in *Argumentos Pró-Educação*, vol. 2, n°5 2017, p. 210-234 ;
- Terci, Eliana Tadeu , « "A cidade na primeira República": Imprensa, política e poder em Piracicaba », Thèse de doctorat en Histoire sociale, sous la direction de Maria Inez Machado Borges Pinto, São Paulo, Université de São Paulo, 1997 ;

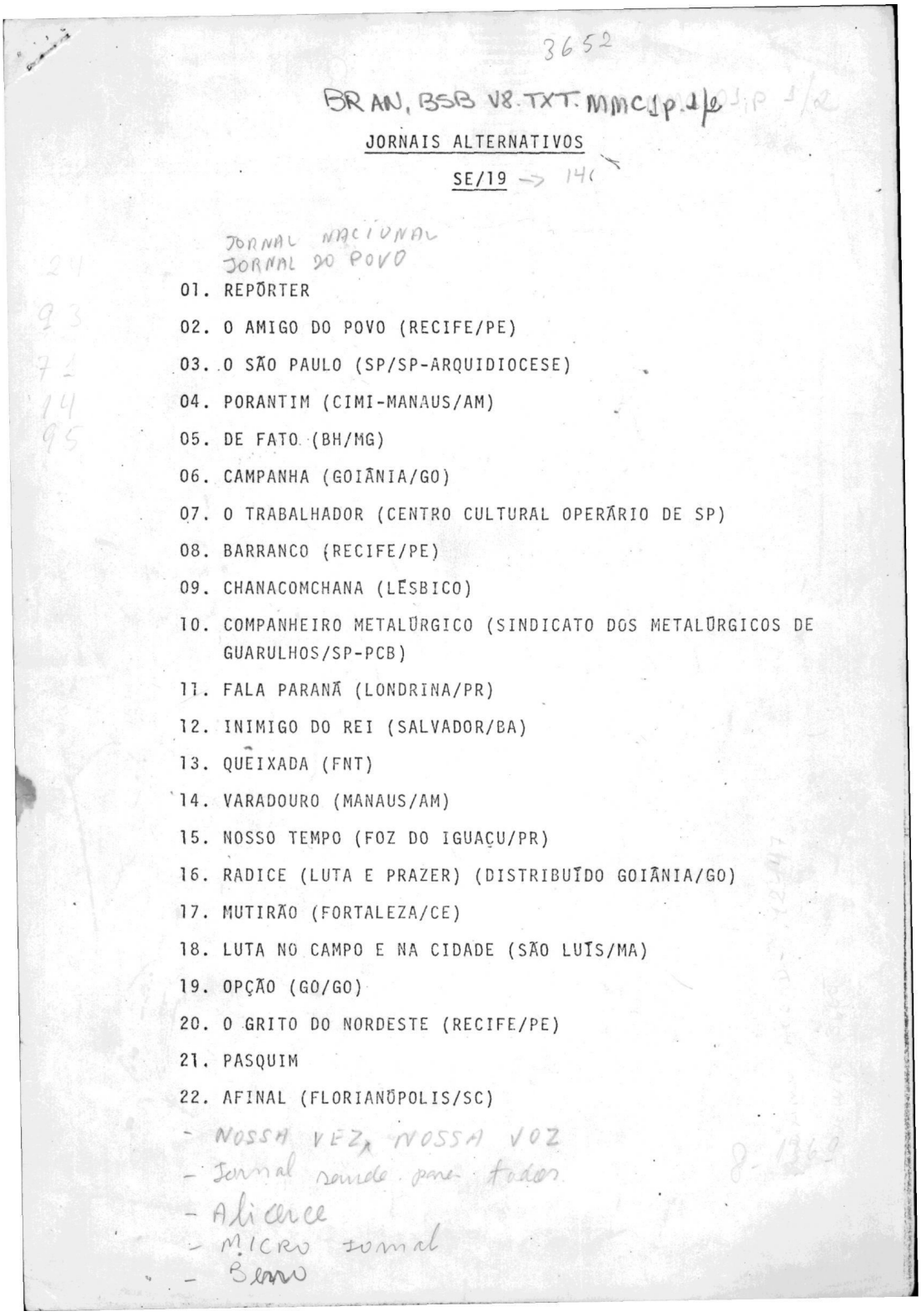
**Ressources audiovisuelles :**

- Cera, Roberto Antônio, « Salões de Humor de Piracicaba 1974 1975 », document audiovisuel, archives personnelles [en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=HDFc7vHrB2Y] (consulté le 05/05/2019) ;

- Instituto Moreira Salles, « Conversas na Galeria », *Claudius Ceccon à propos de « Millôr: obra gráfica », 05'04" [en ligne :* https://www.youtube.com/watch?v=pWM54WJgybc] (consulté le 27/04/2019) ;
- Instituto Vladimir Herzog, *"Resistir é Preciso..." Os protagonistas desta história*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011 ;
- Tv cultura, « De Piracicaba com humor », São Paulo, 2001 [en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=xCru51OUwPA] (consulté le 23/03/2018) ;
- TV Cultura, « Roda Viva », São Paulo, 03/04/1989 [en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=A7tNSWjN0H8] (consulté le 27/07/2018) ;
- TV Cultura, « Roda Viva », São Paulo, 06/08/2018 [en ligne : https://tvcultura.com.br/videos/66048_roda-viva-ziraldo-06-08-2018.html] (consulté le 20/09/2018).

# DOCUMENTS ANNEXES

## LISTES DU SNI :



3652

BR AN, BSB V8.TXT.MMCJp.1/6

JORNAIS ALTERNATIVOS

SE/19 → 14(

JORNAL NACIONAL
JORNAL DO POVO

01. REPÓRTER
02. O AMIGO DO POVO (RECIFE/PE)
03. O SÃO PAULO (SP/SP-ARQUIDIOCESE)
04. PORANTIM (CIMI-MANAUS/AM)
05. DE FATO (BH/MG)
06. CAMPANHA (GOIÂNIA/GO)
07. O TRABALHADOR (CENTRO CULTURAL OPERÁRIO DE SP)
08. BARRANCO (RECIFE/PE)
09. CHANACOMCHANA (LÉSBICO)
10. COMPANHEIRO METALÚRGICO (SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE GUARULHOS/SP-PCB)
11. FALA PARANÁ (LONDRINA/PR)
12. INIMIGO DO REI (SALVADOR/BA)
13. QUEIXADA (FNT)
14. VARADOURO (MANAUS/AM)
15. NOSSO TEMPO (FOZ DO IGUAÇU/PR)
16. RADICE (LUTA E PRAZER) (DISTRIBUÍDO GOIÂNIA/GO)
17. MUTIRÃO (FORTALEZA/CE)
18. LUTA NO CAMPO E NA CIDADE (SÃO LUÍS/MA)
19. OPÇÃO (GO/GO)
20. O GRITO DO NORDESTE (RECIFE/PE)
21. PASQUIM
22. AFINAL (FLORIANÓPOLIS/SC)

- NOSSA VEZ, NOSSA VOZ
- Jornal saúde para todos
- Aliança
- MICRO Jornal
- Bem

PASTA 10

U8.TXT.MMC.I.P.212

JORNAIS ALTERNATIVOS DE ORGANIZAÇÕES SUBVERSIVAS

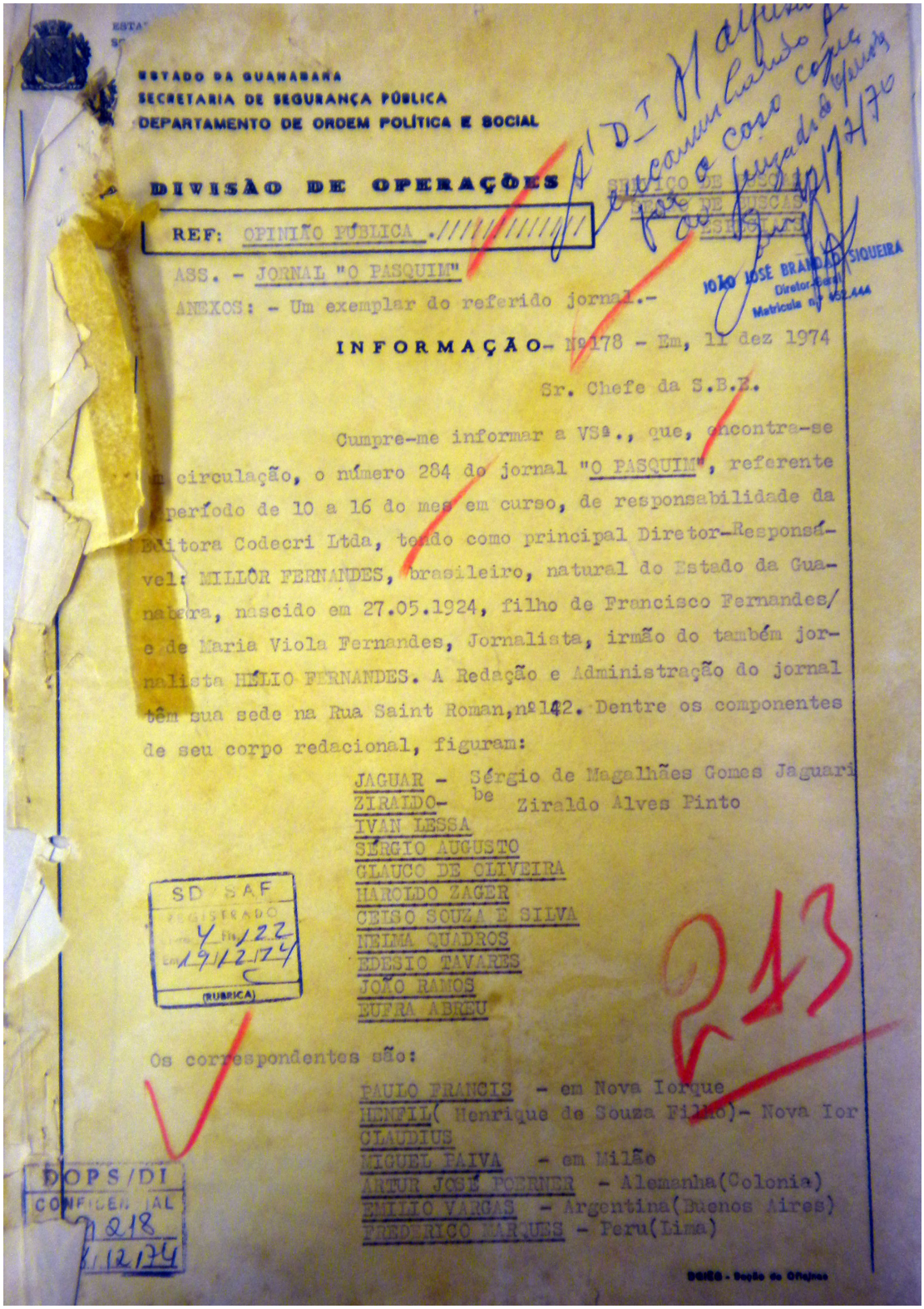
SE/16 >> 12

01. VOZ DA UNIDADE (PCB
02. CORREIO SINDICAL DE UNIDADE (PCB)
03. VOZ OPERÁRIA (PCB-I)
04. VANGUARDA (PCB-CE/SP-I)
05. TRIBUNA DA LUTA OPERÁRIA (PC do B)
06. CLASSE OPERÁRIA (PC do B-I)
07. O TRABALHO (OSI) SP
08. LUTA DE CLASSE (OSI-I) SP
09. CONVERGÊNCIA SOCIALISTA (CS) SP
10. EM TEMPO (NCB) SP
11. FRENTE OPERÁRIA (PORT-T) SP
12. CAUSA OPERÁRIA (OQI-I) SP
13. PROLETÁRIO (PCI-I) SP
14. COMPANHEIRO (MEP) —
15. A NOVA LUTA (MEP-I) —
16. HORA DO POVO (MR-8) SP
17. BRASIL HOJE (REVISTA-MR-8) SP
18. CADERNOS DO 3º MUNDO (REVISTA-DISTRIBUIDA MR-8) SP
19. MOVIMENTO
20. RESISTÊNCIA (SPDDH) - ABE
21. O POVÃO (RECIFE/PE) ABE
22. COOJORNAL (PA/RS) AIA

- NOVOS RUMOS
- REVISTA SINGULAR E PLURAL
- JORNAL VERSUS

8938

**Monteiro, Paulo, Secrétariat de sécurité publique, rapport adressé à la Division des opérations de la section de recherches spéciales, Rio de Janeiro, 11/12/1974 :**



ESTADO DA GUANABARA
SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA
DEPARTAMENTO DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL

**DIVISÃO DE OPERAÇÕES**

REF: OPINIÃO PÚBLICA .//////////////

ASS. - JORNAL "O PASQUIM"

ANEXOS: - Um exemplar do referido jornal.-

SERVIÇO DE BUSCAS
SEÇÃO DE BUSCAS
PESPECIAIS

JOÃO JOSÉ BRANDÃO SIQUEIRA
Diretor-Geral
Matrícula nº 152.444

**INFORMAÇÃO**- Nº178 - Em, 11 dez 1974

Sr. Chefe da S.B.E.

Cumpre-me informar a VSª., que, encontra-se em circulação, o número 284 do jornal "O PASQUIM", referente o período de 10 a 16 do mes em curso, de responsabilidade da Editora Codecri Ltda, tendo como principal Diretor-Responsável: MILLÔR FERNANDES, brasileiro, natural do Estado da Guanabara, nascido em 27.05.1924, filho de Francisco Fernandes/ e de Maria Viola Fernandes, Jornalista, irmão do também jornalista HÉLIO FERNANDES. A Redação e Administração do jornal têm sua sede na Rua Saint Roman, nº142. Dentre os componentes de seu corpo redacional, figuram:

JAGUAR - Sérgio de Magalhães Gomes Jaguari
ZIRALDO- be Ziraldo Alves Pinto
IVAN LESSA
SÉRGIO AUGUSTO
GLAUCO DE OLIVEIRA
HAROLDO ZAGER
CELSO SOUZA E SILVA
NELMA QUADROS
EDESIO TAVARES
JOÃO RAMOS
EUFRA ABREU

SD/SAF
REGISTRADO
Livro 4 Fls. 122
Em 19/12/74
(RUBRICA)

213

Os correspondentes são:

PAULO FRANCIS - em Nova Iorque
HENFIL( Henrique de Souza Filho)- Nova Ior
CLAUDIUS
MIGUEL PAIVA - em Milão
ARTUR JOSÉ POERNER - Alemanha(Colonia)
EMILIO VARGAS - Argentina(Buenos Aires)
FREDERICO MARQUES - Peru(Lima)

DOPS/DI
CONFIDENCIAL
218
11/12/74

DGIEG - Seção de Oficinas

ESTADO DA GU
SECRETARIA
DEPART
DIVI GB - SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA DGOPS-DO-SB-SEÇÃO DE BUSCAS ESPECIAIS./

Cont.Fls.02 .- INF.Nº178/ BE - REF. JORNAL "O PASQUIM"./////////

O jornal acima referenciado, bem como seus responsáveis, são useiros e vezeiros na prática de atos atentatórios à moral pública, baseando-se na publicação de charges com escritos obscenos, ferindo, desse modo, as determinações do Serviço / de Censura.

Nessa edição, o jornal faz publicar na página quatro, sob o título: "OS OVOS DA ARACY" artigo escrito, por seu correspondente em Nova Iorque, PAULO FRANCIS, tendo a ilustrá-lo um / desenho, realizado por "DEMO", de um cavalo, deturpado para um "PENIS", tendo na garupa o articulista. A finalidade do artigo, é discorrer sobre a exibição de uma peça teatral, na Broadway, / denominada: "EQUUS" que narra a aventura de um menino portador / de taras, que leva uma menina aos estábulos, onde ficam completamente nus, ele, ante a presença de seis cavalos, testemunhas / de sua presença, cega-os.

Não há, assim por dizer, necessidade de ilustrar o artigo, se bem que baseado nos cavalos, com a flagrante deturpação de seu pescoço, que propositalmente alongado, deixa sub entendido, no seu todo, a imagem de pênis túrgido. Apesar de / ser um jornal, recomendável para maiores de 16 anos, consoante escrito na primeira página, é consumido pelos jovens, estudantes de curso médio, fazendo-o seu veículo de informação.

Em anexo, um exemplar do jornal referenciado, a fim / de que haja, por parte do Juizado de Menores, uma verificação no seu conteudo.

Atenciosamente,

PAULO MONTEIRO
Detetive - Matr. 191.748
Chefe da Turma Estudantil - S.B.E./DOPS

SB PROTOCOLO Nº 19862 11/12/74 DO. DOPS

Ao Sr. louvado na informação de referência restituo-o para os fins reclamados.
Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1974

DEUTERONOMIO ROCHA DOS SANTOS
Com. Policia - Matr. 141.509
Chefe da S. B. E.

PROTOCOLO
S. B. E.
Nº 02168
EM 11/12/74

ESTADO DA GUANABARA
SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA
DEPARTAMENTO DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL
DIVISÃO DE INFORMAÇÕES

CÓPIA

INFORMAÇÃO SP/SAS Nº 2991

Rio de Janeiro, GB, 13 / 12 / 1974

ASSUNTO: JORNAL " O PASQUIM "

ORIGEM: DOPS/GB

CLASSIFICAÇÃO:

DIFUSÃO: I EXÉRCITO - ARJ/SNI - CENIMAR - C I E - CISA/ESC/REC - DIS/COMZAE/3 - 1º DISTRITO NAVAL e SI/SR/DPF/GB

DIF. desde origem:

ANEXOS: Xerox das pags. nos 1, 4 e 5 do jornal "O Pasquim" nº 284

REFERENCIAS: Info 178/SES/DG

Encontra-se em circulação o número 284 do jornal "O Pasquim", referente ao período de 10 a 16 do mês em curso. Esse jornal está sob a responsabilidade da Editora Codecri Ltdª e tem como diretor-responsável MILLÔR FERNANDES, brasileiro, natural do Estado da Guanabara, nascido em 27.05.1924, filho de Francisco Fernandes e de Maria Viola Fernandes, jornalista, irmão do também jornalista HÉLIO FERNANDES. A redação e administração do jornal tem sua sede na rua Saint Roman nº 142. Dentre os componentes de seu corpo redacional, figuram:

JAGUAR - Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe;

ZIRALDO - Ziraldo Alves Pinto;

IVAN LESSA, SERGIO AUGUSTO, GLAUCO DE OLIVEIRA, HAROLDO ZAGER, CELSO SOUZA E SILVA, NELMA QUADROS, EDESIO TAVARES, JOÃO RAMOS e EUFRA ABREU.

Os correspondentes são:

PAULO FRANCIS, em Nova York; HENFIL (Henrique de Souza Filho), também naquela cidade, CLAUDIUS, MIGUEL PAIVA, em Milão, ARTUR JOSÉ POERNER, em Colonia, Alemanha, EMILIO VARGAS, na Argentina (Buenos Aires) e FREDERICO MARQUES, no Peru (Lima).

A Direção do jornal em referência é useira e vezeira na pratica de atos atentatórios à moral, mediante a publicação de "charges" com dizeres obscenos. Nesta edição, de nº 284, tal prática foi mais além: na página quatro, sob o título "Os ovos da Araci", o "O Pasquim" estampa um artigo de autoria de PAULO FRAN

P/O

CONTINUA

ESTADO DA GUANABARA
SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA
DEPARTAMENTO DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL
DIVISÃO DE INFORMAÇÕES

CÓPIA

INFORMAÇÃO SP/DAS Nº 2991 continuação fls. 2

Rio de Janeiro, GB, / /

ASSUNTO:

ORIGEM:

CLASSIFICAÇÃO:

DIFUSÃO:

DIF. desde origem:

ANEXOS:

REFERENCIAS:

CIS tendo a ilustra-lo o desenho de um cavalo de tal forma deturpado que se transforma em um pênis, túrgido, cavalgado pelo artilheiro. O texto discorre sobre a exibição de uma peça teatral na Broadway, denominada "EQUUS", que narra a aventura de um menino portador de taras: ele leva uma menina aos estabulos, onde ambos ficam completamente nus. Para evitar o "testemunho" de seis cavalos, ali presentes, o menino cega os animais.

" O Pasquim", apesar de ser jornal recomendável para maiores de 16 anos, conforme obse vação em sua primeira página, é lido por jovens estudantes de curso médio.

Junto se acham fotocópias das páginas 1, 4 e 5 da edição nº 284, mencionada nesta Informação.

******

gso

p/o

**ERNANI DINIZ LUCAS (NANI), ENTRETIEN RÉALISÉ LE 05/11/2013, LARANJEIRAS, RIO DE JANEIRO :**

**M.T. : Como poderíamos definir cada tipo de humor gráfico?**

N. : Temos o costume de definir a caricatura como o retrato de uma pessoa, deformada, é mais um desenho do rosto e às vezes da situação do caricaturado. A charge normalmente é em cima de um fato político : isso abrange não somente a vida política mais clássica, os partidos, mas também os costumes, as situações no pais, a maneira de agir das pessoas dentro da arena política. O cartum visa mais o humor, as vezes é só uma ilustração gráfica feita para provocar o riso, a curiosidade... Dentro do cartum cabe muita coisa. A referência é sempre o ser humano : você faz um cartum sobre pedra, mas a referência é o homem. Não tem como fugir. O cartum é um pouco aberto, um pouco mais geral, mas as vezes também tem ilações politicas, já que, como eu disse, a referência é o ser humano..

Então o termo "cartunista" abrange essa variedade : chargista, caricaturista, desenhista de quadrinhos... O cartunista e um faz tudo.

Desde que existe a caricatura, ela sempre foi em cima dos homens públicos. Nos Estados Unidos, em mil oitocentos e alguma coisa, um senador diz o seguinte respeito à caricatura : "Meus eleitores não sabem ler, mas esses malditos desenhos...". Já nos chamavam de "os malditos cartunistas" desde o século XIX..

**M.T. : O desenho teria um poder expressivo maior que outras formas de comunicação?**

N. : As pessoas entendem um desenho. No depoimento que eu dei para o filme "*Malditos Cartunistas*", eu falo que a charge é uma quarta leitura do jornal : você lê primeiro o manchete, depois as noticias, o editorial e depois vem o charge. De repente, a charge é uma leitura mais fácil do que tudo o que tem dentro do jornal. A charge tem esse poder de síntese e ao mesmo tempo é opinativa. A charge, antigamente, se chamava charge editorial aqui no Brasil. Ela saia junto com o editorial. Acho que a *Folha de São Paulo* ainda mantem esse tipo de associação. Isso quer dizer que a charge era tão importante como o editorial escrito, e foi assim durante muito tempo no Brasil. Nessas publicações do século XIX e do século XX. O Brasil tem uma grande tradição de jornais de humor. A imprensa nasceu aqui com muitos desenhos satíricos porque naquela época não existiam as fotos, então os jornais eram ilustrados com desenhos. O desenhistas eram muito importantes nos jornais. As ilustrações eram feitas com desenhos de humor, com caricaturas.

**M.T. : Mas a charge editorial não é só uma ilustração, sim?**

N. : Não, ela é a opinião do chargista sobre os assuntos, às vezes de acordo com a linha política do jornal e as vezes não. O chargista sempre foi muito independente.

Aqui, durante o período que eu presenciei, os chargistas eram independentes. Não tinham necessariamente uma vinculação com a linha editorial, podiam ser famosos por terem opiniões fortes e até inclusive diferentes da linha do jornal. Por isso é que eram contratados, por ter aquela opinião.

**M.T. : Como você começou a desenhar? Teve algum tipo de formação específica?**

N. : Quando eu era menino, eu lia quadrinhos, mas não tinha um bom desenho então quando eu vi aos treze anos uma revista cheias de cartuns de humor, pensei "Isso, eu sei fazer". Me forcei a desenhar cartuns e a me exercitar todos os dias. Fazia muitos cartuns, desenhava muito, fazia quarenta cartuns por dia... As revistas me serviam de referências para os temas. Fiz isso dos 13 aos 18 anos, em Esmeraldas, minha cidade do interior de Minas. Nessa época fiz um jornalzinho que vendia os domingos, era um jornal de humor mimeografado. Quando fui para Belo Horizonte, aos vinte anos, levei meus desenhos aos jornais e um deles começou a publicar. Então eu publico desde os vinte anos de idade. No começo era no O *Diário, de Belo Horizonte*. Aí, meu trabalho chamou a atenção de um jornalista que vinha para o Rio de Janeiro. Ele veio com uma turma de jornalistas para assumir o O Jornal, e me convidou. Então eu vim em 1973 pelo Rio já empregado no *O Jornal*. Já publicava para *O Pasquim*, mandava meus desenhos desde Belo Horizonte. Esse tinha muitos colaboradores. Quando cheguei ao Rio em 73, estava nesse *O Jornal*, no *Pasquim* e o Henfil saiu do *Jornal dos Sportes* e eu fiquei no lugar dele fazendo charges de futebol. Então cheguei ao Rio já estando em três jornais. Comecei a mandar desenhos para *O Pasquim* desde Minas em 72 e eu fiquei direito até o jornal acabar, com o Jaguar, naquela fase meio decadente.

A minha geração de cartunistas nasceu com a censura. Começamos a exercitar nossa profissão já sob o jugo da censura. Aprendemos a burlar a censura, a gente usava muitas metáforas para fazer os desenhos... Por exemplo, para caracterizar os porões da ditadura ou a tortura, a gente usava as figuras do carrasco, do bobo do Rei... O jogo era driblar a censura. Era charge de militância. A gente fazia charge para derrubar a ditadura. A gente fazia também cartum de humor mesmo, mas não era essencial. O importante era derrubar a ditadura.

**M.T. : O humor era o meio para conseguir fazer esse trabalho levando em consideração a ação da censura?**

N. : O *Pasquim* surgiu na ditadura, depois do AI-5, já com a linguagem de humor moleque, irreverente, mas ao mesmo tempo dizia muita coisa. Passou a entrevistar os exilados, mesmo sob censura era um voz respiradora pela intelligentsia. O jornal inovou muito o jeito de dar noticias, de entrevistar as pessoas. Ele mudou a linguagem formal dos jornais. Como a charge podia burlar a censura porque a gente usava algumas metáforas, algumas imagens que o leitor podia perceber, então todos os jornais quiseram ter chargistas também. O Pasquim provocou o boom do humor. Isso aumentou muito o mercado. *O Pasquim* facilitou o aumento do número de chargistas e os chargistas foram para os jornais que necessitavam ter um canal de expressão de oposição à ditadura que estava esmagando as liberdades do país. Faziamos isso através do desenho.

Foi uma época muito ruim porque os grandes jornais foram silenciados. A censura que se instalou proibia o político mas liberava a pornografia. Surgiram as pornochanchadas, as revistas para masculinas tipo *Playboy*, e tal... E elas usavam também muitos cartuns, então a gente começou a fazer cartuns eróticos. Foi um mercado paralelo que ocupou o espaço durante a ditadura. Eu tenho muitos cartuns assim da época, era a única alternativa.

O cartum puro ficou um pouco marginalizado. Era importante, quase uma condição *sine qua non* fazer charge política e a outra alternativa era fazer cartum de sacanagem. Quando veio a abertura todos podiam dizer tudo, ai a censura acabou e o mercado fechou. Os chargista que estavam nos jornais continuaram, outros foram demitidos, e o mercado ficou fechado. Aí surgiram os jornais alternativos de humor como o Planeta Diario, a Casseta Popular e pelo país a fora os cartunistas tentaram lançar seus próprios jornais, como a Ovelha Negra, O Pingente, A Roleta, etc. O país começou a respirar e a seguir as trilhas de um tipo de humor que se fazia antes da ditadura, sem o compromisso de derrubar o regime, nos moldes de O *Cruzeiro* que fora uma revista espetacular, que era uma Globo da época e vendia milhões de exemplares comparado com hoje -750 000 exemplares mas era proporcional na época a uma TV Globo- fazia um tipo de humor mais "normal", menos politizado. Este humor durou um tempo, mas depois os jornais de humor saíram de moda.

Hoje existem cartunistas que ainda fazem cartum, mas são poucos (***risos***). Uns fazem quadrinhos, outros fazem charges, mas cartum puro... são poucos que fazem. Cartum-cartum hoje só existe hoje nos salões de humo e em alguns blogs, como o meu.

**M.T. : Conhece o Salão de humor de Piracicaba?**

N. : Eu fui premiado lá um ano, e outro ano fiz o cartaz do Salão. Esse ultimo ano eu fui como convidado. E um salão muito bem feito, ele reúne cartunistas do mundo inteiro –acho que são 56 países. Muitos países participam.

**M.T. : Ele nasceu durante a ditadura, em 74...**

N. : Eles contaram lá que tiveram muitas dificuldades e que tiveram que pedir ajuda ao pessoal do *Pasquim*. Eu fui premiado ha muito tempo, acho que foi em 76... Tinha três prêmios : charge, cartum e história em quadrinhos. Agora tem outras variedades, existe ate a categoria "escultura de humor"... Emfim, é um salão muito legal.

Nessa época nasceram outros salões. Um aconteceu em Niterói –também ganhei em Niterói-, outros aconteceram em... nessas cidades estranhas tipo uma em Curitiba, tem um em Piauí, em Volta Redonda. São oportunidades de se mostrar o cartum mesmo. A charge é mais difícil porque quando abre o salão, a charges feitas antes já estão defasadas. Acho ótimos esses salões. Eu não participo muito por falta de tempo mas o interesse deles é grande, acho importante.

**M.T. : Você falou de uma geração de cartunistas que se criou sob a censura. Qual foi sua vivência concreta da censura?**

N. : Antes de eu chegar no Rio, tinha em censor na redação do *Pasquim*. Às vezes o Jaguar levava os desenhos na casa do censor. Tem muitas anedotas folclóricas sobre esses censores. Quando a censura foi para Brasília, a gente tinha que mandar o material para lá, tinha que ser esperto e mandar três vezes a quantidade normal para sobrar algum material suficiente para fazer o jornal. Eu tenho alguns desenhos guardados aí, alguns cartuns censurados que posso te passar.

**M.T. : Aí da para perceber o punto de vista dos censores...**

N. : Era ridículo. O censor tinha que ser mais realista que o proprio rei então ele veia coisas que ninguém veia. O pretexto da prisão do pessoal do *Pasquim* foi uma capa publicada no 7 de setembro onde eles botaram uma gravura de Dom Pedro 1ro gritando "Eu quero mocotó", que era uma musica do Tim Maia. O governo queria fazer alguma coisa com o jornal desde um tempo. Existiam uns grupos de direita que boicotavam o jornal, teve casos de bombas colocadas em bancas de jornal e muitos jornaleiros ficavam com medo de vender o *Pasquim*... Era uma maneira de acabar com o jornal financeiramente. Esses grupos existiam e foramm expostos com a bomba que estourou  no Rio centro.

Os censores, então, eram mais realistas que o rei e se vê pelos desenhos que censuravam. Eram coisas tão idiotas que dá vontade de dar uma risada. Esse aí por exemplo nunca entendi. Eu quis fazer um jogo de palavras. Eles talvez vieram nisso uma louca ambição de inversão da ordem social... Mas de alguma forma, tirando algumas pessoas do Pasquim que foram presas e algumas bombas em bancas de jornal, o mais grave foi a crise financeira, poucos anunciantes tinham coragem de anunciar no jornal.

A nossa função de cartunistas na época, era sempre fazer denúncias. Às vezes o que o Pasquim publicava chegava na grande imprensa, às vezes não. O chargista era importante porque com a charge, ele dava uma notícia que o jornal da grande imprensa não podia dar. As informações não podiam ser impressas escritas mas podiam ser impressas desenhadas. A nossa função então foi importante porque ocupou um canal de comunicação com o público, passando algumas mensagens e assumindo um tipo de resistência.

**M.T. : Vocês ficavam sabendo da ação da censura quando o desenho voltava?**

N. : Se era liberado, a gente publicava. Vetado, não tinha como publicar.

***M.T. : Você ainda trabalhava nos três jornais? No* Pasquim*, no* Jornal *e no* Jornal dos Esportes*? Os três eram censurados da mesma maneira? Existia autocensura?***

N. : O O *Jornal* durou um ano. No *Jornal dos Sports* era só futebol então eu fazia charges sobre futebol. Não era censurado. No *Pasquim* não tinha censura por parte da redação. Todo mundo publicava suas coisas, quanto mais violento for –se passasse pela censura- melhor era. Muitos jornais tentaram fazer coisas iguais ao *Pasquim*, uns cartunistas lá em São Paulo tentaram fazer *Ovelha negra* –eu participei. Surgiam jornais de humor, duravam dois ou três números, fechavam... Mas era muito difícil porque era muito caro. Tinha o *Pingente*, que fiz com amigos, aqui do Rio, que durou sete números. Minha geração não fazia *stand-up comedy*, fazíamos jornais. Era uma postura da época.

**M.T. : Eram vários a participar de muitas publicações?**

N. : A gente publicava muito porque a demanda por desenhos de humor era grande. Além, nesses jornais onde eu publicava, se pagava muito pouco. Para sobreviver, tinha que ublicar em quinze, vinte lugares diferentes. Publiquei até  num jornal de filatelia, *O Jornal do Selo*. Me pediram e eu fiz varias paginas de cartuns sobre selos, o que era coisa impossível... (***risos***). O jornal da Petrobras, o jornal da Shell... todos queriam um desenho de humor. Pagava pouco, a economia era muito inflacionada e a gente fazia muito desenho para receber alguma coisa no fim do mês.

**M.T. : Qual era o publico? Você evocou uma demanda forte por desenhos de humor. Por parte de quem? Tinha algum jeito de conhecer uns dados sobre publico?**

N. : A maioria dos cartunistas dentro do *Pasquim* ficaram famosos, tudo mundo lia o jornal.. O jornal era nacional. O *Pasquim* fez o nome de muita gente. Teve uma época que eu publicava cartuns numa revista de palavras cruzadas e essa revista era distribuída no Brasil inteiro e o publico atingido era enorme. Fiquei famoso porque tudo mundo conhecia meus cartuns por causa daquela revista. Pessoalmente sempre publiquei muito, meus desenhos sempre estavam em algum jornal ou em outro. Depois eu fui para a TV Globo como chargista: fiz charges no jornal da Globo, na época do Sarney. Estava na época do início dos computadores e começamos a fazer charges digitalizadas. Ficamos lá uns dois anos e meio, depois pararam com as charges.. Depois o Chico Caruso voltou e está lá até hoje. Naquela época estavam chegando os computadores gráficos, Faziamos animações precárias porque aqui no Brasil, estava tudo no inicio. Com a tecnologia de hoje é muito mais fácil.

Depois vieram os "plin-plins", desenhos que fiz para entrar nos brakes da programação. Eram cartuns animados e fizeram bastante sucesso, comigo e muitos outros cartunistas. Com o passar do tempo, querendo ser politicamente correta, a TV Globo pediu cartuns incentivando a leitura, contra sujeira nas ruas, etcetera e tal, e aí os cartuns ficaram chatos e pararam de botar no ar. Quando era só cartum era uma boa idéia e todos gostavam. Tem gente que lembra dos que fizemos até hoje.

Também fiz ilustrações animadas para o *Globo Repórter*.

Fora isso, continuo fazendo a minha tira em vários jornais.. Estou sempre com algum desenho em algum lugar. Agora com Internet, eu faço meu blog (nanihumor) e as pessoas acompanham. Virou uma vitrine, professores utilizam meus desenhos para ilustrar as matérias que querem passar pelos alunos. Quando escritores botam em livros didáticos, eles compram meus desenhos. Internet me da algum dinheiro de venda de material para editores de livros didáticos.

Como sou redator, o básico da minha vida a televisão paga. Eu ainda gosto de desenhar e desenho todos os dias.

Tenho e continuo fazendo livros infantis. Tenho publicados livros policiais, de contos, romances e muitos de cartuns.

**M.T. : O *que é um cartum militante? O que é a militância do cartunista?***

N. : Não existe humor a favor. O humor sempre tem que ser contra. O Freud fala uma coisa do tipo "o humor não se resigna, desafia". Tem que ser sempre desafiante, não tem que ficar resignados. Ideologicamente, o humor é sempre a esquerda. O Mark Twain falava que o humor é "o grande amor pela humanidade". O cartunista nasce com um pouco dessa verve e esse espírito de denuncia. E difícil encontrar um cartunista de direita. Existe, mas é raro. Por exemplo, durante a ditadura, lutamos muito pelos partidos, lutamos pelo PT fazendo charges. Era uma plataforma contra a ditadura, pelos movimentos operários. Quando o PT chegou ao governo, no primeiro dia já estávamos fazendo charge contra o Lula. Ser um cartunista de

partido é meio abjeto. Uma charge "a favor" vira uma cartilha institucional, não é mais uma charge.

**M.T. : O chargista se define como de oposição?**

N. : E, eu acho que sim. Quando uma charge tenta explicar um elemento e convencer, quando ela e institucional, perdeu a natureza de charge. Virou uma coisa didática, um panfleto, uma peça de propaganda.

Na ditadura, a gente fazia charges a favor de tal ou tal político e contra o regime. Sempre tinha um objetivo maior que o simples posicionamento a favor de um homem político.

**M.T. : Essa atuação política era consciente por parte dos cartunistas ou era fruto da época, do ambiente e da logica de grupo e pertença às redações?**

N. : Quando acabou a censura, muitos revelaram posições reacionárias. Na ditadura, o preto e branco. Eram os bandidos contra as mocinhos. Posicionar-se era fácil. Mas muitos, na hora de entrar nos detalhes e de verbalizar o engajamento, tiveram dificuldades porque não tinham embasamento político, nem leituras, nem fundamento intelectual e voltaram a ser os burgueses de sempre. Claro que existiam oportunistas. Alguns simplesmente  pararam de fazer o que faziam.

**M.T. : A abertura teve um impacto forte nos cartunistas?**

N. : Teve. Eu lembro de um dos caras do *Pasquim* falando assim "agora esses cartunistas vão sumir". Os novos cartunista tinham espaço no *Pasquim* por causa da censura. Às vezes, censuravam uns desenhos do Ziraldo, do Jaguar... e o jornal botava os nossos. Pra nos era ótimo estar no banco de reserva. Quando acabou a censura, o que atrapalhou o *Pasquim* foi a tomada de posições partidárias. O Ziraldo, na época, apoiou o MDB e o Jaguar apoiou o Brizola. O jornal perdeu a caraterística de não ser partidário e começou a cair um pouco.

**M.T. :  Ainda não tinha nenhuma autocensura dentro da redação naquela época?**

N. : Não, nada de autocensura. Mas depois que acabou a ditadura as tomadas de posição comprometeram o jornal. Como o Jaguar, que ficou mais favor do Brizola, o Ziraldo era mais MDB. Enfim, com isso, como dizia Mario Quintana: o Pasquim perdeu o jeito de rir que tinha. - Perdeu-se uma coisa ali.

O jornal estava com dificuldades financeiras, teve que pedir subsídio do estado. E virou um jornal normal. Não tinha, digamos, uma administração profissional no *Pasquim*. Existia um departamento de finanças mas ninguém encabeçava. Na época que eu cheguei, em 72 ou 73, o Millôr e o Henfil estavam levantando o jornal no momento que estava cheio de dívidas. Eles lançaram a Codecri, uma editora que vendeu muitos livros. Aí o jornal deu uma levantada. O Millôr teve um papel muito importante, ele conseguiu estabilizar, a redação foi pela rua Saint-Roman, eles conseguiram empréstimo, ordenaram as finanças... e pagavam os desenhos. Lá em Minas, eu recebia os cheques. Todos os colaboradores eram pagos.

Antes de chegar na Saint-Roman, era numa casa na rua Tasso Fragoso na Lagoa.

**M.T. : Voltando ao tema das metáforas utilizadas, pode detalhar mais esse processo? Tem alguns exemplos?**

N. : Saiu esse livro aí que tem muitos exemplos. Usávamos muito a figura do "bobo da corte", usávamos metáforas para significar o poder. Fazíamos também charges direitas.

Esse livro aí tem desenhos publicados no *Pasquim* e republicados pela Codecri. Tem temas econômicos, muita crítica aos militares... No Salão de Piracicaba, o primeiro cartum que ganhou era um desenho do Laerte que tinha um tema medieval, era sobre um rei.

Falar dos pobres também era muito censurado, não se podia dizer que tinha miséria no país. A gente tentava tratar de vários temas diferentes. As antologias do *Pasquim* permitem perceber essa variedade.

Esse livro aqui junta cartuns sobre a Anistia. O *Pasquim* levantou muito o tema da Anistia dos exilados. Todos os cartuns são da época. Dá para ver que não fazíamos só metáforas, tem uns cartuns direitos também, com menções da "ABC", da "UNE"... No final dos anos 70 já a censura estava mais fraca e podia-se falar de mais coisas. Foram momentos distintos. A partir da abertura, se falava muito mais. O Ziraldo fazia caricaturas de pessoas do regime... Um dos generais-presidentes que quase nunca foi caricaturado foi o Médici. A gente nem ousava fazer caricaturas dele.

**M.T. : Tinha mulheres cartunistas na época?**

N. : Eram poucas, tinha a Mariza. Tinha a Ciça que criou o PATO, publicado no *Jornal do Brasil* em São Paulo: seu formigueiro era uma metáfora do país. *Pouquíssimas.* A maioria ilustrava, não fazia charge.

**M.T. : Uma palavra para concluir?**

N. : Acho que a alegria que *O Pasquim* passou era importante e contagiante e revolucionaria. Não tinha muito espaço de expressão, a imprensa era fechada e censurada. O jornal *Pasquim* surgiu com um tipo de humor inteligente e combativo. Publicava entrevistas de pessoas interessantes que os outros jornais não podiam entrevistar. O Ziraldo, o Millôr, o Henfil... contribuíram da fama do jornal. O Henfil era o ídolo da torcida do Flamengo, que criou o Urubu, logo adotado.

Algumas celebridades participavam escrevendo, como Caetano Veloso, Chico Buarque, Glauber Rocha... Quando o pessoal do *Pasquim* foi preso, salvo o *Millôr e o* Henfil, vários artistas e intelectuais mandaram matérias para cobrir. Atê Roberto Carlos mandou uma dica!

# INDEX

## Index lexical


A Carapuça.....175
*A* Carranca.....52
A Cigarra.....88, 166
A Patota.....159
Abdias Nascimento.....398, 399, 407, 424
Abril.....141, 183, 184, 185, 314
Acte i*nstituti*onnel n°5. 19, 75, 76, 140, 143, 145, 146, 159, 175, 179, 226, 236, 276, 336, 460, 497, 517
Adilson Benedito Maluf.....280, 291, 485
Adolfo Queiroz.....283
Afinal.....81, 474
AGRAF.....19, 315, 316, 326
Aguinaldo Silva.....340, 369, 376, 377, 378, 380, 383, 393, 400
Alcy.....281, 306, 328, 408, 416, 417, 430, 483
Allende.....259, 260, 497
ALN.....79
Alterosa.....170, 246
Alvorada.....11, 52, 104, 136, 137, 138
Amanhã.....142, 179, 452, 474
Andreato.....156, 183, 184, 185, 186, 204, 206, 326, 408, 504
Angeli.....13, 17, 156, 167, 168, 169, 170, 312, 326, 327, 408, 414, 416, 417, 430, 443, 483
Ângelo Agostini.....32, 53, 494, 495
Antônio Chrysóstomo.....340, 390
ARENA.....19, 130
Argemiro Ferreira.....194
Audálio Dantas.....285, 305, 310, 315
Augusto Pinochet.....234, 260, 261, 496
Balão.....167, 168, 172, 292, 314
Barranco.....15, 80, 456, 457, 474
Belmonte.....62, 63, 481
Bondinho.....207
*B*orboleta Poetica.....52
Boris Schnaiderman.....407
Brasil Mulher…13, 14, 39, 43, 83, 338, 339, 340, 341, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 387, 394, 402, 403, 474, 504, 507
Brizola.....68, 69, 128, 130, 161, 164, 521
Cabrião.....53, 54
Cadernos do Povo Brasileiro.....140, 504
Caetano Veloso.....416, 522
Callicut.....232
Careta.....11, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 470, 495, 496
Carlos Colonese.....283, 284
Carlos Lacerda.....136, 137, 138

Carlos Prósperi.....175
Carlos Rangel.....408
Cas*telo Branco*. 42, 72, 74, 76, 95, 103, 116, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 233, 236, 464
C*ecilia Vicent*e de *Azevedo*.....350
Centre populaire de culture.....19, 35, 36, 41, 69, 76, 140, 170, 495, 500, 501, 502
Chanacomchana.....80, 338, 474
Chiclete com Banana.....167, 169, 506
Chico Buarque.....147, 176, 178, 199, 376, 522
Chico Caruso....13, 168, 172, 173, 182, 183, 191, 193, 232, 234, 235, 270, 272, 305, 310, 315, 319, 321, 322, 326, 408, 430, 463, 483, 520
Chinem.....408
Chomsky.....189, 190
Ciça.....281, 291, 303, 341, 350, 352, 364, 522
Civilização Brasileira.....140, 141, 164
Claudius.....88, 99, 100, 426, 509
Codecri.....314, 481, 482, 521, 522
Coojornal.....79, 80, 249, 339, 360, 434, 460, 461, 462, 474, 475
Correio Braziliense.....48, 49
Correio da Manhã.....166
Correio Oficial.....50
Costa e Silva.....42, 130
Crist.....309
CS.....19, 78, 79, 388, 406, 427
Darcy Penteado.....340, 384, 385, 434
Darcy Ribeiro.....164
Dargaud.....296, 297, 298, 299, 300, 302, 481
Dealbar.....142, 475
Delfim Netto.....236, 237
Demo.....111, 125, 223, 224, 227, 262, 424, 488
Département de presse et de propagande.....19, 61, 73
Diário da Manhã.....169
Diário de Pernambuco.....217
Division de la censure des divertissements publics.....19, 73, 225, 377, 378
DOI-Codi.....75
Don Quixote.....55
DOPS.....7, 19, 75, 84, 96, 100, 121, 122, 128, 165, 203, 222, 223, 224, 482, 498
Dourival Caymmi.....67
Edgar Vasques.....249, 250, 251, 350, 413, 430, 460, 461, 481
Eduardo Galeano.....257, 405, 406
Elson Martins da Silveira.....450
Em Tempo.....386, 452
Ênio Silveira.....140, 141, 504
Ermelindo Nardin.....283, 284, 298, 485
Ernesto Geisel….37, 42, 148, 203, 204, 206, 232, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 249, 304, 324, 329, 336, 337, 356, 363, 376, 411, 431, 457, 483
Estado Novo.....47, 60, 61, 63, 64, 65, 67, 142, 272, 361, 395, 464, 469, 495
Ex-.....12, 207, 208
Faerman.....79, 157, 405, 407, 411, 414, 420, 428, 431, 503

FAFS.....194, 240, 241
Fagundes.....281
Fausto Guilherme Longo.....315
Fausto Hugo Prats.....329, 484
Fernando Coelho dos Santos.....281, 282, 285
Fernando Gabeira.....385, 386, 390
Fernando Koller*itz*.....429
Fernando Peixoto.....185, 500
Figueiredo.....76, 197, 329, 331, 337, 376, 377, 383, 384, 385
Filinto Strumbling Müller.....234
Flávio Rangel.....116
Folha da Noite.....62
*Folha da Tarde*.....76, 172, 180, 310, 487
Folha de São Paulo.....166, 168, 169, 218, 282, 291, 300, 319, 325, 451, 486, 487, 516
Fon-Fon.....55
Fortuna 96, 98, 135, 143, 165, 166, 167, 197, 200, 201, 228, 230, 245, 281, 291, 292, 303, 310, 312, 314, 316, 319, 460, 481, 505
Fradim.....159, 170, 314, 382, 417, 506
Fraga.....459, 460
Francisco Bittencourt.....340, 392
Francisco Juska Filho.....310, 328, 484
Gasparian.....178, 180, 193, 206
Gazeta do Rio de Janeiro.....49
Géandré.....316
Geoffrey Dickinson.....302, 303, 304, 305, 306, 309, 485, 486
Glauco.....13, 167, 169, 170, 310, 324, 325, 331, 483, 484
Golbery do Couto e Silva.....237, 238
Goodwin.....17, 152, 153, 154, 173, 174, 175, 198, 199, 202, 211, 480
Goulart.....33, 68, 69, 72, 233, 495
Grillus.....249
Grilo.....17, 153, 157, 191, 207, 411, 419, 480
Guidacci.....178
Hartur.....366, 367, 372, 373, 375, 379, 384
Henfil. 13, 32, 154, 159, 169, 170, 171, 183, 190, 197, 199, 200, 231, 246, 250, 251, 252, 265, 310, 314, 315, 316, 319, 341, 344, 345, 353, 357, 362, 382, 387, 451, 460, 461, 481, 495, 505, 506, 517, 521, 522
Herblock.....262
Hermó.....13, 289, 290, 294, 486
Hipólito José da Costa Pereira.....48
Honoré Daumier.....50
Hugo Banzer.....234, 255
*Ignatz*.....168, 341, 342, 343, 371
Impressão Régia.....48, 49, 493
IMS.....19, 87
Inimigo do Rei.....80, 389
Institut Vladimir Herzog.....17, 24, 33, 81, 180
Isto É.....172
Ivan Joaquim.....366
Ivan Lessa.....178, 390

J.Borges.....410
J.Carlos.....32, 56, 62, 495
Jaguar..21, 96, 107, 111, 112, 113, 122, 123, 135, 143, 154, 159, 164, 165, 166, 174, 175, 178, 183, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 228, 229, 230, 242, 244, 247, 252, 263, 274, 275, 281, 284, 291, 292, 303, 310, 392, 393, 481, 517, 518, 521
James Schlesinger.....271
Jânio Quadros.....68, 122, 128
Jayme Leão.....194, 312, 314, 319, 411, 413, 430, 483
João Gomes Martins.....330, 484
João Silvério Trevisan.....340, 381, 388, 435
João Zero.....421, 430
Jorcêne Martinez.....456
Jorge Izar.....13, 333, 334, 484
Jorge Pinheiro.....408, 411
Jorge Rafael Videla.....32, 309, 420, 470
Jorge Schwartz.....395
*Jornal de Piracicaba*.....299, 310, 487
Jornal do Brasil.....71, 162, 165, 172, 173, 220, 253, 265, 282, 462, 522
Jornal d*os Spor*ts.....170, 519
Josanildo Dias de Lacerda.....15, 311, 439, 440
José Magalhães Pinto.....136
José Maria Alkmin.....130
Juan María Bordaberry.....234, 255
K.Lixto.....61
Kubitschek.....66, 67, 128
Kucinski.....81, 82, 83, 141, 149, 152, 158, 175, 180, 504
Laerte. 13, 15, 167, 168, 169, 170, 171, 292, 293, 294, 314, 319, 341, 352, 353, 364, 459, 463, 471, 472, 481, 483, 522
Lailson.....13, 322, 323, 484
Lampião da Esquina.....14, 15, 43, 337, 338, 340, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 423, 434, 435, 445, 446, 447, 450, 455, 456, 475, 476, 507
Lan.....50, 71, 79, 262, 488
Lanterna Mágica.....50
Le Monde.....84, 155, 182, 492
Leila Roque Diniz.....11, 177
Levi.....183, 262, 267, 366, 367, 382, 386, 391, 396, 399, 402
Levine.....183, 262, 267
Licínio de Azevedo.....408
Loi de presse.....73, 74, 75, 143, 203, 378, 482
Loredano.....171, 172, 182, 183, 184, 186, 188, 193, 232, 235, 238, 255, 269
Luis Fernando Veríssimo.....460
Luiz Antonio Solda.....323
Luiz Carlos Maciel.....175, 178
Luiz Gê.....168, 314, 317, 412, 463
Luiz Osvaldo Rodrigues.....310
Luiz Renato Bittencourt Silva.....294
Lula.....151

Mad.....133, 136, 176, 245, 296, 302, 303, 304, 305, 486
Magalhães Pinto.....94, 136
Manchete.....68, 164, 495
Manuel de Araujo Porto-Alegre.....11, 49, 50
Marcos Coelho Benjamin.....281, 305, 327, 328, 483
Marcotin.....420, 430
Maria da Paz Rodrigues.....408, 422
Mariza.....194, 232, 251, 367, 387, 522
Martha Alencar.....197
Massaro Hotoschi.....13, 320, 321, 483
MDB.....19, 130, 467
Médici.....42, 145, 233
Mem de Sá.....366
Miguel Paiva.....197, 334, 462, 463, 483
Millôr Fernandes.…42, 45, 59, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 135, 138, 139, 154, 159, 161, 162, 165, 172, 174, 178, 180, 183, 197, 198, 199, 200, 203, 228, 231, 274, 281, 286, 291, 292, 310, 317, 326, 460, 464, 481, 483, 502, 504, 509, 521, 522
M*odesto* Carone.....407
Moliterni.....296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 309, 481, 485, 486
Mollica.....183, 191, 194
Montezuma Cruz.....456
Mosquito.....51
Mouzar Benedito.....417, 420
Movimento. 79, 80, 142, 169, 172, 174, 179, 182, 185, 194, 206, 214, 312, 314, 315, 338, 359, 363, 390, 395, 397, 407, 408, 419, 426, 427, 429, 435, 487, 489, 499, 500, 502, 504
Mulherio.....13, 338, 345, 357, 476
Mutirão.....359, 452
Nani.....21, 22, 330, 464, 480, 484, 516
Neusa Maria Pereira.....408, 423, 424
Nilson Azevedo.....169
N*ixon*.....187, 235, 262, 266, 267, 268, 271, 272, 274, 276
Nós, Mulheres. .13, 14, 39, 43, 83, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 346, 347, 350, 351, 353, 354, 357, 358, 359, 361, 362, 363, 365, 371, 387, 394, 403, 476, 504, 507
O Bicho.....167, 245, 314, 506
O Cruzeiro.....11, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 106, 162, 166, 476, 503, 518
O Di*abo Roxo*.....53
O Diário Popular.....139
O Globo.....171, 218, 378, 498
O Libertário.....142
O Malho.....62
O Mercurio.....55
O Protesto.....142, 477
O Repórter.....393
O São Paulo.....80, 359, 419
O Trabalhador.....80
O*ctavio* Ianni.....407
Omar de Barros Filh*o*.....405, 406, 407, 408, 414, 431
Oncle Sam.....66, 133, 267, 416, 417, 469

OPAEP.....20, 270, 271, 272
Opinião 9, 11, 12, 13, 43, 116, 146, 147, 153, 156, 158, 159, 160, 171, 172, 173, 174, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 226, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 247, 248, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 359, 366, 408, 411, 466, 477, 478, 479, 504, 505
Ovelha Negra.....15, 276, 359, 368, 417, 439, 443, 444, 455, 458, 459, 460, 479, 506, 518
Parti communiste brésilien.....20, 25, 37, 64, 65, 66, 78, 79, 141, 148, 168, 386, 405
Parti social démocratique.....20, 71, 130
Pasquim..7, 9, 11, 12, 13, 14, 21, 38, 43, 81, 106, 146, 147, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 182, 183, 185, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 209, 210, 211, 220, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 252, 253, 254, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 272, 274, 275, 276, 277, 279, 281, 282, 284, 285, 286, 288, 292, 295, 359, 368, 390, 391, 392, 393, 395, 434, 438, 439, 451, 460, 466, 470, 479, 481, 496, 497, 503, 505, 517, 518, 519, 520, 521, 522
Passarinho.....188
P*at Olip*hant.....262, 276
Patrício Bisso.....366, 367
Paulo Caruso.....154, 172, 188, 312, 452
Paulo de Tarso Venceslau.....408
Paulo Francis.....166, 180, 181, 223, 263, 286
Paulo Freire.....165, 425, 426, 500
Paulo Monteiro.....7, 203, 223, 224
Paulo Pontes.....147
Paulo Serra.....437, 443
*PCdoB*.....20, 78, 80, 387
Percival de Souza.....407
Péricles Maranhão.....88, 94
Perón.....194, 254, 255, 256, 496
Petchó.....183, 191, 194, 232, 235
Phénix.....296, 301, 479, 486
Pif-Paf……9, 11, 38, 42, 45, 46, 59, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 164, 165, 166, 167, 464, 465, 479
Pilote.....298, 300
Piracicaba…10, 13, 15, 39, 41, 43, 146, 168, 169, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 386, 439, 440, 441, 447, 448, 449, 467, 468, 471, 472, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 507, 508, 509, 518, 522
PMDB.....20, 163
Porantim.....80
PT.....20, 151, 161, 163
PTB.....20, 68
Punch.....296, 302, 303, 304
Rádice.....38, 360, 479, 506
Rafaela Mambaba.....390

Raimundo Pereir*a*….80, 142, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 191, 193, 194, 205, 206, 232, 251, 408, 429
Raízes.....14, 15, 58, 435, 436, 437, 438, 441, 442, 443, 445, 458, 479, 494
Rango.....249, 250, 350, 413, 461, 462
Raul Pederneiras.....61
Realidade.....141, 178, 180, 184, 411, 502
Renato Canini.....333
Repórter.....393, 452, 520
Revisão.....141
Revista da Semana.....55
Revista Illustrada.....53, 54
*Rick Flala*.....370
Righetto.....283, 287, 288, 291, 295, 485
Roberto Antonio Cêra.....283, 288
Roberto Fontanarrosa.....309, 311
Roberto Simões.....232, 251
Rogério Otávio Basílio Viana.....298, 485
Roland.....11, 58, 59, 123, 124, 320, 492
Sabát.....194, 255, 302, 303, 485
Salazar.....139, 272
Samora Rachel.....273
Santiago.....15, 108, 120, 181, 259, 448, 449
Senhor.....164
Sérgio Aragones.....302, 303, 309
Sérgio Cabral.....175, 201
Sérgio Gomes.....17, 168
Sérgio Porto.....96, 164, 175
Service spécial de relations publiques.....19, 225
Sesinho.....166
Silvio Martinello.....450
S*iné*.....275, 276
Singular & Plural.....157
Sizenando Alves.....322
SNI.....20
Snob.....340
Stanislaw Ponte Preta.....96, 102
Steinberg.....88, 165, 316
Tabaré.....13, 306, 486
Tagarela.....55, 61
Tarso de Castro.....161, 175, 201, 230, 232
Tereza.....116, 341, 346, 347
Tribuna Popular.....64
Trimano.....172, 182, 183, 187, 188, 189, 190, 232, 503
Última Hora.....84, 96, 285, 305, 405
*UNE*.....20, 36, 69, 170, 191, 386
Union démocratique nationale.....20, 67, 68, 71, 118
Vagn.....263, 264
Vão Gogo.....88
Varadouro.....15, 80, 450, 451, 452, 453, 454, 457, 480, 500

Vargas.....45, 60, 61, 62, 64, 66, 68, 70, 73, 75, 78, 203, 361, 483, 495, 499
Veja.....172, 180, 181, 282
Versus 10, 14, 39, 79, 80, 339, 359, 388, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 455, 460, 480, 503, 507
Vida Fluminense.....51, 54
Vilmar.....116, 120
Vladimir Herzog.....7, 17, 24, 33, 81, 180, 181, 185, 186, 204, 285, 405, 408, 409, 499, 509
Wagner Carelli.....408
Wilmarx.....444
Xalberto.....168
Zanini.....283, 284, 508
Zélio.....13, 281, 282, 285, 286, 287, 288, 296, 298, 299, 315, 317, 483, 486
Zero Hora.....405
Ziraldo Alves Pinto.....7, 96, 124, 125, 129, 130, 134, 136, 154, 159, 162, 163, 164, 165, 174, 183, 190, 197, 199, 200, 201, 202, 220, 227, 228, 242, 243, 281, 282, 285, 291, 292, 303, 317, 390, 391, 392, 393, 483, 503, 504, 506, 521, 522

**Titre** : « Rire de la dictature, rire sous la dictature. L'humour graphique dans la presse indépendante : une arme de résistance sous le régime militaire brésilien (1964-1982) ? »

**Résumé** : Cette thèse porte sur le rôle politique de diverses formes d'humour graphique – la charge, la caricature, la bande dessinée, la gravure et le détournement d'image photographique – publiées dans la presse indépendante, sous le régime militaire brésilien instauré à la suite du coup d'État du 31 mars 1964. Il s'agit d'analyser les styles, les mécanismes et les pratiques contestataires spécifiques au dessin d'humour et à l'image satirique à partir de l'institutionnalisation du pouvoir autoritaire et jusqu'à la réinvention des moyens d'expression indépendants au début des années 1980. Dans un contexte de fermeture progressive du régime, de répression policière, de rétrécissement drastique du champ légal de l'action politique et de sévères limitations imposées à la liberté d'expression, l'humour graphique fut employé par les rédactions afin de contourner les diverses formes de censure et de lutter contre l'imaginaire autoritaire. La réinterprétation de certaines pratiques inscrites dans la tradition de l'humour visuel brésilien, construite à partir de l'essor de la presse imprimée au XIX$^{e}$ siècle, fut accompagnée d'innovations esthétiques, thématiques et militantes majeures dans un rapport mouvant à l'interdit, au toléré et à l'autorisé. Les périodiques, les dessinateurs et événements furent représentatifs d'importantes étapes dans l'élaboration des luttes symboliques et légales menées par les rédactions indépendantes. La diversité des sources iconographiques, manuscrites, imprimées et orales révèle l'important pouvoir de synthèse et le rôle fondamental de l'humour graphique dans la construction d'univers visuels thématiques caractéristiques des combats – et des divergences – des mouvements brésiliens de l'opposition démocratique.

**Mots-clés** : Brésil, régime militaire, humour graphique, presse indépendante, caricature, bande dessinée, satire visuelle

**Título** : « Rir da ditadura, rir sob a ditadura. O humor gráfico na imprensa independente : uma arma de resistência durante o regime militar brasileiro (1964-1982) ? »

**Resumo** : Esta tese se dedica ao estudo do papel político de várias formas de humor gráfico – tais como a charge, a caricatura, a história em quadrinhos, a gravura e o corte-colagem de fotografia – publicadas na imprensa independente durante o regime militar brasileiro, a partir do golpe do 31 de março de 1964. Se trata de analisar os estilos, os mecanismos e as práticas contestatórias específicos do desenho de humor e da imagem satírica a partir da institucionalização do poder autoritário e até a reinvenção dos meios de comunicação independentes no começo dos anos 1980. Num contexto de fechamento progressivo do regime, de repressão policial, de diminuição drástica do campo legal da ação política assim como de severas limitações impostas à liberdade de expressão, o humor gráfico foi empleado pelas redações para contornar as diversas formas de censura e lutar contra o imaginário autoritário. A reinterpretação de certas práticas inscritas na tradição do humor visual brasileiro, construida a partir do crescimento da imprensa no siglo XIX, foi acompanhada de importantes inovações estéticas, temáticas e militantes numa relação em movimento com o proibido, o tolerado e o autorizado. Os periódicos, os cartunistas e eventos foram representativos das maiores etapas de elaboração das lutas simbólicas e legais por parte das redações independentes. A diversidade das fontes iconográficas, manuscritas, impressas e orais revela o importante poder de síntese e o papel fundamental do humor gráfico na construção de universos visuais temáticos caraterísticos das lutas, e das divergências, dos movimentos brasileiros da oposição democrática.

**Palavras chave :** Brasil, regime militar, humor gráfico, imprensa independente, caricatura, quadrinhos, satira visual

**Title** : « Laughing about dictatorship, laughing under dictatorship. The graphic humor in independent press: a weapon of resistance during the Brazilian military regime (1964-1982) ? »

**Abstract** : This thesis deals with the political role of various forms of graphic humor – charge, caricature, cartoon, engraving print and photomontage – published in the independent press under the military regime established as a result of the 31st march 1964's coup. We analyze the styles, mechanisms and protester practices specific of humoristic drawings and satirical images from the authoritarian power's institutionalization to the reinvention of the independent ways of expression in the early 80's. Against a background of progressive regime's closure, police repression, extreme reduction of the legal scope of political action and severe restrictions imposed on freedom of expression, the graphic humor was used by the editorial offices in order to circumvent the various forms of censorship and fight against the authoritarian imaginary. The reinterpretation of some practices that has been part of the Brazilian visual humor tradition built from the rise of the print press in the XIX$^{th}$ century, was accompanied by major aesthetic, thematic and militant evolutions in a moving connection with the forbidden, the tolerated and the allowed. The newspapers, the cartoonists and the events were representative of important steps in the development of symbolic and legal struggles led by the independent editorial teams. The diversity of iconographic, manuscript, printed and oral sources reveals the huge synthesis power and the crucial purpose of graphic humor within the building of thematic and visual universes characteristic of the fights – and the discrepancies – of the Brazilian democratic opposition's movements.

**Keywords** : Brazil, military dictatorship, graphic humor, independent press, caricature, comics, visual satire.

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3**

**IHEAL-CREDA**

**ED 122 : Europe latine – Amérique latine**

Maison de la Recherche, Bureau A008

4, rue des irlandais 75005 PARIS