



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA



ÁLVARO DE SOUZA BRAGA

**O PASQUIM COMO PALCO DE EMBATE DO CINEMA NACIONAL
BRASILEIRO**

MARIANA, MG
2026

ÁLVARO DE SOUZA BRAGA

**O PASQUIM COMO PALCO DE EMBATE DO CINEMA NACIONAL
BRASILEIRO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador: Professor Dr. Jefferson José Queler

MARIANA
2026



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

Álvaro de Souza Braga

O Pasquim como palco de embate do cinema nacional brasileiro

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em História.

Aprovada em 28 de julho de 2026

Membros da banca

Professor Dr. Jefferson José Queler - Orientador(a) Universidade Federal de Ouro Preto
Professor Dr. Arnaldo José Zangelmi- Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Jefferson José Queler, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 24.08.2026



Documento assinado eletronicamente por **Jefferson Jose Queler, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 24/08/2026, às 11:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1172967** e o código CRC **035C91A9**.

AGRADECIMENTOS

Começo agradecendo a meus pais, Éder e Luciana, por darem tudo de si para possibilitar que seu filho seguisse um sonho. Eu nunca seria o ser humano que me tornei se não fosse pelo amor que me ensinaram desde criança. Estendo essas palavras a minhas irmãs, Bárbara e Beatriz, que, mesmo discordando, sempre apoiaram minhas decisões. Aos meus amigos Yago, César e João Pedro agradeço por sempre me ouvirem, independentemente dos devaneios. À República Galinheiro, por ser o lar que me acolheu nos momentos de solidão. Ao meu orientador Jefferson, por apresentar um mundo novo de possibilidades. Aos professores Felipe, Dorinha, Roseli e Jéssica agradeço por acreditarem no futuro de um jovem indeciso; almejo um dia ser para meus alunos o que vocês foram para mim. Ao Departamento de História (DEHIS), aos servidores do Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS) e à Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E, por último, ao amor da minha vida, Livia, obrigado por ser a força motivadora da minha vida. Muito obrigado a todos por serem parte de mim. Amarei todos vocês para sempre.

“a minha fome não é a mesma que a sua fome. a minha é muito maior.”

Glauber Rocha

RESUMO

Este trabalho analisa a participação do jornal O Pasquim no debate entre Cinema Novo e Cinema Marginal durante o regime militar brasileiro (1969-1978). A pesquisa investiga como o semanário, criado em um contexto de censura e repressão cultural, atuou como espaço de legitimação, ruptura e diálogo entre os dois movimentos cinematográficos. A metodologia fundamenta-se nas proposições de Tânia de Luca sobre a análise de periódicos como fontes históricas e na perspectiva de Jean-Noël Jeanneney sobre a mídia como ator político. O percurso analítico examina a presença de Glauber Rocha nas páginas do Pasquim (Edições n. 1 e n. 82) como evidência da aliança editorial com o Cinema Novo, e a entrevista de Rogério Sganzerla e Helena Ignez (Edição n. 33) como registro da ruptura protagonizada pelo Cinema Marginal. Conclui-se que O Pasquim não se limitou a cobrir o cinema brasileiro, mas participou ativamente de sua construção como campo de disputa, publicando ambos os lados do debate e consolidando-se como um espaço de diálogo e tensão em um contexto autoritário.

Palavras-chave: O Pasquim; Cinema Novo; Cinema Marginal; ditadura militar; imprensa alternativa.

ABSTRACT

This paper analyzes the participation of the newspaper O Pasquim in the debate between Cinema Novo and Cinema Marginal during the Brazilian military regime (1969-1978). The research investigates how the weekly newspaper, created in a context of censorship and cultural repression, acted as a space for legitimization, rupture and dialogue between the two cinematographic movements. The methodology is based on Tânia de Luca's propositions on the analysis of periodicals as historical sources and on Jean-Noël Jeanneney's perspective on the media as a political actor. The analytical path examines the presence of Glauber Rocha in the pages of O Pasquim (Issues n. 1 and n. 82) as evidence of the editorial alliance with Cinema Novo, and the interview with Rogério Sganzerla and Helena Ignez (Issue n. 33) as a record of the rupture led by Cinema Marginal. It is concluded that O Pasquim did not limit itself to covering Brazilian cinema, but actively participated in its construction as a field of dispute, publishing both sides of the debate and consolidating itself as a space for dialogue and tension in an authoritarian context.

Keywords: O Pasquim; Cinema Novo; Cinema Marginal; military dictatorship; alternative press.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O PASQUIM. Edição n. 1. Rio de Janeiro, 26 jun. 1969. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. p.1	10
Figura 2 - O PASQUIM. Edição n. 72. Rio de Janeiro, 4-10 nov. 1970. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. p. 1	13
Figura 3 - O PASQUIM. Edição n. 17. Rio de Janeiro, 16 out. 1969. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. p. 2	15
Figura 4 - O PASQUIM. Edição n. 17. Rio de Janeiro, 16 out. 1969. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. p. 3	16
Figura 5 - O PASQUIM. Edição n. 490. Rio de Janeiro, 17 nov. 1978. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. p. 1	17
Figura 7 - O PASQUIM. Edição n. 33. Rio de Janeiro, 5 fev. 1970. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. p. 1	21

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1.1 - AI-5 E A IMPRENSA NÁUTICA.....	9
1.2 - PERSPECTIVAS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS.....	11
1.3 CRIAÇÃO D'O PASQUIM.....	12
1.4 O COMBATE À CENSURA.....	13
1.5 O "CAOS" DAS PÁGINAS.....	15
O PASQUIM COMO PALCO DO CINEMA NACIONAL.....	20
2.1 - O PASQUIM COMO ESPAÇO DE LEGITIMAÇÃO DO CINEMA NOVO.....	20
2.2 - O PASQUIM COMO PALCO DE RUPTURA: A EDIÇÃO 33.....	22
2.3 - CINEMA NOVO E CINEMA MARGINAL: O PASQUIM COMO ESPAÇO DE DIÁLOGO.....	27
CONCLUSÃO.....	29
CARTILHA PEDAGÓGICA.....	31
REFERÊNCIAS.....	32

INTRODUÇÃO

1.1 - AI-5 E A IMPRENSA NACIONAL

O cenário político do Brasil no final da década de 1960 passou por transformações profundas que limitaram a liberdade de expressão e impactaram diretamente o trabalho dos jornais. A instauração do Ato Institucional Número 5, em dezembro de 1968, tornou o regime militar mais rígido, suspendendo direitos constitucionais e permitindo que o Poder Executivo fechasse o Congresso Nacional¹. Diante do silenciamento de diversos canais tradicionais de informação, surgiu um espaço nas margens do mercado editorial para o nascimento de produções independentes, dispostas a contestar o discurso oficial do governo.

O endurecimento do regime militar após o AI-5 não se limitou à repressão dos movimentos políticos tradicionais, atacou também a produção cultural do país. O governo militar compreendia que o ambiente artístico e intelectual funcionava como um polo de radicalização e resistência capaz de mobilizar a opinião pública contra o autoritarismo². Diante disso, o controle sobre a circulação de ideias foi incorporado à doutrina de segurança nacional, justificando a montagem de um aparato destinado a vigiar teatros, gravadoras, emissoras de televisão e redações de jornais. Essa fiscalização constante sobre as manifestações artísticas transformou o cotidiano cultural em um espaço de disputa, onde o Estado buscava impor um discurso de ordem enquanto os criadores tentavam encontrar brechas para a sobrevivência de suas obras.

A imposição da censura à autonomia dos estados concentrou as decisões nas mãos de órgãos federais localizados em Brasília. Essa centralização, comandada pela DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), obrigou os editores da imprensa a submeterem os textos aos censores antes que as edições fossem enviadas para a gráfica³. A dinâmica gerava prejuízos financeiros severos, pois páginas inteiras podiam ser censuradas na véspera da

¹ NAPOLITANO, Marcos. História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. p. 153

² *Ibid.*, p. 153

³ BUZALAF, Márcia Neme. Mudança e agravamento nas práticas autoritárias: centralização da censura e a reação d'O Pasquim nas frases-editoriais. In: EMERIM, Cárlica; PAULINO, Rita (Coord.). 50 anos do Golpe Militar de 64: a história que a mídia faz, conta ou não conta. Florianópolis: Insular, 2016. p. 73

distribuição, exigindo reformulações de última hora ou resultando na apreensão de pacotes inteiros de jornais nas bancas. As justificativas para os cortes se baseavam tanto na segurança do Estado quanto na defesa da moral conservadora, o que tornava os critérios dos funcionários públicos extremamente subjetivos e punitivos.

A instauração desse cerco alterou profundamente a rotina de produção dos jornais, evidenciando o impacto direto dos cortes sobre a autonomia das editoras. A exigência de submeter os textos originais ao Departamento de Polícia Federal antes da impressão transformou o planejamento gráfico em um grande jogo de pega-pega, uma vez que as matérias e ilustrações eram removidas e desestruturavam o planejamento das edições⁴. Diante da impossibilidade de circular livremente, a sobrevivência dos veículos dependeu da capacidade de seus integrantes de operar dentro dessas restrições, transformando os jornais em um testemunho indireto das pressões exercidas pela ditadura. Essa interferência cotidiana nas escolhas das redações demonstra como o regime militar agia para moldar o espaço público, forçando a imprensa a criar estratégias de resistência para manter o diálogo com seus leitores mesmo sob forte vigilância.

Nesse ambiente de restrições políticas, a imprensa alternativa, chamada de "imprensa nanica" devido ao seu orçamento reduzido e circulação irregular, virou um importante canal de oposição e crítica ao regime. Esses pequenos periódicos funcionavam como pontos de encontro para intelectuais, jornalistas e ilustradores que haviam sido afastados de seus antigos empregos por divergências ideológicas com o governo⁵. O objetivo desses grupos não era apenas fazer oposição política tradicional, mas desenvolver uma linguagem editorial nova, que dialogasse diretamente com uma juventude descontente e sem representação nos canais oficiais. Foi a partir dessa necessidade de romper o discurso do Estado que um grupo de intelectuais e cartunistas se uniu no Rio de Janeiro para criar uma das maiores ferramentas de resistência à ditadura, O Pasquim.

A análise da primeira edição do semanário (Figura 1), lançada em 26 de junho de 1969, permite compreender como o projeto do grupo foi pensado para romper com a sobriedade da imprensa tradicional da época. Na capa da edição número 1, o uso de cartuns feitos à mão ao lado de fotografias de personalidades opositoras ao regime estabelecia um contraste visual imediato com a rigidez dos jornais diários que circulavam sob vigilância.

⁴ *Ibid.*, p. 76

⁵ KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e militantes: a imprensa alternativa no Brasil*. São Paulo: Scritta, 1991. p. 20

Essa disposição fragmentada de textos e ilustrações demonstra a estratégia dos fundadores de construir uma identidade baseada na informalidade urbana e no humor comportamental como resposta ao fechamento do debate público⁶. Ao ocupar as bancas com essa estética heterodoxa, a publicação consolidou uma nova linguagem jornalística que serviu de referência para a imprensa nanica durante os anos mais duros do regime militar.



Figura 1 – O PASQUIM. Edição n. 1. Rio de Janeiro, 26 jun. 1969. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. p.1

1.2 - PERSPECTIVAS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

Para que a análise d'O Pasquim não seja reduzida a uma mera ilustração de fatos do passado, a pesquisa se apoia nas propostas metodológicas de Tânia de Luca (2008). A investigação de periódicos exige uma postura analítica que os tome simultaneamente como documentos e como focos autônomos de pesquisa, pois o veículo impresso constitui um “vibrante espaço de disputa e de poder, e não um mero receptáculo de ideologias ou um reflexo passivo do entorno”⁷. Dessa forma, o semanário assume o papel de um campo de batalha simbólico e atuante na sociedade.

⁶ *Ibid.*, p. 28

⁷ LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio de periódicos. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de (Org.). História da Imprensa no Brasil. São Paulo: Contexto, 2008. p. 114

Essa abordagem se conecta com a perspectiva de Jean-Noël Jeanneney, em *História Política Renovada*, no que diz respeito ao papel das mídias nas sociedades modernas. Segundo Jean-Noël Jeanneney, as engrenagens midiáticas estão longe de se comportarem como condutores imparciais de mensagens, ao contrário, constituem forças políticas efetivas, dotadas de capacidade para produzir imaginários sociais e incidir nas dinâmicas de dominação. O historiador pondera que as folhas públicas operam de maneira ambivalente, atuando como um dispositivo que capta os conflitos circundantes e, simultaneamente, como um "vetor de aceleração ou de retardamento das correntes de opinião"⁸.

Portanto, a perspectiva teórica deste trabalho assume que O Pasquim operou como um agente político de oposição durante os anos mais duros do regime militar. Ao utilizar o humor comportamental e a crítica de cinema para driblar o cerco do Estado, o jornal não estava apenas oferecendo entretenimento, mas construindo representações políticas alternativas que disputavam o espaço público com o discurso oficial da ditadura.

Ao final do trabalho, apresentamos uma proposta de cartilha pedagógica voltada para o 2º ano do Ensino Médio, com o objetivo de explorar possibilidades para a abordagem dos temas aqui trabalhados no ensino básico. A cartilha, ainda em fase de desenvolvimento, buscará traduzir os debates sobre O Pasquim, o Cinema Novo e o Cinema Marginal em ferramentas didáticas acessíveis, contribuindo para a formação crítica de estudantes em um contexto de crescente conservadorismo e fechamento do debate público.

1.3 CRIAÇÃO D'O PASQUIM

O nascimento do jornal aconteceu quando um grupo de jornalistas boêmios e desenhistas do Rio de Janeiro resolveu se unir. Eles já trabalhavam com humor e crítica, mas ganharam um motivo forte para agir no final de 1968, com a morte do jornalista Sérgio Porto, conhecido pelo pseudônimo Stanislaw Ponte Preta. Conforme mostram os depoimentos no documentário *O Pasquim - A Subversão do Humor* (2004), de Murilo Salles (2004), a perda de Sérgio Porto deixou um vazio enorme nas crônicas dos jornais. Para continuar com aquele estilo de piada e deboche do cotidiano, e para fugir da crise que fechava outros jornais da época, o grupo decidiu criar o semanário. A iniciativa começou com o jornalista Tarso de

⁸ JEANNENEY, Jean-Noël. A mídia. In: RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p. 15

Castro, que organizava as ideias, e os ilustradores Ziraldo e Jaguar, que cuidavam dos desenhos, criando um espaço de trabalho muito diferente dos grandes jornais tradicionais⁹.

Os criadores diziam que a intenção principal não era montar um folheto político pesado ou sério. O plano era abrir um espaço livre para rir e falar sobre o dia a dia, bem no momento em que os militares aumentavam o controle sobre o país¹⁰. Logo em seguida, o time ganhou o apoio do jornalista Sérgio Cabral e de escritores como Paulo Francis, que trouxeram opiniões fortes para o jornal. Essa combinação deu muito certo porque conseguiu misturar o texto da notícia com o impacto rápido das charges, inventando um jeito próprio de escrever que misturava assuntos sérios com conversas informais de bar.

A rotina de trabalho dos fundadores era bem solta e não tinha uma divisão de cargos como das redações comuns. A escolha dos assuntos, as piadas de cada edição e o desenho que ia para a capa eram resolvidos em conversas com todos juntos, quase sempre no meio de encontros informais após o expediente¹¹. Esse modelo participativo garantiu que o jornal mantivesse a liberdade para criar durante o início do projeto, deixando que cada colaborador colocasse seu próprio estilo nas páginas e transformando a publicação em um trabalho construído por várias mãos.

1.4 O COMBATE À CENSURA

A ligação direta que o jornal criou com o público jovem e universitário logo se transformou em um sucesso comercial inédito no mercado editorial do país. Em pouco tempo, o projeto deixou de ser apenas uma iniciativa de intelectuais boêmios para se transformar em uma verdadeira potência financeira dentro da imprensa nanica, alcançando tiragens que passaram de duzentos mil exemplares por semana em seu momento de maior sucesso¹². Esse

⁹ Jornais Tradicionais: Os chamados jornais tradicionais — ou grande imprensa de referência — englobavam veículos de grande circulação nacional da época, como Jornal do Brasil, O Globo, O Estado de S. Paulo e Folha de S. Paulo. Embora alguns desses periódicos tenham sofrido com a censura prévia ou adotado a autocensura após a promulgação do AI-5, eles operam dentro de uma lógica empresarial e industrial rígida, mantendo uma sobriedade editorial que contrastava diretamente com a linguagem informal, anárquica e experimental adotada pela imprensa nanica (KUCINSKI, 1991, p. 21).

¹⁰ SALLES, Murilo (Dir.). O Pasquim - A Subversão do Humor. Brasil: TV Câmara, 2004. 1 vídeo (45 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UIOT-1LOV10>. Acesso em: 22 set. 2025.

¹¹ *Ibid.*

¹² KUCINSKI, Bernardo. Jornalistas e militantes: a imprensa alternativa no Brasil. São Paulo: Scritta, 1991. p. 22

volume de vendas demonstrou que havia um público grande interessado em conteúdos que criticavam o regime militar, e a autonomia financeira conquistada com esse dinheiro garantiu o sustento do veículo, eliminando a dependência de anúncios do governo ou de empresas aliadas aos militares.

Por outro lado, o crescimento econômico e a grande capacidade de mobilização do semanário chamou a atenção dos órgãos de repressão do Estado. Ao longo dos anos 1970, o confronto com os militares se tornou inevitável. O momento mais grave desse processo aconteceu no final de 1970, segundo ano de circulação do Pasquim, quando quase todos os membros da redação foram presos e levados a um quartel da Vila Militar, no Rio de Janeiro, por três meses. Apenas dois membros da equipe ficaram soltos. A prisão aconteceu após a publicação de uma sátira inspirada no quadro "Independência ou Morte", de Pedro Américo (Figura 2). Essa prisão em massa foi uma tentativa do governo de fechar o jornal de forma definitiva, desorganizando a produção e assustando os profissionais.



Figura 2 - O PASQUIM. Edição n. 72. Rio de Janeiro, 4-10 nov. 1970. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Para encobrir as prisões e driblar a censura, Millôr Fernandes e os poucos voluntários que escaparam da prisão continuaram a rodar o jornal. Nas páginas, eles justificaram a

ausência da equipe como um surto de “gripe”, código rapidamente compreendido pelos leitores assíduos¹³.

A sobrevivência do jornal durante o período em que os fundadores estavam presos mostrou a força da rede de apoio que se formou ao redor da publicação. Enquanto a equipe estava na prisão, colaboradores de fora, como os artistas Odete Lara, Henfil, Chico Buarque e Glauber Rocha, assumiram a tarefa de escrever e montar o semanário em segredo, garantindo que as edições continuassem chegando às bancas sem interrupção¹⁴. Esse esforço para manter o jornal circulando transformou a própria existência da publicação em um símbolo de resistência contra a ditadura, aproximando ainda mais o público leitor do jornal.

A libertação dos redatores não significou um recuo da repressão, mas sim o início de uma vigilância que forçou a equipe a sofisticar seus métodos de comunicação. Para continuar dialogando com o público sem sofrer novos ataques à redação, os profissionais passaram a adotar recursos visuais e textuais mais sutis, utilizando a ironia, as entrelinhas e até omissões planejadas nos diálogos impressos para sinalizar as censuras¹⁵. Essa necessidade de driblar as proibições diárias exigiu um esforço criativo coletivo, transformando o ato de ler o semanário em um exercício de decodificação conjunta entre o veículo e seus leitores.

Essa estratégia de comunicação indireta se estendeu para além das páginas de política, moldando as seções dedicadas aos hábitos sociais e às produções artísticas. Longe de funcionarem como mero entretenimento ou distração dos problemas nacionais, as páginas culturais do jornal assumiram um papel marcadamente político, convertendo-se em canais alternativos para expor as discordâncias e criticar a realidade do país¹⁶.

1.5 O “CAOS” DAS PÁGINAS

¹³ Leitores d'O Pasquim: O perfil do público leitor d'O Pasquim concentrava-se majoritariamente na classe média urbana, composto por universitários, intelectuais, artistas e profissionais liberais que se opunham ao regime militar. Essa composição social permitia que o público compartilhasse do mesmo repertório cultural e político dos editores, o que facilitava o processo de decodificação de ironias, metáforas e omissões planejadas nas páginas do semanário (KUCINSKI, 1991, p. 22; BUZALAF, 2016, p. 74).

¹⁴ *Ibid.*, p.22

¹⁵ BUZALAF, Márcia Neme. Mudança e agravamento nas práticas autoritárias: centralização da censura e a reação d'O Pasquim nas frases-editoriais. In: EMERIM, Cárlica; PAULINO, Rita (Coord.). 50 anos do Golpe Militar de 64: a história que a mídia faz, conta ou não conta. Florianópolis: Insular, 2016.

¹⁶ *Ibid.*, p. 75

A novidade que o semanário trouxe não se limitou ao combate político, também estava presente na própria organização e distribuição de suas páginas. Ao contrário da imprensa tradicional, que mantinha uma separação rígida entre cadernos e colunas fixas, o Pasquim reuniu vários formatos propositalmente confusos e chamativos¹⁷. Cartuns, piadas com duplo sentido, crônicas de comportamento e textos de denúncias sérias ocupavam as mesmas páginas.

Essa quebra dos padrões visuais tradicionais passava uma sensação de proximidade e movimento, tornando a leitura fluida mesmo quando os assuntos debatidos eram densos ou delicados. O centro dessa organização era ocupado pelas ilustrações e desenhos, que serviam como a primeira porta de entrada do público para o tom crítico do grupo. Os traços de Jaguar, retratando figuras à margem da sociedade, e as criações marcantes de Ziraldo construíram a própria identidade visual do periódico¹⁸. Em muitas ocasiões, um único desenho conseguia traduzir o descontentamento da sociedade de maneira bem mais direta do que um artigo longo. Essa sátira por meio de imagens transformou-se em um dos principais recursos do veículo para escapar da fiscalização dos censores, que muitas vezes não conseguiam captar a ironia escondida nos detalhes das charges.

Na edição 17 do semanário, Millôr Fernandes utiliza a figura de um Pégaso sendo questionado por guerreiros sobre sua masculinidade como uma sátira direta ao comportamento das próprias forças armadas. A imagem do cavalo alado, que tradicionalmente representa a força e o heroísmo, serve para ironizar a postura autoritária e a agressividade dos militares, sugerindo que o poder do regime escondia fragilidades e contradições (Figura 3). Essa crítica acompanha uma reflexão sobre a mentira institucional contada pelos militares para tentar justificar o golpe de 1964 como uma salvação do comunismo necessária para o país¹⁹.

¹⁷ KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e militantes: a imprensa alternativa no Brasil*. São Paulo: Scritta, 1991. p. 39

¹⁸ *Ibid.*, p. 38

¹⁹ ESPÍRITO SANTO, Sara. O humor como resistência: As sátiras políticas no jornal O Pasquim (1969). 2023. Disponível em: https://unisagrado.edu.br/uploads/2008/anais/historia_2023/trabalhos/O_HUMOR_COMO_RESISTENCIA_AS_SATIRAS_POLITICAS_NO_JORNAL.pdf. Acesso em: 14 jul. 2026. p. 3



Figura 3 - O PASQUIM. Edição n. 17. Rio de Janeiro, 16 out. 1969. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Logo em seguida, o desenhista Claudius apresenta uma crítica ao modelo de desenvolvimento da ditadura por meio de uma sátira em quadrinhos sobre a busca cega pelo crescimento moderno (Figura 4). A história ironiza a ideia de progresso da época ao mostrar uma população que celebrava a poluição e a destruição ambiental como símbolos de sucesso econômico, resultando no próprio fim dos cidadãos. A história ridiculariza o triunfalismo do regime militar, que pedia sacrifícios à população em nome de metas financeiras, e mostra como a equipe do semanário utilizava o deboche para desmontar a ilusão de avanço social criada pelo aparato autoritário durante o chamado "milagre econômico", entre 1968 e 1973²⁰.

²⁰ *Ibid.*, p. 4



Figura 4 - O PASQUIM. Edição n. 17. Rio de Janeiro, 16 out. 1969. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. p. 3

Outra base essencial para a grande repercussão do jornal foi o seu modelo inovador de entrevistas. Conduzidas em ambientes informais, como mesas de bar ou no próprio espaço de trabalho da equipe, essas conversas abandonaram por completo o roteiro rígido de perguntas e respostas ensaiadas²¹. Os integrantes da redação participavam juntos do bate papo, fazendo interrupções constantes, piadas e deixando o diálogo espontâneo. Personalidades centrais da cultura nacional, como os músicos Chico Buarque e Elis Regina, o escritor Nelson Rodrigues e o diretor Glauber Rocha, passaram por essas sabatinas. O semanário imprimia a conversa de forma quase idêntica ao que foi gravado, mantendo gírias, termos informais e risadas, o que gerava uma forte cumplicidade com quem lia.

Na edição 490 (1978), o jornal comemorava com piadas a derrota nas urnas do partido militar Arena e trazia uma entrevista que chocou a opinião pública (Figura 5). Essa conversa foi feita com Fernando Gabeira, famoso integrante do grupo de esquerda MR-8 que tinha participado do sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick em 1969. No depoimento, o jornalista detalhava abertamente as humilhações e os episódios de tortura sofridos pelos presos políticos sob a custódia do Estado militar. Essa convivência entre o

²¹ BUZALAF, Márcia Neme. Mudança e agravamento nas práticas autoritárias: centralização da censura e a reação d'O Pasquim nas frases-editoriais. In: EMERIM, Cárlica; PAULINO, Rita (Coord.). 50 anos do Golpe Militar de 64: a história que a mídia faz, conta ou não conta. Florianópolis: Insular, 2016. p. 74

deboche político e o relato pesado da violência nas prisões ilustrava perfeitamente o ambiente caótico e sem divisões rígidas que dava o tom do semanário.



Figura 5 - O PASQUIM. Edição n. 490. Rio de Janeiro, 17 nov. 1978. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. p. 1

Essa combinação de deboche aberto, opinião marcante e escrita solta transformou a montagem do jornal em uma experiência singular na imprensa. Os segmentos não funcionavam de maneira isolada, as anedotas preparavam o terreno para as críticas políticas, e os diálogos com os entrevistados questionavam os valores da sociedade tradicional²². Foi essa articulação livre que permitiu o fortalecimento das páginas voltadas para as manifestações artísticas. O exame da produção cultural, incluindo as discussões sobre os lançamentos cinematográficos, encontrou nessa estrutura o ambiente ideal para se consolidar como um instrumento de contestação.

É nesse cenário de monitoramento severo que as colunas de cobertura cinematográfica ganham relevância na publicação. A análise dos filmes em cartaz deixa de ser apenas uma avaliação técnica para se transformar em um pretexto estratégico para debater os impasses da sociedade e contestar o autoritarismo.

²² KUCINSKI, Bernardo. Jornalistas e militantes: a imprensa alternativa no Brasil. São Paulo: Scritta, 1991. p. 38

O PASQUIM COMO PALCO DO CINEMA NACIONAL

2.1 - O PASQUIM COMO ESPAÇO DE LEGITIMAÇÃO DO CINEMA NOVO

O envolvimento das páginas de cultura d'O Pasquim com o debate cinematográfico ficou evidente logo no início do semanário por meio do apoio dado pelo jornal ao Cinema Novo. Esse movimento liderava o cenário de produções nacionais desde o começo dos anos 1960 e propunha uma quebra com os padrões tradicionais de filmagem, buscando formular uma criação artística ligada ao ideário nacional-popular que colocava nas telas as contradições de classe, a realidade social do país e as demandas das massas trabalhadoras. Jean-Claude Bernadet explica que o sucesso dessa proposta dependia da criação de novos critérios de análise no ambiente cultural do país, capazes de superar as leituras que não davam conta de traduzir o impacto político daquelas obras²³. Nesse contexto, o semanário funcionou como um canal importante para divulgar e defender o projeto dessa geração de cineastas, inserindo a discussão sobre os filmes no cotidiano da luta de contestação ao regime.

A base teórica desse grupo de diretores estava resumida no conceito de "estética da fome"²⁴, criado por Glauber Rocha para defender um cinema simples, de forte impacto visual e independente do modelo financeiro dos grandes estúdios comerciais e do circuito exibidor estrangeiro. A proposta criticava a estrutura técnica polida de Hollywood e o caráter comercial das chanchadas nacionais²⁵, transformando as dificuldades materiais do interior e das periferias do país na própria matéria-prima de uma nova narrativa cinematográfica. Ao estudar o desenvolvimento dessa teoria, Ismail Xavier aponta que o modelo estético de Glauber operava uma inversão de valores, transformando a carência em uma forma de

²³ BERNADET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. p. 64

²⁴ A "estética da fome" foi cunhada por Glauber Rocha em manifesto de 1965, no qual propunha uma arte "feia", "suja" e "agressiva" em oposição ao cinema industrial, fazendo da carência material do país a própria matéria-prima de uma nova narrativa cinematográfica. O manifesto apresentava um projeto artístico revolucionário que almejava utilizar o cinema como ferramenta de mudança social, e não apenas de denúncia (ROCHA, 1965).

²⁵ A chanchada foi um gênero cinematográfico brasileiro de comédia musical popular, produzido principalmente pela Companhia Atlântida entre as décadas de 1940 e 1960. Caracterizava-se pelo apelo comercial, pelo humor popular e pela paródia de filmes estrangeiros, alcançando grande sucesso de público, embora fosse desprezada pela crítica e pelos cineastas do Cinema Novo (BERNADET, 2009).

expressão artística que questionava a passividade das pessoas²⁶. Com o endurecimento do regime militar a partir de 1968, esses cineastas enfrentaram grandes barreiras para produzir e exhibir seus trabalhos devido ao avanço da censura e à falta de financiamento, o que os levou a buscar apoio nos veículos da imprensa alternativa.

O Cinema Novo não era um movimento homogêneo, mas sim um projeto que passou por diferentes fases na tentativa de compreender e retratar as transformações da sociedade brasileira. No início dos anos 1960 os filmes focavam na realidade do trabalhador rural e na opressão do sertão, demonstrado na luta contra o coronelismo em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), após o golpe de 1964 os diretores voltaram suas câmeras para os impasses da própria intelectualidade de esquerda e para as contradições do ambiente urbano. Essa evolução buscava construir um cinema nacional-popular que dialogasse de forma direta com o povo, utilizando a alegoria e a metáfora como ferramentas para pensar as crises políticas do país, como se observa na disputa pelo poder em *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967). Essa flexibilidade estética e temática permitiu ao movimento manter-se ativo na cena cultural, mesmo quando as condições históricas se tornaram desfavoráveis ao debate aberto.

Essa opção por caminhos alternativos de comunicação facilitou a aproximação d'O Pasquim com o Cinema Novo, uma vez que o semanário também tinha como diretriz o uso do humor e da linguagem indireta para driblar a fiscalização do regime militar. Jean-Claude Bernadet diz que essa sintonia acontecia porque as duas propostas nasciam da necessidade de criar canais de expressão paralelos diante do fechamento dos espaços democráticos no país²⁷. A proximidade entre O Pasquim e o Cinema Novo apareceu logo na edição número 1, lançada em junho de 1969. Na primeira página, o semanário apresentou mostra a atriz Odete Lara celebrando o prêmio de melhor diretor, recebido por Glauber Rocha no Festival de Cannes pelo filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Figura 1). A decisão de publicar esse texto funcionava como uma escolha editorial nítida, mostrando que o jornal nascia com o objetivo de valorizar a produção cinematográfica autoral brasileira em um momento de forte repressão cultural.

Essa parceria durou anos com a participação frequente de Glauber Rocha no cotidiano do veículo. O cineasta tornou-se um colaborador informal do jornal, enviando textos,

²⁶ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 59

²⁷ BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. p. 68

sugestões de livros para a seção "Dicas" e cartuns com o estilo irônico da publicação. O principal momento dessa colaboração ocorreu em novembro de 1970, na edição número 82, quando o jornal publicou uma entrevista feita por Glauber com o escritor colombiano Gabriel García Márquez. Realizado em Barcelona, o diálogo não se limitava a um bate-papo literário; Glauber conduzia a conversa com perguntas que refletiam suas próprias preocupações políticas e estéticas²⁸.

Em uma das questões, perguntou a García Márquez se o escritor latino-americano precisava "criar uma linguagem própria" para escapar da influência cultural europeia e norte-americana, evidenciando o debate sobre a dependência cultural do continente²⁹. Em outro momento, Glauber indagou se o sucesso internacional de Cem Anos de Solidão havia "isolado" o autor de suas raízes latino-americanas, questionando a relação entre reconhecimento externo e compromisso político com a realidade local³⁰. Ao fazer essas perguntas, Glauber Rocha projetava no escritor colombiano seus dilemas como um criador latino-americano diante do mercado cultural internacional e da repressão em seus países de origem.

2.2 - O PASQUIM COMO PALCO DE RUPTURA: A EDIÇÃO 33

A edição número 33 de O Pasquim, lançada em fevereiro de 1970, apresenta-se como um registro central para compreender como o semanário funcionava como uma plataforma aberta e plural para as vanguardas culturais. Foi nesse cenário de debate livre que o Cinema Marginal, ou Cinema de Invenção, encontrou a visibilidade necessária para explicitar sua ruptura com as convenções dominantes do cinema nacional da época. O semanário, ao mesmo tempo em que oferecia suas páginas para as formulações teóricas do Cinema Novo, serviu de suporte para que Rogério Sganzerla e a atriz Helena Ignez pudessem questionar abertamente as bases do movimento consolidado³¹ (Figura 7).

²⁸ O PASQUIM. Edição n. 82. Rio de Janeiro, 28 jan. 1971. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. p. 4 - 5

²⁹ *Ibid.*, p. 4

³⁰ *Ibid.*, p. 5

³¹ O PASQUIM. Edição n. 33. Rio de Janeiro, 5 fev. 1970. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. p. 12 - 15



Figura 7 - O PASQUIM. Edição n. 33. Rio de Janeiro, 5 fev. 1970. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. p. 1

Com apenas 23 anos de idade, o diretor Rogério Sganzerla havia despontado como um dos nomes mais comentados da nova geração após dirigir "O Bandido da Luz Vermelha" (1968), obra que misturava referências da cultura das ruas e do rádio para chocar os críticos e cineastas do Cinema Novo, que ocupavam o centro do debate cultural brasileiro. Ao seu lado estava a atriz Helena Ignez, que aos 30 anos acumulava uma trajetória de trabalhos marcantes e celebrados dentro do próprio Cinema Novo, participando de produções como O Pátio (Glauber Rocha, 1959) e Os Cafajestes (Ruy Guerra, 1962), mas que naquele momento mudava os rumos de sua carreira para se dedicar à experimentação radical promovida pelo Cinema Marginal.

Ao ser questionado pelo jornalista Sérgio Cabral sobre o porquê da guerra com o cinema novo, Sganzerla aproveitou o espaço do jornal para apontar o que considerava erros nas escolhas e nas atitudes do grupo que atacava³²:

³² *Ibid.*, p. 11

Eu sou contra o cinema novo porque eu acho que depois dele ter apresentado as melhores ambições e o que tinha de melhor, de 62 a 65, atualmente ele é um movimento de elite, um movimento paternalizador, conservador, de direita. Hoje em dia, como eu estou num processo de vanguarda, eu sou um cineasta de 23 anos, eu estou querendo me ligar às expressões mais autênticas e mais profundas de uma vanguarda e eu acho que o cinema novo é exatamente anti-vanguarda. O cinema novo está fazendo exatamente aquilo que em 62 negava. O cinema novo passou pro outro lado.

Ao rotular as produções como conservadoras e de elite, o cineasta não apenas provocava um choque no semanário, mas também legitimava seu próprio projeto cinematográfico como a verdadeira vanguarda, em oposição ao que ele via como um movimento que se tornara institucionalizado e distante das ruas. Ao argumentar que os antigos revolucionários haviam se transformado no grupo que dominava a cena cultural brasileira, Sganzerla reivindicava para si o papel de herdeiro da rebeldia original do Cinema Novo, agora corrompida.

Essa visão de que o modelo anterior estava esgotado ganhou força com os comentários de Helena Ignez. Ao ser questionada por Sérgio Cabral se pensava igual ao companheiro, a artista, que possuía uma grande ligação no passado com o Cinema Novo, explicou sua decisão dizendo que antes se sentia praticamente intoxicada, uma situação que tirava sua liberdade de avaliar o movimento. Logo depois, ao falar sobre os novos caminhos do seu trabalho, ela confirmou esse afastamento criticando o desgaste das engrenagens daquele grupo³³:

O meu processo foi, realmente, de cansaço de um esquema. Um esquema que absolutamente não dava pé. Como mulher eu vi que aquele esquema não dava pé. Com aquele esquema eu vou parar. [...] São dez anos de coisas que eu já sabia. Esse esquema, realmente, não dá pé pra mim. Me enchia o saco. É um esquema que eu achava que estava falido.

A partir desse racha político estabelecido na sabatina, a discussão avançou para o campo estético, explicitando a diferença conceitual entre as duas propostas cinematográficas. O Cinema Marginal não encarava o atraso material do país como um obstáculo a ser superado pelas vias da coprodução internacional ou do refinamento técnico. Em vez disso, a precariedade era incorporada ao filme como uma linguagem de agressão à ordem estabelecida. Provocado por Millôr Fernandes sobre a suposta inferioridade da linguagem do

³³ *Ibid.*, p. 14

cinema, Sganzerla defendeu o uso político do mau gosto e da escrotidão material, subvertendo os conceitos clássicos de qualidade³⁴:

E também acho inferior e por isso faço filmes inferiores. Quando eu faço um filme eu tenho mil problemas de subdesenvolvimento da produção e tal, então, eu escolho o subdesenvolvimento não só como condição, mas, também, como escolha do filme. Então os filmes são subdesenvolvidos por natureza e vocação. [...] Eu, inclusive, gosto no cinema desse lado panfletário, esse lado quase vulgar, esse lado popular, visionário, o lado que eu vi muito no cinema americano.

Essa diferenciação se baseava na formulação da estética do lixo³⁵, uma proposta que radicalizava as bases do próprio cinema nacional. Enquanto a "estética da fome" de Glauber Rocha construía uma visão sobre a miséria por meio de uma narrativa de denúncia social que buscava dialogar com o público, o Cinema Marginal preferia chocar o espectador misturando a precariedade com elementos da cultura de massa, do deboche e da violência urbana. Ismail Xavier aponta que essa nova corrente promovia uma recusa do discurso explicativo e da postura pedagógica que marcavam o movimento anterior, preferindo encenar a própria degradação. A grande diferença estava na forma de encarar os problemas nacionais; em vez de buscar caminhos didáticos, os novos diretores usavam a falta de recursos e o mau gosto consciente como armas artísticas, transformando o subdesenvolvimento em um deboche aberto contra os valores da sociedade tradicional e contra o comportamento da própria intelectualidade³⁶.

Essa postura traduzia a essência da estética do lixo, que encontrava respaldo nas declarações bem-humoradas de Helena Ignez ao resumir a pretensão artística do diretor como a capacidade de realizar “os melhores filmes do Brasil”. Essa escolha pelo rústico e pelo deboche não era falta de técnica, mas sim uma estratégia consciente de usar a precariedade como uma forma de expressão que agredia o espectador³⁷. Esse ataque aos monumentos artísticos que o próprio jornal costumava enaltecer em edições anteriores acabava

³⁴ *Ibid.*, p. 12

³⁵ A "estética do lixo" é um conceito formulado por Fernão Ramos para caracterizar o Cinema Marginal, designando a apropriação consciente da precariedade técnica como valor estético e político. Marcada por imagens granuladas, som direto precário, narrativas fragmentadas e ironia, a estética do lixo radicalizava a proposta de Glauber Rocha ao romper com qualquer compromisso com a narrativa clássica ou com a comunicação com o grande público (RAMOS, 1987, p. 115-126).

³⁶ XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 18

³⁷ *Ibid.*, p. 19

transformando as páginas d'O Pasquim em um verdadeiro campo de batalha, forçando a bancada de entrevistadores a mediar um embate direto que questionava os nomes e as obras consagradas do Cinema Novo.

Os ataques do sabatinado foram direcionados a produções recentes de grande repercussão nacional, como *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha. Diante das indagações de Tarso de Castro e de Millôr Fernandes, que questionou se a atitude de Sganzerla não corria o risco de engrossar "as fileiras de direita" ao classificar todo movimento anterior como reacionário, Sganzerla respondeu com um diagnóstico do que via como a decadência do Cinema Novo: "O Cinema Novo está fazendo exatamente aquilo que em 62 negava. O Cinema Novo passou pro outro lado. [...] Os filmes perderam a informação inicial que era quase essencialmente brasileira para se voltarem para as individualidades relativas e medíocres de cada diretor."³⁸

Ao estender sua pichação à obra premiada de Glauber Rocha, o diretor contestou a estética do filme, classificando-a como "cineclubismo estetizante" e insistindo que a produção se mostrava inadequada aos olhos de um espectador atento: "É um filme primário, um filme ginásiano, é um filme que agride, mais pela burrice. [...] Ver um cangaceiro com um lenço rosa-shocking só porque o filme é colorido é um troço que me agride fisicamente."³⁹

Por meio desse ataque, os entrevistados expunham o que consideravam ser os mecanismos internos de preservação e apadrinhagem que blindavam as produções consolidadas contra análises externas. A sociabilidade e os jogos de poder no ambiente cultural foram descritos por Helena Ignez como uma estrutura fechada e aristocrática, na qual a contestação de um único produto artístico gerava a reação corporativista de todo o círculo: "Do momento que o Rogério pichou um cara do cinema novo, o cinema novo inteiro se voltou contra ele. Claro, porque não se pode mexer nas coisas, os casais não podem mudar, os filmes têm que ser perfeitos, têm que tudo ficar como estava."⁴⁰

Essa visão foi endossada por Sganzerla ao descrever o meio como "uma ordem econômica, social, de distribuição, é uma ordem familiar, uma ordem estética, aristocratizante"⁴¹, cuja moral interna impedia a aceitação de novas propostas. O semanário,

³⁸ O PASQUIM. Edição n. 33. Rio de Janeiro, 5 fev. 1970. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. p. 12

³⁹ *Ibid.*, p. 12

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13

⁴¹ *ibid.*, p. 13

ao dar vazão às contradições, ao deboche e às disputas passionais do meio cinematográfico cumpriu a função documental de suporte amplo, consolidando a edição número 33 como o registro definitivo do esgotamento da unanimidade em torno do Cinema Novo.

2.3 - CINEMA NOVO E CINEMA MARGINAL: O PASQUIM COMO ESPAÇO DE DIÁLOGO

A publicação da Edição n. 33 não significava que o Pasquim rejeitava o Cinema Novo em favor do Marginal. O jornal publicava ambos os lados do debate, isso é o que o caracterizava como um espaço de diálogo e tensão, não como porta-voz de uma única vertente.

Glauber Rocha, ícone do Cinema Novo, continuou colaborando com o jornal após a polêmica. Sua presença nas páginas do Pasquim se manteve até sua morte, em 1981, com artigos, notas na seção "Dicas" e entrevistas. Sganzerla, ícone do Cinema Marginal, também passou a ter presença no jornal, ainda que com menor frequência. O Pasquim, ao publicar ambos os lados, não tomava partido na disputa, mas a colocava em cena⁴².

Essa postura editorial refletia a posição do jornal como um espaço de liberdade de expressão em um contexto de censura, um espaço onde as tensões da esquerda brasileira podiam ser debatidas abertamente, sem que o veículo impusesse uma linha editorial única. Como observa Bernardo Kucinski, a imprensa alternativa funcionava como "ponto de encontro espiritual" e "polo virtual de agregação" para intelectuais e ativistas que haviam sido excluídos dos canais oficiais⁴³. Nesse sentido, o Pasquim cumpria um papel político ao mediar o debate entre as diferentes correntes da resistência cultural.

Cinema Novo e Cinema Marginal, apesar das diferenças estéticas e estratégicas, não eram movimentos isolados. Havia pontos de contato óbvios entre eles: ambos compartilhavam a crítica à ditadura militar, a busca por uma linguagem autoral e o enfrentamento da censura⁴⁴.

A ruptura entre eles se dava no plano político-estratégico. O Cinema Novo apostava em um diálogo com o povo e em uma arte de transformação social, acreditando que o cinema poderia ser um instrumento de conscientização e mobilização popular. O Cinema Marginal,

⁴² KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e militantes: a imprensa alternativa no Brasil*. São Paulo: Scritta, 1991. p. 21

⁴³ *Ibid.*, p. 10

⁴⁴ BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. p. 68

por sua vez, apostava na radicalização estética e na recusa de qualquer compromisso com o mercado ou com a comunicação de massa, entendendo que a verdadeira subversão estava na desestabilização das formas e na negação de qualquer projeto de representação⁴⁵.

Ambos os movimentos sofriam com a censura e a repressão. Filmes de Glauber Rocha e de Sganzerla foram perseguidos, mutilados ou proibidos pelo regime militar, como demonstra a repressão sistemática à produção cultural empreendida pelo Estado a partir do AI-5⁴⁶. Ao publicar o debate entre eles, o Pasquim mostrava que a resistência não era monolítica, era atravessada por disputas e diferentes visões sobre como fazer arte e política em um regime autoritário.

O Pasquim, ao mediar esse debate, tornou-se um fórum de discussão sobre os rumos da arte e da política no Brasil, contribuindo para a formação de uma consciência crítica sobre o papel do intelectual e do artista em tempos de autoritarismo. A participação do jornal no debate entre Cinema Novo e Cinema Marginal reflete a complexidade do campo cultural de oposição à ditadura. O jornal não era apenas um porta-voz; era um ator ativo que criava espaço para o dissenso e o confronto de ideias, publicando tanto Glauber Rocha quanto Sganzerla e consolidando-se como um espaço de diálogo e tensão.

⁴⁵ XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 18

⁴⁶ NAPOLITANO, Marcos. História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. p. 153

CONCLUSÃO

A análise da participação d'O Pasquim no debate entre Cinema Novo e Cinema Marginal permite compreender o jornal como um espaço privilegiado de disputa cultural em um período de forte repressão política. O semanário, ao dar visibilidade tanto aos cineastas do Cinema Novo quanto aos realizadores do Cinema Marginal, não atuou como porta-voz de uma única vertente, mas como um mediador das tensões que atravessavam o campo cinematográfico brasileiro no final dos anos 1960 e início dos anos 1970.

A presença de Glauber Rocha nas páginas do Pasquim, desde a Edição n. 1 até sua colaboração regular na seção "Dicas" e na entrevista com Gabriel García Márquez (Edição n. 82), evidencia a aliança editorial do jornal com o Cinema Novo. Essa aliança, no entanto, não impediu que o semanário abrisse espaço para a ruptura protagonizada por Rogério Sganzerla e Helena Ignez na Edição n. 33. Ao publicar a entrevista em que Sganzerla acusava o Cinema Novo de ter se tornado "elite, paternalizador, conservador, de direita", o Pasquim legitimava o Cinema Marginal como uma força legítima dentro do campo cultural brasileiro, ao mesmo tempo em que registrava o esgotamento da unanimidade em torno do movimento que até então liderava o cinema nacional.

A coexistência, no mesmo veículo, de colaboradores ligados a ambos os movimentos revela uma característica fundamental do Pasquim: sua postura editorial não era sectária, mas aberta ao dissenso. O jornal não impunha uma única linha, mas colocava em cena as contradições e os diferentes projetos estéticos e políticos que disputavam o sentido da cultura brasileira. Ao fazer isso, o Pasquim cumpriu um papel político que ia além do jornalismo: tornou-se um fórum de debate sobre os rumos da arte e da política no país, contribuindo para a formação de uma consciência crítica sobre o papel do intelectual e do artista durante a Ditadura Militar.

A análise da Edição n. 33, em particular, demonstra que o ataque de Sganzerla ao Cinema Novo não era apenas uma provocação, mas também uma estratégia de legitimação de seu próprio projeto cinematográfico. Ao acusar os cinemanovistas de terem abandonado a "informação inicial que era quase essencialmente brasileira" em favor de "individualidades relativas e medíocres", Sganzerla reivindicava para si o papel de herdeiro da rebeldia original do Cinema Novo, agora corrompida. Esse movimento de autolegitimação, registrado e

amplificado pelo Pasquim, revela como o debate estético era também um debate político sobre o lugar do cinema na sociedade brasileira.

O Pasquim, portanto, não se limitou a cobrir o cinema brasileiro; ele participou ativamente de sua construção como campo de disputa. Ao dar voz a Glauber Rocha e a Sganzerla, o jornal mostrou que a resistência cultural à ditadura não era monolítica, mas atravessada por diferentes visões sobre como fazer arte e política em um regime autoritário. Essa pluralidade, longe de enfraquecer a oposição ao regime, era a prova de sua vitalidade.

A experiência d'O Pasquim no debate cinematográfico também oferece lições para o presente. Em um contexto de crescente polarização e fechamento do debate público, a postura do jornal permanece como um exemplo de como a imprensa pode atuar como espaço de diálogo e tensão, contribuindo para a formação de uma esfera pública crítica e democrática aberta às divergências. O cenário brasileiro atual, marcado pelo avanço do conservadorismo e pela redução dos espaços de dissenso, contrasta drasticamente com a efervescência cultural e política do período analisado. Se na ditadura o fechamento era imposto pelo Estado autoritário, hoje ele se manifesta na homogeneização dos discursos, na desqualificação do contraditório, no cerceamento de vozes críticas por mecanismos que não dependem mais da censura oficial. A direita brasileira, consolidada como força política dominante nas últimas décadas, tem promovido sistematicamente ataques à produção cultural, ao cinema nacional e às artes em geral, tratando-os como ameaças a uma suposta "ideologia" que não compactua com valores conservadores. Nesse ambiente, a lição do Pasquim torna-se ainda mais urgente: a resistência à uniformização do pensamento exige a manutenção de canais de debate onde as divergências possam ser expostas, mesmo que de forma tensa, e onde a pluralidade de vozes seja preservada como valor político e estético.

CARTILHA PEDAGÓGICA

NAS PÁGINAS DA RESISTÊNCIA

O Pasquim, o Cinema Novo e o Marginal



Material de Apoio Pedagógico

Produto desenvolvido a partir do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em História

ÁLVARO BRAGA

2026

APRESENTAÇÃO

Esta cartilha apresenta o debate entre Cinema Novo e Cinema Marginal nas páginas d'O Pasquim durante a ditadura militar brasileira.

O Pasquim foi um jornal de humor criado em 1969 que enfrentou a censura com irreverência. O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico de denúncia social. O Cinema Marginal foi sua ruptura radical.

Aqui você encontra informações sobre cada um desses movimentos e sobre o debate que o Pasquim ajudou a colocar em cena.

O INÍCIO DO SILENCIO

Em dezembro de 1968, o governo militar implantou o Ato Institucional Número 5 (AI-5).

O AI-5 suspendeu direitos constitucionais, fechou o Congresso e permitiu a censura à imprensa, ao teatro, ao cinema e à música.

Artistas, jornalistas e intelectuais foram perseguidos, presos ou exilados.

A produção cultural passou a ser vigiada por órgãos como a DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas).

Foi nesse ambiente de repressão que o Pasquim surgiu, em 1969.



27º Presidente do Brasil, Arthur Costa e Silva (1968)

A RESISTÊNCIA CULTURAL



O Pasquim. Edição 524 (1979)

Apesar da censura, muitos artistas e jornalistas continuaram produzindo.

A Imprensa Nanica surgiu como um canal de oposição ao regime.

Jornais como O Pasquim usavam o humor, a ironia e a linguagem indireta para escapar da censura.

O cinema também foi um espaço de resistência. O Cinema Novo denunciava a miséria e a desigualdade. O Cinema Marginal usava a precariedade como arma estética contra o sistema.

Esses movimentos encontraram no Pasquim um espaço para debater seus projetos.

O PASQUIM

O Pasquim foi criado em 1969, no auge da ditadura militar.

Era um jornal de humor, com charges, entrevistas e textos irreverentes.

Sua tiragem chegou a 250 mil exemplares por semana.

Enfrentou censura, prisões e repressão.

A equipe era formada por Jaguar, Ziraldo, Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Paulo Francis e outros.

O jornal funcionava como um espaço de resistência cultural.

Sua linguagem era informal, debochada e propositalmente "caótica".



O Pasquim. Edição 23 (1969)

O CINEMA NOVO



Deus e o Diabo na Terra do Sol, Glauber Rocha, 1964

O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico brasileiro dos anos 1960.

Seus diretores principais: Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade.

Defendiam uma "estética da fome" — um cinema "feio", "sujo", de denúncia social.

Criticavam a miséria, o coronelismo, a desigualdade.

Buscavam uma arte engajada, que dialogasse com o povo.

O movimento sofreu com a censura após o golpe de 1964.

O CINEMA MARGINAL

O Cinema Marginal surgiu no final dos anos 1960 como reação ao Cinema Novo.

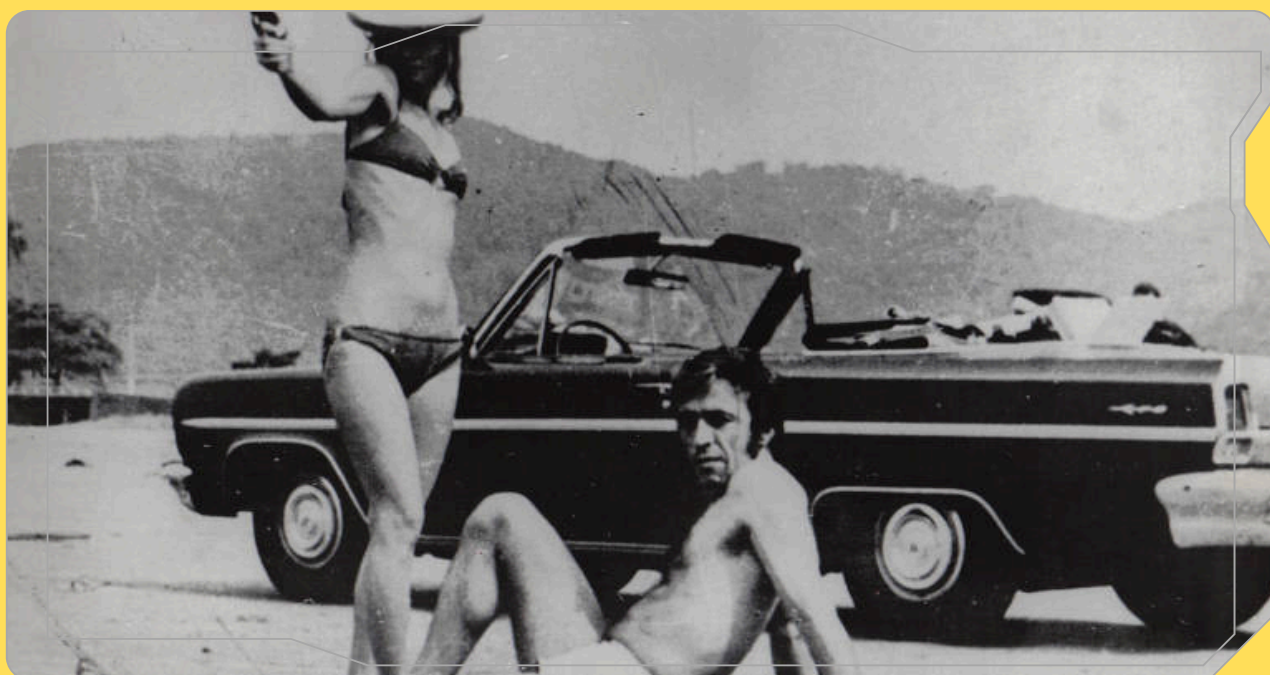
Seus diretores principais: Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Ozualdo Candeias.

Defendiam uma "estética do lixo" — imagens granuladas, som precário, narrativa fragmentada.

Usavam o deboche, a ironia e a violência como armas estéticas.

Recusavam qualquer compromisso com o mercado ou com a comunicação de massa.

O filme mais famoso do movimento é *O Bandido da Luz Vermelha*, de Sganzerla (1968).



O Bandido da Luz Vermelha, Rogério Sganzerla, 1968

O DEBATE NO PASQUIM



O Pasquim. Edição 33 (1970)

Em fevereiro de 1970, o Pasquim publicou uma entrevista com Rogério Sganzerla e Helena Ignez (Edição 33).

Sganzerla acusou o Cinema Novo de ter se tornado "elite, paternalizador, conservador, de direita".

Ele dizia que o Cinema Novo havia perdido sua "informação inicial que era quase essencialmente brasileira".

Helena Ignez afirmou que se sentia "intoxicada de cinema novo" e que precisou se afastar.

Ao mesmo tempo, o Pasquim mantinha Glauber Rocha como colaborador regular, publicando artigos e entrevistas suas.

O jornal não tomou partido na disputa — publicou os dois lados e colocou o debate em cena.

O Pasquim funcionava como um espaço de diálogo e tensão entre diferentes correntes da cultura brasileira.

Sua postura editorial era aberta ao dissenso — o que era um ato de resistência em um contexto de censura.



O Pasquim. Edição 27 (1969)

PARA REFLETIR

1. Por que um jornal de humor se interessou por um debate entre cineastas?
2. Qual a diferença entre a "estética da fome" e a "estética do lixo"?
3. Por que Sganzerla acusou o Cinema Novo de ser "de direita"?
4. O que significa dizer que o Pasquim "colocava o debate em cena"?
5. Em um contexto de censura, qual a importância de um jornal que publica opiniões divergentes?

PARA SABER MAIS

Filmes:

- Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1964)
- Terra em Transe (Glauber Rocha, 1967)
- O Bandido da Luz Vermelha (Rogério Sganzerla, 1968)
- Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade, 1969)
- Matou a Família e Foi ao Cinema (Júlio Bressane, 1969)

Livros:

- KUCINSKI, Bernardo. Jornalistas e militantes.
- XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento.
- RAMOS, Fernão. Cinema marginal (1968-1973).

Documentário:

- O Pasquim - A Subversão do Humor (Murilo Salles, 2004) — disponível no YouTube.

Onde acessar as edições do Pasquim:

- Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (acesso gratuito).

REFERÊNCIAS

FONTES PRIMÁRIAS

O PASQUIM. Edição n. 1. Rio de Janeiro, 26 jun. 1969. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

O PASQUIM. Edição n. 17. Rio de Janeiro, 16 out. 1969. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

O PASQUIM. Edição n. 33. Rio de Janeiro, 5 fev. 1970. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

O PASQUIM. Edição n. 72. Rio de Janeiro, 4 nov. 1970. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

O PASQUIM. Edição n. 82. Rio de Janeiro, 28 jan. 1971. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

O PASQUIM. Edição n. 490. Rio de Janeiro, 17 nov. 1978. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ROCHA, Glauber. "Uma Estética da Fome". In: Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac Naify, 2004 [originalmente publicado em 1965]

SALLES, Murilo (Dir.). O Pasquim - A Subversão do Humor. Brasil: TV Câmara, 2004. 1 vídeo (45 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U1OT-1LOV10>. Acesso em: 14 jul. 2026.

FONTES SECUNDÁRIAS

BERNADET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

BUZALAF, Márcia Neme. Mudança e agravamento nas práticas autoritárias: centralização da censura e a reação d'O Pasquim nas frases-editoriais. In: EMERIM, Cárlica; PAULINO, Rita (Coord.). **50 anos do Golpe Militar de 64: a história que a mídia faz, conta ou não conta**. Florianópolis: Insular, 2016. p. 72-83.

ESPÍRITO SANTO, Sara. **O humor como resistência: As sátiras políticas no jornal O Pasquim (1969)**. 2023. Disponível em: https://unisagrado.edu.br/uploads/2008/anais/historia_2023/trabalhos/O_HUMOR_COMO_RESISTENCIA_AS_SATIRAS_POLITICAS_NO_JORNAL.pdf. Acesso em: 14 jul. 2026.

JEANNENEY, Jean-Noël. A mídia. In: RÉMOND, René (Org.). **Por uma história política**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p. 213-230.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e militantes: a imprensa alternativa no Brasil**. São Paulo: Scritta, 1991.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio de periódicos. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de (Org.). **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111-151.

NAPOLITANO, Marcos. **História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Editora Brasiliense: EMBRAFILME/Ministério da Cultura, 1987.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.