

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

**NAS ENTRELINHAS DA CHARGE**  
**Impressões das experiências imaginárias na obra de Henfil (1964-1985)**

Cristhiano dos Santos Teixeira

Brasília, 19 de Janeiro de 2016

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

**NAS ENTRELINHAS DA CHARGE**  
**Impressões das experiências imaginárias na obra de Henfil (1964-1985)**

Autor: Cristhiano dos Santos Teixeira  
Orientadora: Selma Regina Nunes Oliveira

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação da Universidade de  
Brasília/UnB como parte dos requisitos  
para a obtenção do título de Mestre.

Brasília, 19 de Janeiro de 2016

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Selma Regina Nunes Oliveira (Presidente)

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Tania Siqueira Montoro

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Gustavo de Castro (suplente)

Dedico este trabalho à minha mãe Neide Carvalho, à  
minha avó Almerinda e ao meu amigo Eduardo Comby .

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeira instância aos meus pais, Neide e Elias, que com carinho e muita atenção me possibilitaram a garantia dos meus estudos e que me proporcionaram viver momentos incríveis ao seu lado, dedico a eles, com todo amor de um filho, este pedaço da minha vida.

À minha pequena princesa, minha filha, Maria Luisa (minha Maluzinha), a quem tenho um amor incomensurável e enigmático. Dedico o resultado de todo este trabalho. Papai te ama muito.

Aos meus irmãos Marcus Paulo e Alex, dois grandes companheiros e amigos, que com eles posso ainda dividir momentos de criança. Amo vocês.

Presto também um agradecimento mais do que especial a minha orientadora Selma Regina, que diante de tantas dificuldades e dúvidas me guiou por entre vários caminhos teóricos possíveis para que eu pudesse chegar a um resultado plausível com esta pesquisa. Uma grande e admirável intelectual, que me fez enxergar, através dos vários puxões de orelha, os caminhos dos imaginários nos quadrinhos, e que vai com certeza me deixar saudades.

Agradeço a professora Thereza Negrão que além de ser minha fonte de inspiração e querida professora é também uma grande amiga. A ela dedico tudo isso, pois foi dividindo em uma de nossas deliciosas conversas, acompanhado pelo seu maravilhoso prato de bacalhau, o melhor, que pude ter a coragem de fazer este meu trajeto pela comunicação. Amo-te professora.

Dedico também ao meu querido professor Wagner Rizzo, uma pessoa ilustre, surpreendente e maravilhosa, de uma alma alegre, o seu carinho. À professora Tânia Montoro, sempre com um coração de espontaneidade e expressividade inigualável, com o prazer que tive das suas aulas, e que principalmente me possibilitou a aventurar neste universo das imagens.

Agradeço também ao professor Gustavo Castro que, com a sua delicadeza de poeta, se dispôs com carinho a ler este trabalho e pela sua disponibilidade em participar da banca. O meu grande obrigado.

À Ariana Lopes, minha grande e inigualável companheira, agradeço-lhe por poder fazer parte disso tudo, principalmente por ter tido a paciência e a compreensão em um momento tão delicado de dissertação. A você minha pequena eu dedico este resultado com todo meu amor, a você com um carinho mais que especial.

Dedico também aos meus amigos carinhosamente. Ao meu caro amigo Luiz Henrique, agradeço a você por fazer parte de muitos acontecimentos em minha vida. Agradeço aos meus “hermanos” Douglas Bento, Marcelo Santos e Élvio Andrade. Agradeço ao meu grande amigo e “boss” Fábio Santa Cruz. Agradeço aos amigos Mateus Pacheco, Leandro Mendanha, Eleonora Zicari e Marcelo Brito. À minha queridíssima irmã e amiga Émile Andrade. Agradeço às minhas amigas Emília Andrade, Michele Santos, Lilian Castro, Thayza Matos e Rosane Azevedo pelo carinho. Agradeço também, com carinho, à Kenia Medeiros. Agradeço também com carinho ao/a Naomi Maubrigades, Jucelino Sales, Célia Matsunaga, Eduardo de Lisbôa, Gabriel Antunes, Raimundo Lima, Maurício Borges, Ney Marcos, Felipa Evangelista, Angela Maria Ricci, Nadja Cayser, Normélia Cayser, Patrícia Monteiro, Juliano Pirajá, Marcelo Reis.

Agradeço ao meu amigo Eduardo Comby que hoje não se encontra mais entre nós.

E por fim dedico especialmente esta dissertação à minha avó Almerinda e minha mãe Neide Carvalho por terem sido figuras decisivas na minha vida. A falta que vocês fazem hoje ainda é sentida com muita sensibilidade. Amo vocês.



## RESUMO

Neste processo de pesquisa pretendi abordar os principais aspectos conceituais que estão inscritos pelos efeitos da charge. Tomei as charges do cartunista Henfil como base para desenvolver uma abordagem sobre alguns conceitos que são desenvolvidos pelo fenômeno da charge no imaginário social, histórico e jornalístico. As suas charges que foram produzidas entre um período que vai de 1964-1985 compreende todo o contexto temporal da ditadura militar. E com base nas pesquisas desenvolvidas sobre o imaginário de Maffesoli e Baczko procuro fazer uma leitura interpretativa que leva em consideração a produção e a criação das imagens gráficas, neste sentido as tiras do cartunista Henfil criadas em diversos jornais e revistas como *Alterosa*, *Diário de Minas*, *Jornal dos Sports*, *O Pasquim* etc. revelam as possibilidades e situações que o situam a partir do processo de criação dos seus personagens e de suas temáticas levando em consideração as suas experiências como cartunista. O imaginário no campo da comunicação deve nos colocar diante das fronteiras desses diversos espaços que quando se encontram funcionam para a produção de sentidos. Estas charges podem de fato nos revelar momentos de tensões entre o individual e o coletivo ou mesmo entre o sujeito e sua tensão em relação a toda conjuntura social. Pois, neste sentido, a comunicação é quem pode possibilitar na produção de cultura, sendo que se a charge é um produto da cultura também o é de igual modo um produto da comunicação.

Palavras-chave: Charge; humor; imaginário; comunicação; Henfil.



## **ABSTRACT**

This research process aims to address the main conceptual aspects that are written by the effects of charge. I took the cartoons of Henfil cartoonist as a basis to develop an approach on some concepts that are developed by the charge phenomenon in the social imaginary, historical and journalistic. His cartoons that were produced between a period from 1964-1985 comprises the entire time frame of the military dictatorship. And based on research carried out on the imagination of Maffesoli and Baczkó try to do an interpretative reading that takes into account the production and creation of graphic images, in this sense the Henfil cartoonist's strips created in various newspapers and magazines as *Alterosa*, *Mining Journal*, *Journal of Sports*, *The Quibbler* etc. reveal the possibilities and situations that are located from the process of creation of its characters and its themes taking into account their experiences as a cartoonist. The imagery in the field of communication should stand before the borders of these various spaces when they meet work for the production of meanings. These charges can indeed reveal moments of tension between the individual and the collective or even between the subject and its tension with the whole social situation. For this end, the communication is who can enable the production culture, and if the charge is a culture product also is equally a product of communication.

Keywords: Charge; humor; imaginary; communication; Henfil.

**INTRUDUÇÃO – 11**

**CAPÍTULO I:**

Jogo de cena entre a Comunicação e a História – 23

**CAPÍTULO II:**

Henfil, a charge e o jornalismo – 30

**CAPÍTULO III:**

Conceito de charge – 83

**4.1** Breve compreensão da abertura e trajetória das charges no Brasil – 107

**4.2** Henfil e a notícia “vista” de baixo: a imprensa “nanica” – 127

**CAPÍTULO IV:**

Charge, imagem e imaginário. O que se vê? Como se vê? – 136

**CAPÍTULO V:**

A charge a partir da análise do discurso: linguagem, ideologia, poder e comicidade –  
165

**Considerações finais – 188**

**Referências bibliográficas – 193**

## INTRODUÇÃO

Categoricamente para mim as charges correspondem ao *corpus* documental que sustenta toda essa discussão e que nos leva a pensar sobre a sua possibilidade de natureza meta-narrativa, importantíssimo neste processo de produção do conhecimento, não só acadêmico, mas também social e cotidiana. Ela se torna fontes históricas ao mesmo tempo em que nos deve satisfazer com seus conteúdos humorísticos, devendo aqui ser também tratado como objeto de comunicação e de cultura, ou melhor, como espaço em que corresponde a uma parte de qualquer “espírito coletivo” e que possui seus efeitos de estabilidade em relação às suas crenças que tendem a assegurar, na sua existência, um presente vivido, uma realidade comunicada ou um imaginário institucionalizado.

Necessariamente é a partir desta lógica, que História e Comunicação se consomem numa relação de transitoriedade importante. São juntamente estas capazes de contribuir com maior profundidade e maior dimensão sobre as questões que delineiam um imaginário, ou melhor, para vários desses conjuntos de representações, e que podem ser removidas dos seus espaços simbólicos onde ocorre aquilo que podemos considerar também como lugares dos “rituais cotidianos”. Essa interlocução entre História e Comunicação, aqui mantida, contribuiu nessa longa pesquisa um diálogo que se complementa em torno de uma discussão sobre os imaginários que habitam ou se encontram circunscritos pela charge, na garantia de um entendimento melhor sobre essa sua existência que caracteriza essa sensação de “coerência coletiva”, ou de consciência histórica, ao mesmo tempo em que sua manifestação, variada e plural, nunca seria dispensada em prol apenas dessa unidade, mas preenchendo-a. Sobre estes espaços efêmeros e transitórios de relações arranjadas em quaisquer épocas, está inscrito também o “lugar que faz a ligação”<sup>1</sup>, ou seja, que constitui os espaços das diversidades narrativas sendo que ao mesmo tempo em que informa e trabalha de diferentes maneiras no ‘corpo’ social ele também o estrutura enquanto tal. A partir daí torna-se possível buscar uma melhor ligação entre o indivíduo, o seu “meio de extensão” (de divulgação e de contato) e suas condições de produção e de relação (no contexto histórico). Isso configuraria então em três espaços importantes de experiência e três lugares de

---

<sup>1</sup> MAFFESOLI, Michel. A comunidade localizada. In: *Sob o céu da cultura*. CASTRO, Gustavo. & DRAVET, Florence (Org.). Brasília: Thesaurus, 2004. p. 195.

imaginário que se encontram vinculados à obra, circunscritos nela. Pois como destaca Chartier:

Com efeito, a noção de visão do mundo permite articular, sem os reduzir um ao outro, o significado de um sistema ideológico descrito por si próprio, por um lado, e, por outro, as condições sociopolíticas, que fazem com que um grupo ou uma classe determinados, num dado momento histórico, partilhem, mais ou menos, conscientemente ou não, esse sistema ideológico.<sup>2</sup>

Portanto, neste trabalho, procuro principalmente nesta relação discursiva entre o imaginário e a cultura um ponto de coerência possível da consciência, a partir da obra do cartunista Henfil, como lugar de produção social. Sendo assim, são essas as minhas grandes questões que me fazem pensar nessas possibilidades de alcançar essa equidistância existente entre os imaginários que se instituem na obra e seus “saberes possíveis”, entre a personalidade do autor e as normatizações da sua conduta, e aquela do seu meio de comunicação e do seu contexto de produção, todas realçadas, neste caso, pelos conteúdos em um presente na obra – imprimindo um sentido que me induz a considerar a história enquanto narrativa organizada pelos atos de comunicação enquanto fenômeno próprio da ação humana, ou da cultura. Então, neste sentido, procuro entender “a cultura como ato de comunicação; a linguagem como modo de transmissão e de interpretação das formas culturais”<sup>3</sup>.

Sobre o imaginário que constitui a obra de Henfil [autor de uma vasta e importantíssima quantidade de temáticas], o que procuro destacar, neste sentido, é em como e de que maneira a experiência de vida do autor faz o imaginário da sua obra. Como, por exemplo, a sua experiência familiar, social e política que o definem pela sua poética gráfica [do traço]. Constituindo uma parte importante deste imaginário que funciona como um dos pilares que sustentam seu regime de historicidade, de acontecimento da obra. Isso, pelas suas experiências de cartunista, onde se pode criar, em função das suas opções sexuais, religiosas, musicais, políticas, um território simbólico que define a sua personalidade narrativa. Como, inicialmente, quando da sua participação na revista *Alterosa*, onde fez e apresentou seus primeiros personagens, os *Fradins*, ao diretor Roberto Drummond.

---

<sup>2</sup> CHARTIER, Roger. História cultural – Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1990. P. 49.

<sup>3</sup> CAUNE, J. Cultura e Comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 39.

A criação surgiu a partir da experiência com a ordem católica dos dominicanos, que tem como uma de suas características o voto de pobreza. O convívio com os frades dominicanos possibilitou a Henfil compreender a importância da religião como práxis social, na qual a ação é mais importante do que a pura contemplação.<sup>4</sup>

Pelas suas possibilidades de imaginário Henfil possui também a imagem de sua mãe, costureira e muito religiosa, além da sua experiência de infância no colégio religioso, numa vila periférica de Belo Horizonte ou enquanto ativista da JEC (Juventude Estudantil Católica). Dizia que os *fradins*, Baixinho e cumprido, eram, indiscutivelmente, as duas partes opostas da sua própria personalidade, mas, onde, prevalecia ‘sempre’ a do *Baixim*.

O segundo ponto deste imaginário interpretado, que configura a sua obra, refere-se ao imaginário adquirido com as suas experiências nos jornais, sua experiência nas redações que se deu de diferentes maneiras, de várias formas de postura, com os meios impressos e editoriais, desenhando e produzindo ininterruptamente e sendo consumido também por essa atmosfera das experiências políticas adotadas pelos veículos de comunicação.

A lista é longa do cartunista com os veículos de comunicação, dos diferentes projetos gráficos que os jornais defendiam. Passou pela revista *Alterosa* (1964), depois com o *Diário de Minas* (1965) onde resultou o primeiro livro de charges *Hiroshima, meu humor*. No início de 1967, Henfil foi colaborar com o *Jornal dos Sports* (aqui ele criou alguns personagens de times cariocas). No Rio ele também colaborou como o *Cartum JS*, e com charges no periódico *O Sol*. Em 1969 fez parte do *Pasquim*, jornal de esquerda, que permitia aos seus leitores um sopro de esperança. Em 1972, diretamente da caatinga, surgiu o *Trio da caatinga* no segundo caderno, da grande imprensa, do *Jornal do Brasil* [O *JB* teve papel relevante na articulação do golpe de 1964 e comemorou sua vitória. Alguns dias depois da mudança no poder, expressou apoio ao novo governo e demonstrou entusiasmo pela posse de Castelo Branco por meio da manchete “Rio festeja a posse de Castelo”. Em 14 de dezembro de 1968, após a decretação do AI-5, o *JB* publicou a notícia nos seguintes termos: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por ventos fortes: Máx. 38°, em Brasília. Min. 5°, nas Laranjeiras”. No dia seguinte, o periódico não circulou como forma de protesto contra a ordem de prisão de um de seus diretores].

---

<sup>4</sup> MALTA, Márcio. Henfil: humor subversivo. São Paulo: Expressão Popular, 2008. p. 22.

Hoje, nos dias atuais, as tiras de Zeferino (do trio da caatinga) continuaram sendo publicadas no *O Globo* (pelo seu filho Ivan Consensa). Na época da ditadura *O Globo* se fortaleceu graças ao apoio incondicional aos governos militares. Henfil ainda fez charges animadas no “Jornal da Globo”. Em viagem a China em 1977, passou a publicar suas impressões no jornal *Isto É* (que foi reescrito e publicado em livro, *Henfil na China – antes da coca-cola*).

E o terceiro local de imaginário que se converge, neste sentido, aos demais, na obra do cartunista, está relacionado ao contexto histórico da ditadura militar no Brasil e à época de mudanças e agitações no mundo inteiro, e que, de certa forma, também orientava estes intelectuais brasileiros aos caminhos possíveis para uma “revolução social”. Assim, todos os três imaginários possuem *para-si* um ponto de convergência ímpar que se encontram prescritos na sua obra enquanto acontecimento discursivo. Como um “discurso verdadeiro” de ordem política e cultural.

A partir dessa convergência entre os imaginários que se encontram na experiência da sua obra, o imaginário do artista, dos jornais e do contexto histórico, esta pesquisa me orienta em direção aos vários aspectos e elementos que fazem da charge um discurso de experiência através do seu humor, política, cultura, linguagem e acontecimento, levando em consideração o seu efeito de verdade e seu discurso de poder na época da ditadura militar [diante das lutas desta contra os discursos hegemônicos].

O interessante é em como esta ligação se opera nas charges do Henfil. Onde todos estes elementos configuram de fato aspectos de interesse de problematização na sua obra [ao passo que a obra do cartunista se apresentará enquanto *corpus* que sustentará todas estas questões, inclusive as conceituais relativas à própria charge instituída]. Dessa forma, a charge está diretamente ligada a estes imaginários: dos jornais, ao imaginário histórico e aos seus posicionamentos políticos. Essa ligação das charges com os cadernos de cultura ou de política carrega um ponto específico que está transplantado no próprio universo dos conteúdos dos periódicos, ou seja, em relação aos seus posicionamentos políticos que lhes servem como ‘meio’. Ao mesmo tempo em que a própria natureza da charge se configura enquanto um fenômeno político é natural também considerar a influência sofrida através dos seus ‘meios’ ou da sua situação cultural no processo de construção dos fenômenos de comunicação, e de intermediação

entre a linguagem e o seu mundo vivido, que também acaba por influenciar diretamente na elaboração e na configuração dos seus elementos visuais e acústicos, pois é justamente a partir dessa relação, da comunicação como intermediação com o público-leitor que eles passam a ampliar seus sentidos e instituí-los socialmente.

Pergunto-me ao longo desta pesquisa, quais são estas discussões políticas, culturais, e históricas do imaginário que constitui a obra do cartunista?

A postura política de determinados veículos de comunicação, no qual o cartunista Henfil compartilhou experiências, tornou possível, cada um deles, em suas divergências, por exemplo, a personificação dos seus “bonecos de tintas”, ao passo que o ambiente das redações e os seus limites pesaram definitivamente na hora em que as escolhas do desenho foram feitas, como processo do ato que vai do conhecimento à ideia e desta as suas práticas discursivas. Isso também expressa uma maneira de representação do seu contexto, o uso que dele faz, dos seus significados, e que nos leva a entender de que maneira a sua obra produziu atos de resistência e em como ele esteve presente nas relações sociais de poder exercidas e instituídas no cotidiano.

As charges compreendem aqui este lugar de ação e de encontro, de lugar de experiência, que tem neste espaço de imaginação a maneira com que representa todo este universo do pensamento que circula em forma de narrativa gráfica e que pode ser compreendido a partir destes imaginários, já que este corresponde essencialmente a um lugar de “pluralidades coerentes” e de passagens de representações de um lugar a outro. Pois as charges referem-se também ao “corolário de uma atmosfera estética, a dos fatos comuns, a do emocional, na qual a criatividade de cada um depende da comunidade na qual se insere”<sup>5</sup>, pois deve-se pensar essas relações entre as obras e entre os seus leitores como meio que também produz e interfere nas relações.

Além disso, as charges do cartunista Henfil nos orientam neste complexo espaço de experiência que só pode ser considerado a partir da sua experiência de grupo, que atravessa e imprime na sua obra os detalhes das representações próprias de uma práxis social. Ao mesmo tempo em que sua experiência nas charges nos dá a possibilidade de compreender algumas das regras e táticas que operaram conjuntamente para que essas práticas e constructos coletivos formassem um conjunto simbólico, onde está, por

---

<sup>5</sup> MAFFESOLI, Michel. A comunidade localizada. In: *Sob o céu da cultura*. CASTRO, Gustavo de (org.). Brasília: Thesaurus, 2004. p. 193.

exemplo, a cultura, pois elas também nos situam na narrativa, em relação às intervenções sofridas com as efêmeras relações que nos aproximam delas, e elas do nosso cotidiano, pelas quais formam estes lugares de experiências instituídas com a imaginação social. Porque a própria experiência da obra é um lugar de imaginário e assim, com o imaginário a obra se define como “sendo lugar de expressões das expectativas e aspirações populares latentes, mas também como o lugar de lutas e conflitos entre o povo dominado e as forças que oprimem”<sup>6</sup>.

Assim, a charge passa aqui por este efeito de avaliação e validação, compreendida em torno dos imaginários e crenças produzidas coletivamente, que domina a obra e que se torna um produto próprio da experiência gráfica. Além disso, vale lembrar aqui que outro aspecto significativo desta pesquisa busca entender a partir da natureza das charges os seus principais sentidos em torno do seu valor de política, pelo humor, pelo discurso, pela história e pela sua ligação com os jornais, a partir de uma seleção de imagens gráficas. O tipo de humor político produzido por ele e sua intenção em traduzi-lo e utilizá-lo socialmente, o seu caráter político está impresso na sua obra, no formato das suas narrativas [dentro de sua estrutura, entre um quadro e outro ou em relação ao impacto de um quadro isolado com ou sem o auxílio do texto com a imagem, mas que produz “imagens acústicas”], ou seu vínculo com o imaginário da época e sua interdependência em relação aos jornais impressos e os seus veículos no qual favorecem indiscutivelmente com a divulgação da obra. Estes formam aqui todos os espaços que podem nos indicar as possibilidades do jogo de poder exercido pelas charges no contexto dos seus discursos políticos.

Neste sentido, quero destacar novamente a necessidade destes vários espaços de experiência que se conjugaram com a obra. Ao passo que as charges se revestem por uma “aura”, de originalidade que envolve ‘tempo’ e ‘ritual’, o humor também pode ser a garantia de suas narrativas como mecanismo de cultura e de linguagem e que contribui para dar mais autoridade às suas formas. O humor será determinado normalmente como um fator psicológico porque está essencialmente associado aos aspectos da cultura, do tempo histórico e da comunicação, principalmente em relação ao conhecimento que se tem sobre os seus fatos, e o seu uso tende sempre a atingir o riso, ou melhor, o que torna algo sobremaneira risível ou mesmo objeto de uma jocosidade própria do seu contexto

---

<sup>6</sup> Baczko, Bronislaw. “A imaginação social” In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 303.



histórico. Além do humor as charges também são manifestações políticas das relações humanas, e o humor torna-se aí outro fator de natureza importante, ou seja, de fenômeno político.

A escolha desse enfoque permite, ainda, surpreender a ironia como resultado de um conjunto de procedimentos discursivos que podem aparecer em não importa que tipo de texto. A ironia, seu efeito humorado, tanto pode revelar-se via um chiste, uma anedota, uma página literária, um desenho caricatural, uma conversa descontraída ou uma discussão acirrada, espaços “institucionalizados” para o aparecimento de discursos de humor, quanto em outros, como a primeira página de um jornal sério e que não tem por objetivo divertir seus leitores.<sup>7</sup>

O humor é primeiramente político. E as charges congregam estas “polissemias” do político por ser essencialmente revestidas por humor, e por ser também uma narrativa ao mesmo tempo imagética. Como compreende Maffesoli [em a *transfiguração do político*] o político é manifesto de inúmeras maneiras, é plural, está no corpo, no gesto, na imagem que se constrói a partir de si e dos outros, ou nas formas em como se manifestam ou se relacionam os indivíduos. Portanto, qualquer forma de se comunicar [relacionar-se] é também um fenômeno político, assim como também ninguém estaria, como dizia Foucault, afastado das formas, dos jogos e dos exercícios de “poder” neste caso o sujeito não está isento de forma alguma do fator político. No entanto, percebemos, ao mesmo tempo, que as charges também são fenômenos de um ambiente essencialmente jornalístico, que sua pretensão atinge ao mesmo passo um patamar ideológico. Elas não só pretendem através do humor o riso dos outros, mas elas também se endossam pelo seu efeito de notícia e, ao mesmo tempo, pela sua ideologia, pois participam junto com os seus leitores nas suas decisões através do seu discurso verdadeiro. A charge procura apoiar-se em eventos ou acontecimentos históricos e cotidianos que tendem ser sempre atuais porque é um fato que é representado imediatamente pela ideia e depois pela mão do cartunista, e ela torna-se informação, ou notícia, porque ela precisa falar sobre aquilo que interessa o seu público e a si mesmo, que seja algo comum e que aparece como novidade temática, sempre atualizada [as charges são às vezes tidas como algo efêmero, que se perdem com o tempo quando o fato deixa de existir ou de ir ao encontro; às vezes um equívoco]. Ou seja, a charge pode ser tomada como uma notícia humorística, próxima a prática jornalística, só que de forma bem-humorada, porque nela existe certa pretensão, também, por um “regime de

---

<sup>7</sup> BRAIT, Beth. Ironia em perspectiva polifônica. Campinas: Editora da Unicamp, 1996. p. 14.

verdade”: pelo “imediatismo”, mas ela pode estar sempre associada às permanências de uma cultura; não perdendo seu contexto, e sendo ritualizada também em outras épocas.

Além de tudo, ainda há o fato de as charges serem produtos e objetos das redações jornalísticas. Elas se constituem a partir destes diferentes ambientes tão necessários e que contribuem efetivamente para a sua edificação [tanto como notícia, como também como fenômeno político], portanto, elas possuem em sua essência está esta outra “aura” que são propriamente influências das redações e dos seus posicionamentos políticos.

Assim, percebe-se que todos estes elementos ‘fenomenológicos’ das charges [humor, jornais e veículos, ideologia, política, contexto etc.] estão ao mesmo tempo numa relação complexa, porém bem estabelecida. Num diálogo que transita constantemente entre um lugar e outro, costurando, com seus fios, aquilo que se apresenta enquanto propriedades deste tipo de narrativa gráfica. Neste caso, com as charges.

Dessa forma, a questão principal desta pesquisa incorre na possibilidade de descobrir os sentidos da charge pelos seus principais elementos que a constitui como narrativa humorística e, ao mesmo tempo, vislumbrar os imaginários destas narrativas, que tem como epicentro as charges de Henfil, para que possamos assim trabalhar com as identificações ou impressões históricas que nos fazem evitar os erros dos anacronismos, principalmente se tratando desse passado como matéria principal de um discurso que deve ser tratada como uma forma de experiências arriscadas.

Vejo aqui que, a partir desta pesquisa, seria inevitável um debate entre as proposições apresentadas a partir dos inúmeros diálogos que vem acontecendo entre a Comunicação e a História ao longo das últimas décadas. Contribuindo principalmente para, neste caso, favorecer as questões que estão sendo desenvolvidos em torno do debate sobre as várias formas de narrativas e/ou de espaços de relações instituídos em diferentes tempos históricos. Dessa forma, procuro através das narrativas gráficas de outrora os sinais de um passado instituído a partir da forma com que o humor gráfico [das charges] foi utilizado, partilhado e organizado socialmente.

Isto quer dizer que neste deslocamento temporal, da história e para o interior da narrativa gráfica, permite-nos que possamos ir até outro lugar no passado e vasculhar

alguns dos seus principais sentidos. Para isto, contamos não apenas com uma possibilidade de ver este diálogo como uma aproximação interdisciplinar, como meio pelo qual se definiria suas diferenças e especificidades de campos e ofícios. Mas também como uma possibilidade que deve considerar, ao mesmo tempo, a história como narrativa e a comunicação como um processo que envolve essencialmente a ação humana. Os dois campos do conhecimento, tanto o histórico como o comunicacional, dizem respeito às relações humanas, mas nela existe o fato de que o ato da comunicação [da prática] refere-se de forma mais categórica às ações estabelecidas num determinado presente vivido. Ou seja, o que existe entre comunicação e história é o que pode corresponder à relação entre “narrativa” e “tempo”.

Esta forma de falar, de se comunicar, das charges aos membros do seu grupo assegura a sua existência coletiva. Sendo que a sua criatividade depende, mais do que tudo, da atmosfera do seu ambiente emocional, e que conjuga fatores internos e externos ao seu processo de criação artística, e que simboliza em primeiro lugar a vida. Pois, neste sentido, as charges e suas imagens traduzem a essência da verdade, pois elas, enquanto fragmento de comunicação nos *apresenta* ao mundo.

Afirmo que, neste sentido, a comunicação é a própria realidade. E como ‘realidade’ entendemos toda e qualquer forma de representação do mundo. Assim sendo, a charge corresponde a uma parcela desta variedade de realidades instituídas. A charge é comunicação, pois ela é também o que nos orienta em relação a um determinado presente, nos indicando, através das suas narrativas gráficas, a existência de um “lugar praticado”. Marshall McLuhan atribui às técnicas de comunicação um papel fundamental no prolongamento das capacidades sensoriais dos indivíduos.

Neste sentido, a charge não é dada apenas por um sistema de signos, mas pelas interações entre os modos de pensamento, os meios de comunicação e as representações [seus conteúdos e suas formas]. Sendo assim, através das charges de Henfil retomo a uma discussão que procura considerá-las como comunicação no sentido de processo de transmissão e de distribuição de mensagem, tendo em vista o controle do espaço e do seu povoamento. Por outro lado a charge deve ser aqui entendida enquanto um ideal de “ritual”, que evidencia a ideia de “partilha” ou de “comunhão”. As charges projetam os ideais de comunidade, como um processo de partilha no tempo, e não somente no espaço, no “plano da natureza da cultura”.

Nesta minha longa trajetória de peijas teórica tive a possibilidade de me deparar com discussões imprescindíveis que puderam me orientar com clareza em relação aos caminhos mais obscuros desta pesquisa. Diversas vezes não conseguia abandonar meu lugar de conforto, e não conseguia me afastar de uma escrita e uma pesquisa que se demonstravam ainda em formato historiográfico, como uma identidade adquirida ainda na graduação. Mas percebi, aos poucos, que o lugar da comunicação, a qual eu realmente queria alcançar, se encontrava não apenas na história, mas em outros lugares do conhecimento.

Ao passo que fui me encontrando com o solo teórico da comunicação passei a perceber as charges não mais como um produto que possui apenas um lugar no passado, se era isso que interessaria os historiadores, passei a entender melhor que para alcançar a comunicação seria preciso eu estar de encontro com o meu próprio objeto de pesquisa, ou melhor, com o que se passava naquelas narrativas que antes para mim eram concebidas como apenas ‘fontes’. Ainda estava com medo de abandonar a história e perceber que a narrativa gráfica, que não era apenas minha base para a história, mas era ela também o espaço onde de fato eu precisava mergulhar mais, onde estava o que eu precisava descobrir algo sobre a comunicação, e a partir dela entender o que ainda estava oculto aos meus olhos, então percebi que o que eu ignorava era o meu conteúdo e a sua fórmula para que eu pudesse colocar em relação de complementaridade, e não de hierarquia, a história e a comunicação, enquanto disciplinas e, ao mesmo tempo, enquanto fenômenos sociais .

O teórico Marshall McLuhan me possibilitou compreender como ocorre e se aplica a teoria dos meios que eu ouvia constantemente pelos corredores após as aulas, às vezes com euforia outras vezes com rejeição, mas que ainda não havia me convencido sobre o seu funcionamento. Tenho certeza que ambas as obras do teórico, que inclui *A Galáxia de Gutemberg* e *Os meios de comunicação como extensões do homem*, me fizeram trabalhar dentro do que eu apresento principalmente no primeiro capítulo, no qual eu apresento as linhas teóricas que me conduzem numa possibilidade de estender essa discussão aos caminhos que costuram essa relação íntima estabelecida desde muito tempo entre o jornal e as charges. Sendo que, trabalhando quase que dentro de uma trajetória biográfica sobre a participação de Henfil nos jornais, de diversos conteúdos, pude traçar essa relação com a forma de cultura política que marcava o cenário contextual brasileiro.

Fiz isso para demonstrar a importância das charges nos jornais durante aquele período, principalmente em relação a suas participações na imprensa alternativa ou dita “nanica”.

Além disso, é claro que contei com o auxílio de pesquisadores diversos que me direcionaram sobre os caminhos percorridos pelo cartunista nesses diversos espaços de imaginários dos editoriais. Porém tenho certeza que o momento mais pontual deste processo é quando atinjo a contribuição desse cartunista com o jornal d’O Pasquim. Além das contribuições fundamentais do jornalista Dênis de Moraes, contei com a participação quase que preponderante do professor e pesquisador José Luiz Braga, que pôde contribuir principalmente com algumas lacunas até então ainda não preenchidas e que dizem respeito à relação não apenas do periódico com o seu contexto, mas também sobre a formatação do jornal, um pouco do seu cotidiano de relações dos seus colaboradores e, principalmente, sobre a pluralidade de traços e dos tipos de humor, e, além de tudo, a ideia de *pessoalidade* que se contrapunha a compreensão elencada pela busca da objetividade ou pela imparcialidade defendida e seguida por outros jornais através dos seus manuais. Além, também, de me colocar diante da forma e da estrutura com que este jornal era feito.

Mas neste segundo momento a minha principal intenção foi de fato traçar as posturas políticas desses jornais e como eles, perante isso, influenciaram nas decisões de alguns desenhos, principalmente em suas temáticas, do cartunista.

Percebi também, tendo contato com algumas problemáticas de pesquisadores que se pretendiam estudar e debater sobre as diferenças e semelhanças entre charge, caricatura e cartuns, me deparei com a necessidade de construir uma ideia sobre o conceito de charge. Esta preocupação esteve associada às impressões deixadas pelas publicações dos pesquisadores Alberto Gawryszewski, Paulo Ramos, Camilo Riani entre outros, e que também possuem contribuições significativas sobre a ideia de linguagem, caricatura, charge e humor. Quando eu li a obra do professor Alberto G. sobre o *Conceito de Caricatura* percebi através de uma longa pesquisa que não havia nenhuma pesquisa com profundidade o suficiente que pudesse me oferecer bases o suficiente sobre a etimologia da palavra Charge ou mesmo uma compreensão conceitual contundente sobre este campo, então tentei brevemente traçar este percurso no terceiro capítulo deste trabalho. Por isso que no terceiro capítulo utilizei desta ausência de dados

sobre o conceito desse lugar da charge para me propor a oferecer aqui apenas algumas das direções que delimita ou mesmo estabelece uma fronteira rígida que a impediria de ser associada instrumentalmente a outros estilos e gêneros do desenho gráfico.

No entanto, apresentei aqui algumas das pretensões que foram surgindo a partir dos elementos que pudessem me fazer conceber a charge como um território somente dela. Por isso que no quarto capítulo desta pesquisa fiz importantes considerações sobre a necessidade dos estudos sobre a imagem, principalmente a partir do meu contato com o grupo de pesquisa em imagem, o LEDI. A charge, neste sentido, possuía uma parte imprescindível que me fez crer necessário analisar que se refere a sua formatação imagética, além de tudo ela é também imagem. Nele Utilizei publicações feitas a partir de encontros organizados pela revista, que contam com mais de dez obras que reúne importantes discussões a respeito do assunto e que nos orientam em torno de algumas possibilidades metodológicas para isso. Além da revista também utilizei importantes pesquisadores sobre o assunto, como E. Gombrich, por exemplo. Ainda busquei relacionar os fenômenos da imagem ao imaginário com Durand, Maffesoli e Baczko, entre outros.

Por fim, gostaria de apontar como referencial teórico minha experiência com a charge que teve como fim o uso sobre sua associação com o fator discursivo. Para isso, autores como Michel Foucault e Eni P. Orlandi servem-me como base teórica para se pensar o fato de as charges serem fenômenos de discurso, e em como ela poderia ser trabalhada dessa maneira. Além disso, aproveitei para discutir o conceito de “poder” formulado por Foucault e, ao mesmo tempo coloquei, já que as charges compõem esse rol que integra um mundo discursivo, a charge apresenta-se dentro dessa discussão sobre as formas e maneiras de exercício do poder ou de efeitos de poder.

Sendo assim, percebi que a partir dessas estratégias traçadas para compor uma compressão mais clara sobre as charges, com Henfil, eu estava já naquele momento transitando por entre as possibilidades apontadas pelo campo da comunicação. Sendo que todos estes elementos também fazem essencialmente parte do que ela garante para si como meios que possibilitam nossas investigações.

## CAPÍTULO I

### JOGO DE CENA ENTRE A COMUNICAÇÃO E A HISTÓRIA

Não nos resta dúvida que com as novas problemáticas tão latentes em torno dos meios de comunicação, principalmente em nossa era, surge recentemente, no século passado, uma nova disciplina que tem para si como objeto em suas pesquisas e problematizações compreender os processos de comunicação como fenômeno social. Efetiva-se como disciplina e não apenas como um saber onde se assenta nos meios de comunicação, relativo a isso, como sugere o professor Luiz C. Martino, “é preciso que o estudo da Comunicação vá mais além de suas imagens, que avance no conhecimento de si, que aprenda a traduzir suas metáforas em conhecimento”<sup>8</sup>.

Naturalmente a Disciplina Comunicação trata efetivamente das dinâmicas e processos que são constituídos a partir das próprias ações sociais, como conhecimento e prática, e a partir dessas práticas de conhecimento as relações que formam toda e qualquer sociedade ocorrem sempre de maneira que lhe possa possibilitar ter a garantia de suas próprias significações, sendo assim é com essa reciprocidade que todo e qualquer sujeito permite-se criar assim outro tipo de expectativa como prova da sua existência coletiva. Para Martino essa relação seria mais uma forma que nós possuímos de consumir o que nos é tido como instante coletivo ou presente, o calor da convivência, ou melhor, de uma “estratégia racional”, forjada pelos próprios protagonistas dessas relações como uma maneira de nos inserir nessas formas de existência de *pluralidade coerentes*.

Ou seja, uma organização social que vive de seus contatos imediatos, de sua renovação compulsiva dos laços coletivos. É somente uma tal forma de organização coletiva que pode criar para si uma instância chamada atualidade, a fim de exprimir o conjunto de uma realidade fragmentada pela multiplicidade de agrupamentos (comunidades).<sup>9</sup>

Neste caso, o principal objeto das pesquisas em comunicação está voltado não mais para a ideia de comunidade, mas para a complexidade dessas comunidades (dos grupos) que compõe toda e qualquer sociedade em seus diferentes períodos históricos.

---

<sup>8</sup> MARTINO, Luiz C. Interdisciplinaridade e Objeto de Estudo da Comunicação. pp. 01-02. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/520b5e9c86ccce328b10cf0c058d13c2.PDF>.

<sup>9</sup> Idem, Ibidem. p. 04.

Estas relações que a comunicação buscar estabelecer tenta atingir os espaços abertos pelos *meios* (medias) que também se constituem em complexos espaços públicos da ação humana. Já que são eles, os meios, que alargam efetivamente os horizontes das perspectivas humanas. Em suma, não há de maneira alguma realidades históricas sem que haja antes as suas práticas de comunicação, de relação, de consumo, de transfiguração dos indivíduos em espaços de coletividade. Isso se refere efetivamente à notoriedade dos meios de comunicação como uma ponte que interliga os homens em relação a essa sua inevitável existência de coletividade, e, sem dúvidas, bastante complexa em si como sugere Martino.

A comunicação passa a formular para si um interesse específico que não se confunde, por exemplo, com os interesses da psicologia ou da sociologia. Neste sentido a Comunicação se assentaria sobre um solo teórico próprio, no qual passa a lançar uma luz sob seus objetos e passa a constituir para si uma identidade característica. Assim, a Comunicação surge, como proposta, compreender os sentidos formulados a partir dos conteúdos dessas relações sociais, ou seja, o que há de significativo nessas práticas de produção de sentidos e em como os seus usos, pelos *medias*, interferem nas nossas relações, mesmo da sua participação na transformação ou na garantia de assegurar a invariabilidade desses sentidos coletivos. E tal atenção dada pela Comunicação, assentada na interface dos processos tecnológicos e do corpo de sujeitos, valoriza os efeitos provocados pelos seus meios e isso não é a mesma atenção dada, por exemplo, pelos sociólogos em relação aos seus objetos de estudo.

A teoria da Comunicação, como no fio de Ariadne, estende-se por entre um labirinto complexo de possibilidades e nos retira de lugares herméticos, nos indicando o caminho correto a ser seguido sem que, assim, possamos ultrapassar nossas fronteiras e chegar a lugares que não nos pertenceria mais.<sup>10</sup> E assim chegamos à definição dos nossos interesses e a um objeto próprio que caracteriza realmente qual são as nossas intenções de objetos de estudos, localizando-nos em um solo específico. No entanto, após estabelecer nossas fronteiras, como todas outras disciplinas o fizeram por uma questão de necessidade, isso não impediriam de forma alguma que pudéssemos, mesmo diante desta consolidação territorial, de conversarmos com outros campos do saber no intuito de alargar os nossos horizontes do conhecimento.

---

<sup>10</sup> MARTINO, Luiz C. Interdisciplinaridade e Objeto de Estudo da Comunicação. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/520b5e9c86ccce328b10cf0c058d13c2.PDF>.



Estas conversas com outras disciplinas nos favorecem em diversos aspectos, caso contrário, estaríamos contraídos ao estado de ‘autismo’, mudos e quietos, sem que trocássemos uma só palavra que fosse contribuir para alargar ainda mais nossas percepções sobre os fenômenos das sociedades em sua diversidade de situações. Neste sentido, a interdisciplinaridade não é de maneira alguma um tema novo nem mesmo uma necessidade atual que surgiu hoje. Este é um tema que já remonta desde a década de 1960 e ela é composta por uma série de posicionamentos que nem sempre estiveram conciliáveis, mas que revelam de maneira clara seus interesses.

Como aponta a professora Thereza Negrão, essa interdisciplinaridade não significaria de maneira alguma uma “mudança de endereço ou identidade profissional”<sup>11</sup>. Pelo contrário, existe apenas uma troca de conhecimento para se dar conta da complexidade de questões da vida humana em sociedade e seus mecanismos. Essas restrições não podem existir ao passo que a Comunicação também deve chamar para si outros locutores que possam possibilitar uma compreensão melhor sobre determinado problema.

A relação entre os campos da História e da Comunicação, com letras maiúsculas para determinar o campo da disciplina e não apenas os seus lugares de investigação ou seus objetos de análise, tornam-se, aqui, mais do que nunca necessária, principalmente porque estão sempre se consumindo, pois cada uma delas, apesar das suas diferenças significativas, está em comum acordo com a outra ao passo que os fenômenos de uma poderiam depender efetivamente dos fenômenos da outra, ou seja, se falamos em fatos e acontecimentos na História são somente porque podemos falar de um consumo do presente ou de uma *atualidade* na Comunicação. A partir disso, o pesquisador da comunicação, assim, poderá, agora, “também iluminá-la com velas de outros altares”<sup>12</sup>. Elas se harmonizam a partir do momento em que, nessa aproximação, os atos da comunicação e os atos históricos, ao mesmo passo, levam-nos ao que tomamos enquanto atos narrativos.

A rota de acesso à floresta mítica encontrada na fabulação e na lenda sua vereda natural. Ainda que os registros do simbólico e do imaginário nos forneçam chaves para o formidável feixe de

---

<sup>11</sup> MELLO, Maria Thereza Negrão de Mello. História cultural como espaço de trabalho. In. *Os espaços da história cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008. p. 17.

<sup>12</sup> MELLO, Maria Thereza Negrão de Mello. Clio, a musa da história e sua presença entre nós. In. *Um passeio com Clio*. Brasília: Paralelo 15, 2002. p. 33.

significações que encerra, a sensibilidade mítica institui-se primordialmente com base na narrativa. É obedecendo a esse modo de expressão que temos a ponte, a partir da qual logramos perscrutar seus poliferantes códigos.<sup>13</sup>

Poderíamos supor também que quando promove pesquisas na Comunicação envolvemos claramente os processos históricos. E ambos os processos envolvem efeitos que estão envolvidos pelos processos do acontecimento, ou seja, se a comunicação faz gerar narrativas, discursos e linguagens, todos estes fenômenos do ato da comunicação estão envolvidos por assim dizer por uma camada de tempo que indissociavelmente está ligada aos seus efeitos históricos. Se ao historiador cabe, como contribui Marialva C. Barbosa, retomar a um lugar qualquer no passado, sendo a História “a ciência dos homens tempo”, de Bloch, isso só poderia ser efetivamente possível através das ações documentadas em *atos narrativos* deixados por quem foram fundamentais em um determinado presente vivido, mesmo a narrativa sendo um acontecimento em si mesmo, este presente, que diz respeito às ações e/ou relações entre os homens, é algo que está para aquilo que foi possível a partir das ações ou processos da comunicação que coloca os indivíduos presos a sua coletividade, onde ele se torna, assim, semelhante aos outros. Daí também poderemos ver, ao longo deste trabalho, a importância da comunicação no processo de constituição do imaginário.

Já que a comunicação compreende as maneiras de relação dos homens numa dada época, e sendo que todas essas relações deixaram marcas num presente que foi consumido, devemos partir da necessidade de que esse diálogo entre Comunicação e História nos favorece em vários aspectos, pois procuro no passado, a partir das narrativas gráficas do cartunista Henfil, os sentidos ou o valor das suas charges, da sua ação narrativa, ao que refere ao tempo que ele pertence e concede como sendo seu, percebendo, ao mesmo tempo, um lugar do exercício da sua autoridade histórica, como uma forma deste artista expressar ou projetar suas ideias aos seus contemporâneos.

Falo aqui de outro tempo, ou melhor, de uma construção narrativa do tempo que foi elaborada em outro período da história. Este deslocamento, por mais que meu lugar está primeiramente assentado sobre os espaços da comunicação, deverá levar em consideração as contribuições teóricas impostas pela história. Falo de um passado comunicado como metáfora que reside sobre as charges do cartunista. E neste sentido os

---

<sup>13</sup> Idem, *Ibidem*. p. 28.

processos históricos também implicariam na existência de veículos que estabelecem essa mediação entre o passado e o presente vivido da obra. Neste caso a comunicação estaria de fato presente em “tudo” e é por isso que tudo também pode ser histórico. Mas a diferença é clara entre as duas disciplinas, se a comunicação é o conjunto de processos estratégicos de ‘inserção do indivíduo na coletividade’, a história pode ser definida aqui como uma questão que se refere à transmissão de um ‘patrimônio simbólico’ entre gerações, como afirma Innis.

E é claro que a história só se escreve a partir dos vestígios que chegam ao historiador. E tudo que foi utilizado em um presente como meio de comunicação é o que inscreve este lugar enquanto lugar praticado, de ação onde houve a atuação direta do ato da comunicação. E para isso devemos também ter em mente que ao longo da história das civilizações tanto a pedra, a argila, a madeira, o pergaminho, o papiro, o papel etc. serviram como meios de comunicação, uma parte material, física, que serviram para que as marcas ou os processos históricos pelo qual o passado pode chegar ao presente fossem cultivados.

Neste caso podemos afirmar que um dos objetos necessários para o historiador, seria os “meios” pelos quais um determinado presente é constantemente passível do ato de comunicação e de interpretação, atribuindo-o um sentido e estabelecendo aquele choque de forças entre passado e presente históricos, trabalhando com um corte, estabelecendo uma diferença, uma ruptura, mas, ao mesmo tempo, também, passa a ser utilizado como a única maneira ou ferramenta de aproximá-los [passado e presente]. Servindo, assim, como a única ponte que interliga ambos, mas que também estabelece esse corte que separa os dois.

Temos assim as práticas da comunicação, que podem estar associados aos suportes técnicos ou materiais (como as línguas vernáculas, jornais, revistas, imprensa, jornalismo) e que vem se desenvolvendo desde muitos anos, mas também podemos apontar para os meios simbólicos da comunicação que pode estar relacionado tanto às formas de comportamento individual ou em relação aos gestos de sensibilidade, de sensação, que traduzimos em nossa ação de existência coletiva. Assim, seria de fato a partir desses mecanismos de comunicação que os historiadores podem hoje chegar a algum lugar no passado, ao qual abraçam como “lugar praticado”, isto quer dizer que há um lugar onde está inscrito estes sentidos, de uma consciência coletiva ou de uma

“pluralidade coerente” de ações simbólicas que formam os produtos dessas estratégias de comunicação, de relação, de aproximação, de confrontos etc.

Portanto, a vida que vivemos em sociedade pode ser resumida através dos espaços compartilhados em qualquer lugar, seja no ônibus ou mesmo em uma sala de aula. Ao compartilharmos estes espaços estamos também compartilhando experiências que se fazem de forma que possa nos colocar numa comunhão de sentidos. Estas relações, umas com as outras, podem não ter maiores consequências ou podem também se tornar bastante duradouras. Mas o que realmente nos importa aqui é que estes espaços simbólicos são lugares construídos a partir das relações sociais. E é claro que estes espaços serão sempre desiguais, mas sempre com um código de linguagem semelhante como uma forma de garantia dessa sua coerência, como prova também da sua consolidação natural dos processos de comunicação, podemos supor aqui que se todas as pessoas em si possuem linguagem isso mesmo não significa que elas sempre irão conseguir se comunicar efetivamente, pois diversas pessoas ocupam posições diferentes de cultura, dificultando as relações.

As diversas mídias competem com outras várias fontes no sentido de satisfazer as vontades e necessidades do público ávido por informações. As demandas dessa audiência são neste sentido apenas parcialmente satisfeitas pelos meios de comunicação, e há uma vasta gama de outras necessidades do público que não são sequer mencionadas pela mídia. Mas o que mais nos surpreende nessa relação é que a expectativa da reação alheia tende a orientar, quando não definir, o comportamento do indivíduo receptor em uma situação de atividade coletiva da mídia.

Essa postura interdisciplinar que não tem nenhuma pretensão de buscar pela totalidade do mundo ou de conhecer o todo dos fenômenos humanos, encerrando outras possibilidades de interpretação, procura na verdade buscar no “conhecimento intersolidário entrecruzamentos e pontos de intersecção mais facilmente encontráveis”<sup>14</sup> quando arriscamos invocar a partir de outros territórios de interlocução diferentes modos discursivos que podem implicar em seus privilegiados espaços de manifestação. Nesse sentido, procuro levantar nesse percurso interdisciplinar os caminhos de como que a Comunicação e a História, com seus interesses voltados às formas discursivas, imbricam-se nessas formas de linguagens produzidas, seja textuais ou imagéticas das

---

<sup>14</sup> MELLO, Maria Thereza Negrão de Mello. Op. cit. pp. 33-34.

charges. E para viabilizar essa possibilidade de interpretação proposta aqui a partir deste entrecruzamento, lanço a seguinte questão, seria indispensável, então, considerar que a partir dessas construções do discurso deveríamos, neste jogo de cena, buscar também os registros do simbólico e do imaginário? Ou seja, como duas instâncias de sustentáculo das representações que configuram o nosso modo de ver o mundo? Pois bem, é o que pretendo então seguir com os próximos capítulos tentando responder a tais questões.

## CAPÍTULO II

### Henfil, a Charge e o Jornalismo

*A exteriorização ou expressão da mente individual, sob as condições da cultura manuscrita, era muito restrita. O poeta ou autor estava ainda longe de poder usar a língua vernácula como meio de se dirigir ao público. Com a tipografia, foi imediatamente a descoberta da língua vernácula como PA (Public Address), como sistema de se dirigir ao público. A figura de Pietro Aretino (1492-1556) serve para ilustrar esse súbito desenvolvimento. Também ilustra ele a inesperada reversão da auto-acusação particular originária do confessor, para a denúncia pública dos outros.*

Marshall McLuhan

Seria impossível responder aqui o porquê das afeições de Henfil com o trabalho de cartunista. Não saberia de maneira alguma dizer quais foram os principais motivos que levaram o cartunista a escolher trabalhar com esta forma de atividade e não outra. Mas, a que tudo indica, o que aconteceu em sua trajetória de vida esteve associada a essa descoberta profissional de certa forma imprevista.

Isso pode ser respondido a princípio pela forma quase que espontânea com que se deu essa sua aproximação com as diversas esferas dos veículos de comunicação. As tiras cômicas são tão comuns aos meios de comunicação impressos, fáceis de serem vistas predominantemente nos cadernos de cultura dos jornais brasileiros. As charges, a princípio, devem ser vistas como uma forma de narrativa que esteve quase sempre submetidas e dependentes à “autoridade” e à hegemonia dos jornais impressos. Meios pelos quais elas eram divulgadas e popularizadas, alcançando uma dimensão mais ampla de exposição e de consumo. Além disso, quero frisar também que um dos problemas aqui levantados também se refere a um período importante da nossa história, em que constitui um dos problemas, e que se coloca em relação ao estatuto político das

charges e dos jornais e as suas funções ideológicas em um momento em que nem tudo podia ser veiculado.

Isso implica dizer que as consequências sociais e individuais de qualquer meio – isto é, de qualquer extensão de nós mesmos – provém dos novos parâmetros introduzidos em nosso cotidiano através de cada nova tecnologia ou extensão de nós mesmos.<sup>15</sup>

E os jornais, dessa forma, são parte significativa destas tecnologias introduzidas em praticamente todas as culturas ilustradas como forma de extensão dos homens, de dimensionalidade que nos permite alcançar outros espaços, que não apenas é introduzido no cotidiano, mas, de certa forma, é também por onde a cultura pode ser apreendida, compreendida e ressignificada.

A alfabetização dá às pessoas o poder de focalizar um pouco à frente da imagem de modo a poder captá-la, por inteiro, num golpe de vista. As pessoas não-alfabetizadas, não havendo adquirido esse hábito, não contemplam os objetos como o fazemos. Ao contrário, percorrem os objetos e imagens como costumamos fazer com uma página impressa, segmento por segmento. Não têm, portanto, um ponto de observação exterior a cena, ou ao objeto. Deixam-se absorver inteiramente por ele e o passam a viver. Os olhos não o veem em perspectiva, porém taticamente, por assim dizer. Os espaços euclidianos que dependem muito de separar a vista do tacto e do som não lhes são conhecidos.<sup>16</sup>

Neste sentido, foi em 1964 que a revista *Alterosa*, de Belo Horizonte, que havia passado por uma grande reforma [com recursos oriundos principalmente do Banco Nacional], recebeu uma equipe que havia sido montada para colocar em atividade e circulação as suas publicações. Roberto Drummond<sup>17</sup> assumia o cargo de diretor. Drummond era amigo de Betinho, o irmão mais velho de Henfil. Foi através dele que Henfil, aos vinte anos de idade, conseguiu um cargo como revisor na Revista dirigida por Drummond. Um pouco relapso, como diz Malta, ali Henfil procurava matar grande parte do seu tempo desenhando vinhetas pornográficas e utilizava isso para se divertir com os colegas da oficina gráfica. Henfil ainda não tinha o domínio sobre o traço que conhecemos [em 1960 ele havia se especializado em ilustração e produção de história em quadrinhos], e também não sabia nada sobre a atividade de revisor. Um de seus desenhos, não se sabe como, chegou até as mãos do diretor Drummond que não hesitou

---

<sup>15</sup> MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, 2000. p. 428.

<sup>16</sup> MCLUHAN, Marshall. A Galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico. São Paulo: Editora Nacional, Editora da USP, 1972. p. 58.

<sup>17</sup> Escritor e Jornalista. Autor do romance *Hilda Furacão*, seu maior sucesso publicado na década de 1990.

em convocar Henfil para uma conversa em sua sala, mas também por causa dos tantos erros ortográficos cometidos por Henrique. Márcio Malta afirma que a partir daquele momento tudo se modificaria, pois foi naquele momento que Henfil havia sido desafiado pelo diretor a contribuir com suas tiras na primeira edição da revista. E foi desafiado a criar e apresentar um personagem para as suas historinhas.<sup>18</sup>

Anos mais tarde, Roberto Drummond confessou que assumiu a editoria da revista *Alterosa* com vários sonhos, um deles era descobrir um novo Bojarlo (o cartunista Mauro Borja Lopes). Drummond incentivou Henfil presenteando-lhe com várias revistas francesas para que educasse o traço e se inspirasse nos mestres do humor, como Bose e Sempé.<sup>19</sup>

Henfil criou seus primeiros personagens em Julho de 1964: Os *Fradins*. Que marcaram a sua trajetória no universo e na história dos cartuns brasileiros.

Mas Drummond também havia sido responsável por definir outra coisa, o seu pseudônimo. Drummond havia determinado que a partir daquele momento o cartunista assinaria seus desenhos como “Henfil” [de **Henrique Filho**]. Henfil em entrevista, como relata Dênis de Moraes<sup>20</sup>, dizia que Drummond “foi o único sujeito a acreditar”<sup>21</sup> nele, num momento em que nem ele mesmo acreditava em si.

Roberto Drummond foi realmente quem transformou Henrique de Souza Filho em Henfil, *o rebelde do traço* como atribuiu Dênis de Moraes ao título da sua obra.

Assim, a Revista *Alterosa* teve grande visibilidade na capital mineira, era um veículo de destaque, pomposo, que possuía grande circulação, paralelo as revistas de gêneros mais conhecidas como “Fon-fon” e “O cruzeiro”. Era uma Revista de publicações mensais, e suas edições circularam de forma presente entre os anos de 1939 e 1964 através da *Sociedade Editora Alterosa Ltda*. Até que em seu último ano de vida, em 64, por conta do golpe militar, a revista foi obrigada a definitivamente fechar suas portas e findar suas publicações. “O período de revitalização da revista *Alterosa* foi de curta duração. (...) teve que fechar as portas por conta do golpe de 1964, o mesmo que fez com que Betinho tivesse que se exilar no Uruguai”<sup>22</sup>. Percebemos que dentro do seu período de circulação a revista conquistou seu espaço de destaque, e acompanhou o início dos importantes momentos da história da ditadura do Brasil. A revista também

---

<sup>18</sup> MALTA, Márcio. Henfil: o humor subversivo. São Paulo: Expressão Popular.

<sup>19</sup> Idem, *Ibidem*. p. 21.

<sup>20</sup> MORAES, Dênis de. *O rebelde do traço: a vida de Henfil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

<sup>21</sup> *Veja*. São Paulo. Ed. Abril, 1971. Edição 139 de 5 de Maio. p. 41.

<sup>22</sup> MALTA, Márcio. *Op. cit.* p. 23.



passou pela ditadura do “Estado Novo” de Vargas como também pela curta experiência de democratização com os governos “populistas” (1946-1963). Atualmente o Arquivo Público da cidade de Belo Horizonte disponibilizou notadamente um acervo composto essencialmente por 68 edições da revista que atravessam esses diferentes contextos históricos.

Alguns pesquisadores da revista não excluem o fato de que ela possuía um conteúdo que se inclinava mais ao universo da cultura feminina <sup>23</sup> (ao passo que em todas as capas da revista são ilustradas com imagens e fotos do universo das mulheres, deixando claro seu principal público), como se pode considerar levando em consideração também os padrões da época. Em destaque as suas páginas discutiam assuntos relacionados à culinária, ao rádio [como a matéria de 1964 “Bê-a-Bá da Bossa Nova” e a “Bossa de exportação”], ao cinema [sobre o “cinema novo” feito por Glauber Rocha e que trazia como título de reportagem “Cinema Novo: Roteiro em Longa Metragem de um Sucesso”], à literatura [com seus vários contos, ou como matérias como aquela sobre “Shakespeare is Alive, Shakespeare em quatro atos”], à moda e “seus segredos” e à beleza [na página intitulada de “Femininas”], mas trazia também entrevistas com as celebridades daquela época [como Helena Inês a “atriz moderna” e “modelo de estrêla do cinema nôvo”], assim como em suas colunas sociais que exploravam fatos da capital e de outras partes das cidades mineiras.

No início da década de 1960, com toda mudança provocada pelas revoluções nos modos de vida, ela se tornou também uma revista de caráter político. Esse seu novo perfil permitia que a revista ampliasse seus horizontes de reflexão, abrindo-se para discutir questões relacionadas aos esportes, às questões sobre os conflitos políticos internacionais marcados essencialmente pela Guerra Fria, inclusive declarações de personalidades do cenário político brasileiro em entrevistas concedidas também a revista. Essa mudança ocorreu de forma significativa ao passo que se tornou possível estender as matérias a outros campos de abordagem e de perspectiva, acompanhando as rápidas mudanças contextuais que se desenrolavam naquele momento. Ao passo que tais mudanças passam a ser percebidas também através da variação das imagens que

---

<sup>23</sup> Na primeira edição da revista, de agosto de 1939, por exemplo, ela traz um conteúdo na página 21 que tem o tema “Sadia – formosa – satisfeita”, a matéria fala sobre um produto farmacêutico: “Um dos requisitos essenciais á felicidade da mulher é a saude. Sem saúde a mulher nunca será sadia, formosa nem feliz. Assegure a sua saúde, a sua beleza e a sua felicidade, fazendo uso de um produto de confiança, consagrado pela experiência de muitos anos, como um dos maiores amigos da mulher. Ele proporcionará a saúde que necessita para dar fiel cumprimento á alta missão que Deus confiou á mulher”. Uma antiga propaganda de um remédio feminino conhecido, o “Veragridol”.

construímos e as concebemos como realidades imaginárias, como os padrões estéticos de sociedade; o que lhe desperta de fato interesse e em como ou de que forma essas construções imagéticas ocorrem segundo o interesse de todos aqueles envolvidos.

Contudo, as representações masculinas e femininas não são fixas, elas arranjam e desarranjam lugares sociais em disposição que, segundo Guaraci Lopes (1997, p.28), são sempre transitórias, pois se vão transformando ao longo do tempo, historicamente, assim como também se transformam na articulação com as histórias pessoais, as identidades sexuais, étnicas, de classe, etc.<sup>24</sup>

A princípio, apesar da aparição de Henfil com os fradinhos na revista, a única revista de acesso possível pelo Arquivo Público de BH data de 1964 e não trás estes personagens, e o mês de sua publicação aparece com uma interrogação. No entanto, este número da revista nos oferece uma charge do cartunista que tem como temática “O Rodeio” na página 41, logo após a coluna “Femininas”. Basicamente uma crítica que explora a derrota do homem para o animal e logo em seguida o animal é morto com um tiro ainda na arena. Nesta mesma edição de acesso Henfil também aparece com suas ilustrações num conto de Lúcia Machado de Almeida, nas páginas 60-61, de título “Quando Xisto desmaia De susto na presença de Rutus”.

Mas vale destacar que os primeiros personagens de sucesso, os *Fradins*, *Baixim* e *Cumprido*, foram inspirados a partir da experiência e do convívio de Henfil com a ordem católica dos dominicanos, e conseqüentemente com os frades da ordem religiosa. Seus personagens são dicotomicamente donos de personalidades distintas, por exemplo, o frade *Cumprido* possui por um lado uma extrema ingenuidade e uma bondade aborrecedora e letárgica, enquanto que o frade *Baixim*, por outro lado, possui todo um sarcasmo cruel que atinge de maneira dolorosa toda moral conservadora da sociedade brasileira. Através deles Henfil falava dos problemas sociais, religiosos e políticos de sua época. Algumas pessoas, inclusive o próprio cartunista, consideram os dois personagens como facetas típicas da própria personalidade do artista que os criou. Isso porque a todo o momento, como pretendo entender melhor aqui, devemos considerar que “ao significar, o sujeito [também] se significa”<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> OLIVEIRA, Selma Regina Nunes de. Mulher ao quadrado: as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007. p. 142.

<sup>25</sup> ORLANDI, E. P. Discurso, imaginário social e conhecimento. *Em Aberto*. Brasília, ano 14, n.61, jan./mar. 1994. p. 55. Disponível em: <http://www.emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/911/817>

Assim, em 25 de julho de 1964 foi veiculada a primeira história dos fradinhos na revista Alterosa, que se tornariam importantes personalidades da carreira de Henfil e admiráveis para a memória do desenho gráfico brasileiro. Onde já faziam críticas diretas ou indiretas ao golpe e à ditadura instaurada.



[imagem 01] FONTE: <http://revistacult.uol.com.br/home/wp-content/uploads/2013/12/fradins1.jpg>

Seu jeito de desenhar simples, porém complexo, direto e apaixonado, acabou fazendo com que o cartunista fosse educando seu traço e tornando-o cada vez mais uma marca que não se permitiria mais ter outros contornos “caligráficos” se não fosse aquele.

Eu comecei tentando imitar todos, os nacionais e estrangeiros. Aí, com a prática e principalmente com a pressa em entregar os trabalhos, fui limpando as mil influências e cheguei ao traço que tenho. O Jaguar define meu desenho como caligráfico, ou seja, eu desenho como escrevo. Se é assim, eu sou cria da minha professora de grupo. O problema é que eu nunca me preocupei seriamente com o desenho. Até hoje uso o mesmo papel do primeiro desenho, ou seja, qualquer um. O que me mobiliza é o que tenho a dizer, a contar. O desenho vem atrás da idéia, ele é espelho da idéia. Se eu não tenho uma idéia eu não formo imagens, eu não consigo desenhar nada. Acho que é o mesmo caso do Veríssimo, que não sabe desenhar nada, mas que tem muito a dizer. Aí criou um desenho pessoal feito uma assinatura. E aí você vira uma escola, um caminho (...) Pô, bote uma idéia na cabeça que o desenho vem atrás.<sup>26</sup>

O que nos vale considerar, quando encontramos em nosso caminho as charges [bem como outras formas de discurso] são os espaços de imaginários que se localizam a

<sup>26</sup> SOUZA, Tárík de. Como se faz humor político. Petrópolis: Vozes, 1984. p. 88.

partir das especificidades do seu universo de narratividade, como de acordo com cada trajetória de cada cartunista e em cada período da sua própria história e que é exercido por uma presença quase que involuntária em relação a sua experiência de tempo. Neste caso, como me proponho analisar as charges do cartunista Henfil, quero ir de encontro às suas especificidades, não apenas a do seu traço, marca da sua individualidade, mas àquelas que estão sempre expressas pelas realidades do seu imaginário [embasado principalmente nas máximas de Maffesoli de que “O imaginário é uma realidade” ou de Baczko sobre as “funções *reais* desses percursos imaginários”<sup>27</sup>] que se encontram, ou se tocam, a partir das experiências presente na própria obra, neste caso, ou nos desenhos.

Se é assim para o sujeito, também a relação com o mundo é constituída pela ideologia; a ideologia é vista como o imaginário que medeia a relação do sujeito com suas condições de existência. No discurso, o mundo é apreendido, trabalhado pela linguagem e cabe ao analista procurar apreender a construção discursiva dos referentes. A ideologia é, pois, constitutiva da relação do mundo com a linguagem, ou melhor, ela é condição para essa relação. Não há relação termo-a-termo entre as coisas e a linguagem. São ordens diferentes, a do mundo e a da linguagem. Incompatíveis em suas naturezas próprias. A possibilidade mesma dessa relação se faz pela ideologia. Daí decorre que, discursivamente, por trabalharmos sempre essas relações, não é só a noção de linguagem que é diferente; também as noções de social, de histórico, de ideológico se transformam.<sup>28</sup>

Neste sentido, quando me refiro a estas experiências permita-me tão somente apontar para três possibilidades de imaginário que se encontram, se dialogam, se cruzam e se misturam na obra, ao passo que quando se trata de imaginário ele também deve ser concebido como múltiplo e diversificado, por suas variáveis de práxis ideológicas, culturais e históricas. Frente a esta lógica tripartida, entre o corpo, a alma e o espírito da obra, faço compreender a princípio: o imaginário de Henfil [sua vida, trajetória enquanto sujeito histórico], o imaginário dos veículos de imprensa [por onde ele transitou profissionalmente, consumido também pelos seus ambientais e posturas políticas] e o imaginário da época [de caráter contextual, com seus acontecimentos sócio-políticos declaradamente tratados na época da Ditadura Militar].

---

<sup>27</sup> BACZKO, Bronislaw. “A imaginação social” In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 298.

<sup>28</sup> ORLANDI, E. P. Op. cit, 1994. p. 56.

Por isso que iniciei este texto demonstrando um pouco sobre este primeiro contato do cartunista com a Revista Alterosa. Pois é a partir disso que se torna possível também verificar e responder, em parte, onde, como com a figura dos fradinhos, se encontra esse ponto de intersecção entre os espaços de imaginários que contribuíram diretamente neste processo de criação da obra de arte, e que serviu como pontapé inicial para a sua carreira de cartunista. Partindo deste pressuposto podemos verificar as possibilidades de compreensão sobre estas experiências de imaginário do cartunista.

Primeiro em relação à postura política dos jornais e revistas que ele fez parte, no caso da revista Alterosa, voltada pretensiosamente ao público feminino, permitiu uma maior liberdade criativa para Henfil, onde ele pôde apresentar seus primeiros personagens e que se tornariam marcas inapagáveis da história de vida da revista e do artista. A revista possuía uma ambiente mais leve, que permitia também um maior espaço para expressar críticas mais abertas. Em seguida podemos destacar, neste mesmo sentido, a trajetória de vida do cartunista ou suas experiências enquanto sujeito e indivíduo histórico, submetido a esse enquadramento definido pelas experiências tomadas ao longo da sua vida. Uma parte que assegura aquele imaginário oriundo de uma formação transcorrida das suas experiências de infância, juventude, entre outras, e que certamente iria se refletir posteriormente em suas escolhas, e que podem ser destacadas pelos ambientes familiar, de formação educacional, social etc. No caso do Henfil esta experiência tão singular esteve marcada por uma influência essencialmente católica, principalmente em sua vida de artista. Influenciando-o principalmente na hora de conceituar alguma característica de personalidade ou de sensibilidade aos seus personagens, como no caso dos frades *Baixim* e *Cumprido*. E por último o contexto, o período em questão, que se refere ao local de fala do artista, constituindo outro espaço de imaginário, pois, este reflete em como este sujeito, naquele exato momento, encarou ou se colocou diante de todos aqueles acontecimentos, com suas determinações políticas.

Malinowski reconhece , em cada *corpus* de mitos, o equivalente a um verdadeiro mapa social que representa e legitima eficazmente a formação existente, com seu sistema de distribuição do poder, dos privilégios, do prestígio e da propriedade [cf. Malinowski 1936; Balandier 1976]. Ora, ao produzir um sistema de representações que simultaneamente traduz e legitima a sua ordem, qualquer sociedade

instala também <<guardiões>> do sistema que dispõem de uma certa técnica de manejo das representações e símbolos.<sup>29</sup>

São através destes mecanismos de significação que as charges também se tornam fixas no tempo. São os meios pelos quais as sociedades também se utilizam para traduzir e legitimar alguma forma própria de existência, e que funcionam como instrumentos pelo qual a cultura deve ser manifestada e reconduzida dentro dos possíveis “novos” valores que podem surgir e nos fixar a outra prática coletiva – e assim sucessivamente.

Já que os jornais compreendem um elemento necessário de imaginário para as charges, não devemos anular o fato da sua forma perigosa e ameaçadora de existência enquanto meio de comunicação. Ao passo que não poderia deixar de destacar o que McLuhan outrora destacou sobre a fala de Napoleão em relação à imprensa e a tipografia, ao considerar, neste sentido, que ‘três jornais perigosos são mais temíveis que mil baionetas’. Neste sentido, perceber a “nova” cultura impressa e visual que se fez na ditadura, é tentar traduzir estes discursos míticos forjados a partir das formas de sua comunicação crítica, com sua forma ameaçadora aos regimes de governos. Pois até que ponto elas formam discursos de resistência? As charges de Henfil são discursos que, como qualquer outra forma discursiva, não podem fazer referência a apenas um imaginário uno e indivisível. Neste sentido cabe a pergunta, quais, portanto, são as discussões políticas, culturais e históricas do imaginário que fazem da obra de Henfil um espaço de discurso verdadeiro?

Ela é igual às outras formas de discurso cômico das charges por fazer parte de uma denominação específica, e como toda charge é crítica ela também o é. Já a sua diferença se assentaria nos múltiplos e diversos aspectos da imaginação poética do cartunista, com suas narrativas e suas poesias gráficas, o que para isso tornar-se-ia necessário compreender aqui seria quais os espaços de imaginários que habitaram e institucionalizaram a sua obra?

Henfil de fato começou a destacar-se no quadro de gênios do cartum no *Pasquim* [já na década de 1970] com as tiras da dupla de frades dominicanos Baixinho e Cumprido. Porém, como já frisei, a série havia sido publicada antes originalmente de julho a dezembro de 1964, na revista *Alterosa*, em Belo Horizonte, quando o cartunista tinha 20 anos. As séries mostravam o mefistofélico Baixinho envolvendo o controlado e

---

<sup>29</sup> BACZKO, Bronislaw. Op. cit. p. 299.

bondoso Cumprido em suas aventuras imorais e perturbadoras, ajustadas como críticas as pretensões do projeto de ordem e de higienização política ou ideológica no país. Ele, o Baixinho, chutava latas de lixo pelas ruas; tocava campainha nas casas e saía correndo; cuspiu nos pedestres que passavam; falava sobre maconha; destruía plantas; utiliza o nome de Deus de maneira jocosa; batia nas pessoas; aplicava choques no Cumprido etc. Através deles Henfil aproveitava para tocar em questões que o plano de moralização militar da cultura naquele período não permitia.



[imagem 02] FONTE: <http://blogdaboitempo.com.br/2013/06/05/o-humor-de-henfil-contra-quem-oprime/>

Neste encontro, os traços de personalidade atribuídos aos Fradinhos pelo cartunista eram advindos de um conflito de personalidades que, na realidade, era reflexo da própria personalidade do cartunista. De um lado a faceta de careta, caridoso, amigável, carola e conservador, representado pelo Cumprido; e o lado mais rebelde, imoral, revolucionário, anarquista e utópico, era encarnado pelo Baixinho.



[imagem 03] FONTE: <https://quadrinhos.wordpress.com/tag/orelhao/>

O primeiro foi herança indiscutível da formação educacional e familiar católica no interior de Minas Gerais; já o segundo foi inspirado por uma pregação mais libertária dos dominicanos e vivificado pela consciência de ‘estar’ numa sociedade de desigualdades, hipocrisias e imposturas políticas.

(...) É fácil: a gente viver num clima mundial de sadismo. Em cada esquina o sujeito está levando cacête (não confundir com cassetete) na cabeça. Então nada mais óbvio que o pessoal se identifique com o personagem sádico ou por projeção ou por sublimação. Mas é bom que se diga que a maioria dos leitores é formada por Cumpridos, por tremendos Cumpridos. O escândalo que o Baixinho produz nêles é que me leva a ter essa idéia. Com um detalhe: o maior desejo dêles é serem iguais ao Baixinho. (...) Sim. Em dois frades dominicanos, de quem eu gostava muito. Um era gordinho, baixinho, moleque – o frei Rato; o outro, cumprido, magrelo e muito místico o frei Patrício. (...) Eu sou um reflexo da minha própria criação. Inclusive agradeço a minha mãe, minha família, à TFM pelo que eu posso produzir hoje. O negócio lá em casa era terrível: era comemorar dia de santo por dia de santo. Quer dizer, todo dia, era aquela chamada religião do terror: eu tinha um mêdo danado do fogo do inferno. Em dia de tempestade a gente queimava palha benta, entrava debaixo da mesa com mêdo do castigo de Deus em cima da cidade. (...) Acho que o meu trabalho tem um fim. A época do humor pelo humor já passou. Hoje o humor é jornalístico, tem de ser engajado, de ser quente. A fase da comunicação pura e simples acabou. O humor agora é de identificação. O meu objetivo é a identificação. Procura dar o meu recado através do humor. Humor pelo humor é sofisticação, é frescura. (...) Faço a maior preparação para detonar minhas bombas de humor. Reservo horário, ambiente, me concentro, expulso crianças de perto, dou tiro em vizinho com o rádio ligado alto – o diabo. Quer dizer: para detonar. Mas mantenho sempre a preocupação de que todos me entendam. Evito erudição, intelectualismo. Não sou artista plástico: meu negócio é me fazer entender de maneira mais fácil, rápida e direta possível.<sup>30</sup>

O imaginário contextual, que se reveste pela nossa sensação de mundo, de universal, e que nos aparece como qualquer ‘época’, circunscreve-se em nossa cultura a partir dos seus acontecimentos como ‘marcas’ mais duráveis, como os acontecimentos sociais, políticos e econômicos. Ele possui, portanto, uma forma mais ampla e atinge uma dimensão maior de envolvidos neste mesmo processo, identificando-os de forma plural e coletivizando-os em torno de um lugar comum.

Neste sentido, podem-se afirmar, em relação ao humor gráfico, que metáforas, hipérboles, ironias e sátiras são recursos indispensáveis a uma boa charge. Na imagem 03, por exemplo, com os fradinhos, no último momento da narrativa se percebe os exageros e dramas empregados para reforçar a temática principal, que toca em questões da moral e dos “bons costumes”, passando uma mensagem também atrevida, agressiva e abusada para a época. Se utilizando da hipérbole, figura de linguagem, Henfil dá ênfase aos seus objetivos de narratividade, ao passo que coloca o Fradinho Baixinho com seus

---

<sup>30</sup> *Veja*. São Paulo, Ed. Abril, 1971. Edição n° 138 de 28 de Abril. p. 05.



exageros visuais ao cuspir todas as guimbas de cigarro de maconha consumidas ao saber dos seus benefícios medicinais. Isso expressa e destaca as maldades do Baixinho, que subverte toda lógica em relação ao “bem-estar” e a “higiene social” e de ordem social defendida pelos discursos tradicionalistas em relação ao ideal de sociedade tradicional fundamentada na moral cristã e nas premissas de uma cultura militar – que como vimos está também relacionado diretamente a sua experiência familiar.



[imagem 04] FONTE: <https://quadrinhos.wordpress.com/tag/orelhao/>

O golpe militar de 1964, que foi descrito por Marcos Napolitano na obra *1964 História do Regime Militar Brasileiro*, nos obriga a ir mais além para se entender melhor suas causas, de forma bastante flexível, que concorda também com a ideia de “culpabilidade”, em parte, atribuída também àquela esquerda brasileira desarticulada. Como a esquerda reformista de Goulart, em que no “momento em que as esquerdas ameaçaram transformar sua agenda reformista em um projeto político de governo, o que aconteceu a partir do final de 1963, as direitas agiram”<sup>31</sup>. Ou com o historiador Thomas Skidmore que é possível acompanhar, de maneira bastante didática, os detalhes sobre os bastidores do golpe. Em relação a estes eventos percebemos que já que a possibilidade de impeachment do presidente Goulart não era possível, já que este possuía maioria no Congresso, “as direitas agiram”.

Diante desses fatos, bastante conhecidos pelos historiadores, o que Henfil, naquele momento do golpe de 1964 demonstrava nas suas charges, com os fradinhos, era o que de fato constituía como um dos dois principais projetos políticos dos militares, e também de civis que participaram do golpe, ou seja, suas preocupações, a todo custo, que seguia as linhas de justificava de um governo forte que necessitava “restabelecer”

<sup>31</sup> NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. p. 19.

uma “ordem” interna segundo os seus parâmetros conservadores, alinhadas ao tradicionalismo e a transformação gradual de uma sociedade, mesmo que de forma agressiva e violenta.

Os conspiradores militares e civis que depuseram João Goulart em março de 1964 tinham dois objetivos. O primeiro era ‘frustrar o plano comunista de conquista do poder e defender as instituições militares’; o segundo era ‘restabelecer a ordem de modo que se pudessem executar reformas legais’. O primeiro foi fácil. O segundo seria muito mais difícil.<sup>32</sup>

Os fradinhos atacam diretamente essa cobrança de conduta da população pelo Estado, que contravinha e impedia todo e qualquer avanço rumo à democracia e à liberdade de divulgação e circulação do pensamento. A liberdade sufocada pela vigilância dos militares não impediram, em certa medida, que alguns cartunistas daquela geração tocassem em questões delicadas sobre a moral, a política, a sociedade e a economia a partir das charges publicadas nos impressos. Cresceram substancialmente o número de impressões alternativas no Brasil. Muitos deles na “ilegalidade”.

As charges naturalmente incomodam em qualquer comunidade e em qualquer período histórico que ela seja utilizada. Ela procura abordar questões que mexem necessariamente com a imagem e o ego de qualquer um que lhe possa servir como vítima do seu humor cortante e ácido. As impressões gráficas, na qual a charge é incorporada, revelaram na ditadura militar [como sempre o foi] um importante meio de resistência, mesmo com a densa presença de obstáculos impostos a essa forma de comunicação que joga diretamente com as representações visuais.



<sup>32</sup> SKIDMORE, Thomas. Brasil: de Castelo a Tancredo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 45.

É fato que podemos identificar as charges como sendo um produto também essencialmente vinculado ao fenômeno jornalístico, mas nesta relação também há uma relação conflitante que não me cabe aqui desenvolver de forma extensa essa reflexão. Mas isso certamente nos serve como uma possibilidade de anular qualquer forma generalizada sobre a interdependência entre charge e jornalismo. É claro que o casamento entre a charge, caricatura e o jornalismo no Brasil é antiga, remontando do século XIX, principalmente quando em 1837, no *Jornal Commercio*<sup>33</sup>, as ilustrações gráficas passaram a ser classificadas como introdutórias ou complementares a “reportagem” e as notícias. No início do século XX, as charges tornaram-se obrigatórias na composição dos formatos editoriais de revistas e jornais. As charges já eram tomadas como ilustrações que noticiavam, opinavam, documentavam e criticavam questões tanto do cotidiano quanto do cenário mais global da realidade. Elas eram tomadas ou vistas como “ilustrações que popularizam a informação”.

Neste sentido, as charges aparecem neste momento como necessária diante da inviabilidade de empregar a fotografia às matérias jornalísticas. Como afirma Tattiana Teixeira os *ilustradores* eram os principais responsáveis por representar, a partir dos desenhos, as realidades pretendidas pelas abordagens das matérias jornalísticas num momento onde a aplicação das imagens fotográficas eram ainda inviáveis para este fim. A jocosidade é uma característica indissociável das charges, portanto, mesmo através da ótica do humor cabia às charges estabelecer essa relação com os acontecimentos a sua volta. Tattiana afirma ainda que “não cabe mais à charge ser um retrato do real”, pois ela é muito mais ampla do que a própria imitação da realidade, e rompe com essa perspectiva reducionista. Sua liberdade e seus limites são imensuráveis, sendo muito mais vastos em largura e profundidade. Ela, a charge, “toma como subsídios questões do cotidiano, mas não tem a função de complementar quer seja uma matéria ou um editorial”.<sup>34</sup>

Então, neste caso, as charges não estiveram sempre refém dos grandes veículos e das formas impressas de jornais? Não. Como percebemos, elas foram utilizadas em

---

<sup>33</sup> Jornal diário tradicional do Rio de Janeiro, fundado em 1º de outubro de 1827 por Pierre Plancher. Com notícias diárias locais, nacionais e internacionais.

<sup>34</sup> TEIXEIRA, Tattiana. Muito além da opinião: um breve esboço da relação entre charge e jornalismo no Brasil. Portcom, 2001. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/99299f97415781a06f9b1edfed93a1f5.PDF>

matérias jornalísticas, normalmente na parte dos cadernos de cultura ou política, mas elas sempre foram independentes deles. Os jornais normalmente também servem como meios que popularizam as charges. Mas também são meios que se servem das charges para, com elas, dar maior ênfase e ampliar ainda mais os horizontes sobre as notícias veiculadas por alguma matéria jornalística. Mas ao contrário da matéria jornalística as charges não possuem nenhum compromisso com a realidade, mas, de certa forma, ela também não deixa de contemplar os efeitos dela.

Isso fica claro quando retomamos ao percurso da obra do cartunista Henfil, sendo que visualizamos as possibilidades mais amplas de abordagem e de reflexão conduzidas em seus desenhos e em sua trajetória. Seus diversos espaços de imaginário mantém a garantia de que sua obra possui um lugar de destaque na relação com o seu contexto de produção.

Após o cartunista Henfil se deparar com o fechamento da revista *Alterosa*, como ponderei anteriormente, passou a contribuir com o segundo caderno do jornal *Diário de Minas*, isso já no final de janeiro de 1965. Da sua contribuição com o veículo, Henfil conquistou seu primeiro livro de charges que seria publicado somente em 1966 com prefácio assinado por Márcio Rubens Prado <sup>35</sup> [depois que Millôr Fernandes recusou escrever o prefácio como era a pretensão de Henfil após acusar Millôr de plágio, porque seu livro iria se chamar a princípio *Guerra é guerra* e Millôr estava montava uma ontologia com o mesmo título. Isto pode ser visto em depoimento de Ziraldo na página 69 do livro de Dênis de Moraes *O rebelde do traço*]. Como podemos ver, escreveu o jornalista Márcio Rubens Prado no prefácio à primeira edição do livro:

Por alto, o míope chargista é assim. Está, há algumas décadas, no primeiro ano de Sociologia da Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG, com um pedigree monumental – é recordista mundial na matança de aulas (nos tempos do Colégio Arnaldo, chegou a assassinar 370 num ano. E não foi processado).

Poxa, ia me esquecendo de falar no livro, “Hiroshima, meu humor” reúne as charges do ano da graça de 1965 (desculpem o trocadilho, mas estava na cara demais). Ano em que o Henfil recebeu o prêmio “CID” como melhor chargista mineiro.

Base máxima: humor negro e posição política.

Aliás a posição política de Henfil vocês sabem, é... como direi?... Melhor que os bonecos falem por todos nós, pois bonecos, por enquanto, estão a salvo de... de... como direi, outra vez?

---

<sup>35</sup> Márcio Rubens Prado (1933-2014) Jornalista, cronista, revisor e amante da literatura.

O título do seu primeiro livro de charges originou-se como uma paródia feita pelo cartunista ao célebre filme de Alain Resnais, “Hiroshima, mon amour”. Henfil intitulou-o de *Hiroshima, meu humor*.



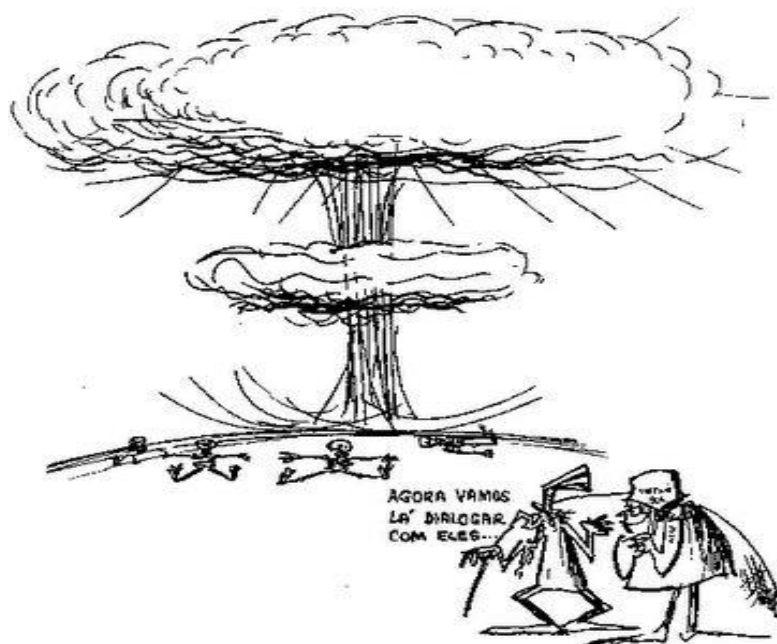
O segundo caderno do Diário de Minas [DM2] era um jornal que prestava simpatia com a ditadura militar. Em janeiro de 1965 Henfil estava comemorando sua entrada na Universidade Federal de Minas Gerais [UFMG] para o curso de Sociologia. Naquele momento, segundo relatos na obra de Dênis de Moraes, ele estava decidido e convicto a abandonar a carreira de cartunista. O seu futuro, naquele momento, era a Sociologia, seguindo os passos do seu irmão Betinho. Foi quando, de repente, Flávio Márcio<sup>37</sup> o procurou para saber se ele gostaria de preencher uma vaga no segundo caderno do Diário de Minas como cartunista, entre a difícil escolha da profissão de Sociólogo ou de Cartunista ele escolheu a segunda.

Henfil no livro *Hiroshima* satiriza alguns momentos da Guerra do Vietnã e da presença brasileira na guerra da República Dominicana, por exemplo. Em relação a essa temática, Henfil explora esses micro-universos da experiência na guerra, como quando ele, no livro, representa numa charge um soldado que questiona sobre o silêncio ensurdecedor do fim dos combates e dos tiros, ele diz: “Este silêncio me deixa surdo” ou “Estava tão acostumado a acordar e dar uns tirinhos pela janela”.

Esta charge abaixo, por exemplo, é introdutória da longa sequência de desenhos que se desdobram em várias páginas desse seu primeiro livro publicado. E nos demonstra a postura impetuosa dos EUA na guerra.

<sup>36</sup> HENFIL. *Hiroshima, meu humor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002. p. 14.

<sup>37</sup> Flávio Márcio Salim (1945-1979) foi autor de peças, jornalista mineiro e publicitário.



[imagem 06] FONTE: <http://www.aldeiagaulesa.net/2011/10/henfil-e-paz-imperialista.html#.Vi-u2NLBzGc>

Podemos supor que diante da convicção política do jornal, simpatizante à ditadura, Henfil procurou desenvolver no caderno publicações gráficas que “fugissem” um pouco das situações internas do país. Sabendo que ele nunca a abandonou na realidade essa luta contra a ditadura militar brasileira e seus excessos. Mas é verdade que Henfil explorou um contexto bastante diversificado da sua época. Ele acusava também as pretensões imperialistas norte-americanas, como se vê na charge acima, e condenava ao mesmo tempo seus hábitos capitalistas. Em *Cartas da mãe*<sup>38</sup>, por exemplo, Henfil satirizava esses hábitos, em umas das cartas, por exemplo, ele disse: “desde criança que escuto só Rock, me visto com Jeans, bebo só Pepsi, fumo King-size, dirijo Volkswagem, enxergo Rayban, me lavo com Shampoo e, o que é pior, aprendi ler com Walt Disney”<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Trata-se de cartas escritas por Henfil à sua mãe, Dona Maria, e que foram publicadas no semanário “Isto É”, entre os anos de 1977 a 1984. Explorada também na obra em MALTA, Marcio. Diretas jaz: o cartunista Henfil e a redemocratização através das “Cartas da Mãe”. Niterói: Muiraquitã, 2012, 168 páginas. Há também o filme *Cartas da mãe* de gênero documentário dirigido por Fernando Kinas e Maria Willer com narração do ator e diretor Antônio Abujamra. Em parte da obra há resposta da sua mãe, em uma delas diz: “Rio, 6 de abril de 1977. Meu Filho, Eu faço votos que você esteja com saúde e feliz. Nós aqui vamos indo como sempre. Henriquinho, você é louco? Cuidado meu filho, com as cartas da *Isto É*. Estão engraçadas, mas podem não ser compreendidas. Você sabe o que faz, eu talvez seja muito medrosa. Vou mandar pelo Jaguar uns biscoitos pra você dar pros amigos, como você faz, não é? Os biscoitos não ficaram bons, acho que a goma não é boa, da outra vez vai melhor. Todos aqui mandam lembranças. Sua mãe, Maria.”

<sup>39</sup> Henfil. *Cartas da mãe*. Rio de Janeiro, 1980a. p. 38. Apud. MALTA, Márcio. Henfil: humor subversivo.

Em uma de suas charges no livro, por exemplo, ele diz através de um personagem Vietcong “E, ademais, ser de esquerda não é necessariamente ser comunista...”. Além do imaginário do contexto da guerra fria presente na obra, que nos remete aos irônicos suplícios pelo fim da guerra e sobre os seus fatos e acontecimentos internacionais, ela também exprime sua postura e aspirações individuais, seu imaginário particular deixa claro suas pretensões e posições políticas e ideológicas naquele momento. Sua postura é clara, ela é de “esquerda” e não anula o fato de o cartunista criticar também uma esquerda ignorante e rasa, ao passo que mesmo alguns ainda a considerava uma esquerda como sendo única – imutável e indivisível. Percebemos que no momento do Golpe militar brasileiro foi exatamente essa desarticulação entre as esquerdas socialista, radical e militante, reformista e intelectual que contribuiu também para que os militares viessem a intervir diretamente no governo, como demonstra Marcos Napolitano na obra *1964*.

Porém, mais do que tudo, o que as charges nos oferecem é um complexo mundo em que imaginários de diferentes naturezas habitam e/ou congregam seus espaços de narrativa, desde a existência de um sujeito histórico até a sua experiência de realidade e sua experiência profissional. Entretanto, o que nos motiva a abordar nestes fatos é tudo aquilo que podemos nos deixar ser instigados por uma reflexão em que a *charge* pode ser julgada tanto por ser naturalmente uma forma de linguagem que permite incluir uma postura transgressora dos valores sociais e de uma ordem instituída, para transmitir, assim, sua visão ou efeito de realidade e de valores a partir de representações gráficas com contornos bem humorados, apropriando-se das formas de linguagens verbais e não verbais, dos seus sons ausentes, da intertextualidade, do malogro, da polifonia, da sátira etc.

A ausência de linhas nas extremidades, que delimitam um quadro, como na imagem 06 [pág. 46], por exemplo, pode nos oferecer ao mesmo tempo, metaforicamente, uma sensação de atemporalidade ou mesmo de espaço infinito. Mas essa atemporalidade é quebrada pelo contexto instituído pela fala com uma linguagem escrita e/ou verbal contida nela.

As charges são linguagens que orientam os seus discursos a partir de uma falsa sensação de realidade imediata, onde elas interpretam e exploram os fatos de uma determinada maneira e não de outra. Elas possuem características próprias de linguagem, e que não apenas representam o seu mundo de experiências, mas, ao mesmo tempo, interfere diretamente nele.

A charge, desde 1830, foi incorporada ao jornalismo, mas não se tornou refém dele. A imagem das charges constitui-se, assim, por uma linguagem não verbal e/ou escrita que a configura estruturalmente enquanto um conteúdo que expressa uma forma de “anedota gráfica”. Essa linguagem não verbal reforça ainda mais os aspectos de uma leitura visual, da própria mensagem contida nela. Sendo que, neste sentido, a linguagem visual não prevaleceria de nenhuma forma à linguagem escrita, ao passo que ambas, neste processo discursivo, devem ser democraticamente entendidas a partir dos seus processos “dialógicos”. Por outro lado a charge também pode vir sem texto, seja em apenas um quadro ou em uma sequência curta deles, onde o som pode sempre aparecer escondido atrás do falso silêncio imposto pelo desenho. São efeitos próprios que se combinam no intuito de traçar percursos de leitura para alcançar a sensibilidade do seu público-leitor, que o determina dessa forma e não de outra. Sobre os aspectos do silêncio, neste sentido observa-se que:

Na perspectiva que assumimos, o silêncio não fala. O silêncio *é*. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido *é*. (...) A fala divide o silêncio. Organiza-o. O silêncio é disperso, e a fala é voltada para a unicidade e as entidades discretas. Formas. Segmentos visíveis e funcionais que tornam a significação *calculável*. (...) O silêncio não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele passa pelas palavras. Não dura. Só é possível vislumbrá-lo de modo fugaz. Ele escorre por entre as tramas das falas. (...) O mar: incalculável, disperso, profundo, imóvel em seu movimento monótono, do qual as ondas são as frestas que o tornam visível. Imagem.<sup>40</sup>

Na imagem 06 [pág. 46], por exemplo, a fumaça que se forma a partir do estouro não possui, como recurso onomatopéico, o ruído que reproduz o impacto da explosão. Mas mesmo sem o recurso, ainda sim, fica claro que este silêncio verbal não anula o fato de podermos imaginar deste efeito o som tão comum aos que já experimentaram os quadrinhos, pois este silêncio também nos significa, também possui uma sonoridade dentro do seu próprio processo rítmico. Isto porque estamos acostumados nos quadrinhos em constantemente atingir o uso destes recursos sonoros que são aplicados e que acompanham naturalmente os desenhos. Normalmente a onomatopéia imita os sons que representam e interferem em aspectos da nossa vida cotidiana, mas ela também pode atuar em outros sentidos, como, por exemplo, em estabelecer e atender um ritmo de tempo ao desenho, tornando-o mais lento ou acelerado, muito ou pouco expressivo

---

<sup>40</sup> ORLANDI, Eni Puccinelli. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. Editora Unicamp: São Paulo, 2007. pp. 31-32.



[transferindo-nos, ou melhor, nos transportando a uma sensação de processo e/ou de situação]. Aquela fumaça, que nos dá a sensação de explosão, é vista como uma metáfora visual segundo Scott McCloud. O que nós comumente chamamos de quadro, nos quadrinhos e charges, são espaços onde estão presentes todos os “ícones do vocabulário” da arte gráfica, produtos da técnica dos quadrinhos.

Nós estamos tão acostumados ao retângulo-padrão, que um quadro sem contorno pode assumir uma qualidade atemporal. (...) Quando um conteúdo de um quadro mudo não indica sua duração, ele também pode produzir uma sensação atemporal. Devido a sua natureza não-resolvida, esse quadro permanece na mente do leitor e sua presença pode ser sentida nos quadros seguintes. Essas imagens podem estabelecer o clima ou senso de lugar em cenas inteiras pela sua presença atemporal.<sup>41</sup>

Isto pode ser caracterizado, por exemplo, pelas gotas de água que gotejam de uma torneira qualquer num desenho qualquer, reproduzindo uma sensação de expectativa, de duração – substituindo o tempo dos relógios, mas que não se encontra ausente de temporalidade, pelo contrário. Este recurso surge com seus efeitos para transmitir uma sensação que possa atingir aqueles sentidos que temos na nossa própria realidade e que reproduzimos constantemente quando queremos narrar um acontecimento. Como os recursos literários que também possuem os seus mecanismos de sentido e de repetição.



[imagem 07] FONTE: <http://www.spacca.com.br/mestres/henfil.htm>

Estes recursos de linguagem empregados pela arte gráfica são mecanismos de efeito, como no “aroto” do fradinho baixinho na imagem acima. Sua força ou impacto

---

<sup>41</sup> McCLOUD, Scott. Desvendando os quadrinhos. São Paulo: Makron books, 2005. pp. 111-112.

depende caracteristicamente do tamanho da imagem escrita que reproduz e acompanha o som onomatopéico da sua eructação.

As charges constituem, assim, uma dessas formas que comumente chamamos de discursos fluidos, significativos para a cultura política, “de mobilização política em espaços não institucionais de debate político”<sup>42</sup>.

Naquele momento encontrava-se em ascensão a preocupação com o desenvolvimento de uma cultura política comprometida, de início, com o estabelecimento dos princípios democráticos e, posteriormente, com a qualidade da democracia instaurada. Esta se manifestava, sobretudo, através das redes de militância, de solidariedade, de informação e de comunicação construídas no âmbito da sociedade civil e que, de alguma forma, contribuíram para reverter o grau de fragmentação e desarticulação da sociedade civil organizada e para propor às instituições políticas mecanismos de divisão na formulação e execução de políticas públicas corretivas das gritantes desigualdades sociais existentes.<sup>43</sup>

Henfil fazia parte de um momento histórico em que alguns buscavam, como ele, lutar em favor do respeito e reconhecimento das diferenças nos contrastes da cultura brasileira em suas diversas identidades, mas contra as desigualdades sócio-econômicas que separavam drasticamente a sociedade.

Em 1967 o cartunista passou a contribuir com um jornal em Minas Gerais que trabalhava no campo dos assuntos esportivos. O *Jornal dos Sports*, uma versão mineira de outro jornal carioca de mesmo nome, que deu a possibilidade para que Henfil desenvolvesse outros personagens, e que ampliasse seu universo de personalidades que faziam referência a própria cultura brasileira. O futebol, por exemplo, que a partir do século XX se tornou um dos motivos para se cultivar a cultura brasileira, mesmo com todos os seus estereótipos, era um dos aspectos que levava a identidade nacional a terríveis debates na mídia e nas academias.

Os desenhos elaborados por Henfil naquele ambiente jornalístico, do *JS*, passaram a aparecer publicamente na coluna esportiva “Dois Toques” [JSMG], e sua participação se deu de forma compartilhada “a quatro mãos” com outro jornalista, o jornalista e cronista Márcio Rubens Prado. Este outro ambiente, voltado para o

---

<sup>42</sup> PIRES, Conceição. Humor, lutas sociais e direitos femininos nos anos 1970. In: *Cultura e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. (orgs.) Martha Abreu, Rachel Soihet e Rebeca Gontijo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007. p. 459.

<sup>43</sup> Idem, *Ibidem*. p. 462.

jornalismo esportivo tratava em seus periódicos da atuação dos times, principalmente dos times mineiros nos campeonatos de futebol. Neste período, cada vez mais, a Confederação Brasileira de Desporto (CBD) estava sendo controlada pelos membros do oficialato militar. Existia um projeto de caráter tecnicista que defendia um projeto de integração nacional, e o futebol era um meio importante para isso. Este projeto militar ganhava muita força com o futebol no país e congregava um forte e grande aliado para as pretensões ditatoriais, principalmente em torno dos seus projetos nacionalistas.

O futebol já dominava claramente as páginas dos jornais esportivos em relação às demais modalidades e/ou práticas esportivas no país, e tal fato pode ser remontado principalmente das décadas passadas, como a década de 1920, por exemplo, que já havia feito do futebol uma modalidade que carregava a “cara” do Brasil e do brasileiro.

No jornal, *Henfil*, em 1967, criou dois importantes personagens que marcariam a história do futebol brasileiro, sendo que, segundo ele, apontavam de forma fidedigna as peculiaridades sócio-políticas dessas respectivas torcidas. O Atlético Mineiro e o Cruzeiro.

Não importavam o jogo e nem quem faziam os gols. Os atleticanos seriam os “urubus” e os cruzeirenses, os “refrigerados”. [...] Eu queria relacionar o futebol à realidade social, jogar com o perfil dos torcedores. Primeiro chamei a torcida do Atlético de urubu, porque tinha muito preto. Representava a massa, o excluído. Depois, passei a me referir à Frente Nacional de Libertação Atleticana, numa postura ainda mais política. Os cruzeirenses não gostavam nem um pouquinho de serem chamados de refrigerados. Parecia coisa de veado... Eu desejava, na verdade, marcar a torcida do Cruzeiro como representante da burguesia mineira. Ficou assim: a elite cruzeirense contra a massa atleticana.<sup>44</sup>

Tais evidências, deixadas pelas publicações feitas por *Henfil* semanalmente no jornal, nos orientam em relação às formas com que foram empregadas e veiculadas essas questões de classe, e que circularam a partir de uma perspectiva do universo esportivo. Através do jornal, também podemos chegar, em parte, ao imaginário contestador que era forjado nos corredores editoriais. De forma caricatural, *Henfil* levanta em seus desenhos no *JS* questões sobre as diversidades sociais e culturais. *Henfil* utiliza mais uma vez, para isso, uma linguagem coloquial, uma linguagem verbal ‘baixa’ e formas discursivas que chegam a inferiorizar seu objeto e alvo de suas críticas

---

<sup>44</sup> *Henfil* Apud MORAES, Dênis de. Op. cit. p. 75.

humorísticas. Mas, de fato, todos esses recursos foram capazes e necessários para influir e/ou interferir nas relações, promovendo, ao mesmo tempo, “redes de sociabilidade” na sociedade brasileira entre os torcedores.

Dênis de Moraes afirma que mesmo diante das resistências e críticas recebidas pela redação do *JS* os editores perceberam que todas essas exasperações e rivalidades acendidas pelas charges eram uma prova irrefragável de que o jornal ganhara o grande público e sua circulação ganhava prestígio e sucesso entre os torcedores. Era de fato um sucesso incontestável não apenas do jornal, mas das charges que demonstravam essa dicotomia entre ambas as identidades dos torcedores forjadas pelo cartunista a partir das suas publicações semanais.<sup>45</sup>

Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um.<sup>46</sup>

Ao cunhar essa ideia, que circularia a partir das publicações, Henfil não apenas atribuiu uma imagem às torcidas, mas construiu e consolidou, como se vê, um duelo entre os “elitistas” cruzeirenses [como “Refrigerados”]<sup>47</sup> e a “massa” atleticana [como “Urubu”]. Como percebemos, sua nova visão era de fato criar ilustrações que se dedicavam exclusivamente aos fatos que circulavam não apenas no *mundo da bola*.

Mas é claro que Henfil não foi o primeiro a criar um mascote para ambos os times mineiros, mas, de certa forma, foi ele o responsável por estilizar as torcidas, trazendo-as para dentro destas ilustrações cômicas e mostrando que elas é que constituem no futebol seus espaços de sentido, como um lugar onde se pode viver suas inúmeras formas transfiguradas pelas relações estabelecidas. Henfil não fazia apenas seus mascotes fundamentados sobre os clubes e técnicos, como se fazia até então. Isso lhe dava prestígio no sentido de que passou a trazer para os seus desenhos aqueles que são os principais protagonistas destes confrontos fora dos campos, e que faz parte do dia-a-dia de qualquer pessoa, nas relações mais banais das suas vidas cotidianas, seja na mesa de um bar, ou na padaria, ou no trabalho etc. Como eu disse anteriormente estas representações gráficas também atingem, isto é, elas interferem diretamente nas relações

---

<sup>45</sup> MORAES, Dênis de. Op. cit, p. 75.

<sup>46</sup> GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 27.

<sup>47</sup> O primeiro mascote do Clube Atlético Mineiro foi desenvolvido pelo chargista Fernando Pierucetti, conhecido por Mangabeira, no final dos anos de 1930. Ficou conhecido por “Galo” e a popularização do mascote foi alcançada na década de 1950.

e contribuem para que as realidades possam também ser ressignificadas juntamente com as práticas e ideias que circulam através das combinações forjadas socialmente em diversos ambientes.

Esta prospecção sobre o cotidiano deve ser a princípio entendida a partir da possibilidade teórica fundamentada por De Certeau, no qual:

Para descrever essas práticas cotidianas que produzem sem capitalizar, isto é, sem dominar o tempo, impunha-se um ponto de partida por ser o foco exorbitado da cultura contemporânea e de seu consumo: *a leitura*. Da televisão ao jornal, da publicidade a todas as epifanias mercadológicas, a nossa sociedade canceriza a vista, mede toda a realidade por sua capacidade de mostrar ou de se mostrar e transforma as comunicações em viagens do olhar. É uma epopéia do olho e da pulsão de ler. Até a economia, transformada em “semiocracia”, fomenta uma hipertrofia da leitura. O binômio produção-consumo poderia ser substituído por seu equivalente geral: escritura-leitura. A leitura (da imagem ou do texto) parece aliás constituir o ponto máximo da passividade que caracterizaria o consumidor, constituído em *voyeur* (troglodita ou nômade) em uma “sociedade do espetáculo”.

De fato, a atividade leitora apresenta, ao contrário, todos os traços de uma produção silenciosa: flutuação através da página, metamorfose do texto pelo olho que viaja, improvisação e expectativa de significados induzidos de certas palavras, intersecções de espaços escritos, dança efêmera. (...) Um mundo diferente (o do leitor) se introduz no lugar do autor.<sup>48</sup>

De Certeau alerta sobre o cotidiano como sendo algo que possui vida própria e autônoma, sendo que, por mais que há a interferência da obra nestas formas de relacionar-se vão se construindo outros significados que fogem a qualquer controle do texto, por exemplo. O leitor se coloca no lugar do autor nessas relações, e no cotidiano lhe atribui aquele significado necessário para aquilo que ele precisa usar como estratégia que o localiza em seus discursos. Mas, além disso, não devemos anular o fato de que quaisquer textos, mesmo as charges, atuam no cotidiano como conteúdo das interações que são ali mesmo forjadas por seus leitores – intermediando-as.

Como diz Sercovich (1977), a dimensão imaginária de um discurso é sua capacidade para a remissão de forma direta à realidade. Daí seu efeito de evidência, sua ilusão referencial. Por outro lado, a transformação do signo em imagem resulta justamente da perda do seu significado, do seu apagamento enquanto unidade cultural ou histórica, o que produz sua "transparência". Dito de outra forma, se se tira a história, a palavra vira imagem pura. Essa relação com a história

---

<sup>48</sup> CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. pp. 48-49.

mostra a eficácia do imaginário, capaz de determinar transformações nas relações sociais e de constituir práticas. Mas, em seu funcionamento ideológico, as palavras se apresentam com sua transparência que poderíamos atravessar para atingir seus "conteúdos".<sup>49</sup>

Neste sentido, as charges, que são textos que contém imagens ilustrativas, se posicionam também desta forma quando pretendemos avaliar suas circunstâncias de produção. Elas se misturam a outras práticas que lhe asseguram novos significados. Isto significa que as charges não são geradoras de comportamentos, mas meio pelo qual levam, através da sua aproximação com o cotidiano, todos os indivíduos a se compreenderem de alguma forma, utilizando-se de movimentos improvisados nesse mundo de excentricidades e singularidades coletivas, e que pode nos colocar claramente diante dessa dinâmica de procedimentos criativos e de interlocuções tecidas através dessas relações e, ao mesmo tempo, celebradas e instituídas a partir dos seus imaginários, estes nos servem como “ilusões referenciais” que nos orientam em relação às suas realizações históricas, pois é pelo imaginário que se naturaliza, assim, o que é produzido com a história

Sendo assim, além do mais, no ano de 1967, Henfil, mesmo ano em que contribuiu de forma breve com a edição do *JS* mineiro, mudou-se para o Rio de Janeiro para trabalhar no *Jornal dos Sports* na edição fluminense.

A notícia do sucesso com os personagens mineiros chegou rapidamente à sucursal do JS no Rio de Janeiro, sendo o autor convidado para fazer as ilustrações da edição carioca do jornal, e ainda trabalhar no lançamento do Sol, um arrojado projeto alternativo encabeçado pelo jornalista Reynaldo Jardim. Em agosto de 1967, Henfil iniciou paralelamente as atividades no JS e no Sol.<sup>50</sup>

Naquele ano o jornalista Joffre Rodrigues [filho de um dos maiores dramaturgos brasileiros, Nelson Rodrigues] havia recebido uma pasta com vários desenhos de Henfil, empolgado com a arte do cartunista decidiu que seus desenhos se encaixariam perfeitamente nos anúncios de lançamento do suplemento *O Sol*, e que seria também encartado pelo *Jornal dos Sports*. O chargista faria parte dos dois jornais e ganharia três vezes mais do que estava ganhando com seus cartuns nos jornais em Minas.

---

<sup>49</sup> ORLANDI, E. P. Op. cit, 1994. p. 57.

<sup>50</sup> COUTO, Euclides de Freitas. Os traços da rebeldia: esporte, cultura e política. Na obra de Henfil (1968-1971). São Paulo, v. 1, n. 2, 2012. p. 154. Retirado de: <http://www.podiumreview.org.br/ojs/index.php/rgesporte/article/view/31/pdf>

A opção pelo Rio de Janeiro se deu após a conclusão de que Minas Gerais não possuía tantas oportunidades para o desenvolvimento de sua carreira quanto a antiga capital da República. Segundo suas palavras, o Rio de Janeiro era o grande palco e foi ali que se projetou. Millôr Fernandes, ao escrever um perfil “3x4 de amigo 9x6” para Henfil, afirmou: “Chegou ao Rio sem ter onde cair morto e na verdade só se salvou porque era muito vivo”.<sup>51</sup>

Em relação à trajetória do *JS*, o jornal, em primeiro lugar, foi procedente do *diário Rio Sportivo*. O seu dono foi o jornalista Argemiro Bulcão, um importante gerenciador de veículos jornalísticos e impresso da época. Depois de dirigir por um longo período o *Rio Sportivo*, Argemiro Bulcão planejou fortalecer a imprensa esportiva no mercado de notícias, e procurou, assim, aumentar a periodicidade e a circulação do jornal [até então o *Rio Sportivo* estava duas vezes por semana nas bancas]. Por volta de 1930, Argemiro Bulcão propôs montar uma sociedade com Ozéas Mota – este era dono das oficinas de produção onde eram impressos os jornais. No ano seguinte, em 13 de março de 1931, o *Jornal dos Sports (JS)* havia sido fundado com apenas uma quantia de seis contos de réis, e Argemiro Bulcão e Ozéas Mota permaneceram, no início, como os donos principais, até que em outubro de 1936 Mario Filho e Roberto Marinho compraram o *JS*. A linha editorial do *JS* exaltava, em suas páginas, o boxe, o turfe, o remo, a corrida, o hipismo e, é claro, principalmente o futebol.

“O jornal buscava, através do futebol, a construção de uma identidade nacional. O veículo de informação foi o principal divulgador da Copa de 1938. Reforçou-se a idéia de que aquela não era uma mera disputa esportiva, mas sim uma afirmação da força do Brasil, do seu povo, a partir do futebol. Houve forte identificação da população brasileira com as crônicas esportivas do jornal. Apesar da derrota da seleção brasileira para a italiana, o jornal proporcionou um grande impulso no sentimento nacionalista.”<sup>52</sup>

Entre os anos de 1967 e 1972 o jornalista Mário Júlio Rodrigues era o principal responsável pelo *JS*. Tanto os *JS* quanto *O Sol* eram veículos que possuíam uma postura política mais liberal frente à ditadura militar. Vários nomes passaram pela redação do *JS* [o jornal era motivado principalmente pelas mudanças da década de 1960 e inspirado no *New journalism*] como Zuenir Ventura, Reinaldo Jardim e Ana Arruda Callado, bem como as colaborações de cartunistas como Ziraldo, Fortuna e Jaguar, além da

---

<sup>51</sup> MALTA, Márcio. Op. cit, p. 25.

<sup>52</sup> O site atual do *Jornal dos Sports* é [www.jsports.com.br](http://www.jsports.com.br). O site apresenta um breve histórico da empresa além de uma evolução da linha editorial e do projeto gráfico, desde os anos 30 até os dias de hoje.

contribuição do compositor Torquato Neto. Já o jornal *O Sol* possuía uma experiência mais radical, sendo que o jornal buscava abarcar as experiências de jovens jornalistas ainda em início de sua carreira, como Henfil, com um projeto de caderno cultural que abordava as várias novidades no cenário da produção artística. A revista serviu de inspiração, por exemplo, para Caetano Veloso no sucesso com a música *Alegria, alegria*. Outro exemplo é que o jornal *O Sol*, de caráter naturalmente alternativo, havia sido lançado em setembro de 1967 e nele Henfil “não deixou passar em branco a morte do guerrilheiro Che Guevara”<sup>53</sup>. Ambos os jornais carregavam um imaginário possuídos pelos ambientes da ‘contracultura’, próprio da época, o que fazia com que seus diretores pretendessem se aproximar cada vez mais, com sua linha editorial, dos leitores mais jovens, no sentido de ser irreverente, crítico e libertário. Outra qualidade dessa postura mais liberal destes impressos é o fato de o *JS* ter se colocado frente ao apoio direto aos movimentos de “torcidas jovens” que apareceram no Rio de Janeiro naquele período, por exemplo. O jornal está, assim, atravessado por um imaginário que carrega também aquela “aura” de uma ideologia que contagia com seu envolvimento, não apenas de forma racional, mas também em relação à sensibilidade, à afetividade ou emotividade<sup>54</sup>, e que funciona principalmente através da interação.

Neste sentido, assim considerada, o papel da ideologia não é ocultado, mas exercido de forma que a sua função na relação torna-se necessária entre linguagem e mundo. Linguagem e mundo que se refletem no sentido da refração, do seu efeito de imaginário, onde eles se encontram um sobre o outro.<sup>55</sup>

A relação da ordem simbólica com o mundo se faz de tal modo que, para que haja sentido, como dissemos, é preciso que a língua como sistema sintático passível de jogo – de equívoco, sujeita a falhas – se inscreva na história. Essa inscrição dos efeitos lingüísticos materiais na história é que é a discursividade.<sup>56</sup>

Neste exemplo percebemos que “não há discurso sem sujeito. E não há sujeito sem ideologia”, afirma Eni P. Orlandi. Neste percurso, os jornais compreendem também estas espessuras materiais de significantes, pois são mecanismos por onde se propaga a ideologia. Assim, devemos entender que não há realidade sem ideologia e os jornais são, assim como o são também as charges, parte diversificada dessa realidade em que vivemos. Como condição de ideologia as charges e os jornais aparecem a partir das

---

<sup>53</sup> MALTA, Márcio. Op. cit, p. 27.

<sup>54</sup> MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. Revista FAMECOS. Porto Alegre, nº 15, agosto 2001.

<sup>55</sup> ORLANDI, E. P. Análise de Discurso: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 2001.

<sup>56</sup> Idem, *Ibidem*. p. 47.



relações do “sujeito com a língua e a com a história para que haja sentido”<sup>57</sup>. Neste sentido se a comunicação exerce o papel de estabelecer uma ligação da linguagem com o mundo material, de colar as palavras às suas coisas como coloca Chomsky e Benjamim<sup>58</sup> (quando falam do ato de nomear as coisas), então percebemos que a ideologia também interpela com seu “modo de funcionamento imaginário”. Isso porque são “assim as imagens que permitem que as palavras ‘colem’ com as coisas”<sup>59</sup>.

Estes percursos traçados sobre as diferentes formas de comportamentos e posturas políticas/ideológicas dos veículos tratados até o momento, entre outros que virão mais adiante, nos amplia para identificar uma parte deste imaginário que se encontra liquefeito a outros tantos na sua narrativa e na sua linguagem empregada. Quero dizer que por uma vontade individual o discurso, neste sentido, também vai surgindo como uma vontade ideológica – de maneira praticamente indissociável a qualquer objeto instituído por ele. Este processo, neste sentido, revela-nos naturalmente também o resultado de um imaginário particular, ou pessoal, de percurso individual e de experiências próprias, mas que por si só também carrega em si a existência de outros. O efeito do ‘discurso verdadeiro’, neste sentido, atua como um meio onde se pode elaborar, organizar e estruturar os modelos pensados a partir das posturas ideológicas que nos são favoráveis ou, necessariamente, aceitáveis.

Em termos mais simples, pode-se dizer que o surto de uma nova tecnologia, que estende ou prolonga um ou mais de nossos sentidos em sua ação exterior no mundo social, provoca, pelo seu próprio efeito, um novo relacionamento entre todos os nossos sentidos na cultura particular assim afetada. O fato é comparável ao que sucede ao acrescentar-se uma nova nota a uma melodia. E quando o equilíbrio de relações entre os sentidos se altera em qualquer cultura, então o que antes parecia claro pode subitamente tornar-se confuso, e o que era vago ou opaco, transluzente.<sup>60</sup>

A arte não produz ou determina o que normalmente podemos ver, nem substitui a nossa realidade, mas ela nos provoca sensações de sentidos. Podemos ainda considerar que estes elementos, dos sentidos, que também constituem a estrutura narrativa da arte são formados por espaços fixos de imaginários, e que são oriundos daquelas formas

---

<sup>57</sup> Idem, Ibidem. p. 48.

<sup>58</sup> Benjamim faz algumas considerações importantes sobre a linguagem. Em BENJAMIM, W. Escritos sobre mito e linguagem. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2013.

<sup>59</sup> ORLANDI, E. P. Op, cit. 2001. p. 48.

<sup>60</sup> MCLUHAN, Marshall. Op. cit, 1972. p. 62.

fragmentadas de experiências que fazem parte de toda nossa vivência com o mundo, contendo elementos sociais, políticos e culturais.

No que se refere aos fenômenos culturais, os signos não realizam o sentido somente por sua combinação e suas referências ao mundo real. É preciso dar lugar às intuições de Marshall McLuhan, que atribui às técnicas de comunicação um papel fundamental no prolongamento das capacidades sensoriais dos indivíduos. O surgimento de uma nova técnica – seja a escrita alfabética, a ilustração, a tipografia ou, mais perto de nós, a transmissão à distância de conteúdos audiovisuais – provoca em uma cultura novas relações entre os sentidos (McLuhan, 1977, t.1). (...) Jack Goody (1979) estendeu essas considerações indicando, em *Razão Gráfica*, como qualquer mudança no sistema de comunicação tem necessariamente efeitos importantes nos conteúdos transmitidos. (...) Para concluir sobre a globalidade da cultura, esta não é dada por um sistema de signos, mas pelas interações entre os modos de pensamento, os meios de comunicação e as representações (seus conteúdos e formas).<sup>61</sup>

Neste sentido, no *Jornal dos Sports* carioca, as charges impressas do cartunista Henfil tratavam de questões que se encontravam nas fronteiras sociais da própria cultura do brasileiro com o futebol, instituídas em seus diversos espaços de imaginários que fixam os seus sentidos, fazem constantemente referência direta aos aspectos da identidade futebolística da população em suas diversas formas.

Isso demonstra como os sentidos instituídos através dos seus desenhos, publicados em canal impresso, que fizeram com que grupos alterassem suas relações tanto dentro dos estádios como também fora deles.

Henfil criou ali os mascotes dos times cariocas, e o *JS* lhe proporcionava essa abertura para que saltassem das suas páginas críticas sociais muito bem-humoradas. Inclusive em 1967, o também cartunista Ziraldo criou o *Cartum JS*, um suplemento que contribuía aos domingos com seis páginas no *Jornal dos Sports*. E o *JS* havia feito aparecer naquele momento uma geração de cartunistas, entre eles Miguel Paiva e Henfil. No jornal Henfil partiu do pressuposto básico das charges utilizando-se da crítica aos detalhes das torcidas e aos sinais de cada personalidade que definia um imaginário ali representado. As ofensas, os conflitos, as posturas e as camadas sociais dos torcedores influíram nesse contexto de criação, e todas estas representações confluentes foram decisivas para que cada personagem ganhasse uma forma

---

<sup>61</sup> CAUNE, Jean. *Cultura e Comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. pp. 31-32.

característica, na qual algumas das torcidas cariocas foram entendidas e resumidas em seus desenhos segundo suas especificidades e estereótipos, próprios do humor.



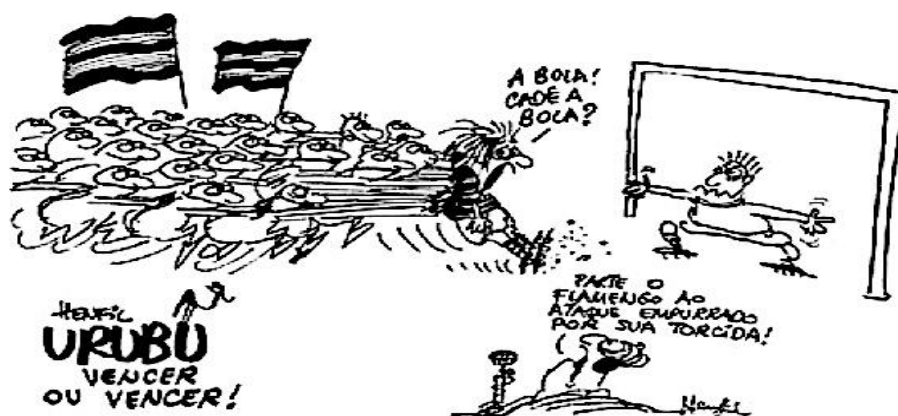
[imagem 08] FONTE: [http://www.klickeducacao.com.br/je/materias/o\\_legado\\_de\\_henfil/](http://www.klickeducacao.com.br/je/materias/o_legado_de_henfil/)

Os personagens acima fazem referência aos principais times cariocas. Friso que Henfil era uma fanático torcedor do Flamengo. Seguindo a ordem de cima para baixo e da esquerda para a direita, os mascotes referem-se, nessa ordem, aos times: do Flamengo (Urubu), Vasco (Bacalhau), Fluminense (pó-de-arroz), Botafogo (cri-cri) e o América (Gato Pingado). Esta charge indica os “Personagens torcedores” de 1970.

Henfil disse em uma entrevista concedida ao Jornal *O Grilo* na edição nº 48 em 1973 [última entrevista antes da sua morte] que quando chegou ao Rio de Janeiro começou a frequentar muito o Maracanã, e lá foi onde ele teve a possibilidade de descobrir as representações que circulavam entre os torcedores e suas torcidas. A torcida do Flamengo era ofensivamente chamada de “Urubu” pelo Botafogo porque era em sua maioria formada de negros. A torcida do Botafogo era conhecida por “cri-cri” por ser truculenta e brigona. O Vasco era conhecido por “Bacalhau” por causa dos portugueses. O Fluminense de “pó de arroz” por ser maioria de regiões nobres da cidade, “empoadado, zona sul, caras mais ricos”. E o América por ter uma torcida pequena que mal ocupavam os estádios foram recebidos pelo cartunista como “Gato Pingado”. Um consenso entre os cartunistas refere-se ao fato de que a maioria destes personagens são, abertamente, encontráveis nas trajetórias da vida comum, ‘banal’ e/ou cotidiana, pois são retirados de situações que nos são próprias do dia-a-dia.

A torcida do Flamengo era insultada pela do Botafogo e principalmente pela do Vasco como de “urubus” porque era composta em sua maioria de negros. O chargista se valeu do insulto à torcida do Flamengo para recriar o personagem Urubu (utilizado pela primeira vez em Minas Gerais). A torcida, a princípio contrariada, acabou por reivindicar o apelido e inverteu a situação do preconceito racial, assimilando pelo humor o mascote.<sup>62</sup>

Foi dentro dessa briga que Henfil se localizava e formulava as suas histórias, paralelas ao desejo do torcedor que acompanhava muitas vezes com aflição e ansiedade a trajetória do seu time em campo, pois é parte do que nos constitui e do que temos como próprio do mundo em que vivemos e que compartilhamos como espaços de nossas experiências.



[imagem 09] FONTE: <http://www.falandodeflamengo.com.br/2015/08/23/e-ai-flamengo-hora-de-vencer-nao-importa-de-quanto/>



[imagem 10] FONTE: <http://www.alcilenecavalcante.com.br/alcilene/ele-o-urubu>

<sup>62</sup> Op. cit. MALTA, Márcio. Henfil: o humor subversivo. p. 25.



[imagem 11] FONTE: <http://culturatricolor.blogspot.com.br/2012/06/o-jornal-dos-sports-e-as-charges-sobre.html>

As imagens acima segundo seus códigos visuais referem-se aos conflitos característicos entre torcedores de diferentes times em suas relações, como acontece

constantemente no nosso cotidiano. Na primeira [imagem 09] e segunda [imagem 10] imagens Henfil traça ironicamente uma brincadeira com as posturas das torcidas nos estádios de futebol. A importância das torcidas, como, praticamente, protagonistas destas dramáticas partidas são colocadas em primeiro plano pelo cartunista. Henfil preferia que suas charges interferissem em questões das torcidas, da massa, e não propriamente dos técnicos e clubes. Das suas tirinhas, apelidos, ofensas, críticas e ironias eram reproduzidas diversas vezes nas ruas, nas praças, no trabalho, nos restaurantes etc. Até hoje, elas ainda atravessam as conversas e as zombarias continuam sendo diversas vezes repetidas com entusiasmo nos contextos do dia-a-dia quando o assunto também é futebol. Neste sentido, a cultura difundida pelas mídias tornou-se um bem de consumo, e o que consideramos enquanto *cultura de massa* só passa a existir de fato quando as sociedades se apoderam dos objetos culturais como meio de consumo em maior escala de comunicação.

O aparecimento de uma esfera pública no século XVIII permite que um público esclarecido, culto, constitua-se como opinião pública, a qual se legitimava pelo uso público da razão. A imprensa, os salões e, em geral, as *Luzes* favoreceram a difusão e a discussão de uma cultura que era a de indivíduos e grupos cujas condições de vida e de trabalho permitiam a posse do saber. Observemos que é pela difusão da Razão, por intermédio dos meios de comunicação dominantes nos séculos XVII e XIX (a imprensa, o teatro, o livro), que se elabora e se transmite essa cultura.<sup>63</sup>

O jornal, os impressos, neste sentido, é aqui entendido dentro da lógica traçada por Marshall McLuhan, “humanista da era da comunicação”, no sentido de que ele deve constituir um meio fundamental de extensão do próprio homem. Uma “forma técnica de expressão” dos homens. Sendo que estas formas de sentido dos homens, como os meios e os veículos de comunicação, são um fato que interfere diretamente, segundo ele, na vida psíquica de toda uma comunidade. Ele cita C. G. Jung numa passagem e nos leva a crer que dentro desta lógica “ninguém consegue evitar essa influência”, por mais que tente resistir, pois ela toca no inconsciente de todos. Ele considera que nossos sentidos, meios que são nossas extensões, configuram nossa consciência e, ao mesmo tempo, a experiência de cada um de nós. “Cada produto que molda uma sociedade acaba por transpirar em todos e por todos os seus sentidos”, afirma McLuhan.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> CAUNE, Jean. *Cultura e Comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 49.

<sup>64</sup> MCLUHAN, Marshall. *Op. cit.*, 1964. p. 21.

O jornal é uma forma confessional de grupo que induz à participação comunitária. Ele pode dar uma “coloração” aos acontecimentos, utilizando-os ou deixando de utilizá-los. Mas é a exposição comunitária diária de múltiplos itens em justaposição que confere ao jornal a sua complexa dimensão de interesse humano. (...) Mas tanto o livro como o jornal são confessionais quanto ao caráter, criando o efeito de estória interior pela sua simples forma, descartado o conteúdo. Assim como a página do livro apresenta a estória interior das aventuras mentais do autor, a página do jornal apresenta a estória interna da comunidade em ação e interação. É por esta razão que a imprensa parece estar desempenhando mais fielmente seu papel justamente quando apresenta o lado sujo das coisas. Notícia é sempre má notícia — má notícia a respeito de alguém ou para alguém. Em 1962, quando Mineápolis ficou meses sem jornal, o chefe de polícia declarou: “Claro, sinto falta de notícias; mas no que se refere à minha tarefa, espero que os jornais não voltem mais a circular: há menos crimes quando os jornais não se põem a circular idéias.”<sup>65</sup>

É nesse cotidiano dos meios de comunicação que os acontecimentos são conservados ou quando pelo menos, em parte, tornam-se notícias. Henfil, no calor do movimento da Ditadura, nos deixa informações e detalhes importantes de resquícios de imaginários sobre sua época, quando nos possibilita a partir de um convite, fundamentada sobre a sua obra, interpretar as condições que possibilitaram sua produção artística naquele momento. Seus desenhos compreendem, assim, um documento importantíssimo que nos permite construir uma leitura histórica, cultural e política sobre a realidade de uma parcela dessa população que se inscreve neste momento através do lugar de consciência de si do artista e de outros.

(...) há exemplos de trabalhos jornalísticos que, durante muitos anos, foram os únicos documentos sobre determinados períodos da história. Especialmente, em regimes autoritários, em que a insistência dos repórteres e o fazer jornalístico foram capazes de desvendar fatos que se pretendiam esconder.<sup>66</sup>

Claro que não pretendo com isso demonstrar que a charge é um produto da produção jornalística ou mesmo que ela é um resultado das expressões categóricas do fenômeno noticiado. Eu compreendo as charges a partir das circunstâncias que ela foi criada, a partir das experiências que se conjugam como lugares de imaginários

---

<sup>65</sup> Idem, *Ibidem*. p. 137.

<sup>66</sup> RENAULT, David. *Os caminhos que ligam o jornalismo ao historiador e tecem o fio da história*. In. *Os espaços da história cultural*. KUYUMJIAN, Marcia de Melo Martins & MELLO, Maria Thereza Negrão de. Brasília: Paralelo 15, 2008. p. 48.

instituídos em suas narrativas. A partir desse ponto de encontro ou de contato que se entrecruzam nos desenhos e nas suas representações temáticas, ali seria uma forma resumida na qual essa imensa, variada e complexa bagagem de expressões imaginárias se tomariam, porém, por um encontro nem sempre harmônico.

É claro que nesse espaço de entrecruzamento dos imaginários nos jornais, do individual ao contextual e vice-versa, através da charge, torna-se um lugar em que não há a prevalência de um sobre o outro. O imaginário que se refere, por exemplo, às experiências pessoais do cartunista Henfil divide lugar na sua obra com outros focos de imaginários, provenientes de outros espaços de experiências – seja ele em relação às formas de saberes possíveis ou mesmo aos discursos de governo que tendem a normatização da conduta. Neste caso, como determina Cornelius Castoriadis:

A sociedade constitui sempre sua ordem simbólica num sentido diferente do que o indivíduo pode fazer. Mas essa constituição não é “livre”. Ela também deve tomar sua matéria no “que já existe”.<sup>67</sup>

É neste sentido do imaginário que procuro destacar o fenômeno da imprensa com as publicações e trajetórias das charges de Henfil, ou melhor, das palavras e imagens impressas, para a consolidação de uma cultura visual e letrada na ditadura, que vem até os dias de hoje, desde muito tempo, constituindo os indivíduos em torno de “multidões solitárias” em relação às suas práticas comunitárias, de singularidade e de coletividade. E que os tornam parte de um todo inteligível em suas redes de complexidade, proporcionando a todos que se identifiquem entre si e se orientem a partir também dessa sua máxima da existência coletiva. Institucionalizada. Ou a partir do que Hegel expressamente chamou de “espírito de tempo”.

As charges são expressões sintomáticas de como em suas épocas os cartunistas criaram mundos diversos através de uma forma discursiva assentada sobre uma linguagem bastante peculiar e específica. Ou como compreende McLuhan, na *Galáxia de Gutenberg*, elas são invenções, ou tecnologias, no seu formato impresso, que pressupõem maneiras que permitem aos homens estenderem suas formas de exercício de poder, cultivando para si uma verdade e mantendo-o participativo assim dos sistemas da sua cultura – já que essas verdades são mais do que tudo maneiras de existências virtuais encontradas pelos homens.

---

<sup>67</sup> CASTORIADIS, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. São Paulo: Paz & Terra. p. 147.



Se se introduz uma tecnologia numa cultura, venha ela de fora, ou de dentro, isto é, seja ela adotada, ou inventada pela própria cultura, e se essa tecnologia der novo acento ou ascendência a um ou outro de nossos sentidos, altera-se a relação mútua entre todos eles. Não mais nos sentimos os mesmos, nem nossa vista e ouvido e demais sentidos permanecem os mesmos. A interação entre os nossos sentidos é permanente, salvo em condições de anestesia. Mas qualquer sentido pode, quando elevado a alta intensidade, atuar como um anestésico para os outros sentidos.<sup>68</sup>

A trajetória dos principais jornais no qual Henfil fez parte durante a ditadura militar brasileira expressa aqui a necessidade de se definir, dentro de uma leitura breve, as posturas políticas de cada um deles. Isso significa que de certa forma o imaginário de cada veículo influenciou em parte no processo de criação e de divulgação das suas charges, já que cada jornal defendia uma posição ideológica diferente em relação aos acontecimentos daquela época. O que nos faz pensar sobre os limites que a linha editorial dos veículos atribuía às temáticas elaboradas pelos cartunistas, sendo que nem sempre havia tanta liberdade para se criar, principalmente durante os “anos de chumbo”.

Em 1969, Henfil passou a colaborar com dois importantes jornais daquela época. Porém ambos possuíam uma postura política completamente diferente. O *Jornal do Brasil* e *O Pasquim*. É verdade que o jornal ocupa um lugar relevante na estrutura política, bem como a charge que também possui em si o fenômeno do político. Ela, a charge, é naturalmente um fenômeno político, assim como o jornalismo. O político está por toda parte, seja no sagrado ou no profano. Ele habita, neste sentido, a própria natureza do homem [como sustentou Aristóteles], personificada e mesclada também às suas práticas. A política está, assim, na estética, no ideal, no espiritual, no cultural e no cotidiano. Neste sentido vale lembrar que no exercício do “poder”, aquele que o assume, também “se transforma, tornando-se Outro para os outros”<sup>69</sup>, porque ele participa, querendo ou não, dessa órbita de “exploração” e de jogo de interpretação do outro. Isto constitui também o aspecto jornalístico do político. Ao passo que a charge compreenderia da mesma forma o aspecto humorístico do político.

Os jornais se configuram, neste sentido, como fenômenos de política, pois são também formas de extensão e de expressão dos homens – parte indissociável deles, pois eles são os mediadores dos seus discursos impressos. Nesta lógica do político, evidencia Eni P. Orlandi que a “entrada no simbólico é irremediável e permanente: estamos

---

<sup>68</sup> MCLUHAN, Marshall. Op. cit, 1972. p. 40.

<sup>69</sup> MAFFESOLI, Michel. A transfiguração do político: a tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 2011. p. 31.

comprometidos com os sentidos e o político”<sup>70</sup>. Esta aparência do político nos discursos se apresenta também como tal pelo fato de que toda forma de linguagem, de interpretação e de transmissão da cultura, está fundamentada por uma atmosfera circunscrita por uma presença ideológica.

Esse objeto, o discurso, trabalhando esse espaço disciplinar, faz aparecer uma outra noção de ideologia, passível de explicitação a partir da noção mesma de discurso e que não separa linguagem e sociedade na história. É no discurso que se pode apreender a relação entre linguagem e ideologia, tendo a noção de sujeito como mediadora: não há discurso sem sujeito nem sujeito sem ideologia. O efeito ideológico elementar é o que institui o sujeito (sempre já-lá).<sup>71</sup>

Historicamente e ideologicamente o *Jornal do Brasil* foi um importante veículo que marcou décadas de publicações no país. As suas matérias lhe conferiam uma postura que a identificava com as propostas e interesses defendidos pela ditadura militar. Isso lhe auferiu muitos lucros durante esse período. Pois o jornal, naquele momento, de forma confessa, conduzia temáticas jornalísticas de apoio direto ao regime em alguns momentos. O jornal comemorou a derrubada de João Goulart, acusando-o de querer implantar no país um Estado socialista. Em outras matérias se dirigia aos opositores, mesmo aqueles que não participavam da luta armada, como sendo todos uns “terroristas” da nação. Utilizou em suas publicações frases e expressões que exaltavam o novo governo, como, por exemplo, “milagre brasileiro” ou “Brasil grande”, levando seus leitores, neste sentido, a perceber a ditadura como sendo o melhor caminho para o progresso rumo à felicidade, na direção de uma boa política que seria empreendida a partir dali.

Dentro de uma compreensão marxista sobre a ideologia, própria das sociedades em suas formas de se manifestar, como, por exemplo, a postura ideológica dos jornais tratada aqui, podemos reforçar sua compreensão epistemológica através dos esforços da filósofa Marilena Chauí, quando ela pronuncia que:

A ideologia resulta da prática social, nasce da atividade social dos homens no momento em que estes representam para si mesmos essa atividade, e vimos que essa representação é sempre necessariamente invertida. O que ocorre, porém, é o seguinte processo: as diferentes classes sociais representam para si mesmas o seu modo de existência tal como é vivido diretamente por elas, de sorte que as representações

---

<sup>70</sup> ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2001. p. 09.

<sup>71</sup> ORLANDI, E. P. *Op. cit.*, 1994. p. 54.

ou idéias (todas elas invertidas) diferem segundo as classes e segundo as experiências que cada uma delas tem de sua existência nas relações de produção. No entanto, as idéias dominantes em uma sociedade numa época determinada não são todas as idéias existentes nessa sociedade, mas serão apenas as idéias da classe dominante dessa sociedade nessa época. Ou seja, a maneira pela qual a classe dominante representa a si mesma (sua idéia a respeito de si mesma), representa sua relação com a Natureza, com os demais homens, com a sobre-natureza (deuses), com o Estado, etc., tornar-se-á a maneira pela qual todos os membros dessa sociedade irão pensar.<sup>72</sup>

“Este é o trabalho da ideologia: produzir evidências, colocando o homem na relação imaginária com suas condições materiais de existência”<sup>73</sup>. Por isso mesmo que neste campo de batalha, de questões teóricas, que tem lugar, aqui, os meios de comunicação impresso e os discursos do humor gráfico, nos conduz obrigatoriamente em deslocamentos constantes em relação à compreensão sobre certos pontos como a história, o sujeito, a linguagem e a ideologia/imaginário.

Assim, nesta lógica, o *JB* mostrava-se ideologicamente em favor da saída de Jango do governo naquele momento. E a partir daquele momento sabemos que alguns meios de comunicação passaram, em grande parte, a sofrer com uma vigilância descomedida dos militares. Inclusive, o jornal *JB* chegou a editar, em capa, uma eufórica frase em apoio à queda do presidente, que dizia ser “herdeiro dos ideais democráticos da revolução de 1964”, segundo o historiador Eduardo Zayat Chammas<sup>74</sup>. Mas, de certa forma, após o AI nº 5 é claro que em alguns momentos o jornal teve algumas críticas [friso que até o AI-4 o jornal não havia criticado nenhum deles] em oposição a alguns pontos do regime. No entanto o jornal também apoiou um regime às claras, pois era decididamente contra os projetos reformistas e desenvolvimentistas que direcionavam o país a uma reforma social/popular. Outro exemplo importante sobre isso era em relação à postura do *JB* em recusar a reforma agrária que beneficiaria milhares de famílias no país e ao apoiar categoricamente o “Estatuto da Terra” que proibia tal reforma.

Percebe-se que há intranquilidade quanto aos rumos políticos do país. O *JB* reafirma, em sucessivos editoriais do mês de abril, que o golpe foi uma “revolução legalista” e, assim como o *CM*, esforça-se em rechaçar as acusações de que teria sido um “movimento direitista”. A

---

<sup>72</sup> CHAUI, Marilena. O que é ideologia. São Paulo: Editora brasiliense, 2008. p. 35.

<sup>73</sup> ORLANDI, Eni P. Op, cit. 2001. p. 46.

<sup>74</sup> Dissertação defendida em 2012 pela USP. Intitulada “A ditadura militar e a grande imprensa: os editoriais do Jornal do Brasil e do Correio da Manhã entre 1964 e 1968”. Disponível em: file:///C:/Users/Cristhiano%20PC/Downloads/2012\_EduardoZayatChammas.pdf

ação dos militares teria sido guiada por um “espírito público desinteressado”. Ao mesmo tempo, o jornal fala que “a revolução não se completou ainda”, o que exigia a manutenção de um estado de atenção para que a “revolução” não fosse derrotada pelos mesquinhos interesses das lideranças civis. Indiretamente, o jornal defendia a permanência dos militares no poder – só assim estaria assegurada a continuidade da “revolução”.<sup>75</sup>

De forma contrária ao JB, percebemos até aqui que tais posturas de Henfil, expressas em seu trabalho, comprovam decisivamente a identificação do cartunista com a “esquerda” liberal, que viria de fato a se consolidar quando ele passou efetivamente a participar com a equipe do jornal alternativo *Pasquim* no mesmo ano em que colaborou também com o JB.

Foi mais tarde, após o golpe, e sob a atmosfera da ditadura instaurada, que no dia 13 de dezembro de 1968 haviam baixado o AI-5, um instrumento eficaz no controle social e de repressão. E o *Pasquim* era um jornal que, neste sentido, estava claramente sujeito a sofrer todo e qualquer tipo de repressão permitida por este decreto, que foi emitido pelo governo militar brasileiro naquele dia [assim como *O Estado de São Paulo*, *Tribuna da Imprensa*, *Movimento*, entre outros, o *Pasquim* foi duramente reprimido]. A censura declarava incisivamente que tudo que fosse divulgado por jornais [e outros meios de comunicação] deveria obrigatoriamente ser examinado por uma equipe do governo antes da sua circulação, inclusive o cartunista Jaguar nos conta ironicamente que, no ano de 1972, “frequentemente levava matéria para ser examinada pelo general quando ele estava na praia”<sup>76</sup>. Sabe-se que a censura é certamente uma poderosa arma de que os regimes autoritários, comprovadamente, fizeram uso ao longo da história da humanidade, sempre justificado com a necessidade de manutenção da ordem e de proteção interna. Ela procura claramente, em sua ação, impedir ou impossibilitar que haja a propagação de ideias que possam vir a pôr em dúvida a organização do poder e o seu direito sobre a sociedade. Em relação a este episódio, que revela o imaginário contextual do ano de publicação do AI-5, Zuenir Ventura declara que:

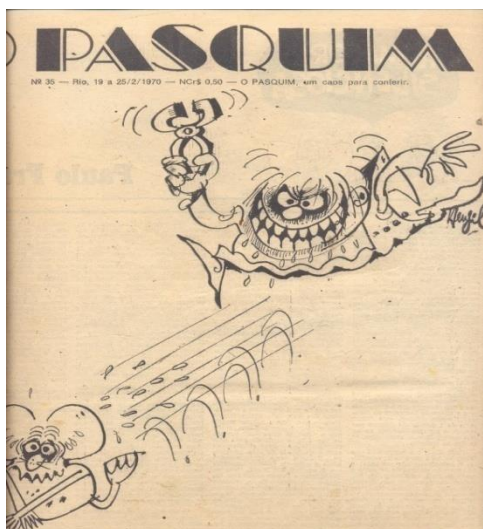
---

<sup>75</sup> CHAMMAS, Eduardo Zayat. A Ditadura Militar e a grande Imprensa: Os editoriais do Jornal do Brasil e do Correio da Manhã entre 1964 e 1968. 2012. 112 páginas. Dissertação – Universidade de São Paulo. Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas – departamento de História, programa de pós-graduação em História Social. p. 39. Disponível em: file:///C:/Users/Cristhiano%20PC/Downloads/2012\_EduardoZayatChammas.pdf.

<sup>76</sup> BRAGA, José Luís. O *Pasquim* e os anos 70: mais para epa que pra oba. Brasília: Editora da UnB, 1991, p. 51.

Por pouco, no ano bissexto de 68, o dia 13 de dezembro não caiu em abril – não faltou quem quisesse antecipar o calendário da crise. Quando o golpe militar de 64 completava o seu quarto aniversário, o governo Costa e Silva esteve a ponto de decretar um novo Ato Institucional, o AI-5. Os que ainda acham que o marechal foi levado àquela medida extrema em dezembro por causa da rebeldia estudantil, ou pela insubordinação do congresso, deveriam visitar o período que vai da morte de Edson Luís até as missas da Candelária, isto é, de 28 de março a 4 de abril. Aí observariam de que maneira os setores duros do governo já procuravam o que iriam encontrar quase nove meses depois: um pretexto para o golpe dentro do golpe. No dia 1º de abril, por exemplo, uma segunda-feira, rumores invadiram o Congresso, dando como certo que o governo iria, ou editar um novo ato, ou decretar o estado de sítio. O colunista Carlos Castelo Branco, que desvendou esse ensaio de golpe, mostrava como, junto ao presidente da República, lembrava-se o precedente do seu antecessor, que não queria baixar o AI-2, mas acabou derrotado pela linha-dura, quando não obteve do poder Legislativo cobertura para impor mediadas preconizadas pelos meios militares revolucionários.<sup>77</sup>

Mas quando, em 1969, surgia a redação d’O Pasquim, na zona sul do Rio, numa casa de dois andares na fronteira entre Flamengo e Botafogo, sabia-se que os militares iriam tentar a qualquer custo abafar suas vozes impressas em formato de jornal. Sabia-se, porque era dentro das pretensões do jornal e da situação política um “negócio de risco”.



[imagem 12] FONTE: <http://museudosgibis.blogspot.com.br/2011/06/censura-voltou-em-um-quadrinho-do.html>

[imagem 13] FONTE: <http://temasdeartecontemporanea.blogspot.com.br/2013/08/henfil-politica-e-humor-na-epoca-da.html>

O Pasquim não se tratava apenas de um jornal alternativo, ele foi também um novo modo de expressão que carregava no conteúdo da sua linguagem um estilo

<sup>77</sup> VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não terminou. São Paulo: Editora Planeta, 2008. p. 65.

diferente e bastante inusitado apresentado com característica de comentário, análise, opinião [um pouco diferente dos jornais que faziam apenas reportagem]. Braga diz que o jornal possuía duas formas de ação renovadora na sua linguagem, uma em relação escrita e a outra em relação às suas temáticas, e ambas a partir “de um trabalho humorístico” diferenciador. Ele possuía uma “prosódia” que o distinguia dos demais jornais da época. O veículo d’*O Pasquim* passou a permitir naquele momento uma brisa de esperanças aos seus leitores que acompanhavam em suas extraordinárias matérias, com suas ousadas críticas tecidas com irreverência e sempre contrariando a ditadura. O jornal atuava mais ou menos como um “terrorista” do humor crítico. Possuía um temperamento sádico e cruel contra seus inimigos. Ajustando-o no espaço como um jornal de caráter definido de “comunicação alternativa”, segundo a definição dada por Dênis de Moraes:

Adoto a noção de comunicação alternativa defendida pelo Foro de Medios Alternativos, da Argentina: é aquela que “atua como uma ferramenta para a comunicação no campo popular, sem deixar de lado a militância social, ficando implícito que jornalistas e/ou comunicadores devem estar dentro do conflito, sempre com uma clara tendência a democratizar a palavra e a informação”. Os veículos devem ser independentes do governo, do estado e das corporações, “relacionando-se especificamente a um projeto de transformação social”. E o trabalho desenvolvido precisa ser “dialógico e democratizador”, capaz de “difundir, co-produzir, organizar, articular, capacitar e reconstruir a memória, a identidade e a unidade na ação”<sup>78</sup>

Claramente, como expressa Moraes, a imprensa “Nanica” ou “Alternativa”, em suas formas e meios de comunicação, pressupõe uma postura que assume também caminhos que possam orientar seus leitores numa relação de transformação de consciência social e histórica – assim como também em relação à cultura em geral. Este tipo de imprensa adota outros mecanismos, como, por exemplo, em relação aos seus métodos de gestão do seu pessoal e de seus conteúdos, nas maneiras de financiamento da empresa e, sobretudo, nas formas adotadas de interpretação dos fatos sociais criticados em suas matérias.<sup>79</sup> Neste sentido,

---

<sup>78</sup> MORAES, Dênis de. Comunicação alternativa, redes virtuais e ativismo: avanços e dilemas. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación [www.eptic.com.br](http://www.eptic.com.br), vol. IX, n. 2, mayo – ago. / 2007. p. 04. Artigo disponível em: [http://observatoriodaimprensa.com.br/wp-content/uploads/2015/02/Comunicacao\\_alternativa-1.pdf](http://observatoriodaimprensa.com.br/wp-content/uploads/2015/02/Comunicacao_alternativa-1.pdf)

<sup>79</sup> *Ibidem*, *Idem*. p. 04.

O texto do número 560, que analisa a apreensão do 559 [pelo ministro da justiça] (“Conosco a abertura é mais embaixo”) refere o sufoco econômico por que passa o *Pasquim*: o aumento dos custos de gráfica, limitações na cota de papel de imprensa no início de 80. A apreensão vem trazer um novo arrocho. Jaguar porém afirma que o jornal “teimará em sobreviver. Afinal já sobrevivemos a cinco ministros da Justiça”.<sup>80</sup>

Diante da forte censura contra os jornais alternativos e contra-hegemônicos que sofriam na época com a ditadura também podemos considerar o fato da autocensura que fazia parte do cotidiano das relações nos ambientes de produção ou nas redações e oficinas onde se produziam as suas notícias. Assim, esse tipo de resistência oferecida pela imprensa “nanica”<sup>81</sup>, como n’O *Pasquim*, era mais forte do que se possa imaginar.

A teoria da hegemonia implicava a análise dos sistemas vigentes de dominação e o modo como determinados grupos políticos obtém poder hegemônico (Por exemplo, *thatcherismo* ou *reaganismo*) *assim como* a delineação de forças, grupos e ideias contra-hegemônicos que contestariam e subverteriam a hegemonia existente. Os estudos culturais britânicos foram assim vinculados a um projeto político de transformação social em que a localização de formas de dominação e resistência ajudariam o processo de luta política.<sup>82</sup>

A partir daí poderíamos considerar a importante função política que este meio de comunicação exerceu na luta contra qualquer forma de poder hegemônico.

Este tipo de humor que o *Pasquim* reunia e reproduzia nas pessoas era uma forma de cultura avaliada como “periférica” e/ou marginal, e que adotava também uma *perspectiva* marginal de conteúdo, ao contrário dos *undergrounds* que só falariam, segundo a equipe, *sobre* a cultura marginal. Eles não pretendiam, na verdade, ‘tomar’ o poder, mas, no interior de um processo de luta política, podemos denominá-lo em seu conjunto como uma ação de poder que representava e exercia aquilo que Christopher Hill<sup>83</sup> denominou de “uma revolta dentro da revolução”, do seu movimento de produção cultural e, ao mesmo tempo, de um movimento de provocação carregado por uma ironia que subvertia a austeridade dos discursos hegemônicos de ordem política.

---

<sup>80</sup> BRAGA, José Luís. Op. cit. p. 96.

<sup>81</sup> Conta Braga que foi “João Antonio que terá criado a expressão ‘Imprensa nanica’, em artigo no *Pasquim* número 318, ‘Aviso aos nanicos’. Ele contesta o uso da expressão *underground* para essa imprensa, que não trata o social de uma perspectiva marginal: ‘Os homens que hoje produzem publicações como *Ex-*, *Opinião*, *Movimento* e o resto do pessoal podem formar, sem favor nenhum, na primeira linha de frente do jornalismo. In. BRAGA, José Luís. *O Pasquim e os anos 70: mais para epa que pra oba*. Brasília: Editora da UnB, 1991, p. 74.

<sup>82</sup> KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: Identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001. P. 48.

<sup>83</sup> HILL, Christopher - *Lênin e a Revolução Russa*; Rio de Janeiro; Zahar Editores.

Apesar da Ditadura, não significa que o *Pasquim* teve que produzir uma forma de humor mais sutil, pelo contrário, ele esteve sempre comprometido com uma forma mais agressiva de humor “ao mesmo tempo em que esconde, por implicação, as normas contra as quais se volta”<sup>84</sup>.

Não podendo atacar diretamente o regime, trata de ridicularizar uma série de outros fatos sociais coerentes com a lógica do sistema: moral e costumes de classe média, problemas urbanos, atos de pessoas não diretamente protegidas pelas regras do sistema mas favoráveis a elas.  
<sup>85</sup>

A imprensa alternativa, d'O Pasquim, neste sentido, surgiu de uma articulação destas forças num momento em que jornalistas e intelectuais buscavam espaços alternativos em relação à grande imprensa e às Universidades. Podemos ressaltar que no momento da ditadura militar brasileira enquanto que a maioria da grande imprensa estava em algum momento prestando apoio aos militares (seja pela sua cumplicidade ou pela sua omissão), os jornais alternativos surgiram como uma maneira de burlar e denunciar qualquer tipo de tortura e/ou violações contra os direitos humanos – contendo críticas que tocavam em aspectos sociais, políticos e econômicos.



[imagem 14] Fonte: <http://www.socialistamorena.com.br/henfil-70-anos/>

<sup>84</sup> BRAGA, José Luís. Op. cit. p. 200.

<sup>85</sup> Ibidem, idem. p. 200.



Em suma, como afirma Ziraldo, era um jornal que buscava em sua essência criticar os costumes, principalmente de uma classe média ‘burra’ e atrasada.

José L. Braga nos conta que o *Pasquim*, na verdade, surgiu “nos bares do Rio”, de encontros entre amigos. Foi assim que no dia “26 de junho de 1969 é dada a partida, o número 1 *estava* nas ruas”<sup>86</sup>.

Esses jornais criavam ao mesmo tempo uma espécie de “espaços alternativos” de relações. Eram praticamente inspirados, em grande parte, numa vertente gramsciana, e intentavam contribuir para despertar uma “consciência mais crítica” da população. Alguns jornais de esquerda era caracterizado também pelo seu perfil essencialmente pedagógico e dogmático. Além de discutir em suas matérias o agravamento das tensões sociais com temáticas clássicas com uma postura esquerdista, sobretudo, o *Pasquim* apontava categoricamente para os caminhos de uma contra-revolução nos modos “à brasileira”.

A outra classe de jornais foi criada por jornalistas que passaram a rejeitar a primazia do discurso ideológico. Estavam mais voltados para a crítica dos costumes e para a ruptura cultural norte-americana. Tinham como referência o existencialismo de Jean-Paul Sartre, o anarquismo e as religiões orientais: hinduísmo e zen budismo. O objetivo era abordar o autoritarismo pela ótica da crítica dos costumes e do moralismo da classe média. Na verdade, os seus idealizadores e colaboradores, como destacou Bernardo Kucinski, haviam adotado o existencialismo mais como fuga instintiva do dogmatismo das esquerdas, e da própria realidade opressiva, do que como adesão a uma nova acepção de ser. Num certo sentido, eles não chegavam a criticar a cultura estabelecida das esquerdas, mas não a adotavam mais como filosofia de vida.<sup>87</sup>

Nesta base filosófica definida acima se encontrava o jornal d’O *Pasquim*. Este veículo possuía um humor específico e a sua ambiência cômica era o seu principal meio de divulgação como arma contra a opressão à liberdade de circulação do pensamento, com suas notícias expressamente inscritas neste universo pelo qual o jornal se revestia por críticas ácidas e cortantes. Sua postura irreverente era de fato justificada pela sua perspicácia, ao passo que censurar “o implícito *exigia* uma finura de olhar que *faltava*

---

<sup>86</sup> BRAGA, José Luís. Op. cit. p. 25.

<sup>87</sup> QUEIROZ, Andréa C. de B. O *Pasquim*: Um jornal que só diz a verdade quando está sem imaginação (1969-1991). História & Perspectivas, Uberlândia, (31) :229-252, Jul./Dez. 2004. pp. 231-232.

aos censores”<sup>88</sup>. Sempre abordando questões relacionadas ao que estava assentado sobre as representações sociais daquela época. Sabemos que todo humor necessariamente insere-se em uma determinada época e nunca para além dela, está para todos os seus participantes, entre autores e leitores, como um lugar que os inscrevem por uma ordem praticamente que imposta através de uma consciência histórica própria, característica em sua comunidade imaginada.

O humor deve levar em consideração uma relação complexa entre o comediante e o seu público, ao passo que deve estar também associado, como defende Freud, a uma longa rede da memória coletiva. Por isso que o humor trabalha decisivamente num dado presente e nos confunde ao passo que conserva para si considerações a partir de um espaço de experiência já celebrado, como também possuem aquelas suas expectativas construídas em suas comunidades de forma que possam ser vistas como formas forjadas de sinônimos que apelam aos seus desejos, e ambos funcionam no sentido que o seu presente possa assim ser culturalmente definido em um presente. Em relação a isso é evidente que “no âmbito de cada cultura nacional diferentes camadas sociais possuirão um sentido diferente de humor e diferentes meios para expressá-lo”<sup>89</sup>. A subversão pelo humor levantada pelo Pasquim procurava assim produzir um efeito de que não se pretendia esconder-se por trás apenas do cômico, mas que buscava potencializar ainda mais suas críticas em relação aos ‘arquitetos da moral’ que planejavam junto ao regime militar construir um projeto de sociedade que defendia a concepção de uma dignidade que era prescrita pela violência do próprio Estado.



[imagem 15] Fonte: <http://www.vermelho.org.br/noticia/230164-11>

<sup>88</sup> BRAGA, José Luiz. Op. cit. p. 26.

<sup>89</sup> PROPP, Vladímir. Comicidade e riso. São Paulo: Editora Ática, 1992. p. 32.

Para muitos, o Pasquim reinventou o estilo da linguagem impressa no país. Segundo Paulo Francis o jornal Pasquim mudou completamente o jeito da imprensa brasileira, de se fazer jornal, antes iniciado pelo *Diário Carioca* e o *Jornal do Brasil*.

Henfil agride, com os Fradinhos, a moral de classe média. Brinca-se com a seriedade de São Paulo. O termo bicha torna-se de uso corrente. Sendo caracterizado legalmente como jornal não recomendável para menores, a partir do número 60 a capa passa a indicar “Recomendado para maiores de 16 anos”<sup>90</sup>.

A personalidade do jornal alcançava uma marca indelével que transmitia a imagem do seu atrevimento, da sua audácia e de todo seu cinismo. Ele recebia em seu ambiente de trabalho jovens cartunistas que passavam a colaborar categoricamente com ele – e que se destacariam pela sua maneira “jovem” e bastante singular de desenhar, com desenhistas inovadores, como no caso de Henfil. E, sendo assim, ele possuía claramente um conjunto de temáticas excêntricas que fundamentariam um novo paradigma jornalístico a partir dali. O Pasquim foi realmente um indicador de geração, um divisor de águas, assim como também foi impactante o fenômeno que o levou a causar profundas transformações que se refletiriam não apenas em suas influências nos meios de comunicação, como também no próprio cotidiano dos seus leitores. E que apontava para um novo discurso jornalístico, que alterava também não apenas o uso da linguagem no jornal, mas da sua própria população leitora, com sua nova *fala* e/ou gramática que traduziam, em outros gestos, os comportamentos e linguagens daquilo que antes era banal – em outras maneiras na forma de se comunicar que também surgiram com ele –, em outro formato e que passava a ser reproduzido diariamente, deixando resquícios até os dias de hoje.

Outro ponto que define essencialmente o Pasquim, em sua inovação, é descrita por José Luís Braga como a “pessoalidade”, ou seja, o que ele não exigia como uma padronização que pudesse necessariamente descrever de forma restrita a identidade do grupo, reduzida e diluída somente à imagem do jornal, sendo que o Pasquim defendeu a *pluralidade* de personalidades que colaboraram conjuntamente com ele. O Pasquim abandonou, assim, os manuais de redação ou dos copisdeque<sup>91</sup> [ou “copidescagem

---

<sup>90</sup> BRAGA, José Luís. Op. cit. p. 26.

<sup>91</sup> Sobre as anedotas do Pasquim, Jaguar em entrevista diz que quando passou a colaborar com o jornal Pasquim na primeira edição foi cobrado dele que seguisse a forma de copidescagem, e ele, sem saber o que isso queria dizer, disse que não entendia o que era e que compreendia muito menos a linguagem

padronizada” como afirma José Luiz Braga] evitando esta aparência de formalidade. Braga diz que esta padronização adotada pelos jornais procura reforçar ou mesmo fazer valer aquela virtude que os jornalistas deveriam ter em prol da objetividade, agindo com imparcialidade em relação à notícia ao passo que “se todos escrevem igual, todos vêm igual”. O Pasquim, ao contrário, se apresentava com todo ar de parcialidade, no sentido de que cada um dos seus colaboradores possuía uma marca diferente que mantinha a sua pluralidade textual. A criatividade de produção não deveria ser limitada em hipótese alguma, sendo que na verdade todos se inscreviam ao mesmo tempo com a própria identidade do jornal, ao passo que cada um tinha, assim, a sua liberdade de fazer dele um lugar que de fato não exigiria tanto controle em relação aos domínios da ‘objetividade’ jornalística onde o fato relatado era mais importante que o nome do seu redator. É neste sentido que o Pasquim, de fato, se diferia dos restantes dos outros jornais, sendo que o seu funcionamento possuía uma forma de *jornal visceral*.

Segundo José Luiz Braga, a agressividade da sátira, o humor apaziguador e a afirmação do princípio do prazer seriam as três notações do humor *pasquiniano* cuja integração conseguiria produzir um riso popular, no sentido proposto pela concepção de M. Bakhtin.<sup>92</sup> O Pasquim era um jornal “de humor”, e podemos determinar que a sua função principal de satirizar o contexto da Ditadura chega a considerar que o seu espaço humorístico “é uma das coisas mais sérias que se fez em jornalismo na história recente do Brasil”<sup>93</sup>.

Essa liberdade do riso, como qualquer outra liberdade, era evidentemente relativa; seu domínio se alargava ou diminuía alternadamente, mas não foi jamais totalmente interdita. Já vimos que essa liberdade, em estreita relação com as festas, estava de certa forma confinada aos limites dos dias de festa. Ela se fundia com a atmosfera de júbilo, com a autorização de comer carne e toucinho, de retomar a atividade sexual. Essa *libertação do riso e do corpo* contrastava brutalmente com o jejum passado ou iminente.<sup>94</sup>

O riso popular proclamado por Bakhtin estaria associado também a um riso carnavalesco, um *riso festivo e universal*. Porém, mais do que isso, o que Braga também nos aponta é para a imagem de um riso *libertador*, esse caráter produzido pelo humor

---

jornalística e que não era ele um jornalista. A princípio o Pasquim foi criado para ser um jornal que se pretendesse afastar-se de qualquer tipo de ideologia, sendo ele voltado essencialmente para o humor.

<sup>92</sup> Ibidem, Idem. p. 202-205.

<sup>93</sup> Ibidem, Idem. p. 202.

<sup>94</sup> BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 77.

como no que se refere ao jornal Pasquim é algo que está relacionado a um riso que subverte as abreviações impostas pela influência da ditadura. Para Paulo Ramos <sup>95</sup> a tirinha cômica seria uma maneira de os artistas gráficos poderem contar suas piadas em formato de quadrinho. Como se vê são piadas.

Braga nos coloca diante de duas maneiras de o Pasquim se comportar, ele nos diz que encontramos no jornal uma integração bastante destacada entre o *riso* e o *sério*. O sentido de um humor agressivo é produto da acuidade que o leitor poderá encontrar nas entrelinhas provocando nele um *riso de desforra*. Mas o ‘sério’ que o Pasquim conserva é, no conjunto do jornal, um artifício importantíssimo que participa e/ou mantém aquela garantia na construção narrativa “de um espaço de humor” próprio da sua identidade.

A própria indignação entusiasmada de Henfil nos conduz a esse lugar onde a liberdade pelo riso é capaz de apaziguar as mágoas deixadas pelas contradições dos acontecimentos.

O Pasquim reuniu uma diversidade de traços, com diversos cartunistas que a partir dos seus desenhos contavam, assim como nos artigos, praticamente tudo sobre o que se queria contar; e de formas bastante diferentes. Levando em consideração uma sequencia grande de desenhos, divididas, a princípio, de duas maneiras: com tiras simples (de três ou quatro quadros) ou com sequencias em histórias (próxima da estrutura das histórias em quadrinhos, só que com um tom satírico, como aquelas desenvolvidas por Henfil). A construção do humor, propriamente na construção gráfica, em sua maioria era construída a partir do uso mais comum que é a inter-relação entre os aspectos textuais e os imagéticos. Nestes desenhos *pasquinianos* talvez o desenho pudesse se encontrar no seu mais perfeito nível de equilíbrio com os textos. Seja com um texto explicativo entre desenho e legenda, ou com inclusão de falas em balões ou “sem legenda” como utilizada muitas vezes nos desenhos de Henfil analisados até aqui. Mas uma das marcas mais comuns do cartunista Henfil era de fato o uso de frases e diálogos breves e curtos que pudessem de certa forma impactar o leitor num sentido mais dramático da piada como veremos a seguir.

---

<sup>95</sup>RAMOS, Paulo. Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras. Campinas: Zarabatana Books, 2011.



[imagem 16] Fonte: <http://sarauvilafundao.blogspot.com.br/2010/07/homenagem-henfil-charges-biografia.html>

[imagem 17] Fonte: <http://marianoresistencia-alunos.blogspot.com.br/p/rafael-joao-victor-e-carlos-eduardo-e-o.html>

O mais interessante d'O Pasquim é que em qualquer forma do jornal, em qualquer edição, o desenho aparecia em toda a sua estrutura, ocupava quase que grande parte dele, um “espaço importante e relativamente disseminado, não confinado a determinadas páginas”<sup>96</sup> como acontecia nos demais periódicos. E todos os desenhos publicados nele variavam entre uma publicação e outra, sem uma ordem ou uma “regularidade temática ou de técnica humorística”.

Por outro lado, nas histórias com personagens o leitor reencontra a cada número não apenas o estilo do desenhista mas o mesmo tipo de historinha associada a um personagem central. O exemplo típico é o dos personagens de Henfil, que em momentos diversos do jornal assinalam uma perspectiva sobre a realidade social e política. Fradim representa a sátira das posições moralizadoras de classe média. Tamanduá faz a análise da recusa em perceber a repressão e o autoritarismo. Cabôco Mamadô satiriza os beneficiários do sistema político. Ubaldo ironiza a paranóia de uma esquerda prudente demais, que hesita em se manifestar no momento da abertura política. Xabu alerta, ao contrário, para a duplicidade possível de um discurso contestador aparentemente radical.<sup>97</sup>

Foi no Pasquim que o cartunista Henfil teve a possibilidade de abertura para tocar em outras questões sobre o regime militar, ali teria ele uma abertura nunca antes tida antes. Como diz Maria da Conceição Francisca Pires:

No interior da imprensa alternativa destaca-se a atuação do cartunista Henfil no jornal Pasquim, expressando, através de suas histórias em quadrinhos, uma postura combativa e irreverente contra o

<sup>96</sup> BRAGA, José Luiz. Op. cit. p. 164.

<sup>97</sup> Ibidem, Idem. p. 164-165.

autoritarismo no âmbito político e dos costumes e o moralismo das classes médias. O trabalho desenvolvido por Henfil em conjunto com o grupo do Pasquim mostrou-se relevante não só porque foi a partir desta associação que sua carreira ganhou um impulso diferenciado, pois se sabe que foi sobretudo após a publicação dos seus desenhos naquele jornal que estes ganharam respaldo nacional. Mas também porque foi durante sua trajetória no Pasquim que se apuraram os traços daqueles que seriam os seus personagens mais marcantes: os Fradins, assumindo uma conotação mais anárquica e sádica fundamental para defrontar-se de forma direta com os dogmas, medos e repressões derivados dos virtuosismos religiosos, morais e políticos.

98

Durante os quinze anos em que Henfil contribuiu com seus desenhos para o jornal Pasquim, surgiu ali personagens significativos que consagravam ainda mais o vasto e longo título de publicações do cartunista, além daqueles que já haviam sido criados em outros momentos da sua trajetória enquanto “jornalista do traço”. Entre eles o *Preto-que-Ri*, que era uma representação étnico-racial que se referia indiscriminadamente a um ‘Preto’ que se conformava com as discriminações raciais e sempre levava os insultos raciais às gargalhadas, com ele Henfil criticava a omissão e o conformismo de alguns em relação a violência simbólica que estavam sujeitos, mas que tratavam de forma estranha. Outro personagem foi o *Delegado Flores*, uma figura que combatia os corruptores e defendia os oprimidos. E temos também o *Tamanduá*, “a besta do apocalipse”, ele sugava, ou melhor, chupava das pessoas seus cérebros como uma maneira para revelação das suas faces ocultas, daquelas pessoas que estavam sujeitas a aceitar as condições políticas da ditadura militar.

Mas um dos maiores personagens criados no Pasquim talvez tenha sido mesmo o *Cabôco Mamadô*, com o seu Cemitério dos Mortos-Vivos. Era um quadro que trazia, em seu formato, narrativas em que Henfil criticava algumas personalidades [celebridades], onde ironicamente as enterravam quando as julgava de alguma forma, relacionadas aos militares. Ele dizia que estas pessoas, vítimas do seu personagem, ‘estavam enterradas’, e deixava claro sua agonia em saber que elas contribuíram com a ditadura, seja direta ou indiretamente, ou que foram omissas em relação aos seus atos de agressão e violência. Foram várias as personalidades que compuseram a sua vasta lista de enterrados no Cemitério, músicos, intelectuais, políticos, desportistas etc. Entre eles FHC, Pelé, Hebe Camargo, Roberto Carlos, Paulo Gracindo, Elis Regina, Wilson Simonal, Tarcísio Meira e Glória Menezes, que compõem algumas das vítimas do seu

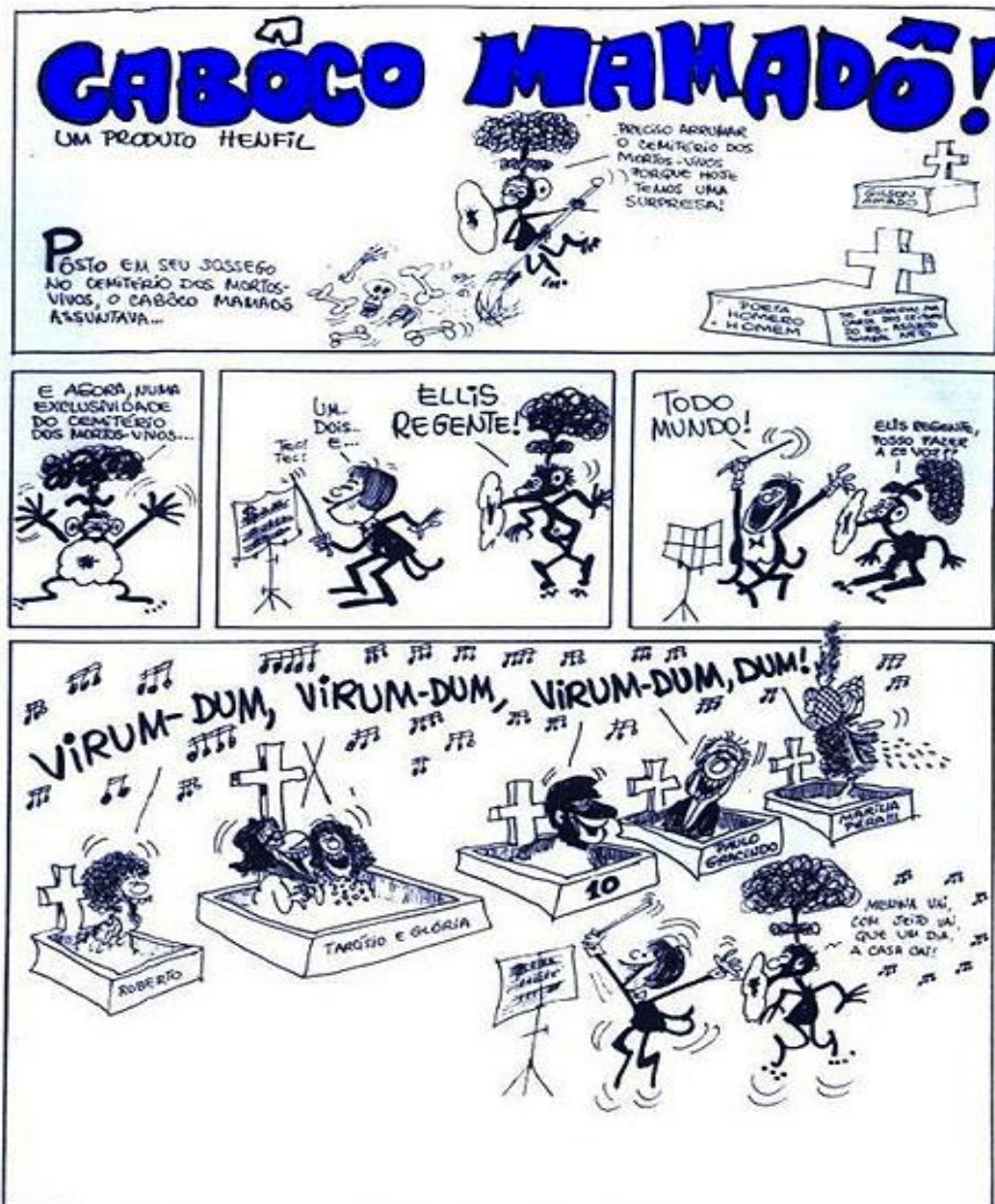
---

<sup>98</sup> PIRES, Maria da C. F. Cultura e Política nos Quadrinhos de Henfil. HISTÓRIA, SÃO PAULO, v. 25, n. 2 p. 94-114, 2006. pp. 94-95.

Cemitério. Diz que por intervenção de Ziraldo, o poeta Carlos Drummond de Andrade acabou sendo salvo. Vejamos.



[imagem 18] Fonte: <http://jornalggn.com.br/noticia/henfil-ja>







[imagem 20] Fonte: <http://ggnnoticias.com.br/noticia/as-ditaduras-brasileiras-e-o-adesismo-musical>

Nas imagens apresentadas acima podemos verificar alguns dos enterros promovidos pelo Cabôco Mamadô na década de 1970. O mais interessante, por exemplo, é percebermos que Henfil ao mesmo tempo critica a si mesmo quando é questionado por Elis na segunda imagem [imagem 20]. Ele não apenas lança suas críticas, mas também as recebe e os coloca publicamente como parte da tragédia da sua narrativa gráfica.

A título de curiosidade, O Pasquim custava naquele período em torno de um cruzeiro.

No final do ano de 1970, entre novembro e dezembro, a maioria dos colaboradores do Pasquim foram presos, é claro que a intenção era de fato acabar com o jornal, e só seriam soltos após o natal. Entre eles Jaguar, Ziraldo, Paulo Francis, Luiz Carlos Maciel, Paulo Garcez, Haroldinho, Fortuna, Sérgio Cabral. E depois disso o jornal teria muitas dificuldades “para recuperar seus leitores e anunciantes”.

Na gráfica já havia rodado o número 72, e após o ocorrido Millôr organizou o número 73 com materiais de arquivos.

A capa traz um desenho antigo da fábula do lobo e do cordeiro. O lobo diz: “Enfim, um *Pasquim* inteiramente automático.” A frase-divisa é: “*Pasquim* – um jornal com algo menos.”<sup>99</sup>

A partir do número 74 ao número 80 do jornal Braga diz que O Pasquim passou por um surto de solidariedade, onde amigos passam a colaborar diretamente com ele para que pudesse sobreviver nesses longos meses de agonia. Martha Alencar, Henfil e Millôr continuaram as publicações com auxílio de Miguel Paiva na criação gráfica.

<sup>99</sup> BRAGA, José Luiz. Op. cit. p. 37.

Diante das dificuldades na década de 1980 o jornal passou por momentos de dificuldades. Por vários motivos é claro, tentou sobreviver à duras penas, principalmente por causa da multiplicação de outros jornais alternativos e da nova grande imprensa, associando aí também ao aumento da inflação e ao aumento do custo da gráfica etc., diante desses problemas neste momento “o jornal estava praticamente sendo mantido pela Editora Codecri”<sup>100</sup>.

Foram muitas as questões sociais abordadas pelo jornal em sua longa trajetória, e muitas não eram novidades, ou seja, tanto aos temas de luta e de reivindicações. A partir dele se tratava excepcionalmente de “reivindicações minoritárias” das classes populares que aparecem dentro do novo contexto político. E o jornal marcava assim sua posição, como também em relação às questões femininas e de libertação sexual. Deve-se enfatizar principalmente, no número 22, a entrevista de Leila Diniz concedida ao jornal de Ipanema d’O Pasquim, como também a entrevista feita com Madame Satã.<sup>101</sup>

Então, como vimos até aqui, com o auxílio de grandes pesquisadores sobre o jornal Pasquim, a verdadeira posição política dele foi marcada pelas variadas modulagens do seu pluralismo interno e isso com certeza marcaram a trajetória do jornal na história como também marcou seu lugar nas relações e nas práticas sociais que até hoje são celebradas no nosso cotidiano.

---

<sup>100</sup> Ibidem, Idem. p. 108.

<sup>101</sup> Ibidem, Idem.

### CAPÍTULO III

#### Conceito de Charge

O meu maior propósito, enquanto jornalista do traço, era aguçar a veia crítica das pessoas com relação a este sistema que o capitalismo usa para escravizar a tudo e a todos.

*Henfil*

Inscrita por uma linguagem característica e bastante singular, no sentido próprio da sua criação e da sua finalidade, na qual assegura para si uma maneira de ser o que é de fato, a Charge constitui parte de um universo da arte gráfica em que a cultura visual contemporânea a compreende como um dos *espetáculos* da vida social. Se seus sentidos são determinadamente inscritos por “vozes discursivas”, vindas das formas mais variadas com que o mundo é construído discursivamente, neste caso, o traço específico das charges se dá certamente pela sua reflexão bem humorada sobre a realidade social. Neste caso, no processo de construção deste tipo de linguagem há a existência, também, de outras pessoas que participam *igualmente* do discurso que a imagem gráfica se revela ao mundo. Elas, as outras pessoas do discurso, são parte que representam este mesmo mundo – não com menor relevância que o artista que a constrói –, principalmente porque os aspectos que estão relacionados ao modo com que o leitor se assemelha ao próprio mundo vivido é uma maneira pela qual todo e qualquer indivíduo se vê socialmente indispensável em relação uns aos outros.

E, é claro, a charge é de fato uma possibilidade de análise da linguagem que não deve, de forma alguma, anular ou restringir as “vozes” dos outros (daqueles que aparentemente estão ocultos pelo resultado ilusório dela, ou pela sensação de individualidade ou de personalidade que ela produz). Pelo contrário, ela é – como toda e qualquer forma de discurso produzido – oriunda de uma participação categoricamente coletiva (de produção social). Senão, cegos, nos reduziríamos a tê-la como apenas uma possível e indistinta “reprodução” subjetiva do que havia sido a realidade ou se tornado uma forma unidimensional e linear de percepção, sem refletir outros feixes de experiência nesse mesmo prisma. Apesar de tudo, a imagem não é somente um mero “ponto de vista”, ou um insignificante lugar onde o espectador isolado em seus próprios sonhos e pensamentos faz seus julgamentos de autista, que pudesse chegar a

comprometer as habilidades de existência da comunicação ou de existência da própria coletividade, ou mesmo do imaginário.

O discurso não se reduziria dessa forma somente a uma questão de *ponto de vista* [a um *point de vue* como diria o filósofo Jacques Derrida sobre *Memórias de cego*]. Mas, ao mesmo tempo, não deixa de tê-lo como uma parte do que integra uma noção mais problematizada sobre sua concepção. Por isso mesmo também se torna necessário procurar na imagem os detalhes de uma experiência social ou coletiva da vida humana. A linguagem das charges é por demais complexas para serem resolvidas em apenas alguns minutos de reflexão. Sendo que os seus significados estão além do próprio objeto da imagem que ela produz como o desenho. Apesar de que na imagem gráfica o peso de todos os recursos metafóricos da comunicação visual também auxilia decisivamente na forma com que as historinhas vão sensibilizar a percepção do leitor em relação ao seu contexto social. A involuntária ação da alteridade perante este processo torna a charge um inquestionável mecanismo de produção de linguagem verbal e do mesmo modo de linguagem visual.



[imagem 21] FONTE: <https://cahisunifesp.wordpress.com/category/noticias/>

A charge é uma *manufatura* que ilustra também uma linguagem revestida por uma tonalidade humorística e que convoca para o seu discurso as representações do seu cotidiano. Ela tem como objetivo a sátira dos acontecimentos que lhe são

contemporâneos, ilusoriamente de uma realidade quase que imediata. Sem o peso da atualidade a charge na seria mais charge, e o humor, pedra angular das suas narrativas, não teria mais a graça do momento próximo do acontecido. Como aponta A. Gawryszewski, que nos informa sobre questões importantes sobre a compreensão das charges,

O conceito de charge também é cristalino, pois se trata de um desenho com humor que retratava fato recente em vários ramos da sociedade. Vemos também que a base da caricatura e da charge é o humor, com a diferença que a charge tem um aspecto crítico definido.<sup>102</sup>

O conceito de charge procura forjar e extrair do detalhe de cada acontecimento da vida cotidiana o que poderia resumir com completude uma crítica fundamentada numa opinião que não é encerrada numa perspectiva meramente particular. O próprio termo *charge* ilustra a finalidade deste por satirizar todo e qualquer acontecimento em seu contexto social e histórico. A palavra é etimologicamente de origem francesa, sendo que o termo se refere normalmente, segundo a gramática francesa, a *carga* ou *exagero*, sempre se referindo ao que se pode expressar como “ataques violentos”. No inglês a palavra *charge* refere-se ao conceito de *carga* segundo uma concepção da física, e está associada principalmente a carga elétrica, ao peso da corrente eletromagnética, no qual uma *carga* seria aquilo que *flui* pela corrente e a carga seria também o gerador pelo grupo simétrico local, sem nenhuma relação ao que o termo francês atribui no sentido do desenho gráfico.

No mais, segundo a concepção do venezuelano Carlos Abreu, um dos motivos para que, segundo ele mesmo, não haja diferença entre charge e caricatura é o fato de que para a língua espanhola não ocorre de ter de maneira alguma a palavra “Charge” aqui compreendida [assim como também para a língua inglesa]. Para ele ambos os grupos ou categorias recebem o mesmo tratamento, por “Caricaturas” [ou caricatura política]. Para ele *dibujo satírico* e *caricatura* congregam a mesma coisa, sem diferenças substanciais de sentido. Para o venezuelano “no tiene sentido diferenciar entre el dibujo humorístico y La caricatura”<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> GAWRYSZEWSKI, Alberto. Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma. In: Revista Domínios da Imagem, número 02, maio de 2008, Universidade Estadual de Londrina, 2008. p. 12.

<sup>103</sup> ABREU, Carlos. Dibujo satírico, dibujo humorístico, chiste gráfico y caricatura, en Revista Latina de Comunicación Social, número 36, de diciembre de 2000. La Laguna (Tenerife). Tradução: “Não há sentido em diferenciar entre o desenho humorístico e a caricatura”. Disponível em: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/01abreu.htm>

A palavra do francês *charger* que também quer dizer *carregar*, neste sentido, muitas vezes se refere ao que seria similar a uma “carga de cavalaria”, ao *peso* de uma tropa de combate em ações de *choque* ou de *reconhecimento*, referindo-se sempre a algum fator em potencial, figurando algo sobrecarregado ou pesado. Para Joaquim da Fonseca<sup>104</sup> a palavra caricatura teria um sentido semelhante ao da charge, para ele o termo latim *caricare* [accusare; incolpar; dare l’incarico a; fare l’allocuzione a; affidare; attaccare; far pagare, mettere a carico] também remete ao sentido de “carregar”, ou mesmo de “exagerar” e “aumentar” as proporções de algo. O termo charge estaria de alguma forma em conformidade de sentido com a palavra latina *caricare*? Este termo foi utilizado pela primeira vez na obra *Figuras Diversas* no ano de 1646, na Itália renascentista.

Parece que El término *caricatura*, y el desenfadado género que representa, no hizo su aparición en la historia del arte antes de comienzos del siglo XVII. Tenemos constancia anterior de representaciones insultantes e insidiosas de individuos (y em lãs páginas siguientes se encontrarán algunos ejemplos de ello), pero fueron los hermanos Carracci a quienes debe atribuirse haber creado una nueva demanda mediante su ingenio y habilidad. Tenían cierta destreza para jugar con los rasgos de sus contemporáneos que posteriormente fue definida por Bellori: <<Retratos que em la medida de lo posible pretenden representar el conjunto de la persona retratada, pero que, em broma ya a veces com soma, subrayan los rasgos del retratado de forma completamente despropocionada, y de um modo tal que en conjunto parecen tener su aspecto, si bien los rasgos individuales están alterados>>. Estos dibujos que hicieron de las personas que conocieron circularon entre sus amigos y admiradores, fueron imitados por otros miembros de la escuela boloñesa y asumidos como propios por el escultor Gianlorenzo Bernini. Antes de que terminara esse siglo, el artista Pier Leone Ghezzi se especializó em el género, y sabemos que lãs personas que viajaban a Roma consideraban <<um honor>> ser incluidos em su galería de tipos cómicos. Obviamente, em la sociedad ilustrada de *literari* y *connoisseurs* se toleraba cierto ridículo caballeroso. Los blancos principales eran los actores y los cantantes de ópera, cuyas estilizadas personalidades podían muy fácilmente hacerse parecer ridículo.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Fonseca, J. da.. *Caricatura: A imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

<sup>105</sup> E. H. Gombrich. *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Fondo de cultura Económica México, 2009. pp. 8-9. Tradução: “Parece que o termo caricatura, e o género ligeiro que ele representa, não fez a sua aparição na história da arte antes do início do século XVII. Recordamos de representações insultuosas e insidiosas de indivíduos (nas páginas seguintes em alguns exemplos serão encontradas), mas foram os irmãos Carracci aos quais se deve atribuir a criação de uma nova demandada pela sua inteligência e habilidade. Eles tinham alguma habilidade para jogar com as características de seus contemporâneos como foi posteriormente definido por Bellori: << Retratos que na medida do possível a intenção de representar a totalidade da pessoa retratada, mas, em brincadeira e, por vezes, com soma, enfatizam traços do retratado de forma tão completa e desproporcionada, e de um modo tal, que para o seu conjunto parecem ter sua aparência, embora as características individuais são alteradas

Em todos os casos a palavra *charge* normalmente se remete a autoridade [de exceder] da crítica, com intuito de se referir à predominância da potência e do domínio que ela possui e provoca intuitivamente. A charge sempre faz uma determinada crítica social e política, utilizando-se de tonalidades que envolvem figuras *exageradas*. A charge pode ser devidamente adequada a uma percepção de narrativa que é irredutível a um mundo que circula somente no plano do quimérico. Como é acentuado pelo dicionário Aurélio seria aquilo “[...] em que se faz, geralmente, crítica social e política”<sup>106</sup>. A Charge e o Cartum possuem conceitos completamente díspares um do outro, e o que os tornam ainda mais diferentes entre si, a princípio, seria por causa de questões que são levantadas em relação às suas *temporalidades* ao qual estão vinculados os conteúdos das suas narrativas. Ao passo que o conteúdo do *cartum* é atemporal, e, ao mesmo tempo, para Joaquim da Fonseca, “é universal pois não se prende aos acontecimentos do momento”<sup>107</sup>, o da *charge* é temporalmente determinado por acontecimentos sociais, políticos ou econômicos que, ao contrário do Cartum, inscreve-se na concepção do pesquisador José Marques de Melo, ao qual se constitui neste caso por uma

[...] crítica humorística de um fato ou acontecimento específico. Reprodução gráfica de uma notícia já conhecida do público, segundo a ótica do desenhista. Tanto pode se apresentar somente através de imagens quanto combinando imagem e texto.<sup>108</sup>

Como consta no dicionário francês Larousse a palavra *chargé* refere-se ao adjetivo “pesado” ou mesmo “carregado” como o definido anteriormente, o termo *charge* em francês nos remete, além de tudo, ao “fardo” (ou carga) e *charger* nos remeteria, assim, ao sentido de “carregar” e “exagerar”, de maneira bastante expressiva. Charge torna-se, portanto, os verbos “carregar”, “enfadar”, “ordenar”, “agredir”, “declarar”, “carregar (armas)” ou “dever (pagamento)”, [ou como sinônimo de carga;

---

>>. Estes desenhos fizeram que as pessoas conhecidas que circulavam entre seus amigos e admiradores foram imitados por outros membros da escola bolonhesa e assumiu como próprios do escultor Gian Lorenzo Bernini. Antes do século, o artista Pier Leone Ghezzi se especializou no gênero, e sei que as pessoas que viajaram a Roma consideravam <<uma honra >>serem incluídos em sua galeria de tipos cômicos. Obviamente na ilustrada sociedade literária e cavalheiresca verdadeiros conhecedores toleravam o ridículo. Os principais alvos eram os atores e cantores de ópera, cujas figuras estilizadas poderia muito facilmente tornar-se ridículo.”

<sup>106</sup> Dicionário Aurélio. 1993. p. 229.

<sup>107</sup> Fonseca, J. da.. Caricatura: A imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999. p. 26.

<sup>108</sup> Marques De Melo, J.. Jornalismo opinativo. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 2003. p. 167.

fardo; acusação; débito].<sup>109</sup> Portanto *charge* é segundo seu princípio etimológico uma maneira na qual o *ataque*, a *ofensa* e a *agressão* se tornam mecanismos através do qual os indivíduos em sua cultura traduzem a maneira com que eles possam investir resistência a outrem em situação de oposição. Por isso que Henfil dizia constantemente em entrevistas que o humor da charge para ele correspondia nada mais nada menos que a uma arma que deveria ser devidamente usada contra quem nos oprime. Segundo este emprego adotado por Henfil em relação ao humor, o cartunista e cientista político Márcio Malta<sup>110</sup> destaca:

Mesmo as situações mais elementares e cotidianas, em Henfil, ganhavam expressão política. O fuzil carregado de tinta nanquim era apontado para os mais diversos preconceitos, que de tão arraigados passavam despercebidos em hábitos solenes.

O artista costumava dizer “o humor que vale para mim é o que dá um soco na barriga do opressor”. E Jaguar, com sua peculiar ironia, destacou que o soco de Henfil era entre todos os cartunistas o mais pesado e certo.<sup>111</sup>

Além de tudo a charge é também desenho e humor, imagem e linguagem, narrativa de resistência, política e poética etc. No qual todos estes elementos se incorporam irremediavelmente de forma mútua e harmônica integrando-se na unidade conceitual das suas significações. Sendo assim, esta síntese necessária definida atua conjuntamente e, praticamente ao mesmo tempo, intentando obter do seu público leitor um efeito quase que instantâneo do presente, ou seja, é uma conversação simultânea [pela lógica dos seus elementos] onde a charge torna-se cada vez mais o que é sendo o que o seu público representa a si mesmos enquanto fatos do seu presente vivido – definitivamente evocando aqui essa compreensão da dialética hegeliana da *consciência de si* e do *outro*. A charge não teria seu efeito esperado se somente um elemento se sobrepusesse aos outros – ocultando uns e outros sendo, em maior medida, suportes para que aquele elemento sozinho pudesse manter seu triunfo sobre os demais (como se o infortúnio e o sacrifício fossem necessários para alcançar o bom-sucesso de apenas um único elemento).

Neste capítulo gostaria, neste mesmo sentido de definição sustentada até aqui, de analisar a charge segundo seu aspecto de narrativa gráfica e de fenômeno que tem seus

---

<sup>109</sup> Segundo o dicionário *Babylon*.

<sup>110</sup> Formado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Fluminense (UFF) e mestre em Ciência Política (PGCP/UFRJ), com dissertação sobre charges do Jeca Tatu, de Monteiro Lobato. É Professor de Sociologia da rede pública estadual do Rio de Janeiro. Como cartunista, já publicou charges nas principais revistas e jornais brasileiros, com destaque para o jornal *O Pasquim 21*.

<sup>111</sup> MALTA, Márcio. Henfil: humor subversivo. São Paulo: Expressão Popular, 2008. p. 44.



efeitos relacionados às estruturas sociais, políticas, econômicas e culturais. De, ou melhor, entender a própria natureza das charges enquanto estrato das experiências sociais. Levando em consideração alguns pontos que possam nos oferecer uma avaliação mais adequada dos aspectos que a constituem, muito mais além daquele seu contexto social e histórico, na qual ela se insere, mas segundo seus constitutivos elementos narrativos, das suas metáforas sociais, onomatopéicas, entre a hipérbole ou auxese etc. Além de procurar também em algumas outras bibliografias o que realmente possa me aparecer com uma abordagem mais contundente sobre o seu sentido, o seu conceito ou *aquilo que ela é* ou pelo menos se apresenta enquanto tal, enquanto gênero do humor gráfico e também dos quadrinhos.

Para ilustrar melhor minhas intenções sobre o conceito de charge, o caricaturista e artista gráfico Camilo Riani determinaria, neste sentido, que há sim diferenças categóricas entre as diversas formas do humor gráfico. Sendo que para ele nem todos os desenhos em forma de humor gráfico são necessariamente “caricaturas” – como definiu Carlos Abreu e Miani, citados por Riani e Gawryszewski, e que consideram que todo e qualquer forma de desenho humorístico seriam devidamente envolvidas pelo sentido da “caricatura” –, sendo que cada uma destas categorias do desenho gráfico [HQ, Charge, Cartum e Caricatura] encaixam-se em expressões que levam em consideração a maneira em como os elementos foram trabalhados e justificados conceitualmente segundo, principalmente, o uso narrativo que se possam fazer deles. Ou seja, Riani determina especificidades e finalidades que podem ampliar nossas percepções e diferenciar entre si os diversos tipos de propriedade do humor gráfico ou do desenho. Vejamos.

**Caricatura** – desenho humorístico que prioriza a distorção anatômica, geralmente com ênfase no rosto e/ou em partes marcantes/diferenciadas do corpo do retratado, revelando também, implícita ou explicitamente, traços de sua personalidade; **Charge** – desenho humorístico sobre fato real ocorrido recentemente na política, economia, sociedade, esportes etc. Caracteriza-se pelo aspecto temporal (atual) e crítico; **Cartum** – desenho humorístico sem relação necessária com qualquer fato real ocorrido ou personalidade pública específica. Privilegia, geralmente, a crítica de costumes, satirizando comportamentos, valores e o cotidiano; **História em quadrinhos (HQ)**: história desenhada/desenvolvida em distintas etapas/quadros seqüenciais, com roteiro e trama. <sup>112</sup> (grifos meu).

---

<sup>112</sup> RIANI, Camilo. Tá rindo do quê? (Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba). Piracicaba: UNIMEP, 2002. p. 34.

Camilo Riani define estas “quatro categorias”<sup>113</sup> essenciais da arte gráfica no Congresso da Intercom / Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação com ênfase no humor gráfico. Alguns dicionários da língua brasileira ainda retratam equivocadamente o termo “charge”, de forma bastante reduzida, restringindo seu entendimento a um conceito por demais insuficiente e excluindo as complexidades temporais que realmente lhe cabem, como do seu conteúdo crítico ou do seu fundamento reflexivo oriundo do seu caráter jornalístico. Por exemplo, o minidicionário Ruth Rocha – distribuído na rede pública de ensino do Distrito Federal, com o selo do FNDE, pelo Ministério da Educação – define que “Charge” significa aquela “Imitação grosseira com fins de sátira” e em segundo ponto afirma que ‘charge’ é simplesmente “caricatura”.

(...) nada é muito preciso. Charge e caricatura são a mesma palavra: carga; mas quando numa redação brasileira se diz charge, em geral se está pensando na *sátira gráfica* a uma situação política, cultural, etc. estritamente atual; caricatura é geralmente sinônimo de *portrait-charge*; e cartum vale para o comentário satírico duma situação independente de atualidade.<sup>114</sup> [grifo meu]

Portanto, por ora alguns dizem que charge tem como sinônimo a caricatura, e por ora outros afirmam estar associada ao cartum e vice-versa. Segundo o minidicionário Contemporâneo da língua portuguesa o termo “charge” que se refere a “(*char.ge*) *sf.* Desenho caricatural, em jornais ou revistas, busca satirizar um fato seja ele político etc. [Cf.: *cartum.*] [F.: Do fr. *Charge.*]”. Aqui a definição do termo se aproxima melhor de um sentido próprio principalmente quando colocado ao seu lado o *fato histórico* no qual podemos interpretar como uma necessidade sua, de *atualidade*, daquela própria das pretensões do jornalista, e da *crítica* quando se vale da *sátira*, porém, ainda assim percebemos que o termo permanece associado ao fator “caricatural” por diversas vezes, ou mesmo ao *cartum*, sendo que dificilmente encontramos uma definição mais específica sem que apareçam outras formas de categorizá-la, sustentando-a em um território incomum, como se fosse necessário, para lhe dar mais credibilidade, mais consistência, e/ou autoridade enquanto tal, recorrer a outros termos para buscar o seu valor próprio.

---

<sup>113</sup> RIANI, Camilo. Visual, Humor Gráfico & Publicidade: Cadê Vocês?!. Ribeirão Preto: SP, 2006. XI Simpósio de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

<sup>114</sup> LAGO, Pedro Corrêa do. Caricaturistas brasileiros. 1936-1999. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999. p. 10.

Mas a charge, além da sua função crítica de realidade social, política, econômica etc., pode trazer pra dentro da sua narrativa [do desenho] a característica de um *cartum* ou de uma *caricatura* sem que deixe de ser o que realmente é. O oposto disso não pode ser possível, contrário do *cartum* e da *caricatura*, estes não pretendem elevar à sua reflexão e ao seu conteúdo o seu objeto à temporalidade [atualidade] dos seus acontecimentos, a charge resume-se também em situações políticas, por exemplo, e seus problemas na sociedade, que seriam na verdade efeitos próprios de uma *charge*. Por isso que alguns dicionários também dizem da charge enquanto *desenho caricatural*. Pois na charge o caricatural pode estar nas suas trajetórias narrativas, e o caricatural também auxilia na narrativa humorística da charge, ou melhor, reforçando a sua função de humor gráfico, de sátira, ou de comicidade.

Sendo assim, as fronteiras que asseguram um lugar de destaque para as charges, assim como para as demais categorias da arte gráfica em seus respectivos solos, são devidamente importantes no sentido em que essa delimitação, como propôs Camilo Riani, estabelece uma medida conceitual e, não menos, teórica sobre as suas funções narratológicas.

Porém, é incrível, e acho que alguns desconsideraram isto, o fato de que as charges são muito mais flexíveis e abrangem, assim, muito mais os outros aspectos das artes gráficas [do humor gráfico] do que os outros da própria Charge. Isso não significa que ela é mais elevada que as outras categorias do desenho ou humor gráfico, mas, o que quero dizer é que ela, sem deixar de ser o que é, importa elementos diversos de outras representações gráficas para compor um repertório essencialmente capaz de exercer sua função quase que jornalística [de propor hipóteses e informar a população], reflexiva [de crítica], contextual [dos eventos e acontecimentos] e social [de caráter cultural]. A charge, neste sentido, não é em hipótese alguma somente constituída por uma atmosfera de narrativa sobrepostas por concepções quiméricas ou mesmo ilusórias que atravessam a sua forma de linguagem, como é o caso dos cartuns.

O que significaria dizer então é que as charges são, na verdade, responsáveis de difundir qualquer “fato real” ocorrido num presente atual e assinalado temporalmente? Como no caso das charges do cartunista Henfil, os motivos do universo criativo dos seus desenhos compreendem, segundo seus personagens, a possibilidade de trabalhar com figuras e personalidades próprias da vida cotidiana, onde atingem situações

corriqueiras das nossas experiências. A charge, então, toma para si instantaneamente as representações de prosaicas personalidades que possuem um traço de semelhança quando é vivenciada na experiência, e que de forma mais vasta e ampla está inserida em um ponto de convergência social, no ambiente mais comum dentro da qual deve ser tomada por uma compreensão da *práxis* coletiva, do *modus vivendi*. Porém, a liberdade poética da charge permite claramente que o chargista possa trabalhar seus personagens dentro de uma perspectiva de imagem desenhada como característica da constituição do desenho, do seu processo, explorando elementos do cartum e/ou da caricatura, e, assim, a charge vai passeando por entre estes interstícios e destas às outras categorias da arte gráfica sem deixar de ser o que ela deve ser na sua própria natureza. Neste sentido, estes personagens, criados para o universo das charges, podem possuir traços de caricatura como meio expressivo para que se possa obter maior ênfase crítica e tornar o seu ambiente cômico mais *pesado*, sendo que para isso não haveria nenhuma regra.

Henfil fez charges, mas também fez uso da forma caricatural [como é o caso do deputado alagoano Teotônio Vilela <sup>115</sup>, na figura abaixo [imagem 23], e que se tornou símbolo de resistência pelas “diretas já!”], mas também importou dos cartuns mecanismos de representação técnica como no caso da “onça glorinha”, do “bode Orelana” ou mesmo da “graúna”. Neste sentido, as temáticas de abordagem adotadas pelas charges estão terminantemente presas às conclusões da própria vida cotidiana, que avalia de forma bem humorada as suas condições sociais, políticas, econômicas, etc.

Por mais que, neste sentido, existam fronteiras entre as diversas formas de arte gráfica, estas fronteiras não são absolutamente intransponíveis nos quadrinhos ou

---

<sup>115</sup> Henfil foi uma das primeiras vozes, um dos primeiros traços – certamente o mais forte – na imprensa brasileira na luta pela volta das eleições diretas para presidente da República, uma das suas frentes na batalha contra a ditadura. Está nos seus cartuns, nas suas crônicas, nas suas entrevistas, nas suas charges, nas suas Cartas a Mãe, na engrenagem do combate, sublime conspiração. Fez dupla com Teotônio. O senador já doente por conta de um câncer, não conseguiu escapar da convocação de Henfil. Fez-se uma dobradinha cívica emocionante.

Dênis de Moraes, que escreveu a biografia de Henfil, “O Rebelde do Traço”, conta: “Henfil interpôs-se como anjo rebelde na peleja de Teotônio contra a morte, e não apenas por solidariedade humana. O ‘grão-senhor como mel de coração’ – como Otto Lara Resende pintou o senador alagoano – representou para Henfil uma espécie de farol no vale de tépida mediocridade da política brasileira. Ambos odiavam a facilidade dos falsos consensos e os arremedos de solução para os conflitos. Não se ajustavam a armaduras partidárias e personificavam a crença num futuro que não durasse muito tempo”. Henfil queria que Teotônio fosse o candidato a presidente da República. No carnaval de 1983 se mandou para Alagoas para entrevistá-lo. A entrevista foi publicada no Pasquim, em março, ocupando quatro edições (uma para cada capítulo) E dela surgiu a legenda que iria definir a campanha das eleições diretas: “Diretas-já!”. A frase ganhou o país, estampado nas camisetas e faixas. À frase, Henfil completou com um desenho de Teotônio Vilela, chapéu-coco na cabeça, corpo inteiro, em pé, erguendo uma bengala. O desenho se reproduziu nas camisetas de milhares e milhares de manifestantes pelo país afora.

mesmo afixadas de forma cimentada, autoritária e imperiosa. O uso que as charges fazem da caricatura podem ser justificadas a partir do efeito que é provocado quando percebemos que o chargista retirou alguma característica das representações sociais e a converteu, sob o ato de reconhecimento do público, em estereótipos. É quando o chargista torna tão perto da gente, de forma exagerada e jocosa, um objeto da realidade que nos representa e que leva a algo tão específico do nosso cotidiano.



[imagem 22] FONTE: <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/somos-refens-da-ma-consciencia-que-santifica-bandidos-tomando-os-ou-como-vitimas-passivas-das-condicoes-sociais-ou-como-militantes-involuntarios-da-igualdade/>

[imagem 23] FONTE: <http://mixculturainformacaoarte.com/2013/07/diretas-jaz-vida-e-obra-do-cartunista-henfil.html>



A primeira imagem [imagem 22], ao contrário da segunda, nos faz ainda reconhecer-se nela, o que poderíamos chamar de uma caricatura do cotidiano. Ela pode nos remeter a alguma atualidade através do seu conteúdo. Ela, mesmo sendo de meados dos finais da década de 1970, nos diz que ainda existe algo parecido com o que está em nossa volta hoje, e que faz parte da nossa cultura. Porque, de certa forma, eu ainda me reconheço dentro desta situação tão genuinamente descrita por Henfil e que sintetiza uma provocação social de relevância histórica e ao mesmo tempo cultural. A charge torna-se caricatura de uma situação problemática da realidade social no Brasil. Henfil, que viveu maior parte da sua vida misturando-se à sociedade do Rio de Janeiro, Minas

[onde nasceu], São Paulo e o nordeste, esteve imerso pelos diferentes problemas causados com a prática da violência e das agressões físicas e simbólicas que é comum em toda sociedade em qualquer época, mas que a princípio as distorções entre centro e periferia são muito mais nítidas nas maiorias dos seus desenhos.

Em entrevista ao jornalista Marco Aurélio Borba, em maio de 1979, Henfil fala sobre suas experiências com algumas realidades das regiões e cidades brasileiras por onde esteve. A conversa segue o seu curso.

**Então você não aguentou a barra do nordeste?**

Quando a minha própria sobrevivência começou a ficar em jogo – e hoje eu posso falar disso com a vivência de, seis meses de reflexão –, veio a nostalgia do sul, a nostalgia da coisa fácil que é denunciar as coisas, escrever sobre as coisas, tirar uma foto das coisas, que é o que eu faço através do cartum. Desenhar a coisa, ao invés de viver lá, junto com ela. O Zeferino, a Graúna e o Bode tomam uma atitude diante da realidade, e eu acho isso da maior importância, mas eu me sinto covarde por não ter ficado, para tomar a atitude junto. Mas aí eu descobri uma outra realidade, muito maior do que essa com a qual eu sou mais capaz de viver.<sup>116</sup>

Se neste caso a charge tem como principal objetivo a crítica imediata sobre alguns fatos ou acontecimentos específicos, como ressaltado pelo Dicionário da Comunicação. Neste sentido, o seu desenho se compromete a princípio com os “fatos acontecidos” onde estes se interagem com pessoas reais, e que comportem uma consciência sobre a existência de uma realidade deve ser determinantemente característica de uma comunidade. Isso significa que a experiência do chargista com as várias realidades é necessariamente dominante no momento da sua elaboração ou da construção da temática produzida nos seus desenhos. Borba [entrevistador] e Henfil em entrevista em maio de 1979, e com fotos de Luigi Mamprin, dialogam da seguinte maneira,

**A realidade da metrópole de São Paulo?** A da massa operária de São Paulo. Uma vivência que eu não tinha no Rio de Janeiro, onde você nunca sabe quem é operário, quem é jogador de futebol ou quem é surfista, pois está todo mundo de calção no meio da rua. Em São Paulo você percebe rapidamente, tudo é muito organizado e eu pude perceber uma outra realidade. Então nessa eu resolvi entrar. A minha covardia foi temporária. Descobri exatamente o que eu deveria fazer, dentro do que acho que é a minha aspiração de vida. Depois que estive entrevistando o Francisco Julião, no México, percebi exatamente o que tinha que fazer. Acho que tenho a mesma consciência do Julião –

---

<sup>116</sup> As 30 melhores entrevistas de Playboy. Org. Luiz Rivoiro. São Paulo: Editora Abril, 2005. p. 36.

só que ele comprou a briga. Domitila, a boliviana sobre a qual se fez um livro – *Se Me Deixam Falar* – contando a experiência dela entre os mineiros da Bolívia, me fez sentir ainda mais covarde. Vi então que você tem de entrar naquilo que é indispensável.<sup>117</sup>

No Rio de Janeiro a aproximação entre a periferia e o centro da cidade, com toda a fluidez de identidades conforme relata Henfil, provoca um efeito de contraste que, ao mesmo tempo, os tornam largamente tão distantes, com dois mundos que, apesar de estarem contraditoriamente próximos, os tornam também amplamente ausentes entre si. Ao mesmo tempo em que a caricatura (ou a charge) representada na primeira imagem [imagem 22] traz aspectos de um lugar praticado e de uma situação conhecida, muito mais além da própria realidade compreendida nela mesma, ela também nos oferece perceber os itinerários históricos dos problemas raciais no país. Historicamente o Rio de Janeiro também promoveu, no início do século passado, uma política de limpeza e/ou higienização social que passou a se refletir também nos seus anos posteriores. Esta crítica está implícita na situação descrita pela charge de Henfil, que procura estabelecer a partir da representação feita da violência uma questão metafórica que chama nossa atenção. Quando a criança enfaticamente denuncia “Não! Mas tenho fome, serve?” Henfil não procura, através de um jogo de sentido, afastar ou ausentar aquela criança das responsabilidades políticas do Estado. Pelo contrário. Esse garoto não seria, nessa perspectiva, a causa da violência no país, mas a consequência de uma ausência de representação política do Estado, e que, como bem sabemos, não foi somente um problema dos governantes da época do Regime Militar. Portanto, isso a torna também contemporânea aos nossos dias, pois esta violência é praticamente parte de uma cultura e de uma vida cotidiana brasileira ainda vivida na realidade.

Na charge às vezes temos, constantemente, estas sensações em relação à temporalidade dos seus discursos. A arte mais uma vez ensina a vida e antecipa-a em relação à própria possibilidade da realidade, muito mais do que a própria vida pode imaginar sobre ela mesma.

Reconhecer-se nela torna muito mais fácil compreender também as possibilidades de comunicação ou de cultura invocadas pela charge. Este ponto de vista, qualificado de “comunicação”, remete evidentemente a uma dimensão etimológica do termo, que evidencia a ideia de “partilha”, de “comunhão”. A charge enquanto parte do processo de comunicação das sociedades é verdadeiramente um tipo de ritual aos quais

---

<sup>117</sup> As 30 melhores entrevistas de Playboy. Org. Luiz Rivoiro. São Paulo: Editora Abril, 2005. p. 36.

as pessoas buscam “qualificar” sua cultura, pois ela visa organizar o processo de “partilha de crenças” no seu tempo social presente, como salientou Jean Caune.<sup>118</sup>

É claro que por mais que as charges permitam um conteúdo cômico e humorístico, que também possuem valor de cultura, percebemos que, para a maioria dos chargistas, o principal motivo delas é de fato com a notícia e com a denúncia; como fator de crítica social principalmente. Suas publicações estariam condescendidas com a luta política, ou seja, com a preocupação em esclarecer seus posicionamentos e posturas políticas diante dos eventos que transcorrem os fatos da notícia no cotidiano e/ou da vida local, nacional ou internacional. Este “ritual” assumido com as charges ocorre através da presença de um conjunto de gestos, palavras e formalidades, geralmente de um valor simbólico da prática coletiva, cujo desempenho é circunscrito pelas suas diversidades de idéias e de maneiras de se relacionar em uma determinada comunidade. Como minudenciou Alberto Gawryszewsk, sobre a função social da arte gráfica: “O artista busca no leitor um cúmplice para defender os interesses coletivos”<sup>119</sup>. Esta manifestação da charge se compromete, neste sentido, em lutar contra as angústias do seu povo, as injúrias, a miséria, a marginalização, a corrupção e em favor das possíveis possibilidades de expectativas levantadas por eles. Em defesa claramente popular as charges se fundamentam pela presença dos fenômenos da cultura e da comunicação, e a sua história nos possibilita, pois, atestar que os poderosos não necessitaram tanto dela quanto aquelas vítimas da sua agressividade e intolerância.

No entanto, acrescentamos a essa elaboração uma outra qualidade da charge que é a de se constituir como instrumento de persuasão, intervindo no processo de definições políticas e ideológicas do receptor, através da sedução pelo humor, e criando um sentimento de adesão que pode culminar com um processo de mobilização.<sup>120</sup>

Como destaca Rozinaldo A. Miani e Antonio Luiz Cagnin<sup>121</sup> [este em outro texto] a principal preocupação do chargista não seria de forma alguma com a realidade em sua essência, como ela realmente é, ou mesmo com o fato, mesmo que esteja ligado

---

<sup>118</sup> CAUNE, Jean. *Cultura e Comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

<sup>119</sup> GAWRYSZEWSKI, Alberto. Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma. In: *Revista Domínios da Imagem*, número 02, maio de 2008, Universidade Estadual de Londrina, 2008. p. 14.

<sup>120</sup> MIANI, Rozinaldo A. A charge na imprensa sindical: uma iconografia do mundo do trabalho. *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA, 2002*. p. 11.

<sup>121</sup> CAGNIN, Antonio L. *Carões, caras e caretas: salão de humor e de outros humores*. São Paulo, 2002.



a ele. Neste sentido, a preocupação maior do chargista seria, de fato, com o “conceito que faz dele”, do acontecido, destacando-o juntos aos seus princípios ideológicos como também pelo seu instrumento de “persuasão” que nos aparece através da sua disposição narrativa.

Brevemente Miani e Joaquim da Fonseca estabelecem uma compreensão histórica sobre o surgimento do *humor gráfico* e destaca que sua origem Ocidental ocorreu a partir do movimento intelectual – denominado de Renascimento – que se consolidava na Europa em torno do século XVI. O Renascimento trouxe novas possibilidades para os estudos desenvolvidos sobre a anatomia. Alguns destes desenhos anatômicos, que funcionavam como formas de registros, são, de fato, curiosos. As formas desproporcionais dos rostos com queixos, sobrelanceiras, narizes e olhos definitivamente “caricatos” constituíam, na verdade, um universo de observações empíricas. Os desenhos [registros empíricos] de Leonardo da Vinci, numa cadeia de perfis de rostos humanos, revelaram ao mundo que no “cinquecento” [no auge do Renascimento, que não se restringia mais apenas a Florença, mas invadia também Roma] os desenhos carregados por uma fisionomia exagerada incorreriam num possível registro do “nascimento” do humor gráfico. Temos em Albrecht Dürer uma semelhança de desenhos [e esboços] feitos na mesma época em que Da Vinci desenvolvia seus estudos anatômicos. No capítulo sobre *Instruções gráficas* o historiador E. H. Gombrich afirma:

Con frecuencia y acertadamente se ha comparado con un dibujo anatómico de Leonardo da Vinci realizado sólo unos pocos años más tarde, pero hasta esta exploración del cuerpo femenino, si bien está basada en la autopsia, es en gran medida una visualización y ni siquiera del todo correcta. Aún así, está claro que la heroica visualización de Leonardo excluía la inserción de rótulos y leyendas que caracteriza a la imagen anterior. En esto Leonardo también fue pionero, ya que en sus dibujos científicos insertaba normalmente una clave de letras a la que se refería en el texto aplicativo; un método que seguramente procedía de las demostraciones geométricas de la tradición de Euclides.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> E. H. Gombrich. Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual. Fondo de cultura Económica México, 2009. pp. 231-232. Tradução: “Muitas vezes e com razão tem sido comparado a um desenho anatômico de Leonardo da Vinci, realizado apenas alguns anos mais tarde, mas existe inclusive esta exploração do corpo feminino, embora se baseie numa autópsia, é em grande medida uma visualização nem sequer inteiramente correta. Ainda assim, é evidente que a exibição heróica de Leonardo excluía a inserção de etiquetas e legendas que caracteriza a imagem anterior. Em que Leonardo também foi pioneiro, já que em seus desenhos científicos normalmente inseria uma “tecla” de letra ao qual o texto aplicativo se referia; Método que certamente veio das demonstrações geométricas da tradição de Euclides.”

Dentro desta mesma perspectiva Joaquim da Fonseca contribui com a ideia de que foi também na Itália por volta do século XVII que o termo *caricare* [caricatura] foi utilizado pela primeira vez. Como percebemos, o termo é de origem italiana e foi utilizado pela primeira vez por A. Mosini em *Figuras Diversas* (1646). A obra que na verdade era uma coleção ou série de gravuras lançadas naquele ano fazia uma representação cômica ou satírica de traços singulares de pessoas, ambientes e acontecimentos. Bernini teria importado, ainda no século XVII, o termo para a França. E isso, de forma alguma, não exclui a interferência etimológica do espanhol e do português com *cara*, até porque todas as caricaturas começam geralmente pelo próprio rosto.

Riani diz que os desenhos, por exemplo, dos irmãos Agostino e Annibale Carracci satirizavam definitivamente, de forma pejorativa, todos os moradores conhecidos da região de Bolonha [atual comuna italiana, localizada no norte da Itália e que havia sido em 510 a.C. cidade Etrusca e no século II colônia romana; em 1506 esteve sob o controle Papal e entre 1796 e 1815 foi ocupada por Napoleão Bonaparte]. E que seus desenhos foram apelidados de *ritratini carichi*, ou melhor, “retratos carregados”<sup>123</sup>.

Na literatura, o obsceno, o vulgar e o cômico tornaram-se elementos de uma linguagem que buscava dar verossimilhança a seus personagens para tocar o dualismo, os conflitos e as contradições da vida do ser humano moderno. Na arte gráfica, o princípio do baixo (material e corporal) também pôde ser identificado quando homens e mulheres retratados não o foram mais somente em suas virtudes, mas em suas fraquezas, pecados e vícios. Os olhares, que antes estavam fixados em figuras da alta corte, voltaram-se aos tipos populares encontrados nas ruas, marcando uma abertura na percepção do objeto de interesse artístico: os retratos, que buscavam, na similaridade, a idealização, tentaram alcançar, na inexatidão de traços, a proximidade do real imaginado.<sup>124</sup>

No século XIX, no período da década de 1830, surgia na França um dos mais importantes jornais que trazia em seu conteúdo charges e caricaturas que criticavam o reinado e a personalidade do rei Luís Filipe [o também conhecido rei-burguês, filho de Luis Filipe D’orleans]. O semanário *La Caricature* era editado por Charles Philipon e

---

<sup>123</sup> FONSECA, J. da. Caricatura: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999. p. 17.

<sup>124</sup> CAMPOS, Emerson C, & PETRY Michele B. Histórias desenhadas: os usos das expressões gráficas de humor como fontes históricas. Revista Catarinense de História: Florianópolis, n. 17. 2009. p. 118.

redigido por Balzac [lançada em 1832 pelo artista francês Philipon], e contava com a colaboração de vários artistas com críticas ferrenhas a corte francesa [nove anos depois surgiu na Inglaterra o periódico ilustrado *Punch*, títulos, estes, que influenciaram os primeiros cartunistas brasileiros do Império]. O enfraquecimento da nobreza e do clero, de certa forma, acompanhado pela ascensão da burguesia, fez com que a população passasse a expressar com contundência suas inquietações em relação às práticas deste antigo círculo da cultura política das cortes européias. Passava a circular pela Europa, naquele momento, uma maior variedade de panfletos políticos trazendo artigos opinativos, e que logo foram incorporados os desenhos trazendo sátiras bem humoradas contra os governantes.

Grandes nomes da imprensa francesa daquele período como J.J. Grandville, A. Decamps, Williams, E. Forest, Honoré Daumier, C. J. Traviés, Unsigned, Julien, Jacques Arago, Benjamim, Desperret etc. faziam críticas ferrenhas contra as injustiças do Estado monárquico, ao mesmo tempo em que deixavam rastros a respeito da vida social e cotidiana dos cortesãos e marginais do reino.

Este exemplo nos serve para reforçar o papel e a possível origem das charges, como expressão de um desenho de caráter humorístico e de crítica social. Onde se destaca também pela sua criatividade e pela sua abordagem relacionando temas da atualidade política e das situações cotidianas que nos condicionam. Seus personagens podem ser desenhados seguindo uma lógica de estilo tanto da caricatura quanto dos cartuns. Henfil, por exemplo, faz uso dos dois estilos. As charges são necessariamente elaboradas em torno de diversas possibilidades de temáticas como, por exemplo, assuntos relacionados ao cotidiano, à política, ao futebol, à economia, à ciência, aos relacionamentos, às artes, ao consumo, etc. Utiliza-se de linguagem verbal ou não-verbal dependendo do contexto que se pretende para a narrativa e passa, assim, a necessariamente determinar uma localização em um tempo e em um espaço específicos.



[imagem 24] FONTE: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=5406>

Muito mais além de um simples desenho inofensivo e pueril, a charge é declaradamente uma crítica político-social onde o desenhista com toda sua expressividade gráfica explora sua visão sobre determinadas situações cotidianas através do fator humorístico e da sátira.

A charge acima [imagem 24] ilustrada pertence ao francês Honoré Daumier, bastante conhecida pelo título de “Gargantua” – litografia de 1831. Daumier, por causa desta charge, que achincalha a representação do Rei Luiz Filipe da França [que se faz como referência aos personagens grotescos criados por François Rabelais no século XVI – numa série de romances escritos por volta de 1532-1552], ficou preso por praticamente seis meses no Ste Pelagic em 1832.

Refiro-me a este episódio como um meio para que se veja de fato o quanto as charges [ao contrário das *caricare's* produzidas ao longo do Renascimento] ganhavam prestígio em relação às formas com que ela atuava dentro dos conflitos sócio-políticos na “Era das revoluções” [como, assim, denominou este período o historiador Eric J. Hobsbawn]. Sua tônica de conteúdo político e social, abusando dos elementos da ironia como se pode ver, buscava fazer com que a população pudesse, através dos desenhos [e principalmente aquela imensa parte da população ainda iletrada e analfabeta], estabelecerem uma compreensão dos fatos políticos que estavam afetando de modo coercitivo a realidade social de toda uma população que padecia com as “estúpidas” e conservadoras manobras de um rei impopular. As charges sempre fizeram [desde sua

origem; se é que exista uma] este importante papel em momentos onde houve a “revolução”. Ou seja, o papel de educar e orientar toda e qualquer comunidade em relação ao seu presente. Daí também seu importante papel jornalístico [como gênero discursivo do humor gráfico em jornais impressos].

As charges devem ser entendidas como um produto educativo de leitura impressa que busca orientar as pessoas em relação aos problemas vividos por toda uma geração em seu tempo. Ela tenta possibilitar que as pessoas tenham uma compreensão bem-humorada da realidade. Mas a charge busca além de tudo influenciar e/ou interferir na opinião dos leitores em relação aos seus pontos de vista.

(...) em seu conteúdo semântico, a retomada da notícia através do lúdico e da crítica, o comentário; em sua forma, a síntese da mensagem de alguns centímetros quadrados; em sua proposta, que nos convida à reflexão pelo riso irônico ou pela poesia dos traços. E talvez, por isso, charges e cartuns, modalidades discursivas do Humor Gráfico, conquistam cada vez mais importância em jornais impressos de referência no Brasil e no exterior, publicadas não somente nas editoriais de política e opinião, mas também na primeira página, disputando o espaço com manchetes do dia.<sup>125</sup>

A charge assume declaradamente uma posição política. Ela é também informativa, por mais que ela não chegue a substituir a notícia, e ela também de forma alguma poderia substituir o acontecimento/fato [sendo ela por si só outro acontecimento, em forma de narrativa], a charge pode decisivamente ser compartilhada de forma que ela mesma atinja um espaço de notícia. Ela, a charge, não é apenas o relato de um acontecimento, mas também o relato de uma época. Ela não poderia apenas nos remeter a um simples e reduzido “comentário midiático”, mas sua finalidade crítica nos dá não somente a ideia reduzida de um “ponto de vista” do autor, seja ela qual for, mas de que há diversas maneiras de noticiar um acontecimento e torná-lo relato ou mesmo vestígio de um tempo vivido [comportando para si o peso de uma consciência histórica], ou de um “lugar praticado”.

Os desenhos impressos [como o humor gráfico] são “desenhos que pensam sobre (...)” e que, ao mesmo tempo, fazem o público se inquietar [pensar] perante seus

---

<sup>125</sup> DOLABELLA, Ana R. Vidigal. Leitura de Imagens no Jornal: Humor gráfico, mídia e educação. Revista de Estudos em Comunicação., Curitiba, v. 8, n. 17, 2008. p. 267.

questionamentos, ele não controla o pensamento, mas o desperta, o estimula de alguma forma.

As charges possuem uma capacidade de tornar favorável uma “educação crítica” da leitura da mídia. Essa chamada “educação do olhar” [principalmente em relação a esta nossa sociedade moderna e imagética] me leva a pensar historicamente nas funções desempenhadas pela imagem, principalmente aquelas de “educar para as revoluções”, como ocorria nas ruas da França na época desde a Revolução Francesa [como no caso dos panfletos que traziam caricaturas políticas sobre as condições sociais em que os franceses se encontravam – ou seja, ainda fustigados por uma sociedade “estamental”]. A crítica, com o ato da ironia e do ridicularizar, sempre será certamente a pedra angular da charge, que traz aspectos da própria realidade cotidiana como atributo essencial para a sua identificação social, política e econômica, e com ela todos aqueles que vivenciaram os seus eventos históricos.

Eu queria apresentar aqui também as funções sociais das charges, já que pensamos na charge em sua finalidade, acho extremamente necessário não ter que ignorar o ponto em que convergem as especificidades sócio-culturais ao qual ela pertence. Pois a charge prestigia com suas críticas, a princípio, tudo aquilo que oprime, abusa, explora e aflige os indivíduos. Mas ela também torna possível entender a cultura pela qual ela foi vivenciada quando propagada pelas manifestações levantadas pelo riso [digo assim porque o riso também é algo que confirma o reconhecimento do leitor naquela cultura]. Como se poderia dizer “digas do rir, que eu lhe direi quem realmente és e a que cultura pertences”, mais ou menos isso.

Sendo assim, a charge, como disse anteriormente, também é relato de uma época.

O CASO DELE É PATOLÓGICO,  
DOUTOR. É UM MONSTRO!  
UM DESAJUSTADO! VIVE A  
AGREDIR A FAMÍLIA, A  
TRADIÇÃO, OS SENTIMENTOS...



[imagem 25] FONTE: [http://searched5.rssing.com/chan-3847128/all\\_p14.html](http://searched5.rssing.com/chan-3847128/all_p14.html)

Nesta imagem Henfil brinca com o sádico personagem *Baixim* e o castiço *Cumprido* [os Fradins, criados no início da década de 1960], sendo que, por mais que Henfil considerasse estes dois personagens parte de si [da sua personalidade], ele ainda assim se identificava mais com o frade Baixinho, pelo seu jeito mais cruel e cítrico perante as hipocrisias sociais da família branca, burguesa e tradicional brasileira da ditadura militar. Estes personagens vieram da sua experiência que teve em relação a sua própria educação, oriundos da sua experiência familiar em torno de uma memória cristã [por exemplo, em relação à sua infância em escola católica no Colégio Arnaldo da Ordem do Verbo Divino, na periferia de Belo Horizonte – Ribeirão das Neves].

Segundo Romualdo <sup>126</sup> a charge jornalística, neste sentido, é de fato um dos textos que entram definitivamente na configuração desse discurso da realidade [é como uma forma de manter a circulação das idéias, evocada pela sua própria natureza crítica]. O leitor, ao relacionar a charge com outros textos em matéria no jornal, certamente recuperaria a intertextualidade com esse processo. Artíficos narrativos que reforçam qualquer ideia sobre o acontecimento; e que faz com que ele [leitor] estabeleça um

<sup>126</sup> ROMUALDO, Edson Carlos. Charge jornalística: intertextualidade e polifonia. Maringá: Eduem, 2000.

ponto de vista que construa, de fato, uma lógica coerente sobre qualquer objeto transitoriamente constituído por uma ilusão de presente.

Nesse universo discursivo que é o jornal, encontramos vários textos sobre um determinado assunto. Isto garante ao jornal o seu pretendido discurso pluralista, pois, ao estabelecermos as relações entre os textos diversos, percebemos que eles podem até possuir posições conflitantes. A charge jornalística é um dos textos que entram na configuração desse discurso da realidade. Ao relacionar a charge com os outros textos do periódico, o leitor recupera a intertextualidade.<sup>127</sup>

Henfil através dos fradinhos manifestava diretamente seu desprezo e desafeto em relação a uma sociedade burguesa consumista, insensível e sonolenta, frente aos crimes políticos cometidos pelos militares; contra os princípios dos direitos humanos e da democracia brasileira. As camadas mais conservadoras da sociedade brasileira que colocavam a frente dos seus princípios “Deus, pátria e família”, forjavam uma realidade dirigida pela certeza da ordem garantida pela intervenção e imposição da autoridade militar. Justificadas pelo “pavor vermelho”, as classes conservadoras e tradicionais brasileira apoiaram a ditadura com a certeza de que os militares poderiam proteger o país das ameaças do avanço e da invasão do comunismo no mundo ocidental.

A década de 1970 foi mesmo pródiga para a produção de tiras de humor com enfoque na crítica social e conteúdo contestatório. O clima de tensão política e censura aos meios jornalísticos estimulava o recrudescimento da verve humorística, fazendo surgir uma série de novos cartunistas e personagens inflamados. (...) Isto nos leva a constatar que no Brasil a produção de tiras está ligada ao contexto político-social em que nos inserimos, de modo que, se na década de 1970 tínhamos um humor de perfil mais panfletário e contestador, a crítica se volta nos dias atuais bem mais aos aspectos culturais.<sup>128</sup>

Os *Fradinhos*, por exemplo, idealizados por Henfil em 1964 travavam uma guerra sem fim; o personagem Baixim, com seu jeito irreverente e sádico, fazia de tudo para atazanar a vida do seu fiel amigo Cumprido, este, que representava, segundo Henfil, a personalidade dos recatados, velados, conservadores e fiéis a política e às promessas da ditadura militar.

Como salienta Rozeny Seixas:

---

<sup>127</sup> ROMUALDO, Edson Carlos. Charge jornalística: intertextualidade e polifonia. Maringá: Eduem, 2000. p. 85-86.

<sup>128</sup> MAGALHÃES, Henrique. Humor em pílulas – a força das tiras brasileiras. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2006. p. 52.



A publicação da revista Fradim, de Henrique de Souza Filho (Henfil) começou em agosto de 1973, durante o governo do presidente Médice – a época mais repressiva do país. Mas assim como a História de um país é consequência de todo um desenvolvimento de fatos que configuram os momentos presentes e que esboçam as perspectivas futuras, o trabalho de um humorista em quadrinhos também origina-se do percurso existencial do indivíduo: a dialética das potencialidades individuais e das influências sociais vividas por cada pessoa.<sup>129</sup>

Se naquela época a ditadura recrudescia cada vez mais a censura e atingia principalmente a liberdade de expressão [como a livre manifestação do pensamento] cada vez mais também se tornava um terreno perfeitamente propício para o desenvolvimento da produção do humor gráfico no Brasil. Isso me leva a refletir ainda mais sobre a posição sócio-política das charges naquele contexto. Sendo que, desde o início desta reflexão sobre a Charge, todos os caminhos que nos orientam também nos levam a perceber que o humor político [da charge] floresce constantemente quando há repressão política, problemas sociais e/ou dificuldades econômicas, e isso não significa que ele não possa existir em outros momentos. O humor gráfico enchia as páginas da chamada imprensa alternativa [ou “nanica”, como era denominada na época, devido principalmente a sua abrangência, se comparada à da grande imprensa] que se distinguiam daqueles produtos comerciais [*mainstream*], como já vimos. Publicações estas feitas por editoras pequenas e independentes, e orientadas habitualmente por jornalistas, intelectuais e desenhistas “liberais”.

Como afirmara Chinem<sup>130</sup> naquele período [entre 1964 e 1980], vários jornais “nasceram” e “morreram”, foram mais de trezentos segundo sua concepção, todos com uma característica comum; caracterizados principalmente pela oposição que faziam às intransigências do regime militar implantado em favor da defesa e da ordem interna. Neste sentido, eles formaram a tão conhecida imprensa alternativa ou as chamadas publicações de caráter *underground* [da imprensa “nanica”].

Mas, ainda assim as publicações de charges no Brasil remontam de um período muito mais anterior que aquela apontada aqui como correspondente a época de Henfil. E o uso da charge carregava sempre a finalidade política da crítica. Com bastante humor,

---

<sup>129</sup> SEIXAS, Rozeny. Morte e vida Zeferino: Henfil e humor na revista Fradim. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996. p. 27.

<sup>130</sup> CHINEM, Rivaldo. Imprensa alternativa – Jornalismo de oposição e inovação. São Paulo: Ática (Série Princípios, 250), 1995.

ela tornou-se a levar em consideração as idiossincrasias culturais e históricas da sociedade em que vive, além, é claro, das marcas históricas da linguagem contidas na forma narrativa com que o humor gráfico foi, ao longo do tempo, se alterando. Recursos e mecanismos de criação e de composição das historinhas vão alcançando novos patamares de idealização. E, cada vez mais, o olho do leitor deveria se adequar as novas possibilidades de leitura dos quadrinhos, como os recursos dos balões ou da sentença estabelecida pela sensação de espaço e tempo nos quadros isolados e interdependentes, ou das sarjetas.

No próximo ponto procuro mais do que tudo compreender a história da charge no Brasil, fazer uma leitura sobre alguns significativos momentos em que ela foi alterando seus recursos narrativos. Neste caso, sobre a *Breve compreensão da abertura e trajetória das charges no Brasil*, diametralmente oposta da ideia sobre a “história da charge”, me proponho esmiuçar sobre as possibilidades que o país dos *tropic*os se “abria” de forma mais clara para as potencialidades da arte [neste caso a arte gráfica]. Procuro me afastar dos termos como “início” ou “começo”, pois são palavras que carregam uma conotação um tanto quanto arriscada. Isso porque mesmo se qualquer pesquisa demonstrasse que há um ponto de partida [que pode ser considerado o “início” de um acontecimento de um fenômeno cultural] este não seria o seu começo, pois ainda poderíamos em momentos anteriores encontrar outros resquícios que desmentiriam toda uma compreensão antes verdadeiramente subjugada ao veredicto daqueles legatários de “Tucídides”.

“Não existem, no sentido próprio do termo, teorias ‘criadoras’, porque desde o momento em que uma ideia, por muito fragmentária que seja, se realizou no domínio dos factos, da maneira mais imperfeita que se queira, não é a ideia que conta a partir de então, é a instituição colocada no seu lugar, no seu tempo, incorporando uma rede complicada e móvel de factos sociais, que produzem e sofrem regularmente mil acções diversas e mil reacções”<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> Id., “Une question d’influence: Proudhon et les syndicalismes des années 1900-1914”, In *RSH*, 1909, texto retomado in *Pour une histoire à part entière*, *op. cit.*, p. 785. **Apud.** CHARTIER, Roger. História cultural – Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1990. p. 33.

#### 4.1 Breve compreensão da abertura e trajetória das charges no Brasil

Entre os séculos XIX e XX os desenhos gráficos fizeram parte de um significativo e decisivo momento histórico, no que diz respeito à modernidade dos novos hábitos e à modernização com os processos técnicos e tecnológicos em progresso naquele momento. Os desenhos gráficos andavam [e continuam andando assim] lado a lado com os grandes e pequenos eventos históricos, como parte incalculável do seu valor de cultura. Ao passo que a fotografia e o cinema ainda caminhavam rumo ao esplendor das massas, a arte gráfica já circulava entre ela com maior intimidade. E isso se deve também ao fato de que a arte gráfica [assim como seria o cinema e a fotografia] consecutivamente foi objeto de manuseio [ou uso] político. Da propaganda de grandes estadistas [como Hitler, Mussolini, Vargas, Stalin etc.] aos críticos esquerdistas e liberais com seus assaltos panfletários, o “Phamphlet” – como intitularam os ingleses.

Além de tudo, os *manifestos* [sejam políticos ou artísticos] ganhavam destaque na transição da “era moderna” para a Contemporânea, onde os artistas, de certa forma, passaram a utilizar dos produtos culturais da comunicação para a divulgação de suas criações [e ideias]. Tudo isso se circunscreve dentro do que poderíamos chamar de a “cultura dos manifestos” e dos “panfletos políticos” em gestação desde o início do século XIX. E que se insere na necessidade de legitimação de vários artistas daquela época em conquistar cada vez mais espaço através das possibilidades de comunicação da “moderna civilização ocidental”, responsável por estabelecer uma ponte entre suas idéias e o grande público.

Dentro desse agitado contexto as influências do mundo inteiro, preponderantemente, ampliam-se, em meio a este turbilhão de efêmeras criações [o novo que se acelera num ritmo ainda mais frenético]. A ansiedade de uma época que acompanhava as mudanças de acordo com o que correspondia ser um “tempo de muitas novidades”.

No início do século XX o modelo de jornal-revista, que já era bastante comum na Europa, passou a ser utilizado no Brasil. No final da década de 1920 [em meio a grande crise financeira] crescia satisfatoriamente a influência dos veículos impressos estadunidense. Este aumento dos impressos pode claramente ser constatado no surgimento de suplementos de quadrinhos [e que anos depois passaria ser adotado o “formato americano” ou *comic-book*]. E por volta da década de 1960 seria adotado o

conhecido “formatinho” [que nos EUA havia sido denominado de *digest* e na Itália de *tascabile*] que se ajustava aos limites financeiros da época.

De acordo com Barbieri não existe um padrão estilístico para o quadrinho de humor. Mas, em geral, estes quadrinistas aproveitam de um traço mais caricatural e um desenho muito mais simplificado [com pretensão de garantir ao leitor uma compreensão mais rápida da ideia do desenho]. Esse tipo de arte é mais “limpa”, diz Barbieri, sem tantos detalhes no que se refere principalmente à representação dos personagens, dos objetos e dos cenários. No entanto, autores do *comix* underground, surgido na década de 1960, adicionaram hachuras<sup>132</sup> [ou seja, linhas paralelas empregadas para o sombreamento e para acentuar o volume] e usaram traços grossos e contrastes muito maiores entre o preto e o branco em suas sátiras e ironias à sociedade e ao comportamento da classe média daquela época [como ocorreu nos EUA, por exemplo]. E tal estilo gráfico também é encontrado em trabalhos de artistas brasileiros, principalmente a partir da década de 1970.

Roberto dos Santos nos remete a uma compreensão da entrada e ampliação dos produtos do humor gráfico no Brasil a partir da imprensa régia [com o *Humor no Império*], ele diz:

Rompendo com o silêncio e o controle imposto pela Coroa portuguesa durante o período colonial – embora a circulação clandestina de livros e jornais fosse abundante, como afirma Sodré (1983, p. 12-14) –, o século XIX assistiu à proliferação de jornais e outros materiais impressos, tendo como ponto de início a imprensa oficial instaurada em 1808, após a chegada da família real ao país com a Gazeta do Rio de Janeiro, que era a voz do governo.<sup>133</sup>

Essa ideia de “romper com o silêncio” atribuí não apenas um sentido às possibilidades do aumento da circulação de meios impressos, mas ao próprio conteúdo que estes meios de publicações revelavam ao grande público de um país ainda colonizado.

---

<sup>132</sup> É uma técnica artística utilizada para criar efeitos de tons ou sombras a partir do desenho de linhas paralelas próximas. O conceito principal é o de que a quantidade, a espessura e o espaçamento entre as linhas irão afetar o sombreamento da imagem como um todo e enfatizar as formas, criando ilusão de volume, diferenças na textura e na cor. As linhas tracejadas devem sempre seguir o formato do objeto desenhado.

<sup>133</sup> SANTOS, Roberto E. dos. HQs de humor no Brasil: variações da visão cômica dos quadrinhos brasileiros (1864-2014). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014. p. 19.

Como sabemos, não há nenhum tipo de conformidade em relação ao início das charges no Brasil. Como salienta Roberto dos Santos isso se dá pelo fato de que antes das publicações e/ou da participação litúrgica do humor gráfico em jornais esse tipo de arte já era feita anteriormente, praticamente vendida de forma avulsa no período colonial [e sua circulação na colônia desmistifica qualquer possibilidade de origem]. No entanto, se devemos atribuir um marco ou um início com participação em periódicos, para que possamos delimitar uma abertura para isso, esse nome seria de fato atribuído ao pintor, poeta, caricaturista etc. gaúcho [nascido em Rio Pardo] Manoel de Araújo Porto-Alegre. Foi o primeiro artista a publicar uma caricatura no Brasil [vendida por 160 réis, aproximadamente, e sem assinatura como afirma Luciano Magno em *História da caricatura brasileira: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil*]. A sua primeira litografia satírica [*A campanha e o cujo*] circulou em dezembro de 1937, onde temos a célebre caricatura do político brasileiro Justiniano José da Rocha, diretor do Jornal *Correio Oficial* [Onde Justiniano aparece ligado ao governo brasileiro recebendo um saco de dinheiro]. Mas podemos identificar muito antes disso outras produções e publicações de humor gráfico no Brasil, como está registrado pela Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco.

A produção de caricaturas no Brasil tem uma trajetória que se inicia entre as décadas de 1820 e 1830, tendo sido a xilogravura a técnica utilizada. No dia 22 de julho de 1822, Manuel Paulo Quintela publica *O Marinbondo*, periódico pernambucano que continha em seu cabeçalho a imagem de um corcunda rodeado de marimbondos brasileiros. Ainda se destacam pelo pioneirismo local os jornais *O Carcundão* – alfarrábio velho por 40 réis, lançado a 25 de abril de 1831, e *O Carapuço* – Periódico sempre moral e, só *per accidens* político, datado de 7 de abril de 1832. Entre as décadas de 1900 e 1930, encontramos temas variados dentro do universo da caricatura local, tais como personalidades, figuras do povo, autorretrato de artistas e o carnaval.<sup>134</sup>

No Brasil oitocentista há uma participação decisiva dos artistas litográficos da época na ilustração de periódicos publicados em jornais do período Imperial. Estes artistas eram normalmente, segundo Pedro Lago<sup>135</sup>, caricaturistas de prestígio e “talento”, e desempenhavam um papel essencial e importante em relação às notícias

---

<sup>134</sup> Ilustrações e artes gráficas: Periódicos da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco {1875-1939}. p. 13.

<sup>135</sup> LAGO, Pedro Corrêa do. Caricaturistas brasileiros 1836-1999. Rio de Janeiro: Sextante, 1999.

publicadas sobre a sociedade régia brasileira, principalmente diante da falta de ilustradores fotográficos, bastante escassos naquele momento.

Os primeiros desenhos de humor gráfico produzidos no país possuíam uma qualidade narrativa fundamentada por uma crítica satírica à sociedade de corte brasileira. Seus desenhos retratavam as relações e o modo de viver das pessoas na corte: as ruas, os mercados, os indumentos e trajes, as casas, a sociedade escravista, os colonos, suas relações com a vida autóctone dos índios, as transformações em curso etc. A narrativa do humor gráfico oitocentista era às vezes apresentada a partir de uma seqüencialidade mais longa [como a dos quadrinhos], praticamente uma revolução narrativa, e que contava uma sucessão de efêmeros acontecimentos [como as histórias de Nhô Quim, de Agostini, e suas desventuras nas ruas do Rio de Janeiro]; e que faziam parte principalmente da vida nas grandes cidades como São Paulo e Rio de Janeiro. Grandes centros urbanos e principais centros da produção impressa no país naquele período.

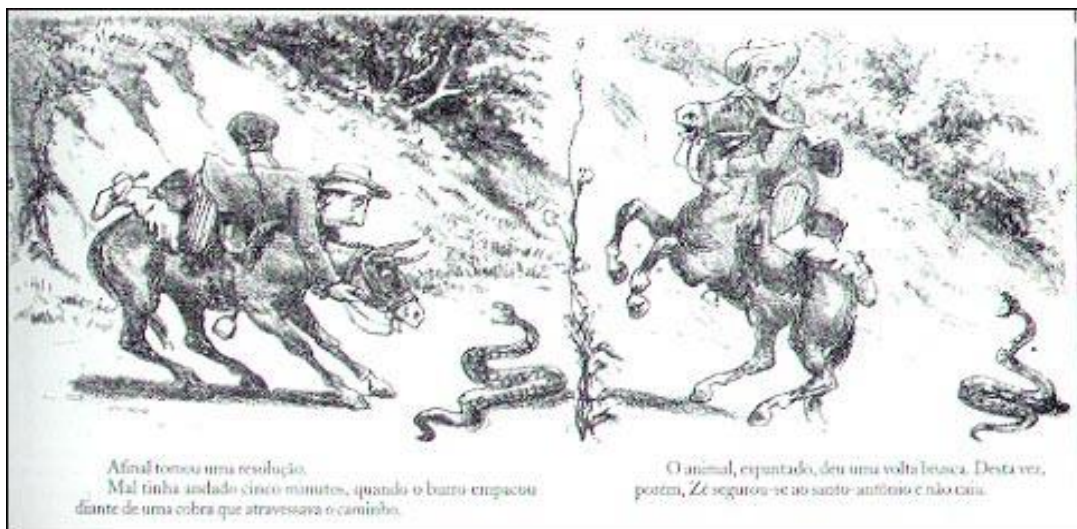
O italiano Angelo Agostini<sup>136</sup> [um dos principais artistas que empregou o humor gráfico como forma de discurso político] nascido em 1843 estudou arte em Paris e chegou ao Brasil aos 16 anos. Ele nos revela um pouco sobre a estrutura narrativa do humor gráfico produzido naquele período. Agostini, como diz Roberto dos Santos, “estava no auge do domínio técnico”<sup>137</sup>, pois normalmente os traços dos artistas deste período estavam de fato mais voltados a reverenciar o real. Nesta época os cartunistas retratavam o seu ambiente com mais gravidade, se prendendo mais aos detalhes. Isso quer dizer que estes artistas eram mais pragmáticos e, com mais austeridade do traço, seus desenhos buscavam provocar no leitor uma sensação de identificação do seu espaço na realidade com o próprio espaço do desenho. Mas este era um recurso visual bastante utilizado na época. Considerando o fato de que este compromisso com a realidade [aura do século XIX] poderia, ao mesmo tempo, jogar com o recurso da

---

<sup>136</sup> Sua carreira artística teve início em 1864, com a publicação de ilustrações na revista *Diabo Coxo*, em São Paulo. Em seguida, trabalhou na revista *O Cabrião*, para a qual elaborou, em 1867, suas primeiras histórias ilustradas. Depois de mudar-se para o Rio de Janeiro, produziu desenhos para as publicações *Vida Fluminense*, *O Mosquito* e *Don Quixote*. Durante sua permanência na primeira, criou seu primeiro personagem, *Nhô Quim*. Em 30 de janeiro de 1869, Agostini editou o primeiro capítulo de *As Aventuras de Nhô Quim* ou Impressões de uma Viagem à Corte, mas só ilustrou nove páginas duplas, que foram completadas (com mais cinco páginas) por Candido Aragonés de Faria.

<sup>137</sup> SANTOS, Roberto E. dos. HQs de humor no Brasil: variações da visão cômica dos quadrinhos brasileiros (1864-2014). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014. p. 23.

repetição da imagem no fundo como meio para garantir a continuidade da narrativa. Vejamos.



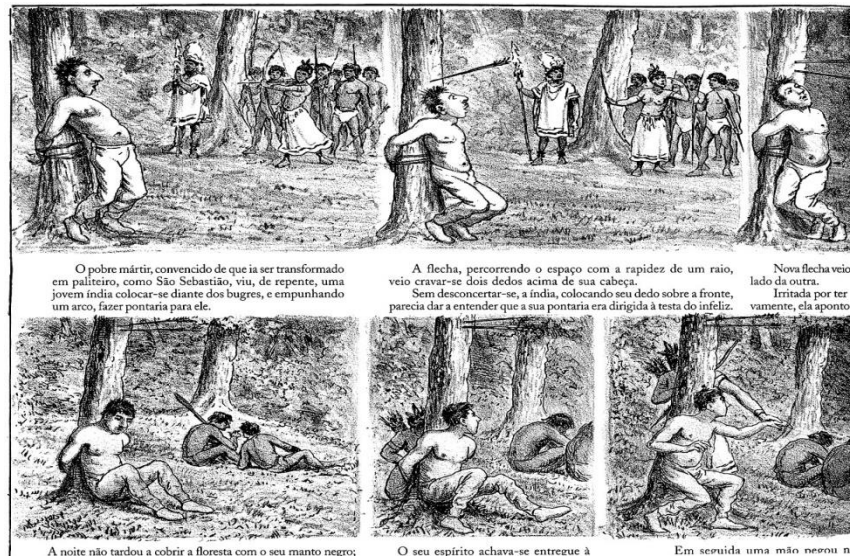
[imagem 26] FONTE: <https://saladeartesvirtual.wordpress.com/2013/09/>

Agostini utiliza, como se vê na imagem, um breve plano de continuidade que também acontece com as charges publicadas em periódicos [normalmente com uma historinha mais curta, porém com uma mensagem intensa e imediata]. Como se percebe, a nuance do realismo é preservada na obra, como produto daquela mão pragmática do século XIX que parecia querer tentar imitar o olho. Carrega uma aguda sensibilidade pela objetividade. A técnica, aplicada sistematicamente, buscava explorar com delicadeza as impressões da vida. Na imagem, o plano de fundo parece se estender de um lado ao outro como se pudesse compor um único panorama. Entre uma e outra imagem Agostini dividi-as por uma pequena árvore que parece brotar do solo, integrando-se diretamente ao conjunto da imagem da natureza e demarcando um ponto sequencial.

A construção de um personagem, matuto, ou caipora, vindo não por acaso da província de Minas Gerais, tinha um significado bem específico. Agostini fazia uso de um repertório humorístico comum à época, segundo o mineiro era visto como uma figura simplória, como um roceiro que, em razão dessa característica, tinha a Corte como um lugar algo mítico.<sup>138</sup>

<sup>138</sup> BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: a trajetória de Angelo Agostini no Brasil imperial-São Paulo e Rio de Janeiro- 1864-1888*. Dissertação (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2005. p. 126.

A ilustração acima faz referência ao personagem *Zé caipora* que, ao contrário do “caipira” *Nhô Quim* e suas peripécias na cidade do Rio de Janeiro, vivia uma vida de desventuras no campo. No entanto, esse recurso como meio para se manter a sequência dos acontecimentos nas historinhas contadas foram, seja em um tempo mais curto ou mais longo, uma possibilidade técnica utilizada na narrativa gráfica para dar mais profundidade aos eventos que transcorrem a obra.



[imagem 27] FONTE: <http://maurobandeiras.blogspot.com.br/2011/08/o-primeiro-heroi-aventureiro-dos.html>

Verifica-se que ao passo que é contada a história no desenho, há uma narrativa escrita que acompanha o desenrolar da imagem na parte inferior [Mas às vezes ela também vinha na parte superior, nunca sendo uma regra determinante]. O texto que acompanha o desenvolvimento da narrativa imagética aparecia normalmente em 3ª pessoa. Não havia o uso de balões de fala que pudessem estabelecer um diálogo direto pelos próprios personagens. Então as histórias eram continuamente apresentadas de maneira indireta, por um narrador sem rosto ou uma “voz” ausente. Essa era, portanto, a forma com que, até o fim daquele século, os artistas normalmente orientavam no tempo e no espaço da obra suas historinhas. Tais recursos intentavam da mesma forma orientar os seus leitores em relação aos aspectos da própria vida que circulava na sociedade de corte no Brasil. Tudo isso associado ao estilo do cartunista, que procurava jogar com os efeitos produzidos pela realidade, procurando ser “fiel” a ela, autêntico e legítimo.



Através da irreverência das charges percebo que ocorre [tomando de empréstimo a expressão de Bakhtin] uma verdadeira “carnavalização” do cotidiano nas tramas do humor gráfico, e por mais que se pretendesse buscar a objetividade do real pelo traço, pela imitação do real, estas narrativas sempre deverão ser formas dissonantes de representação da realidade.

O humor gráfico é uma das formas alternativas e estratégicas de representação social. E a charge sendo uma dessas possibilidades cria outro tempo que não seja aquele do real, mas que não deixa de estabelecer um vínculo com ele – com o tempo do vivido. Pois a charge faz aquele jogo que também faz a metáfora, quando substitui uma coisa por outra coisa, pois são “coisas” a princípio distantes, mas que, metaforicamente, provoca uma imprevisível e indispensável semelhança entre eles. Por exemplo,

(...) com vista a detectar como, para os homens do século XVI, se organizam a percepção e a representação do mundo, como se definiam os limites do que era possível então pensar, como se construam as relações próprias da época entre religião, ciência e moral. Deste modo, o indivíduo é devolvido à sua época, já que, quem quer que seja, não pode subtrair-se às determinações que regulam as maneiras de pensar e de agir dos seus contemporâneos.<sup>139</sup>

Dessa forma, o cartunista incorpora muito do que está em torno de nós. Ele não é, de forma alguma, alguém que está à margem, ausente aos acontecimentos. Ele consome o que é e foi produzido socialmente, erudito/popular, nacional/regional, sotaques, gestos, ditos populares etc. Ele ao mesmo tempo reinventa a linguagem em suas inimagináveis formas. Como o fez Henfil diversas vezes, principalmente jargões, gestos [como do Fradinho] entre outros. Pois o cartunista e sua obra engendram-se num processo histórico no qual essa linguagem foi, muitas vezes, concebida coletivamente.

No início do século XX, no período da *belle époque*, o Brasil estava sendo invadido pelo avanço técnico. O ritmo acelerado do tempo social se dava por motivos como, por exemplo, o crescimento das cidades e ampliação dos centros urbanos, pelo ritmo imposto também pela circulação dos primeiros automóveis, a modernização da sociedade de consumo etc. O país estava agora sob a cobertura da Primeira República. Vivia-se um período onde a oligarquia [paulista e mineira] tomara as rédeas do governo. Na política, as fraudes eleitorais, a invasão das ideias socialistas, a grande guerra, as revoltas regionais etc. compunham esse panorama.

---

<sup>139</sup> CHARTIER, Roger. A História Cultural entre práticas e representações. Col. Memória e sociedade. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 40.

Precisamos entender que foi neste contexto que o humor gráfico se consolidava enquanto produto vinculado a imprensa [com sua reprodução técnica periódica]. Isso porque, com defende Gordon<sup>140</sup>, foi neste contexto, tão agitado, devido às transformações, que o consumo das imagens aumentou significativamente. A “cultura da imagem” foi importante para a emergência da “cultura de consumo”. Sendo que o humor gráfico [ou os quadrinhos] é, mais do que tudo, um fenômeno inteiramente urbano, e isso se dá desta forma porque ele está diretamente ligado à imprensa, à inovação das técnicas de produção, das artes gráficas e da intensa modernização da sociedade.

Nesta época os horizontes eram outros, a paisagem havia se transformado com o tempo, os padrões se alteraram e as sensibilidades certamente não eram mais as mesmas que um tempo atrás. Sem contar que as mudanças transcorriam num percurso mais acelerado que antes. Por isso que neste momento a técnica e a percepção nos desenhos apresentavam também novas possibilidades. No início do século XX o humor [seja dos teatros, da literatura ou do cinema] obteve um sucesso imprescindível, principalmente em relação às massas que sofriam a todo custo com as recorrentes oscilações entre a miséria e o “mito do progresso” e do desenvolvimento tecnológico. Por volta de 1910 e 20 o progresso realmente anunciava a sua entrada, mas certamente ele não ‘cumprimentava’ a todos. E o humor propunha rir das próprias mazelas.

Os “loucos anos 20”, a prosperidade e a crise eram confessadamente cúmplices neste crime contra a severidade e a rigidez do século anterior. Tudo se acelerava, inclusive o tempo. A velocidade com que a imagem atingia as pessoas, em meio ao forte debate sobre o que era ser brasileiro, sobre o que poderia ser um homem moderno, ou pela necessidade de atribuir um sentido de unidade nacional, o humor gráfico diante de todos estes questionamentos e dúvidas contribuía, certamente, e em interação com todas estas práticas culturais, para a criação uma paisagem para esse ambiente.

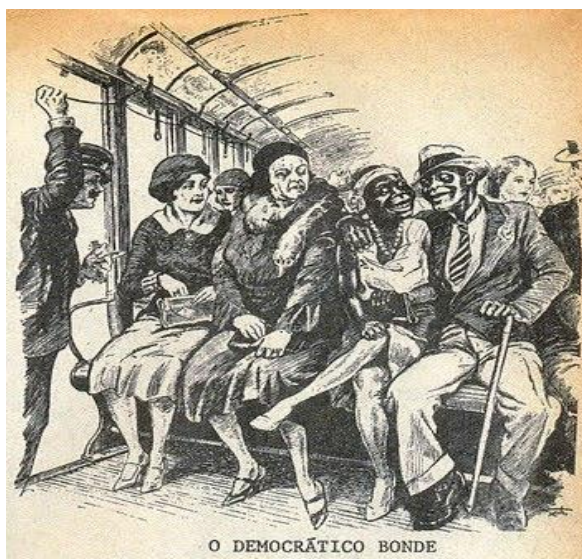
O humor gráfico produzido neste contexto tendia a provocar nos leitores esta mesma sensação que era transparecida na vida cotidiana. O cartunista procurava obter um efeito semelhante ao que era sentido pelo ritmo frenético dos grandes centros urbanos. As narrativas sequenciadas por uma curta, média e longa trama foram

---

<sup>140</sup> GORDON, Ian. *Comic Strips and Consumer Culture 1890-1945*. London: Smithsonian Institution Press, 1998.

utilizadas de forma bastante recorrente pelos artistas desta época. Isso dava a possibilidade de fazer com que o leitor se sentisse caminhando pelas longas avenidas e ruas das grandes cidades. Quadro a quadro o leitor era provocado a tornar-se cúmplice do dia-dia nas revistas de humor. Isso o levava a estar muito mais próximo das possibilidades que ele poderia ter na vida real, ao se perceber nas historinhas compartilhando experiências de uma vida moderna, atravessando boatos e comentários soltos pelas conversas em cada canto da cidade, como se estivesse de fato sendo consumido pelo ritmo acelerado daquela própria época.

Como as caricaturas do paulista Álvaro Martins [Seth] que colaborou nos primeiros anos do século passado com várias revistas ilustradas. Considerado um dos maiores nomes enquanto caricaturista brasileira. Seus desenhos tratam justamente das várias formas de relações possíveis na cidade. Faz um retrato das aspirações e aventuras amorosas em diversos espaços que caracterizam uma parcela do modo de vida nos centros urbanos, as brigas, os namoricos, a maneira de se vestir, o contemporâneo passageiro [nos bondes] e os novos conflitos ali inventados etc.

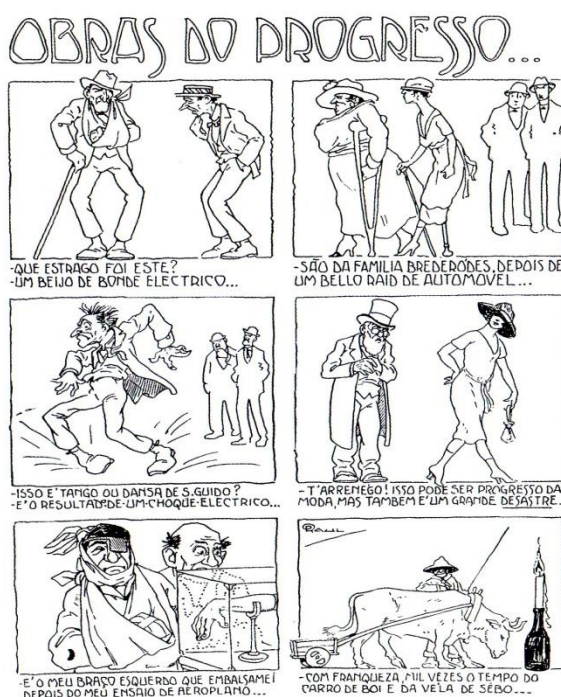


[imagens 28] FONTE: [http://mspeglich.blogspot.com.br/2012\\_05\\_01\\_archive.html](http://mspeglich.blogspot.com.br/2012_05_01_archive.html)

Os desenhos da época retratavam um cotidiano bastante dinâmico, cheios de ação, dinamismo e apresentavam repetições constantes. É bom lembrar, que a sequência não precisa de forma alguma ser linear e a relação entre espaços/tempos da narrativa são simultâneos e pode ser construída em quadros únicos. Assim como Ângelo Agostini

usou da sequência e do realismo como recurso para discutir as questões políticas que estavam na base da ruína da monarquia brasileira, nos primeiros anos do século XX vários outros artistas também se apropriaram desta mesma técnica.

Um nome muito conhecido neste mesmo período era do cartunista e caricaturista Raul Paranhos Pederneiras (1874-1953). Neste período exista um profundo e categórico diálogo entre a narrativa fotográfica e as experiências do lápis com as representações que transbordavam e inspiravam realidade. Os tipos sociais, os *portrait charges*, a cultura negra, mestiça, tudo captado no instantâneo do que acontecia nas ruas [o que transcorre nelas]. Todos estes exemplos e referências – além de outros tipos de uso que fizeram da imagem sequencial em página inteira – foram muito utilizados e compunha uma importante técnica que fazia parte das intenções em transmitir sensações como o do fenômeno da cultura popular.



[imagem 29] FONTE: <http://comix.com.br/blog/memoria-hq-raul-pederneiras/>

Antes mesmo de Will Eisner (1917-2005) já se experimentava, como foi apontado algumas vezes, as possibilidades de fazer uma narrativa gráfica sequenciada [principalmente na paginação dos quadrinhos]. Laura de Moutinho Nery possui um atraente trabalho [de dissertação de mestrado] intitulado com maestria de *cenar da vida carioca: Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro*. E vê-se que Raul explora

com consagração os vários espaços urbanos da cidade com a caracterização de tipos populares. Tudo em gestos e ações, evocando afazeres, hábitos e costumes de outrora. O desenho com a linha do contorno meio quebrada e com pontas traz a conotação em relação aos recortes do passado, como se fossem folhas guardadas e já desgastadas com o tempo. Já a proximidade dos personagens remete ao trânsito agitado, ao movimento das ruas [tomadas pela diversidade das multidões]. Apesar de enfileirados em dois pares horizontais, seguem sentidos diversos, provocando a dinâmica do andar pelas ruas. O movimento do cotidiano, e o ritmo das transformações e mudanças provocam uma sensação de desconforto e de inconformidade com os avanços da vida moderna. Desenhava-se a complexidade da vida cotidiana dos habitantes da cidade. Para Laura Nery a obra de Raul Pederneiras [representada acima] apresenta de certa forma a “humanização do espaço coletivo”<sup>141</sup>.

Outro grande nome do desenho gráfico deste período foi do chargista Calixto Cordeiro (1877-1957)<sup>142</sup> ou simplesmente “K.Lixto”.



[imagens 30] FONTE:

[http://revistaalceu.com.pucrio.br/media/Alceu%2018\\_artigo%209%20\(pp117%20a%20130\).pdf](http://revistaalceu.com.pucrio.br/media/Alceu%2018_artigo%209%20(pp117%20a%20130).pdf)

<sup>141</sup> NERY, Laura. Cenas da vida carioca. O Rio no traço de Raul Pederneiras. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda.(org.) História em cousas miúdas. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005, p. 435-458.

<sup>142</sup> Nascido em Niterói, em 1877, Calixto obteve seu primeiro emprego como caricaturista em O Mercúrio, que dias antes havia admitido o também estreante Raul Pederneiras. Já no início do século passado é possível encontrar suas charges e caricaturas publicadas em O Malho, do qual foi diretor artístico ao lado de Raul Pederneiras; em O Avanço!, fundado em parceria com o mesmo Raul; e na luxuosa Revista Kosmos, entre outras do mesmo período. Em 1907, assume, novamente tendo como companheiro Raul, a direção artística da Revista Fon-Fon, marco da modernidade carioca e reduto de diversos autores simbolistas. Em 1908, lança O Degas, revista graficamente sofisticada, mas que teve curta duração. Soma-se a isso a importância fundamental que teve, ao lado de Bastos Tigre, Raul, Storni e Yantok, entre outros, na revista humorística Dom Quixote, que durou de 1917 a 1928.

Abaixo na legenda [Primeira imagem. imagem 30] diz-se “a aparição do espectro, ou mais vulgarmente, a passagem de um automóvel oficial”, isso porque num quadro anterior a este há uma legenda que esclarecia da seguinte forma “Incautos, em passeio na Avenida e...”, e daí no quadro seguinte [este acima] toda a elegância se dissipa [desaparece] à frente com a aparição do “espectro” a toda velocidade onde deixa os transeuntes estirados pelo chão ou com seus corpos voando pelos ares. Uma das principais marcas que nos fazem reconhecer o estilo de desenhar de Calixto é a sua agilidade transmitida pelo desenho e o seu traço fluido, capaz de sensibilizar o leitor em relação aos seus movimentos com presteza. No desenho torna possível perceber as agitações e balbúrdias criadas por situações diversas em relação à rapidez e velocidade trazida pelo espetáculo da modernização na *Belle époque* carioca. Ele usa, neste sentido, dois quadros para reforçar o efeito de dinamismo na imagem e a velocidade do automóvel [que invade as ruas e a vida das pessoas], redesenhando os novos espaços de circulação da população.

Na segunda imagem [imagem 30] intitulada de *O calço ou a rasteira* (1906) o movimento que Calixto atribui aos personagens é significativamente necessário para que o fluxo da imagem continue. A expressão da capoeira, que exige uma relação íntima com os movimentos do corpo, é explorada em cada parte com eu acontece o jogo [a luta] e, deste modo, o personagem da esquerda conseguiu “calçar” com a ponta do pé o adversário que se salta tentando fugir da rasteira.

O CALÇO OU A RASTEIRA: Cahi no bahiano rente a poeira, e lasquei-lhe um rabo de raia que o marreco voou na alegria do tombo, indo amarrotar a tampa do juizo n'uma canastra, e ahi gritei: -- Entra negrada! O turuna enfeitou-se outra vez... Oh! cabra cutuba! (CALIXTO, 1906).<sup>143</sup>

Neste sentido, a charge é uma forma de linguagem que cria uma cópia imperfeita da realidade [como um simulacro], e que procura, através dos seus efeitos narrativos, estabelecer um ritmo [um tempo] necessário à obra em relação aos acontecimentos da vida real e cotidiana. Muitos chargistas e caricaturistas destes primeiros momentos abusaram da sequencia de imagens para falar formalmente das mudanças em transcurso, sejam elas técnica, de hábito ou de costume, mas continuamente levando em consideração as disparidades entre uma época e outra. E utilizou também da disposição e da proximidade dos quadros como estratégia comparativa, possibilitando a

---

<sup>143</sup> CALIXTO, 1906. In: L. C. A Capoeira. Revista Kosmos. Ano 3, nº 3, mar. 1906.

visualização das transformações que ocorriam no tempo e no espaço, e indicando as continuidades e permanências assim como as descontinuidades e rupturas de uma época.

Em meados das décadas de 1930 a 1950, a charge política procura demonstrar as trajetórias políticas da República getulista. Assim como também a trajetória política de Getúlio Vargas. Antes havia inúmeras caricaturas e charges que falavam [com tons de crítica] sobre os problemas vividos com a República Oligárquica. E a partir da década de 1930 as representações cômicas do humor gráfico passam a analisar discursivamente os rumos da nova república.

A verve humorística das charges demonstra veementemente que nenhuma determinada cultura política estaria livre do patético e do cômico. A imagem do presidente Vargas se tornaria um símbolo para a época, com sua estatura baixa e representada constantemente com um charuto. Além de que as charges que relatam esses episódios da Nova República no Brasil revelam as diversas fases e trajetórias com que Vargas dirigiu o governo.



Ilustração de Mollica para a obra de Joel Rufino dos Santos / Editora FTD



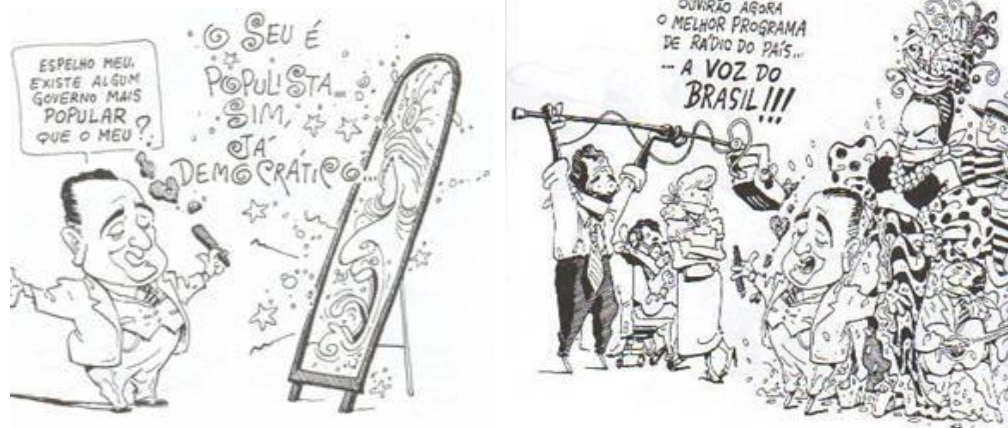
[imagem 31] FONTE: <http://mestresdahistoria.blogspot.com.br/2012/06/uma-leitura-da-era-vargas-atraves-das.html>

[imagem 32] FONTE: <http://imagohistoria.blogspot.com.br/2009/03/era-vargas-3-de-4.html>

Aqui, a primeira imagem que fala diretamente ao leitor sobre a revolução de 1930 e o fim do poder da oligarquia no país. A retirada de Washington Luis do governo e a entrada de Vargas como governo provisório. A charge representa Vargas com calma e serenidade, com seu charuto, um velho aliado, e com roupas tradicionais gaúchas reforçando a sua naturalidade.

Na segunda imagem [imagem 32], o presidente, após alguns anos em que governou o país constitucionalmente, promove definitivamente um golpe contra si mesmo como diz a caricatura. Isso porque era um golpe contra a própria “democracia” constitucional idealizada por ele mesmo desde os primeiros anos em que assumiu o governo, já que estava no governo desde 1930, e o golpe que havia sido dado em 1937 dando origem ao Estado Novo. Uma ironia a linearidade temporal das fases da República. E que seria retratado por Érico Veríssimo em relação ao início ou o “começo” do Estado Novo no Brasil: “(...) e um belo dia, em novembro de 1937, a nação foi surpreendida com a notícia de um *coup d'état* espetacularmente bem-sucedido. Getúlio Vargas fora derrubado por Getúlio Vargas”<sup>144</sup>. Como é representado na charge.

Na imagem abaixo, o espelho ironiza seu governo afirmando reconhecê-lo como um governo popular, do qual se gaba Vargas, e, ao mesmo tempo, encerra o seu discurso zombando haver dúvidas quanto ao seu caráter democrático. O estilo caricatural foi bastante empregado, principalmente para se fazer críticas as figuras e imagens públicas dos presidentes.



<sup>144</sup> VERÍSSIMO, Érico. Breve História da Literatura Brasileira. São Paulo, Globo, 1997, p. 137. O próprio presidente escreveria em seu diário sobre a conspiração, inicialmente marcada para a data máxima da República. Getúlio Vargas assim justifica os fatos, ocorridos entre os dias 7 e 15 de novembro: "Não é mais possível recuar. Estamos em franca articulação para um golpe de Estado, outorgando uma nova Constituição e dissolvendo o legislativo. (...) Em vista disso [intriga e divisão dos militares], era preciso precipitar o movimento, aproveitando a surpresa. E assim se fez. Mandeí chamar em seguida o chefe de Polícia e o ministro da Justiça. Com este e o ministro da Guerra, combinamos todas as medidas. (...) No dia 15, inaugurou-se, com grande assistência e entusiasmo, o monumento a Deodoro... Recebi calorosas demonstrações populares de uma verdadeira multidão." VARGAS, Getúlio. Diário. Vol. II (1937-1942). São Paulo: Siciliano; Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1995, pp. 82-84. Acredito que o testemunho acima citado narra uma "experiência temporal" (os "agoras" do presente) que, a rigor, seria a "história feita e padecida pelos homens". Decerto, haveria na ironia de Érico Veríssimo a "refiguração do tempo pela narrativa". Ver RICOUER, Paul. Tempo e Narrativa. op. cit., pp. 7-13.



[imagem 33] FONTE: <http://brainly.com.br/tarefa/746041>

[imagem 34] FONTE: <http://meninasestudantessesi.blogspot.com.br/2013/08/a-voz-do-brasil.html>

A imagem à direita [imagem 34] corresponde, assim como a primeira, ao período denominado de Estado Novo (1937-1945). Além do DIP [departamento de imprensa e propaganda] responsável por controlar os conteúdos publicados e repreender os meios de comunicação da época. Havia também, como representado na imagem acima, o programa de rádio “A voz do Brasil”, que objetivava atingir toda a população brasileira [um meio de comunicação em massa]. No intuito de torná-lo [o rádio] um grande aliado político do seu governo, Vargas, através do programa, poderia falar abertamente dos seus avanços e conquistas, uma forma de projetar sua imagem, ou melhor, a imagem do seu governo.

Alguns grandes nomes de desenhistas desta época mereceram destaque para o mundo das charges representadas no país. Como, por exemplo, do desenhista J. Carlos, um incansável trabalhador que não se prendia a um único gênero, mas que criou em revistas por onde passou figuras importantes como o *Almofadinha* e a *Melindrosa*, entre dezenas de outros. Outro nome bastante expressivo é de Herman Lima que se dedicou incansavelmente a *História da Caricatura no Brasil* (1963) e que dizia todo o seu trabalho, de uma vida inteira, poderia encher muitos álbuns de charges, caricaturas políticas, cenas de rua, ilustrações para contos e poemas. No entanto, ele serviria como uma importante influencia para os chargistas da época e posteriores também.

Depois de Agostini, a charge política e a crítica social e de costume encontraram novos empreendedores. No final do século XIX, o desenhista Rafael Bordalo Pinheiro fazia comentários críticos na imprensa por meio do personagem Zé Povinho, que inspirou outro parecido, o Zé Povo, editado a partir de 1910 em diversas publicações, a exemplo da revista Fon-Fon!, e realizado por diferentes artistas (entre eles Raul Pederneiras, Kalixto, J. Carlos). De acordo com Silva (1990, p. 9), Zé Povo reclamava “de sua situação social, de desrespeito a seus direitos e de outros problemas que sofria ou via ao seu redor”.

José Carlos de Brito e Cunha, mais conhecido pelo nome artístico J. Carlos, foi o ilustrador exclusivo da revista de humor Careta de 1908 a 1922, para a qual fez capas e charges políticas. Na opinião de Cavalcanti (2005, p. 109): “Em todos seus anos de atividade, J. Carlos retratou em ilustrações, vinhetas decorativas ou caricaturas políticas, seu tempo e o desenvolvimento da história política do país”. Esse artista deixou impressa sua visão satírica sobre fatos que impactaram o Brasil e o mundo, como a ditadura Vargas e a Primeira Guerra

Mundial, e as mudanças sociais e comportamentais, a exemplo dos desenhos das sensuais melindrosas que desfilavam pelas ruas atraindo os olhares masculinos nas calçadas e nos bondes apinhados. Além do humor político, ele também elaborou peças publicitárias e criou quadrinhos infantis para a revista O Tico-Tico.<sup>145</sup>

Nos anos da república, principalmente a partir da década de 1920, os desenhos dos caricaturistas e chargistas comumente satirizavam costumes da cidade, por meio de personagens, e debochavam das tramas políticas que se configuravam.

No período da “República Populista” (1945-1964) as trajetórias políticas e suas tramas ganharam também destaques nas páginas de importantes jornais [como o *Careta*, a *Tribuna da Imprensa* etc.]. O termo *populismo* latino-americano, em “moda” naquela época, se apoiava na “imagem carismática”, perdida desde os anos de ditadura, de determinado político, e em seus atos populares, que na visão do povo, poderia promover uma vida melhor para a população, acabando decisivamente por "endeusar" esta figura de governante, mesmo que esses atos sejam de caráter momentâneo e não se realizassem a devida e real “justiça social”. Em 1954 a caricatura de Carlos Lacerda criada por Lan (Lanfranco Aldo Ricardo Vaselli Cortelini Rossi Rossini) se celebrou na Última Hora [depois Lan começou a colaborar com o jornal *O Globo*]. Lan dizia que as críticas dirigidas a políticos e personalidades, “por meio das charges ou das caricaturas”, esteve sempre muito bem dirigida por profissionais. Como Alberto Gawryszewski frisou, os traços de caricaturas podem ir muito mais além do “simples traço” ou mesmo do “simples exagero”.



[imagens 35] FONTE: <http://www.anovademocracia.com.br/no-27/556-o-humor-latino-carioca-de-lan>

<sup>145</sup> <sup>145</sup> SANTOS, Roberto E. dos. HQs de humor no Brasil: variações da visão cômica dos quadrinhos brasileiros (1864-2014). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014. p. 27.

O poder do humor gráfico é tamanho que Lan foi quem melhor conseguiu descrever a personalidade de Lacerda para aquela época. Lacerda passou a ser visto como corvo, um incansável opositor dos governos *populistas* e defensor do golpe militar. Vai ser sempre lembrado como o corvo encarapitado sob o caixão de Getúlio D. Vargas. O jornalista era tido como destruidor e possuía a figura de uma “ave de mau agouro”. Gawryszewski afirma que ele sempre estará associado a um “animal agourento”, pois este era o caráter de Lacerda [também ocorre aí o uso do *zoomorfismo* no desenho]. Em relação aos quadrinhos Lacerda dizia que tais revistas [como os de terror dos anos 50] eram uma péssima “influência para as crianças”.

A partir da figura de Lacerda podemos identificar aspectos que colocam a caricatura e a charge política como possuidoras de uma longa existência, muito diferente da opinião da maioria dos estudiosos que as colocam com uma vida efêmera, em especial a caricatura. Charges e caricaturas vinculadas aos discursos ideológicos transitavam por eles durante sua existência.<sup>146</sup>

Mas, mais do que tudo, um dos maiores acontecimentos neste contexto foi quando ocorreu *A presença feminina na charge política do Brasil*. Com a alemã Hilde Weber<sup>147</sup> que veio para o Brasil e se dedicou às charges de expressões políticas. Na década de 1940 ela estava ao lado de ilustres artistas e intelectuais como, por exemplo, Mário Pedrosa, Sérgio Milliet, Alfredo Volpi, Lívio Abramo, Zanini, Rebolo, Lasar Segall. Na década de 1950, além de naturalizar-se brasileira, trabalhou na *Tribuna da Imprensa* até 1962 [além do fato de que também colaborou depois com *O Estado de S. Paulo* quando se mudou do Rio].

Muitas vezes, enquanto os jornalistas eram impedidos de circular nos plenários da Câmara e do Senado, ainda na velha Capital, eu não era molestada: simplesmente me sentava ao lado dos políticos e os desenhava.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> GAWRYSZEWSKI, Alberto. Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma. In: Revista Domínios da Imagem, número 02, maio de 2008, Universidade Estadual de Londrina, 2008. p. 22.

<sup>147</sup> Hilde começou a produzir caricaturas políticas para o Partido Constitucionalista Paulista, na campanha contra Vargas. Até então, não tinha nenhum conhecimento sobre a política brasileira apenas seguia as instruções estabelecidas pelo partido que lhe encomendava constantemente os desenhos, a maioria deles referente a Getúlio Vargas. Mas foi na *Tribuna da Imprensa*, com Carlos Lacerda, que ela passa a se destacar neste tipo de produção. Seu alvo constante, claro! Era sempre Getúlio Dorneles Vargas. In: *Hilde Weber: a presença feminina na charge política do Brasil*.

<sup>148</sup> WEBER, Hilde. *O Brasil em Charges (1950 – 1985)*. São Paulo: Circo Editorial, 1986, p. 11.

Natania Nogueira destaca que ela pode de fato ser tomada como uma “precursora do jornalismo ilustrado”<sup>149</sup> no país. Veja.



[imagens 36] FONTE: [http://www.lettras.ufscar.br/linguasagem/edicao06/artigos\\_siqueri.php](http://www.lettras.ufscar.br/linguasagem/edicao06/artigos_siqueri.php)

Ela realmente possuía um traço caricatural muito bem definido. Seu lápis capturava os detalhes mais expressivos das personalidades vítimas da sua arte. A segunda imagem, por exemplo, a princípio, intitulada *Daqui não saio* [Hilde Weber; tribuna da Imprensa, 13.08.1954], podemos destacar que Getúlio Vargas, sentado na sua cadeira de presidente da República, que arde em fogo em um sinal de fúria [como se fosse Lúcifer ardendo em chamas no inferno parado no seu trono de magnânimo senhor das trevas]. Numa atitude de resistência o presidente sustenta seu argumento: “Daqui não saio...”. Produzindo um discurso [um efeito] de peleja pelo poder político, nos tempos da República “Populista”.

---

<sup>149</sup> Diz Natania: “que o jornalismo ilustrado ou desenhado antecedeu o jornalismo em quadrinhos. O jornalismo em quadrinhos surgiu como uma forma diferente de comunicação. Ele ganhou destaque em 1992, quando Art Spiegelman recebeu o prêmio Pulitzer por sua obra *Mauss*, o livro ficou conhecido como uma das primeiras experiências de reportagem em quadrinhos. Mas foi em 1996, com a publicação de *Palestina*, que Joe Sacco criou a expressão ‘Jornalismo em Quadrinhos’ (JQ)”. In: *Hilde Weber: a presença feminina na charge política do Brasil*.

**CARLOS ESTEVÃO** APRESENTA **PERGUNTAS INOCENTES**



[imagens 37] FONTE: [http://grafar.blogspot.com.br/2007\\_07\\_08\\_archive.html](http://grafar.blogspot.com.br/2007_07_08_archive.html)

As charges acima são de outro grande nome do humor gráfico desse período, Carlos Estevão. Acima alguns dos seus desenhos da série *Perguntas Inocentes*

publicadas na revista *O Cruzeiro* [outubro de 1959]. Estevão teve seus desenhos em grande parte publicados nesta revista, sua obra foi publicada aí entre o fim da década de 1940 até sua morte em 1972 [sendo que a primeira aparição da revista é datada de 1928 e a última de 1975]. Na revista Estevão fez inúmeras caricaturas, várias ilustrações que falavam da vida cotidiana e páginas e páginas com charges e séries importantes. As séries *As aparências enganam*, *Perguntas Inocentes*, *As duas faces do homem*, *Acredite querendo* e *Palavras que consolam* são inspirações de peso para o mundo das charges no Brasil.

Através dos desenhos, Estevão quis se dedicar a representar os problemas de gênero como em *Ser mulher* [tonalizando também a postura ‘machista’ da década de 1950], de matrimônio como em *O casamento antes e depois* e os problemas das relações entre as pessoas, coisas comuns da vida que desafiam as propostas do universo Político de outros chargistas daquele momento. Seu traço bem parecido com os cartuns fez com alguns dissessem que foi o único “sem influência” [algo duvidoso], mas foi assim que muitos contemporâneos se referiam a Carlos Estevão. Seu humor era bastante popular e possuía uma acidez pretensiosa. Em determinado momento da sua vida chegou a desenhar mais de 450 ‘piadas’ por ano.

Além de tudo, tecnicamente, com o avanço das charges no tempo histórico, podemos compreender que o texto das charges, em consonância com a imagem que ilustra a situação presumida, reforçava [até hoje] sempre a possibilidade de “situar e nomear” a narrativa em um determinado contexto sócio-histórico. Existe uma relação íntima entre texto e imagem, nas quais ambas exercem, ao mesmo tempo, os efeitos esperados com o público em relação aos acontecimentos políticos ou aos acontecimentos ordinários ou triviais do dia-a-dia: de situar-se ou de se orientar no tempo e no espaço.

São recursos de linguagem eficazes que provocam a identificação do leitor em relação ao contexto social que foi representado por meio do contexto das narrativas gráficas. Identificamos, portanto, dois contextos que se tocam em algum momento, e que expressam aquela tessitura que confere legitimidade e visibilidade às relações sociais que compõe a organização da cultura ou da comunicação. O texto não é hierarquicamente mais importante que o desenho ou vice-versa, pois ambos são, dentro da narrativa do humor gráfico, interdependentes.

O contato da caricatura com o texto se dá quando o texto nomeia e situa: enquanto a imagem faz o julgamento moral; quando o texto oferece ao narrador a possibilidade de (des) qualificar o que mostra pela imagem; quando o texto é um prolongamento da sua expressão, que acentua característica de seu caráter, com seus pensamentos impossíveis de serem explicitados pela forma visual. As legendas também ampliam os recursos de disfunções entre o retratado e ele mesmo; entre o que ele mostra e o que fala. Também amplia as relações entre personagens pelos diálogos. Aliando a caricatura aos recursos do gracejo verbal em múltiplas combinações com a imagem.

150

São a partir da possibilidade dessas múltiplas e indispensáveis combinações com a imagem que a forma verbal sempre esteve ou foi empregada ao lado do humor gráfico. Ao passo que ocorre também aí um efeito de caráter legitimador, quando o leitor, que não é o sábio, mas que é seu contemporâneo, se compreende nas histórias e situações que são contadas ali. Neste sentido, a trajetória das charges no Brasil e no mundo nos possibilita compreender fatores sociais, políticos, econômicos etc. importantes para a memória coletiva das culturas. Memórias e registros. Pois a charge é um gênero estabelecido e reconhecível pelas sociedades; uma possibilidade de linguagem que os homens encontraram ao longo da sua trajetória com as suas comunidades, ao se comunicarem ou produzirem cultura. Ela [a charge] não pretende de forma alguma apenas se remeter a uma realidade, mas se manifestar a partir da crítica que se faz dela. É, portanto, uma representação crítica da realidade e não uma intuitiva tentativa de imitá-la, em hipótese alguma, mas de criar uma linguagem que configura e refigura a experiência temporal da sua narrativa. Ou melhor, não é o real, mas a narrativa sobre ele.

#### **4.2 Henfil e a notícia “vista” de baixo: a imprensa “nanica”.**

Nesta breve trajetória narrativa do humor gráfico no Brasil até aqui discutida foi possível perceber que este recurso entre texto e imagem, como recurso retórico, foi bastante empregado pelos artistas [a todo o momento]. Mas outros recursos também foram utilizados ao passo que novas gerações de cartunistas reinventavam as técnicas de

---

<sup>150</sup> ABDELMALACK, Genny. Momentos da história do Brasil através da caricatura (1900/37). Dissertação de Mestrado em Artes, Universidade de São Paulo, Departamento de Comunicações e Artes, 1991. p. 21.

construção das suas narrativas. Na maioria das vezes tentando alcançar novas texturas narrativas e outros efeitos visuais e textuais que variavam de acordo com as combinações que eram ajustadas entre eles e que reforçam finalmente impressões como a do humor, da ironia, da metáfora, do tipo de linguagem etc. Em cada movimento do humor gráfico os níveis de articulação entre o recurso da imagem e do texto foram empregados ora em maior ou menor medida. E sempre buscando integrar-se aos efeitos da sua época, pois suas provocações partem principalmente de como os recursos visuais, de “julgamento moral”, e textual, de ampliação da ideia, legitimam uma narrativa em relação ao que prontamente se associa ao imaginário da sua época.

Em todo lo caso, pocas personas dudarían de que la comprensión de las imágenes, ya sean fijas o en movimiento, se ve enormemente facilitada mediante la adición de explicaciones verbales.<sup>151</sup>

Assim, dando continuidade a esse curso histórico das charges no país, uma nova geração de desenhistas dedicados ao humor gráfico, estimado de *resistência*, surgia a partir da década de 1960 e, envoltos mais uma vez por um cenário de repressão na história do Brasil, tiveram que utilizar de outros mecanismos que pudessem de certa forma “driblar” a censura daquele período – que havia sido outorgada por um golpe militar em abril de 1964. Grandes nomes de peso como Péricles, Millôr Fernandes, Jaguar, Angeli, Laerte, Henfil, Ziraldo, Ernani Diniz (Nani), Glauco, Adão Iturrusgarai, Paulo e Chico Caruso entre outros, são considerados os principais representantes deste gênero do humor gráfico neste período.

Na década de 1970, as publicações alternativas proliferaram com ideias inspiradas na filosofia e política da contracultura. O Pasquim (editado de 1969 a 1991) mudou a linguagem jornalística, pois tinha um texto pessoal, era satírico e gozador, fazendo um humor de costumes. Outros títulos lançados na época foram a revista Bondinho (de 1971 a 1972) e o semanário Opinião (veiculado entre 1972 e 1977). Com a censura, a caricatura política na imprensa estava sob censura no período. O retrato jocoso que havia desaparecido da grande imprensa voltou a ganhar espaço na imprensa alternativa, como linguagem de narrativa visual.<sup>152</sup>

---

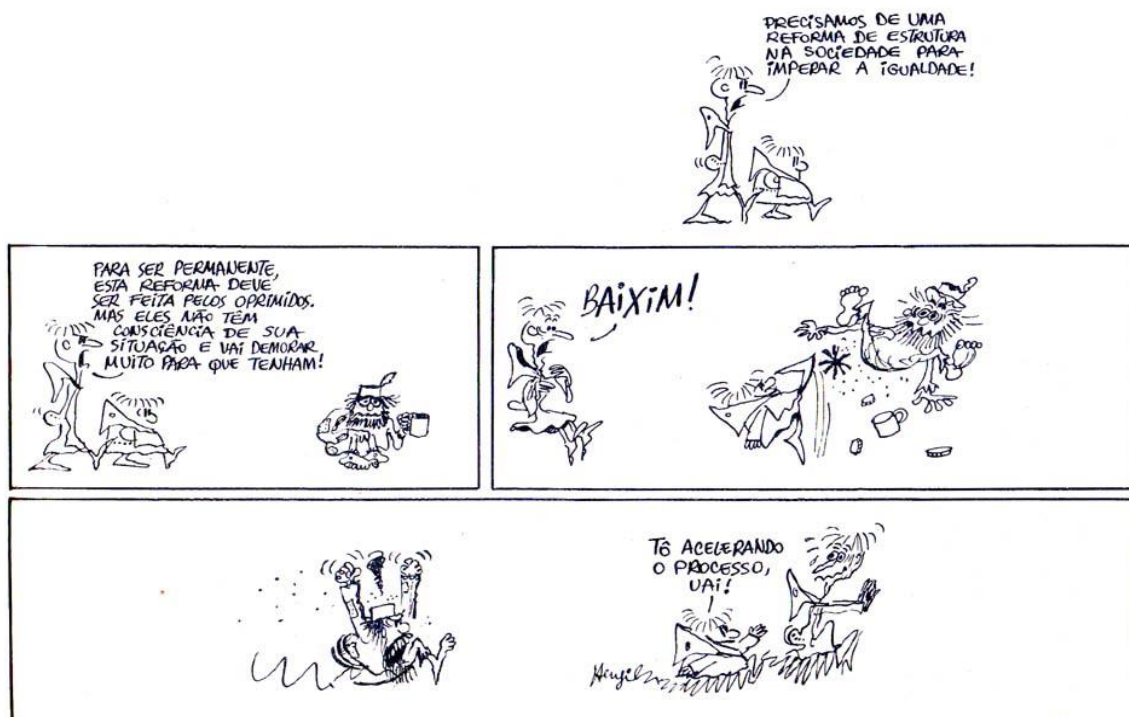
<sup>151</sup> E. H. Gombrich. Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual. Fondo de cultura Económica México, 2009. p. 228. Tradução: “Em todo o caso, poucas pessoas duvidariam de que a compreensão das imagens seja feita de forma fixa ou em movimento, se vê uma enorme facilidade através da adição de explicações verbais.”

<sup>152</sup> SANTOS, Roberto E. dos. & COSTA, Osvaldo da Silva. O humor gráfico do jornal *Ovelha Negra*. Revista do programa de pós-graduação em Comunicação. Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF. Vol.6, nº 1, junho 2012. p. 02. Retirado de: <http://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/viewFile/240/235>.



Após o estabelecimento da ditadura no Brasil, vários cartunistas, tomados pelos desejos de uma época intimamente explosiva, passaram a configurar um grupo responsável por atribuir uma tônica mais *subversiva* às charges. Tomados por um espírito de liberdade, amor e ‘guerra’ contra a repressão e a perseguição instaurada, esta nova geração de artistas se tornou responsável por recriar um mundo onde se inspirava “rebeldia” e “revolução” em favor das identidades. Houve, neste mesmo contexto, um substancial aumento das produções impressas de esquerda no país [a imprensa “nânica” ou alternativa] que editavam protestos e críticas ao autoritarismo dos militares em forma de charges ou caricaturas. Uma das mais importantes imprensas *undergrounds* daquele período foi o semanário *O Pasquim* [lançado em junho de 1969], e que reunia, além de jornalistas e intelectuais também desenhistas como Jaguar, Ziraldo e Henfil. No início da década de 1970 os seus representantes foram perseguidos e presos [foi quando Henfil e Millôr assumiram-na, tomando a frente da produção]. Um jornal extremamente político e com um humor ácido e ameaçador. Com uma linguagem debochada e atrevida o jornal se apresentava com indignação, irreverência e com um tom contestador bastante carregado por uma atmosfera crítica.

Henfil dizia que o humor feito por ele era aquele que dava um soco na barriga do opressor. Um humor gráfico que não havia abandonado de forma alguma a sua essência crítica, mas que se apresentava com mais acidez, ou melhor, mais “rebeldia no traço”. Henfil através dos seus vários personagens lutou efetivamente contra a ditadura [principalmente devido à hemofilia que não o deixava lutar presencialmente]. Os Fradinhos, que surgiu da experiência do cartunista na infância com um colégio católico de Minas Gerais, abordavam questões que desafiavam o caráter moral-burguês da população. Era apresentada em suas narrativas uma temática escatológica, depravada e sádica.



19

[imagem 38] FONTE: <http://www.legal.adv.br/2011/09/page/3/>

Henfil também fazia uso do método sequencial em suas tramas, sejam em charges aplicadas com historinhas com sequências mais curtas [publicadas normalmente em periódicos] ou mais longas [como na revista *Os Fradins* que circulou de 1973 a 1980]. Na charge acima o artista utiliza um recurso narrativo que reforça o movimento de deslocamento dos personagens. Onde a conversa se desenvolve ao longo do caminhar até o momento da surpresa com a ação do fradinho baixinho, que rompe com a voz conservadora do outro fradinho [o cumprido].

Como puede verse, el género de la ilustración gráfica no es en modo alguno tan trivial como podría parecer a primera vista. Debe descomponer en una secuencia predeterminada de posiciones estáticas el flujo continuo de un movimiento correctamente ejecutado.

153

O primeiro quadro não possui limites, isso possibilita mais amplitude ao episódio que abre o diálogo entre os dois frades [além de deixar o diálogo mais

<sup>153</sup> E. H. Gombrich. Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual. Fondo de cultura Económica México, 2009. p. 230. Tradução: “Como pode ser visto, o gênero de ilustração gráfica não é de forma alguma tão trivial como pode parecer à primeira vista. Deve decompor-se em uma sequência pré-determinada de posições estáticas o fluxo contínuo de um movimento executado corretamente.”

destacado em relação à ausência de cenário, a conversa parece ocorrer de forma natural e descontraída logo no início]. No primeiro momento da sequência da charge acima os personagens não estão reduzidos aos limites da linha que demarca as extremidades de um quadro, porque o artista procura atribuir maior dimensão espacial [ao lado da ausência de paisagem e de detalhes], e isso nos leva também ao poder de imaginar a obra ou de preenchê-la, muito além dos seus limites, o que possivelmente poderia estar como pano de fundo.

Tal como no uso de quadrinhos para expressar a passagem do tempo, o enquadramento de imagens que se movem através do espaço realiza a contenção de pensamentos, idéias, ações, lugar ou locação. Com isso, o quadrinho tenta lidar com os elementos mais amplos do diálogo: a capacidade decodificadora cognitiva e perceptiva, assim como a visual. O artista, para ser bem-sucedido nesse nível não verbal, deve levar em consideração o compartilhamento da experiência humana e o fenômeno da percepção que temos dela, que parece consistir em quadrinhos ou episódios.<sup>154</sup>

Henfil invariavelmente utiliza o recurso visual como julgamento de uma “experiência comum”, concentrando aspectos que estão seguramente preservados por um imaginário. Seus desenhos são feitos com rabiscos desordenados e cada quadro possui uma paisagem bastante minimalista ou “quase” vazia. Suas linhas tortas, distorcidas e intermináveis parecem estar em constante movimento, e seus personagens sofrem com esse efeito que parece de animação [com os personagens que parecem se mover no papel]. Não há linhas perfeitas ou com uma pragmática rigorosa. Tudo é tão simples, porém muito complexo. Seus “bonecos de tinta” possuem uma característica tão magnífica quanto à agilidade do seu traço. É porque Henfil sabia que o limite do desenho não é o papel, mas a experiência de imaginação do leitor.

---

<sup>154</sup> EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 39.



[imagem 39] FONTE: <http://baiacu-informa.tumblr.com/post/64598352991/baiacu-tem-resgatado-exemplos-entre-os-muitos>

Outro recurso muito utilizado pelo cartunista foi o uso de legendas. As legendas [que são textos que operam junto com a imagem, assim como a fala] correspondem a ideia em relação a sua possibilidade de ampliar ou reforçar o que a imagem não pode dizer sozinha [ou mesmo a título de introdução à informação sobre algum fato qualquer abordado – como estes que assistimos nos noticiários, e que se sustenta também pela veracidade dos seus dados. Ver imagem acima]. Ou, ainda, de auxiliar o tipo e a proposta de humor na obra. Percebemos que após a legenda introduzir o leitor na imagem, e com um breve comentário do paciente que se encontra no topo do monte, a piada alcança com ousadia o seu êxito aguardado. Com ironia e absolvição o paciente irrompe com o que antes parecia estar apenas no campo dos dados fornecidos pela legenda. E, por mais que a imagem tivesse sido extraída de uma experiência comum, a nuance da piada se sobressai a partir deste breve comentário: “Lotado!”. Que quebra com a gravidade da legenda e debocha das autoridades, chamando a atenção do leitor para um episódio comum e de extremo descaso e falta de respeito com a população em sua maioria – porém de uma forma bem-humorada.



[imagem 40] FONTE: <https://estantedoheitor.wordpress.com/>

O uso destas frases breves nas charges era uma marca de Henfil. Elas, ajustadas aos sentidos da imagem, tinham uma presença extremamente impactante. Elas faziam com que a imagem ganhasse mais imponência e sensibilizasse de imediato o leitor, suas charges tocavam em questões sensíveis da realidade humana, pois não era apenas a crítica que o interessava. É um humor consumido pelos infortúnios da deficiência social – como num conto trágico-cômico. E Henfil tinha uma facilidade de criar um tipo de humor mais comovente, e que tocava os seus leitores. Por exemplo, em relação ao espaço da rua das cidades explorado na imagem acima. Que são espaços comuns a nossa experiência coletiva e que estão ocupados, desordenadamente, por crianças [como se vê] que ainda “sonham” como crianças, e que, quando despertam do sono, são obrigadas a viver novamente sob o peso da sua maturidade prematura. Mas, ao mesmo tempo, de repente [em consonância com a imagem] um breve texto, uma breve pergunta: “Papai Noel?” nos comove com o cômico.

De outra forma, as imagens certamente viabilizam, também, muitas vezes sozinhas, algumas impressões que são <<extraídas da experiência comum>>, como afirma Eisner.



[imagem 41] FONTE: <http://sarauvilafundao.blogspot.com.br/2010/07/homenagem-henfil-charges-biografia.html>

Talvez as charges sejam definíveis não pelo fato de ser “ficcional” ou “imaginativa”, mas porque emprega uma linguagem peculiar, e que sejam compreendidas como um pedaço de toda e qualquer realidade. A especificidade da linguagem das charges, aquilo que a distingue de outras formas de discurso, é o fato de ela poder “alterar”, “repor” ou “deformar” qualquer linguagem comum de várias maneiras. Utiliza de vários recursos formais e informais para isso, e que são próprios do seu gênero. Os artifícios incluem as representações do som, da imagem, do ritmo sequencial, na fala, das informações, da metáfora etc. no qual estes elementos possuem de fato um efeito que estimula a “desfamiliarização” com o uso comum e ordinário [habitual] da sua linguagem.

As charges do cartunista Henfil colocavam em questão, normalmente, todos os problemas que ainda podem ser vivenciado na atualidade da sua obra. Isso nos faz pensar sobre as interpretações equivocadas de alguns no tocante às charges quando afirmam que elas possuem uma característica efêmera, ou seja, que valem apenas para o seu presente imediato e que com o tempo elas perdem sua inteligibilidade [e o seu humor se esgotaria completamente].

As charges podem atravessar o tempo. Elas não possuem prazo de validade, como acreditam alguns. Em outras épocas, posteriores, elas ainda podem manter seu valor de atualidade. E isso de certa forma não depende somente da sua narrativa, mas das permanências e continuidades, que acompanham a sociedade entre um período a outro. Pois as comunidades históricas não são feitas apenas de descontinuidades e/ou de novidades inesperadas. Com elas existem uma estabilidade garantida por uma

identidade social e histórica. É uma forma de "consciência" sócio-histórica [que orienta o sujeito no tempo, como prática coletiva] em que todas as sociedades estão submetidas, em favor das suas existências que estão muito mais além daquela que se refere ao seu imediato contexto do presente vivido.

Portanto, o conceito de charge, neste momento, é, por demais, complexo, e exige uma compreensão breve do seu processo histórico a partir do seu universo narrativo. Ao passo que sua trajetória também pode nos fornecer uma ideia mais clara dos seus usos sociais e técnicos em diferentes momentos. Por isso preferi também estender um pouco esta discussão sobre o *conceito de charge* utilizando da sua trajetória no Brasil para que depois pudéssemos acompanhar brevemente um pouco do seu desenvolvimento. Além disso, quero convidá-los [leitores] para acompanhar os inúmeros diálogos narrativos que são construídos pelas charges [principalmente do cartunista Henfil], com os seus principais recursos que fundamentam coerência à suas mensagens. Assim, Procurei nos próximos capítulos desenvolver uma compreensão que pudesse levar em consideração algumas questões entre charge e imagem, charge e linguagem, charge e humor, charge e criatividade, charge, comunicação e cultura etc. nos seus diversos campos.

## CAPÍTULO IV

### Charge, imagem e imaginário. O que se vê? Como se vê?

*Assim falamos porque cremos nas palavras e nelas cremos porque cremos em nossos olhos: cremos que as coisas e os outros existem porque os vemos e que os vemos porque existem. Somos, pois, espontaneamente realistas. Ilusões e alucinações, longe de destruírem nossa crença na existência de um mundo em si, reforçam o que Merleau-Ponty chamava de nossa fé perceptiva, porque a ilusão carrega a promessa de uma visão verdadeira que corrigiria a ilusória, desde que corriamos nosso ponto de vista, pois temos consciência da ilusão e da decepção apenas quando já substituímos uma evidência por outra.*

Marilena Chauí

*Não se olha a imagem como se olha um objeto. Olha-se segundo imagem.*

Maurice Merleau-Ponty

Antes de tudo, em 2007, ligado ao *Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem na História – LEDI* e ao *I Encontro Nacional de Estudos da Imagem* [ocorrido na Universidade estadual de Londrina no mesmo ano] foi apresentado à comunidade científica acadêmica a primeira edição da revista *Domínios da Imagem*, e que contou com a participação de grandes pesquisadores que com suas pesquisas deram privilégio a diferentes enfoques sobre os domínios da imagem. Este acontecimento ajudou a dar mais visibilidade e projeção às possibilidades para que os estudos e as leituras das imagens robustecessem mais ainda toda e qualquer compreensão dos seus diversos fenômenos na cultura e na sociedade. Sendo que pesquisadores como Rozinaldo Antonio Miani, Alberto Gawryszewski, José D’assunção Barros, José Rivair Macedo, Annie Duprat, A. Paranhos, Maria da Conceição Francisca Pires, Odilon Caldeira Neto entre outros, tiveram trabalhos publicados aí ao longo dos últimos anos desde a criação da revista.

Na obra *Os usos das imagens*, E. H. Gombrich fala, no seu capítulo intitulado *Instruções gráficas*, sobre a importância das imagens, principalmente, como parte fundamental no processo de educação das sociedades. Essas “instruções”, do qual ele



fala, são um conjunto de ilustrações [em formato de manuais] que orientam os homens em diversas atividades práticas da vida social. Tanto imagens como desde um complexo conjunto de ilustrações anatômicas [como os desenhos de Da Vinci], até simples manuais de bolso ilustrados, como, por exemplo, aquelas sequencias de movimentos que imitavam e orientavam as pessoas em como praticar corretamente atividades físicas [como aqueles que ensinavam a nadar ou a montar a cavalo partilhados pelas populações nos séculos XVII-XIX].

Só isso já demonstraria, desde Jacob Burckhardt [em *A cultura do Renascimento na Itália*], quão foram importantes, em maior ou menor medida, as contribuições de reflexões sobre a obra de arte, a imagem e a sociedade. Atualmente, as pesquisas sobre as imagens compõem um lugar de destaque nas academias e isso se deve também como um efeito do fenômeno do impacto técnico e tecnológico nas sociedades. Principalmente em relação ao seu rápido avanço. Pois cada vez mais a imagem torna-se definitivamente um dos meios de representação mais consumida pelos homens na contemporaneidade. E, sendo assim, seria importante levarmos em consideração o fato de que essa profusão da “cultura visual”, do olho e da imagem, responde por vários desses lugares de fabricação do imaginário, de forma bastante diversificada.

Annie Duprant, por exemplo – que contribuiu com a revista *Domínios da Imagem* em 2009, nº 05 – procurou privilegiar no seu texto uma ideia sobre “les usages sociaux de l’image”, como ela mesma disse, referindo-se ao que podemos considerar enquanto “os objetivos utilitários das imagens” para uma determinada sociedade.

Pour être vues, les images doivent être faites mais doivent également circuler, c’est à dire être diffusées et exposées à la vie du plus grand nombre, être comprises et entrer dans la mémoire collective. L’imagerie, souvent en coulurs depuis de début du XVIII siècle, s’adresse prioritairement à un public peu lettré d’où son caractère volontiers didactique, le but visé étant davantage l’édification que l’esthétique; elle accompagne les activités quotidiennes, sert à diffuser une culture commune allant de l’astrologie aux proverbes et de la satire aux remèdes médicinaux; parfois, elle rend compte d’une actualité héroïque ou enseigne des valeurs morales ou religieuses.<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> DUPRANT, Annie. L’imagerie populaire. In: *Domínios da Imagem*. Londrina, ano III, nº 5, 2009. p. 26. Tradução: “Para ser visto, as imagens precisam ser feitas, mas também deve igualmente circular, ou seja, ser distribuídas e exibidas na vida de muitos, ser entendida e entrar na memória coletiva. As imagens, muitas vezes, desde o início do século XVIII, esta destinada principalmente ao público iletrado, ou seja, de onde provém sua feliz didática, com o objetivo de visar mais na sua construção [social] do que de uma estética propriamente dita; ela acompanha as atividades diárias e são utilizadas para disseminar uma cultura comum que vai desde a astrologia aos provérbios e da sátira até os remédios medicinais; às vezes, ela percebe uma atual notícia heróica ou ensina aqueles valores morais ou religiosos.”

Percebemos a princípio a importância das imagens para o imaginário quando apontamos para a sua “circulação”, “difusão” e “exposição” popular [e o significativo papel das charges neste sentido]. A ideia fabricada em torno da expressão “cultura visual” possui como base toda e qualquer imagem construída coletivamente a partir de representações arranjadas a partir de atividades artísticas e/ou quotidianas. Ao contrário do termo “visual”, a visualidade, neste sentido, refere-se primeiramente aos registros visuais no qual a imagem e o significado visual operam juntos. Neste arranjo, os instrumentos mais significativos são as mídias ou os meios mais complexos pelos quais as imagens são constantemente produzidas e reproduzidas. Mirzoeff <sup>156</sup> defendeu outrora a ideia de que nos Estudos Visuais deve-se manter uma compreensão clara do que possa se ligar aos Estudos Culturais [como um caso de necessidade acadêmica], e que possa, por sua vez, entender a interação entre as “práticas visuais” e as “políticas culturais” existentes. Para ele a Cultura Visual implica também em uma “mediação na cegueira”, no invisível e no despercebido, naquilo que não pode ou é possível de ser visto.



[imagem 42] FONTE: <http://falandoemliteratura.com/2013/02/05/henfil-05021944-04011988/>

A charge compõe este universo de imagens que nos circulam todos os dias. Ela é facilmente identificada porque ela fala ou trata do que é similar ao nosso próprio imaginário. Nós nos identificamos por vezes com o desenhista e o seu desenho. Nesta charge, o cartunista Henfil constrói uma linguagem gráfica que identifica e transporta o

<sup>156</sup> ROGOFF, I. Studying Visual Culture. In: MIRZOEFF, N. *The Visual Culture, Reader*. 2nd Ed. London and New York: Routledge, 2002. p. 60.

leitor a questões críticas de uma realidade social bastante deteriorada pelas deficiências de classe e cor no país. Henfil possuía uma verve artística de esquerda. Influenciado pelos ideários “socialistas” da época, ele utilizou dessa influência do pensamento crítico e procurou dar visibilidade gráfica a todos os indivíduos da vida ordinária e aqueles oprimidos pelo peso da convivência com um Estado autoritário e despótico.

As expressões dos seus personagens carregam a forma cômica e trágica dessa relação tão comum nas décadas que transcorreu o período da ditadura, mas que ainda pode ser identificado nos dias de hoje. Henfil, através da charge, nos leva a perceber e ver as imagens que na sua época configuravam um imaginário característico. Sua expressão mais característica é o humor gráfico de caráter político. Seus desenhos permitem que reflitamos sobre os aspectos culturais da população. Se necessariamente a identidade possui uma compreensão recorrente de práticas e atos simbólicos, necessariamente os desenhos de Henfil nos levam a perceber pontos convergentes com os nossos dias atuais. Isso revela ainda a permanência dos traços de preconceito [de classe e cor] ainda constantes, e que pode ser constatado a partir dos atuais conflitos ideológicos no cenário político brasileiro.

No entanto, a ideia de Henfil seria imprimir na sua obra uma postura artística crítica capaz de tocar em questões sociais que pudessem “sovar” os princípios cívicos e morais da cultura militar imposta a todos. Ele sempre dizia que sua pretensão primordial era de fazer um tipo de humor que pudesse bater de frente com os militares, aquele humor que reflete a sensação de um “soco no fígado do opressor”. Um humor político ácido e que tivesse a força necessária para, pelo menos, incomodar aquele que oprime ou aquele que contribui efetivamente para as enfermidades da população, inclusive em relação à vida do próprio artista que constantemente se deparava com os problemas na saúde pública ao passo que tinha que fazer constantes transfusões por conta da sua doença, a hemofilia. Para Henfil, o humor gráfico era coisa séria, principalmente instrumento de formação de consciência crítica e histórica. Lugar de crítica e de expressão ideológica. Henfil procurava em meio ao aparelho da ditadura, através da sua imagem e da sua mensagem, acentuar a agressividade do humor gráfico. Vejamos novamente.



[imagem 43] FONTE: <http://baiacu-informa.tumblr.com/post/64598352991/baiacu-tem-resgatado-exemplos-entre-os-muitos>

Vê-se que suas charges eram fundamentalmente embasadas num “humor de combate”. Além do mais, as imagens sempre constituíram os meios pelos quais o mundo tem ganhado forma e sentido. E elas mesmas passaram a servir aos indivíduos, desde muito tempo, como uma das possibilidades mais importantes da linguagem social. Eles as utilizam necessariamente como um meio pelo qual as ideias e a cultura devem ser compartilhadas, ou também para se orientarem tanto no seu passado como também no seu presente. E Henfil, através da poética gráfica, ao introduzir-se no ambiente das alas dos hospitais públicos brasileiro no período da ditadura, utiliza-se do exagero visual de elementos, como recurso do humor gráfico, para representar as experiências sociais ou mesmo parte de uma vasta quantidade de imagens que compreende a totalidade do imaginário da sua própria época. É ali que ele encontrou, por exemplo, a possibilidade de transformar cenas da sua própria realidade em desenhos a partir da óptica do humor das charges. Mas, portanto, vale lembrar que as charges são somente uma parte dessas heterogêneas manifestações visuais.

O termo cultura visual pode englobar uma variedade de formas de representação, desde as artes visuais e o cinema, até a televisão e a propaganda, atingindo ainda áreas em que, em geral, não se tende a pensar em cultura visual – as ciências, a justiça, a medicina, por exemplo. A cultura visual se ocupa da diversidade do universo de imagens. O conceito de ‘cultura visual’ foi introduzido no debate acadêmico como um novo foco de investigação e rapidamente tornou-se tema de discussão acalorada, embora ainda bastante incipiente no cenário acadêmico brasileiro.<sup>157</sup>

<sup>157</sup> MONTEIRO, Rosana H. Cultura Visual: definições, escopo, debates. In: *Domínios da Imagem*. Londrina, ano I, nº 2, 2012. p. 131.

Podemos subsumir, neste sentido, que se os Estudos Visuais são o campo onde se dedicam pesquisas e reflexões sobre as imagens criadas ou forjadas pelas diversas culturas, a Cultura Visual seria, neste sentido, o objeto primeiro dessas reflexões.

Para Lúcia Santaella devemos considerar que toda ‘imagem’ enquanto lugar de informações e, ao mesmo tempo, como meio pelo qual somos atingidos ao tocar nossos pensamentos ou nossa sensibilidade, ou de possibilitar novos ambientes socioculturais e por permitir uma “cultura híbrida” e multifacetada. Neste sentido digo que as charges são realidades que tantas comunidades utilizam como mecanismo de comunicação, ou de relação, que acompanha significativamente todo e qualquer processo do desenvolvimento tecnológico desenvolvido.<sup>158</sup> Como salienta a professora Tânia Montoro:

Essas imagens, representações esparsas e fragmentadas da totalidade social, acabam construindo um todo coerente – o imaginário social por meio do qual nós percebemos os “mundos”, as “realidades vividas” dos outros e, imaginariamente, reconstruímos as suas vidas e as nossas, de modo inteligível, dentro de uma sociedade vivida e vivenciada.<sup>159</sup>

As imagens, portanto, como as percebemos em suas várias expressões [de fenômenos e manifestações], não constituem de maneira alguma um lugar organizado ou aparelhado no mundo fático, justapostas e organizadas metodicamente como se fossem objetos de expressões singulares ao homem racional. Elas compõem [ver citação acima] uma variedade de “representações esparsas” e “fragmentadas” porque, como afirmou Mirzoeff, elas podem ser “invisíveis” e coletivamente “inteligíveis”. Daí a manifestação ostensiva do nosso imaginário, a partir deste conjunto de imagens que nós compartilhamos e consolidamos enquanto prática cultural. Por quê? Porque são realidades e, ao mesmo tempo, produtos de articulações, estratégias e práticas sociais tão comuns a nossa própria existência. Pois todo discurso [um pouco foucaultiano] são também identificados como nossas táticas e estratégias e, assim, estas estratégias são também as maneiras que, de certa forma, encontramos para nos comunicarmos diariamente. E é por onde encontramos estas maneiras de compartilhar socialmente as diferentes experiências culturais que ganhamos cada vez mais também novos contornos. Por isso somos animais híbridos. Neste sentido, cada um destes fragmentos aleatórios

---

<sup>158</sup> SANTAELLA, L. Culturas e Artes do pós-humano: da cultura das mídia à cibercultura. São Paulo: Editora Paulus, 2003. p. 13.

<sup>159</sup> MONTORO, Tânia. A construção do imaginário feminino no cinema espanhol contemporâneo. In: *De olho na Imagem*. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira/Editorial Abaré, 2006. p. 21.

de imagens forjadas cotidianamente, que identificamos de forma corriqueira, possibilitaria a nós que nos posicionemos no mundo em que realmente vivemos [tanto no nosso presente como no passado ou perante um possível futuro ainda incerto].

Veja que as imagens dizem mais do que imaginamos que elas poderiam nos dizer. Falam o tempo todo. Como disse certa vez Aristóteles no seu livro a *Poética*:

[...] temos prazer em contemplar imagens perfeitas das coisas cuja visão nos repugna, como animais ferozes e cadáveres. O aprendizado apraz não só os filósofos, mas também aos demais homens, embora a estes ele seja menor. Se olhar as imagens proporciona deleite, é porque a quem contempla sucede aprender a identificar cada uma delas.<sup>160</sup>

O filósofo grego demonstra com idolatria toda sua admiração em relação ao “deleite” e ao aprendizado proporcionados pelos fenômenos da imagem. Mas percebemos também que para Aristóteles a habilidade que temos em aprender com as imagens, neste sentido, dependem primeiramente em maior medida da forma com que os indivíduos olham ou se relacionam com elas, do que propriamente pelo “teor” que elas guardam em si. Mas permita-me discordar em parte dele, pois penso que a representação que as imagens constituem faz parte de uma relação íntima com a cultura, e sendo assim, ao mesmo tempo em que a imagem ensina a partir da perspectiva de quem vê também possui algo a dizer de acordo com a maneira que os seus significados foram, em algum momento, organizados internamente; elas possuem assim, também uma lógica interna, que corresponde a sua maneira de ressignificar a cultura.

As imagens não são meros objetos passivo do olhar interpretativo humano, mas, ao mesmo tempo, atuam conjuntamente enquanto meios pelos quais os homens se localizam no mundo a partir delas, pois as imagens também operam na realidade, de todo e qualquer indivíduo. Sendo ela mesma um pedaço da própria experiência humana.

---

<sup>160</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultura, 2000. p. 40



[imagem 44] FONTE: [http://blogdosquadrinhos.blog.uol.com.br/arch2008-07-01\\_2008-07-31.html](http://blogdosquadrinhos.blog.uol.com.br/arch2008-07-01_2008-07-31.html)

As imagens se misturam à própria experiência de realidade que todos nós indivíduos estamos inseridos. É assim, por exemplo, que estabelecemos também experiências de relações no qual selamos efêmeros contratos de coletividade, daí essa sensação de identificação entre o eu e o outro e entre nós. E isso só torna-se possível através da comunicação que é, em sua diversidade de manifestações, quem faz os indivíduos garantirem os sentidos de *estar no mundo*, como uma base onde as experiências com o mundo realmente acontecem. Essas diversas práticas de comunicação também operam através da variedade de discursos que circulam ligeiramente entre todos os que se olham, se falam, se aproximam, se conflitam cotidianamente. A charge, neste sentido, seria por si só um fato histórico [ao passo que todo objeto oriundo da criatividade torna-se, por si só, outro acontecimento], ou um *referencial* sobre uma realidade que não existe mais em nós.

Para Castoriadis, o homem cria – *inventa* – a sociedade; ele a institui, instituindo as figuras/ formas/ imagens que a compõe e que dotam a *práxis* humana de todo o seu significado. Por isso, em sua obra, o conceito de imaginário está intimamente relacionado à ideia da criação – emergência do *novo*, da novidade radical que, produzido pelo homem, marca a instituição sempre singular de cada sociedade.

161

---

<sup>161</sup> VALE, Lilian do. A escola imaginária. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997. p. 52.

Necessariamente a representação concernente ao projeto da obra é *concorrente* ao processo da atividade criativa, ao passo que uma alimenta a outra. E é por meio do fato do desenho também que está sendo conjugada essencialmente uma própria realidade vivida, dada e construída, simplesmente por carregar em sua prática uma essencialidade discursiva que também opera sobre as decisões e posturas de todo e qualquer sujeito protagonista de todo esse processo que acontece no cotidiano e que se reflete em algo maior: no imaginário. Sendo assim, em relação à charge, trata-se de uma peça essencialmente comunicativa que geralmente apresenta um fato cotidiano e [sendo ela mesma, outro fato], com suas pinceladas de humor ou ironia, possui uma forte dependência de informações inserida num contexto característico e marcada preferencialmente pela própria atualidade da obra no seu presente histórico. Na concepção de De Certeau o cotidiano:

Trata-se de uma multidão móvel e contínua, densamente aglomerada como pano inconsútil, uma multidão de heróis quantificados que perdem nomes e rostos tornando-se a linguagem móvel de cálculos e racionalidades que não pertencem a ninguém. Rios cifrados da rua.<sup>162</sup>

Isso tudo, porque quando olhamos para uma imagem, percebemos e identificamos nela [em suas representações] algo que necessariamente já existe ou que ocasionalmente *poderia existir*. Esse ponto sobre o que “poderia existir” na imagem, neste caso, compreenderia também as utopias e as quimeras em relação a um possível, porém, sempre incerto futuro. Mas que necessariamente determina qualquer presente do discurso construído, e as charges também sofrem diretamente por esse fato.

---

<sup>162</sup> CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis, Rj: Vozes, 2008. p. 58.





[imagem 45] FONTE: <http://compauta.com.br/cartunista-henfil-faria-70-anos-hoje-relembre-sua-historia/>

Neste sentido, os rastros deixados pelas maneiras com que as comunidades se comunicaram são cruciais para se entender sobre a produção e disseminação de sentidos, crenças e/ou “verdades”, em distintos horizontes. Até porque o imaginário só funciona de fato “pela” ou através da comunicação, ou das interações e relações estabelecidas com ela na produção da cultura. As charges [como qualquer outra construção discursiva] revelam neste sentido, e mais do que tudo, um sentimento de *pertencimento*. Além de tudo, Gilbert Durand contribui aqui quando afirma exemplarmente que:

(...) o fato de ver e de dar a ver está à beira de uma poética. O que dá conta das artes fotográficas: “a objetiva” da máquina fotográfica, sendo um ponto de vista, nunca é objetiva. A contemplação do mundo é já transformação do objeto.<sup>163</sup>

Na charge acima, por exemplo, é possível entender um pouco sobre os *devaneios* que ela produz em sua forma de narrativa ou poética gráfica; o que buscar essencialmente no desenho? Neste sentido devemos entender que ela rivaliza, primeiramente, “representação” e “fato” para assim nos devolver aquelas imagens que nos ligam a experiência de vida da nossa própria cultura. A imagem acima, por exemplo, [da década de 1970] revela, primeiramente, esse universo tão comum da

---

<sup>163</sup> DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário; introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 409.

conduta de uma cultura que ainda desprezava o valor daqueles que se prestavam ao serviço da educação no país.

O valor do trabalho, mesmo nos dias atuais, ainda continua sendo na prática uma preocupação social de caráter material e objetivo [que envolve diversos aspectos culturais, como a questão do valor da educação para a sociedade brasileira, como se pode ver na charge]. Sendo que o utilitarismo intelectual, ainda visto como algo que não trazia muitos melhoramentos pra vida prática por boa parte da população, continua sendo julgado como se fosse alguma coisa exercida por pessoas ociosas e muitas vezes inativas em relação a vida *prática* [com suas reflexões sem muito valor, principalmente pelo seu nível de abstracionismo]; era muito mais comum para o professor daquela época, não que isso inexista hoje, ouvir principalmente comentários relacionados a sua ingênua imagem de “penitente”, ou melhor, de uma humilde e pobre alma errante com as suas “causas sociais”. Economicamente, numa concepção administrativa, muitas vezes a classe de professores foi alvo e por vezes continua sendo aquela que acaba impondo um altíssimo ônus ao Estado, pesando verdadeiramente sobre as suas “contas” e fragilizando os cofres públicos. Assim, tudo isso pode estar naquela charge. Como se vê hoje, no entanto, mesmo que em menor escala, o professor ainda é quase percebido como uma figura “revolucionária” das causas socialistas. A imagem também poderia, neste sentido, estar dizendo invariavelmente sobre as dificuldades para o próprio intelectual e profissional cartunista, como uma metáfora ou um jogo, principalmente frente àquela época de ditadura em que haviam sido depositados todos os esforços de Henfil com a sua arte [e que são utilizadas como importantes fontes de discurso produzido no passado]. Contudo, Henfil explora muito bem esse universo de preconceitos e contrastes culturais.

Na charge [imagem 45. Página 145] o pai expressa claramente uma cultura “machista” e “paternalista” essencialmente brasileira. Ou melhor, ainda permanece a figura de uma autoridade patriarcal bastante presente. A filha, por outro lado, representa e assegura claramente esse lugar que parece que deveria ser ocupado obrigatoriamente pela figura da mulher [ou seja, a do papel de professor(a)]. Henfil procura, através da ótica do conservadorismo brasileiro, atingir os *contrastes* de uma cultura ainda, mesmo diante de algumas mudanças, preconceituosa e machista. A princípio, por exemplo, quando fala sobre sua personagem contendo todas aquelas feições nitidamente exageradas de uma figura frágil, trepidante e tola, e que, neste caso, sempre foi culturalmente recebida desta forma; ao passo que este contraste pode ser também

definido diante da grosseira imposição e do julgamento feito pela autoridade do pai. Mas o humor, junto à crítica, neste caso, torna-se algo necessariamente risível quando se aproxima, sem ofensas, dessa realidade ou experiência cultural tão cara por ser algo tão comum que as comunidades possam ter: como um *traço*, uma peculiaridade ou um imaginário presente.

Ao passo que na medida do possível a charge possa, de fato, levar o leitor a uma auto-reflexão sobre os verdadeiros valores necessários para essa cultura. Henfil sempre condenava qualquer forma de humor preconceituoso e grosseiro; como ele se referia ao humor feito pelo grupo de humoristas “Casseta & Planeta”. Henfil, como vemos, possui uma *economia* específica no seu traço, bastante singelo, porém muito complexo. Assim, a partir dessa poética ele procurava também dar mais ênfase e visibilidade à mensagem do que ao próprio desenho em si. Suas charges, na maioria das vezes, procura determinar os personagens como protagonistas ordinários dessas narrativas. Elas dizem de coisas ordinárias da vida cotidiana, porque são nesses espaços de pequenos universos e de “micro” relações que os acontecimentos e todas as suas temáticas transitaram e foram exploradas pelo cartunista Henfil.

Noutro caminho, Alberto Gawryszewski na obra *Arte Visual Comunista* expressa perfeitamente o caráter educador das imagens, quando nos possibilita enxergar do seu ponto de vista o uso das imagens feito pela imprensa comunista para orientar as massas de trabalhadores em um possível “sonho” sedicioso [como pelos anseios de uma revolução, de mudança e de transformação]. Neste sentido, ele nos fala sobre o “papel que deveria exercer sobre a população leitora e dos próprios produtores culturais, que deveriam produzir a arte do povo, com suas lutas e conquistas (realismo socialista)”<sup>164</sup>. As imagens, segundo Alberto, [que reforçavam a ideia sobre aquelas notícias escritas periodicamente no seu trabalho pela imprensa comunista de 1945 a 1958] são praticamente notícias do dia-a-dia daquelas vidas ordinárias e sofridas de trabalhadores e desempregados. Percebemos que estas imagens produzidas pela imprensa comunista, segundo Gawryszewski, podiam muito bem educar ou orientar aquela massa de trabalhadores nas suas lutas diárias, nas suas greves, suas resistências e trajetórias. Ou nas suas posturas críticas em relação principalmente aos problemas político, econômico e social enfrentados na época abordada por ele. Mais do que tudo, elas podiam manter a

---

<sup>164</sup> GAWRYSEWSKI, Alberto. *Arte Visual Comunista: imprensa comunista brasileira, 1945-1958*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina/LEDI, 2010. p. 16.

esperança de um ideário e de uma sensação de união e coerência entre as massas proletária.

Neste mesmo caminho vale lembrar novamente sobre os fundamentos que descrevem o ambiente de um dos principais jornais do qual o cartunista Henfil fez parte: *O Pasquim*. Assim sendo, o Pasquim, como já foi explorado em páginas anteriores deste trabalho, era principalmente um jornal de caráter “esquerdista”, de oposição, como vimos, e que possuía um humor de caráter político-social, mas que não era necessariamente um jornal político [ele funcionou de junho de 1969 a novembro de 1991]. Era um espaço utilizado por vários personagens do cartum daquele período que compreendia um jeito mais debochado, mais contestador e que manifestava categoricamente sua indignação em relação ao governo e sua forma de governar. Era também um jornal que passava muito sufoco, não só com a perseguição da ditadura, mas também com a falta de “grana”. Um jornal que fazia parte da chamada *imprensa nanica*, e que criticava também outros jornais maiores como sendo reduto dos militares, como, por exemplo, o *Jornal do Brasil*. O *Pasquim* era um jornal que surgiu sem um projeto organizado. Ele reunia grandes nomes, “super-homens” do desenho, do cartum brasileiro [inclusive, no carnaval de 1990 a equipe do *Pasquim* foi homenageada pela *Escola de Samba Acadêmicos de Santa Cruz* com o enredo “Os heróis da resistência”].

Era um jornal bastante insolente com a ditadura, como vimos anteriormente, e que se utilizava da irreverência e do seu jeito “moleque” para tentar “driblar” a repressão, possuía uma linguagem bastante ríspida e era considerado extremamente atrevido e agressivo para os padrões da imprensa na época. Fez um sucesso extraordinário! Pois chegou a possuir uma grande tiragem [na década de 1970 chegou a uma marca de 200 mil no mercado editorial]. Seus leitores, muitas vezes, eram fiéis as suas publicações e às suas irreverentes e irônicas notícias. Quase todos aqueles indivíduos contrários a ditadura, e inconformados com aquele estado de coisas, tinham o *Pasquim* como o principal meio pelo qual espelhavam suas indignações. Com isso, o *Pasquim* atraiu um grande e imenso público, pois era de fato chistoso e chamativo, e porque demonstrava um caráter crítico e crucial para muitos perante aquela conjuntura política da época.

No ano de 1970, boa parte dos colaboradores do *Pasquim* foi presa. Como o semanário não podia noticiar o arbítrio que estava sendo vítima (pois seria censurado), foi falado em um surto de gripe que assolou a redação. Apenas Henfil e Millôr Fernandes, que não foram

presos, continuaram a pôr o jornal na rua. Os dois passaram a elaborar desenhos copiando o estilo de seus colegas presos. Contaram ainda com a contribuição de um exército de amigos que se ofereceram para preencher as lacunas – como Chico Buarque – que ofereceu o seu apoio de primeira hora, deixando um bilhete na redação do jornal.<sup>165</sup>

Vale lembrar que Henfil sempre gostava de observar que aprendeu a desenhar de fato nos jornais, na atmosfera das redações. Seus primeiros personagens [*Baixim e Cumprido*, os fradinhos] nasceram no bojo da revista *Alterosa*<sup>166</sup> em julho de 1964, no mesmo ano em que foi instalada a ditadura. Como afirma Márcio Malta, Henfil pôde, através das suas charges, dos seus desenhos, “registrar” os vários e importantes momentos e ambientes da ditadura militar no Brasil. Com as charges ele ironizou muitos atos terríveis praticados pelos militares, mas sempre com o ar da ironia que lhe permitia através das charges. Diante disso, sua obra sofreu uma forte censura, porém abriu [de forma significativa] uma importante passagem para a “liberdade de opinião” no país.



[imagem 46]

FONTE:<http://www.newsrondonia.com.br/noticias/vem+pra+rua+protestos+no+brasil+sao+retratados+em+charges/3>

4080

As expressões sintomáticas de temor no rosto dos militares quando Henfil faz uma revelação que incorre contra eles mesmos, alude a pretensão de ironizar contra a ignorância militar em relação a sua obstinada procura por um “inimigo” comum, que, na

<sup>165</sup> MALTA, Márcio. O humor subversivo. São Paulo: Expressão Popular, 2008. p. 32.

<sup>166</sup> Foi dirigida por Roberto Drummond. E foi quem Henfil dedicou a criação dos seus primeiros personagens. Dizia Henfil: “Roberto Drummond, o jornalista, foi o único sujeito a acreditar em mim (...)”.

verdade, se encontra na própria prática de coerção executada pela própria polícia que em tese deveria assegurar a todos uma sensação de “conforto” e segurança e não de “medo”. A ironia nem sempre vem acompanhada pelo humor, porém na charge percebe-se que este é essencialmente necessário. A ironia é tomada como um meio pelo qual não dá apenas mais entusiasmo ao fenômeno do humor gráfico, mas procura atingir uma reflexão que possa levar o leitor a uma crítica em relação ao que sua mensagem comunica. Sobre o conceito da ironia afirma a linguista Beth Brait.

(...) está ligada ao interesse pela forma como o procedimento irônico multiplica suas faces e suas funções, configurando diversas estratégias de compreensão e representação do mundo. A busca de uma perspectiva discursiva, que surpreendesse a ironia como junção de discursos e, mais especificamente, como forma particular de interdiscurso, revelou-se como um caminho no sentido de descrever e interpretar determinados aspectos ligados a fenômenos lingüísticos caracterizados dentro de uma categoria ampla denominada humor e localizada em diferentes tipos de discurso.<sup>167</sup>

Consequentemente, essa postura do humor gráfico funciona como uma estratégia necessária de delimitação do aspecto particular do humor, concretizado também pela ironia. A ironia, seu efeito humorado, aparece tanto via chiste ou como um desenho caricatural, como se percebe. Henfil conduz o leitor a essa via irônica para subverter a realidade histórica ambientada pela ditadura militar no Brasil. Ao passo que, estrategicamente, a charge pretende-se demonstrar uma coerência de linguagem que só pode ser apreendida por causa de sua orientação em direção ao outro, como afirmou Bakhtin.

Neste sentido, as charges compreendem manifestações e/ou sistemas que também regulam as relações sociais como variações e circulações dos sentidos. É reconhecido o papel ativo do receptor-leitor na construção do sentido das mensagens do humor, sendo acentuada a importância do contexto da recepção. E com Henfil, diante deste ambiente de medo ou receio, vê-se que suas críticas apontavam diretamente para os “culpados” pelo regime. Isso poderia ser recebido pelo seu público como um lugar através do qual o peso da culpa da ausência de liberdade era subvertido com a ousadia do cartunista. Suas temáticas são constantemente atrevidas, que coloca de fato o “dedo na ferida do opressor” como era defendido pela sua forma de “humor político”.

---

<sup>167</sup> BRAIT, Beth. *Ironia em Perspectiva Polifônica*. Ed. Unicamp: Campinas, 1996. p. 13.

Sobre estas interações texto/contexto/público as charges desde o seu início, como manifestação cultural da comunicação, procura e encontra a maior acolhida juntos aos seus espectadores (de certas camadas sociais). As charges feitas sob o céu das décadas de autoritarismo eram bem recebidas normalmente por uma classe de intelectuais, nerds e militantes. Seu caráter crítico procura justamente subverter toda conjuntura sócio-política implantada pelos ditadores, principalmente contra o princípio da ordem militar e sua manutenção rigorosa. Mas também como meio de circulação das ideias, por onde orienta seu público para uma crítica contra as coerções e as violências. A charge é necessariamente, dessa forma, uma maneira de compartilhar experiências que podem ser comuns ou não, aproximando a experiência do artista ao do seu público. Relacionando-os, pois as sociedades são ao mesmo tempo definidas em termos de comunicação. Essas relações, recebidas a partir das experiências, compõe-se de indivíduos conectados entre si por fluxos estruturados de comunicação. Neste caso, as charges são, também, processos no qual os seus participantes criam e partilham a informação para alcançar uma compreensão mútua.

As maneiras, em sua complexidade e totalidade, com que a sociedade do regime militar se comunicou trazem em si suas especificidades que aponta para um imaginário, um contexto, uma consciência coletiva, um “coletivo-singular”. As charges, como esse ideal de uma época, também compreendem objetos das relações, integradas por uma sensação que identifica seus contemporâneos em relação as suas proposições narrativas.

Na verdade, cultura e comunicação formam um estranho casal. Um não caminha nem se explica sem a outra. Os fenômenos não estão encaixados, um contendo o outro – a cultura apresentando-se como um conteúdo veiculado pela comunicação –, nem situados em planos paralelos, em correspondência analógica. Não cabe a figura da dualidade, da complementaridade, da oposição ou diferença; trata-se de uma relação de inclusão recíproca que faz que um fenômeno de cultura funcione também como processo de comunicação; ou que um modo de comunicação seja igualmente uma manifestação da cultura. Cultura e comunicação se posicionam de uma forma curiosa, em uma interface, que nos sugere como representação a figura geométrica presente na *fita de Möbius*.<sup>168</sup>

A comunicação constitui dessa forma uma base onde o imaginário se assenta determinadamente. É justamente através destas complexas redes de produção da cultura que a comunicação acontece e que o imaginário pode ser o que é de diferentes maneiras

---

<sup>168</sup> CAUNE, Jean. Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação São Paulo: Editora Unespe, 2014. p. 09.

em tempos e lugares distintos. Ela aproxima ou não os indivíduos, mas é certo que é a partir dos processos da ação comunicativa, como na ação criativas das charges, que as pluralidades ou a coerência [como ilusão de unidade] se tornam evidentes.

As técnicas de comunicação sempre contribuíram para a construção dos espaços públicos, para a orientação das relações sociais, para a participação na elaboração dos conteúdos do pensamento e das formas de uma determinada cultura em seus ambientes de interações. Ou melhor, contribui na produção de formas simbólicas que permitem a identificação do indivíduo com os valores coletivos. Todo esse fluxo ou trânsito nas formas de se comunicar, em qualquer presente, mexe com todos os valores de qualquer sociedade que podem ser conservados ou transformados – dependendo da forma com que as comunidades se dialogam e experimentam conjuntamente sua época.

Henfil é, como se vê nas suas charges até aqui escolhidas, pai de um traço incomum. Mesmo considerando o fato de que possa existir um traço bastante comum entre os profissionais que atuam nesta mesma linha de produção, o que pode lhes conferir uma identidade profissional, existem, mesmo assim, formas e personalidades distintas que operam no desenho com uma poética diferenciada – cada um ao seu gosto, cada um com o seu encanto por um traço especial.

O autor de *Linguagem Gráfica*, Fernando Augusto dos Santos Neto, ao tratar sobre o conceito de *linguagem visual* define a imagem como sendo qualquer forma de expressão, seja ela um simples traço no papel ou um complicado desenho com traços e sombreados mais detalhistas. Para ele a ideia sobre o que é imagem ou desenho é muito complexa, porque se formos pensar “tudo pode ser imagem”. Assim, da mesma forma, Lincoln G. Dias afirma que pode ser considerado “igualmente desenhos os rabiscos que por vezes fazemos distraidamente sobre um papel qualquer enquanto falamos ao telefone”<sup>169</sup>.

Uma linha é uma linha e não outra coisa e, a sua manipulação, tendo em vista um efeito expressivo intencional, está nas mãos dos estudantes, do artista, enfim, do profissional da área. O que ele ou ela resolve fazer com esta linha é sua escolha, sua arte, seu ofício. Tal clareza serve para ver que os elementos visuais mais simples podem ser usados com grande complexidade de intenção, por isso, seu estudo exige cuidado, disponibilidade, sensibilidade. [...] Pode ser que isso

---

<sup>169</sup> DIAS, Lincoln G. *Desenho 1*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo/Núcleo de Educação Aberta e a Distância, 2009. p. 42.



leve bastante tempo, mas, se às vezes *lhe acontecer de se encantar pelo traçado de algumas linhas, ninguém lhe tomará esse encanto.*<sup>170</sup>

Aprender a desenhar é aprender outra língua, como afirma o professor de desenho Fernando Neto. Pois o desenho é uma forma de linguagem, também enquanto linguagem é acessível a todos. A partir do primeiro passo [ou do primeiro ponto] com o lápis, assim sendo, o artista passa a dar os primeiros sinais de que “conquista o seu espaço” numa folha de papel qualquer. São inúmeras as possibilidades diante da imensidão de uma folha em branco. Fernando procura demonstrar a partir da aplicabilidade e das funções estéticas de alguns elementos primordiais do desenho gráfico [como o ponto, a linha, a sombra etc.] como as suas diversas espessuras, formas e tamanhos influenciam expressivamente quem o vê. São princípios necessários sobre o processo de construção da expressão visual da imagem gráfica. Como ele mesmo diz, a “linha é ação”.

Com isso, você pode observar que uma linha pode ter velocidade, leveza, peso, beleza. Consegue ver isso? Se sim ou não, vá exercitando seu desenho, seu traço, vá dando linha e ela crescerá em você, como uma amiga a quem você deposita afeto e pede opinião sobre coisas da vida e ela lhe responderá no papel; e você verá informações, graça, afeto, onde nem todos vêem. Você verá que ela tem um sentido em si. E assim estará mais aberto para descobrir o belo em um simples ponto ou em uma mancha qualquer ou em determinadas cores existentes em lugares aparentemente sem beleza. E aí verá esse encantamento do qual estou falando.<sup>171</sup>

Os desenhos declaradamente também fazem parte deste longo repertório que o conceito de imagem abrange. O desenho é uma imagem ou uma representação gráfica, uma interpretação imagética de realidades visuais, intelectual, emocional etc. O desenho ou a imagem participa – como vimos em alguns autores – de um projeto de interesse social, ele representa o interesse das comunidades históricas e inventa [ou reinventa] formas de expressão, produção e consumo. No entanto, investigar as diversas formas em que o desenho se manifesta, através de uma compreensão também mais global da sua história, nos favorece de uma significação muito mais ampla de conteúdo, muito mais além do que um simples manejo subjetivo do lápis sobre um papel em branco. E é isso

---

<sup>170</sup> NETO, Fernando A. S. Linguagem Gráfica. Vitória: Espírito Santo, Universidade Federal do Espírito Santo, 2008. p. 20.

<sup>171</sup> NETO, Fernando A. S. Linguagem Gráfica. Vitória: Espírito Santo, Universidade Federal do Espírito Santo, 2008. p. 21.

também que a imagem desenhada carrega, ou seja: o peso de uma geração que ela mesma ajudou a fundar.

Na construção da imagem gráfica o processo envolve elementos que são provenientes de observações sensíveis a partir do real e da capacidade do artista de imaginar e de se projetar com suas vontades, significados e sentidos. Confrontando o real, o percebido e o imaginário. O desenho envolve, neste sentido, uma “conversa” entre o ato de pensar e o ato de fazer. Ou seja, ele é de certa maneira uma “forma de pensamento visual”, onde a observação, a memória e a imaginação estarão sempre presentes, atuando conjuntamente.



[imagem 47] FONTE: <http://institutohenfil.blogspot.com.br/>

Nesta imagem, publicada no final da década de 1970, Henfil certamente [servindo-se dos poucos recursos da perspectiva do “realismo”] apresenta uma crítica utilizando-se da situação da classe trabalhadora brasileira no período da ditadura militar. A ameaça de greve, expressada com indignação pelo personagem proletário, faz uma ponte clara com as mobilizações da época, aos conflitos contra os patrões e às agitações de grupos de trabalhadores contra as péssimas condições em que se encontravam [como salariais, ambientais, legislativas etc.]. O desenho, uma referência gráfica às reações trabalhistas da época, é conduzido por um diálogo cômico em relação à ameaça de greve e o prazo calculado a partir do “ronco” da barriga pelo trabalhador. O ronco aflito e desgostoso que sai da barriga do personagem [através do recurso sonoro dos quadrinhos: “Roing!”] remete tanto à sua condição de faminto como também reforça a sua condição de proletário.

No silêncio do patrão, representa a sua surpresa frente às ameaças do trabalhador [nos falando sobre uma possível situação inesperada, como se tivesse sido pego de

surpresa e ao mesmo tempo pasmo com a audácia de um empregado que poderia ser substituído com facilidade]. O humor que brota das charges, como se vê, depende de tudo o que acontece na imagem. Neste caso, poderíamos também falar sobre a presença do cômico, em relação à mesma imagem, na forma aplicada de recurso visual utilizado para representar a dicotomia entre patrão e empregado, ou mesmo para reforçar uma situação de hierarquia entre eles, como no quadro acima com o patrão que possui dimensões muito maiores que o pobre, faminto e fraco proletário que o ameaça pela fome. São as possibilidades de linguagem da imagem cômica.

Doravante, sabemos que a única e possível realidade física que existira para o desenhista seria o papel. Para ir mais longe que isso todo artista, como neste caso, vai procurar no conjunto de representações, que se incorporam no imaginário e na imaginação, os elementos mais comuns que compõe partes da sua história. Assim sendo, Henfil se localiza num período histórico [bastante característico de todo o século XX] em que os artistas estavam mais acessíveis para experimentar, naturalmente, uma “revolução na forma”. Ou outros conceitos [como aqueles deixados por Picasso ou M. Duchamp]. As preocupações em torno dela, para se ter ideia, se voltavam principalmente para três significativos pontos: o primeiro, sobre o seu papel na sociedade, o segundo ponto, sobre qual seria o lugar do observador e do receptor no processo de produção da arte e, no terceiro, sobre o que se poderia considerar objeto da arte. Neste sentido, a arte não mais apenas tecia críticas à sociedade e à política, mas também se tornava cada vez mais um espaço de autocrítica.

O universo da obra de Henfil é carregado por um sofisticado jogo entre a narrativa visual e textual contida ali. Percebe-se que nos seus desenhos os movimentos que contornam as imagens às vezes parecem nos remeter a desenhos com traços de esboço [como o patrão representado na figura anterior]. Não seria o traço de esboço aquele traço que antecipa o detalhe do desenho? Um rascunho. Mas também poderia ser levado em consideração como aquele traço mais livre e puro que possa existir, aquele que não possui compromisso algum com a prática metódica dos detalhes e que não se pretende alcançar um efeito visual realista.



[imagem 48] FONTE: <http://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2011/04/05/tipos-de-leitor-ubaldo-o-paranoico/>  
 [imagem 49] FONTE: [http://www.contextolivres.com.br/2014\\_03\\_08\\_archive.html](http://www.contextolivres.com.br/2014_03_08_archive.html)

As imagens, assim, propõem um sistema de linguagem própria e está relacionada aos pedaços do mundo visível em que estamos. Como fonte de inspiração e de uma realidade pretensiosa, as imagens vão surgindo ao passo que criamos possibilidades de representar aquilo que a gente vê quando está diante dos nossos olhos. E as imagens, assim, passam a substituir religiosamente aquelas realidades desgastadas com as nossas experiências visuais [vale lembrar, ‘empíricas’]. A imagem é quem, ao mesmo tempo, nos podem servir como uma maneira de nos orientar tanto num presente-passado quanto num presente-futuro [como experiência histórica de criação de relação e de interconexão entre passado-presente-futuro]. Como afirmara outrora Wim Wenders, na *Lógica das imagens*: “Constatamos, no fundo, que somos dirigidos por aquilo que vimos anteriormente; se não, estamos *perdidos* na profusão do que há para ver”<sup>172</sup> (grifo meu).

Isso demonstra que as imagens possuem um vínculo muito próximo com o imaginário, mas vale lembrar, como destacou Maffesoli, que a imagem “não é o suporte, mas o resultado”<sup>173</sup> de um imaginário instituído. Neste sentido a imagem seria um produto de algo muito maior, que é imaginário. A revelação da imaginação social sempre se demonstrará como um conjunto de representações oriundas de uma prática coletiva, ou, melhor dizer, por um delírio coletivo, que é engendrado neta definição de construção ilusória do fenômeno imaginário; diria como uma marca imprimida pelo tempo do pensamento coletivo, do *Kairós*, da consciência coletiva ou da impossibilidade de existir sozinho. É dentro dessa *ilusão de coletividade* provocada pelo

<sup>172</sup> WENDERS, Wim. *A lógica das imagens*. Lisboa: Edições 70, 1990. p. 128.

<sup>173</sup> MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. Porto Alegre: Revista FAMECOS, nº 15, 2001. p. 76.

imaginário que os sujeitos podem se comportar num determinado tempo totalmente instituído pelo seu grupo ou por sua comunidade, por isso demonstra haver provavelmente uma força unificadora interna do tempo [como se fosse um poder coercitivo, que se impõe] com a sua quase autonomia, e que torna, por vezes, com que as pessoas vivam a ilusão de que seus instrumentos de medição independem dos seres humanos em geral.

Pensadores como Gilbert Durand, Gaston Bachelard ou Maffesoli reforçam com proeminência o caráter coletivo do fenômeno imaginário. Para G. Durand só há na verdade imaginário em sua forma coletiva, no tocante a Bachelard, com o seu popular conceito, considera a existência de um “pluralismo coerente”, ou Maffesoli que entende o imaginário como sendo aquela ideia sobre a *aura* defendida outrora por Benjamin com a obra de arte. Ou, como ele mesmo diz: um “estado de espírito” de qualquer sociedade. O imaginário, assim, segundo Maffesoli, gera imagens, ou seja, faz com que qualquer país, comunidade, bairro ou grupo seja o que realmente deve ser.

A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem *não é o suporte, mas o resultado*. Refiro-me a todo tipo de imagens: cinematográficas, pictóricas, esculturais, tecnológicas e por aí fora. Há um imaginário parisiense que gera uma forma particular de pensar a arquitetura, os jardins públicos, a decoração das casas, a arrumação dos restaurantes, etc. O imaginário de Paris faz de Paris ser o que é. Isso é uma construção histórica, mas também o resultado de uma atmosfera e, por isso mesmo, uma aura que continua a produzir novas imagens.<sup>174</sup> [grifo meu].

As charges neste sentido compõem um produto desse imaginário, instituído pela existência coletiva ou, dessa forma, pelas práticas introduzidas por uma comunidade através das suas “construções mentais”. São também estas imagens gráficas que envolvem sentidos produzidos pela prática dos grupos, e que compreende, de acordo com suas possibilidades, diversos outros parâmetros produzidos pelo imaginário como, por exemplo, o lúdico, o onírico, o imaginativo, o fantasioso ou o afetivo de um lugar, uma época ou uma comunidade qualquer. Dessa forma, estamos convictos de que é o imaginário que possibilita aos homens criar e que nos afunda nesta utopia verdadeira de que entre nós há uma “sensibilidade comum”; sem dúvidas.

---

<sup>174</sup> MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. Porto Alegre: Revista FAMECOS, nº 15, 2001. p. 76.



[imagem 50] FONTE: <http://www.pavablog.com/tag/pava/page/761/>

A crítica dirigida pela charge acima ainda lembra um traço bastante comum na cultura dos brasileiros. Fala sobre a primeira candidatura de Maluf após a abertura política feita em 1985 [e que foi derrotado nas urnas por Tancredo Neves], e Henfil questiona mais uma vez um Brasil que havia acabado de deixar os horrores de um crime empreendido pelos militares. Henfil critica com ironia a falta de “memória” de vários eleitores que na época apoiaram a candidatura do político Paulo Maluf, principalmente após aquela recente e penosa conquista da democracia e do voto direto empreendida por vários intelectuais da época [principalmente com as *Diretas Já!* na qual o cartunista Henfil foi o principal representante com a charge do deputado Teotônio Vilela – ver imagem abaixo]. Isso porque o conservador Maluf havia participado e apoiado o golpe e a política empreendida pelos militares, ao lado do partido da Arena, contribuindo com a ditadura e as repressões institucionalizadas pelo governo. É como Philippe Ariés disse: “Um comportamento possível numa dada cultura não o é numa outra” <sup>175</sup>. E esta afirmação tão ardilosa do historiador nos ajuda também a reforçar algumas concepções sobre o imaginário institucionalizado no Brasil no período compreendido pela charge, levando em consideração principalmente aquelas presentes afirmações que ouvimos diariamente e que carregam a ideia de que o povo brasileiro “esquece muito rápido das coisas”, um “povo sem memória” e que “não sabe votar”.

<sup>175</sup> ARIÉS, Philippe. Uma Nova Educação do Olhar. Lisboa: editora Teorema, p. 26.



[imagem 51] FONTE: <http://www.historia-brasil.com/redemocratizacao.htm>

Já que o sonho ou o desejo, a título de exemplo, é uma parte que integra o fenômeno do imaginário, neste sentido o que o desenho enuncia, quando desenhado pelo artista, é o próprio sonho ou desejo que é coletivamente experimentado numa dada época e num dado momento da experiência comum, com a participação cultural de todos. De certa forma, o sonho passa a ser vivido no fundo pela maneira com que as narrativas gráficas [ou qualquer outra] se orientaram a partir da sua experiência coletiva. Porque, como afirma Maffesoli, o “imaginário, certamente, funciona pela interação”<sup>176</sup>. Ou seja, pela forma com que as sociedades se utilizaram das várias práticas de comunicação e de linguagem para compartilhar, principalmente, as suas diversidades de experiências – neste caso, através de uma relação essencialmente celebrada pelas “comunidades imaginadas”. Sendo assim, o imaginário, ao mesmo tempo, mistura-se e confunde-se com o tempo histórico através daquela sensação ou daquela ilusão provocada por um sentimento de estabilidade coletiva ou de identidade instituída [ao passo que o imaginário, na minha concepção, assim como para Maffesoli, é de fato um projeto muito maior que a própria cultura, mas que não está desvinculado dela em nenhum momento da experiência sensível dos indivíduos com o mundo].

Assim, para além do projecto de reconstituição dos sentimentos e das sensibilidades próprios aos homens da época (que é, em traços gerais, o projecto de Febvre), são as categorias psicológicas essenciais – as que funcionam na construção do tempo e do espaço, na produção do imaginário, na percepção colectiva das actividades humanas – que são

---

<sup>176</sup> MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. Porto Alegre: Revista FAMECOS, nº 15, 2001. p. 77.

postas no centro da observação e apreendidas no que têm de diferente consoante as épocas históricas.<sup>177</sup>

Quando buscamos nos relatos, como nos imagéticos [nas charges], por exemplo, e visualizamos a existência de uma atividade criativa, que está diretamente ligada a uma consciência essencialmente coletiva como vimos, e identificamos que ali se encontram outras pessoas, percebemos que os indivíduos, neste caso, não existem sozinhos no tempo. Isso significa, por exemplo, que o artista [criativo e inteligente] não conduz sozinho o seu pincel, pois sua obra se encontrará sempre sobrecarregada por aquela “aura” profetizada outrora por Benjamim, e que se encontra num plano mais geral da existência humana, mais amplo e mais transparente que a cultura. E isso porque o imaginário já estava ali muito antes da obra, e a obra, quando criada, se encontraria neste momento habitada por ele.

Após esse contato com a obra identificamos dois protagonistas importantes: o indivíduo e o social. Ao passo que nenhum deles existe um sem o outro. Como no *Dasein* da filosofia existencialista pregada por Martin Heidegger com *Ser e tempo*. Além de tudo, uma conclusão mais óbvia, porém filosófica demais, sobre como ela [a obra] se revela para o mundo, seria levado pelo fato de que o fenômeno da obra mantém para si aquela relação consensual com o *espírito* do seu tempo. Koselleck, por exemplo, defende [em *Estratos do tempo*] que não há a possibilidade de ver o passado a partir de um único indivíduo – isolado, diferente dos demais e sozinho. Portanto, é o que venho me propondo neste texto, ou seja, tratar do passado [lugar de fala] “de” e “por” Henfil a partir da sua obra em sua complexidade temporal [de ato histórico] e narrativo [de caráter comunicacional], sabendo que isso é somente parte de uma imensidão de outros vestígios deixados por uma mesma época – e, ao mesmo tempo, de diferentes maneiras.

Toda e qualquer realidade [seja do passado, do presente ou do futuro] só é de fato compreendida quando é “inventada”, e depois reinventada e assim em diante. Neste caso, tudo que é produto de uma reação da criatividade ancora-se nas diversas maneiras com que os sujeitos poderiam ver e entender o mundo: representando-o, conferindo-o sentido e significando-o. As imagens visam alcançar os sujeitos a partir da sua atuação sedutora e dos seus efeitos de retórica, ela traduz a si mesma através de uma tensão criativa que habita no interior da sua narrativa, sendo que ela fica pendendo entre o que podemos chamar de “evidência” ou de “representação”. Ela possui na sua forma de

---

<sup>177</sup> CHARTIER, Roger. A História Cultural entre práticas e representações. Col. Memória e sociedade. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 42.



comunicação ou revelação implicações não apenas estéticas, mas também ideológicas. Às vezes são tão efêmeras, outras vezes perduram por muito tempo num longo processo sócio-histórico de duração.

Estes elementos internos, em qualquer tipo de narrativa imagética ou não imagética, poderiam ser sintetizados com as ingênuas perguntas: “O que uma imagem diz e como ela diz?”. Sendo assim, trata-se, neste sentido, de considerar todas e quaisquer implicações ideológicas, culturais, *comunicacionais* e de linguagem das imagens ao passo que estes elementos estão muito mais além do que aquilo que se pode ver fisicamente. As imagens constituem monumentos carregados de sentidos próprios porque sempre nos remetem a um lugar característico da sua trajetória, tanto narrativa quanto histórica. Com as imagens é que construímos, a partir das suas formas de representações, o mundo em que vivemos e que está ao nosso redor, ao passo que são dadas e disponibilizadas para a nossa leitura cotidianamente. Inventamos, assim, um mundo, ao passo que a narrativa nos dá a possibilidade sobre um imenso e infinito espaço de experiências discursivas, identificáveis, principalmente, de forma arbitrária por todas as “vontades” de representação social e de coerção simbólica que estamos sujeitos, no qual “cada parte é pensada a partir do conjunto das coisas”<sup>178</sup>.

O uso social das ilustrações é bastante comum nas comunidades humanas, desde a criação das primeiras formas de representação gráfica, como vimos no capítulo anterior. As imagens exercem, neste sentido, um papel especial no estímulo de nossas emoções. Elas, religiosamente, atraem o olhar e despertam os nossos sentidos, nos induzindo também ao pensamento. Se não conseguimos compreendê-las de imediato, então recorreremos ao imaginário e às experiências vividas para desvendar, assim, o seu possível e real significado.

---

<sup>178</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e como representação. São Paulo: UNESP, 2001. 113.



[imagem 52] FONTE: [http://calango74.blogspot.com.br/2013\\_12\\_01\\_archive.html](http://calango74.blogspot.com.br/2013_12_01_archive.html)

Percebemos que o cartunista Henfil, na maioria das suas obras, procura atrair toda a atenção do leitor para uma reflexão de cunho crítico de caráter social. Suas imagens possuem invariavelmente um pano de fundo em branco, aberto, profundo e amplo, sem muitos detalhes que pudessem situar o leitor em relação ao espaço em que os personagens possivelmente estão atravessando. Ele não nos dá exatamente um lugar que possamos situar os personagens. Talvez para não reduzir a um único lugar específico, mas para nos dizer que isso acontece em qualquer lugar do país. Em seus desenhos parece que tudo está quase que totalmente voltada para o conteúdo da sua mensagem. Mas o que ela tem a dizer? Na verdade, ela diz muita coisa. A charge acima, por exemplo, diz muito sobre os problemas econômicos enfrentados na ditadura militar por uma grande parcela de cidadãos pobres e trabalhadores [e é claro que a política de incentivo ao consumo adotada pelos militares privilegiava em primeiro lugar a classe média]. A charge também demonstra a distância entre o trabalhador daquela época e os governos. Uma receita médica aponta categoricamente que o problema de muitas famílias era a fome, a falta de alimento. Esse, aponta Henfil, é o principal remédio para curar o mal que recai sobre o brasileiro, e afetava milhares de famílias em todo o país.

Porém, mais do que tudo a imagem também pode falar por si só, ou seja, quero dizer que elas possuem um sistema de narrativa que também produz sentidos. A arte não é apenas um produto do seu meio, ela, depois que é criada, ganha vida própria e passa também a influenciar no seu meio, transformando-o, re-configurando e atribuindo outra maneira de fazer com que os seus admiradores pensem o mundo. Ao passo que toda

forma de narrativa tem esse poder argumentativo efetivamente garantida pelo seu jogo de retórica.

Vale lembrar aqui que quando evocamos o conceito de discurso “não menosprezamos a força que a imagem tem na constituição do dizer”<sup>179</sup>. Pois são formas inacabadas com que atuamos junto às instituições do nosso imaginário, que representam formas já pré-moldadas de imagens e que possibilitam que possamos construir mais imagens a partir de outras imagens. Como no caso quando apontamos para a forma e situação em com que Henfil constrói uma imagem de um trabalhador do meio proletário. Ou poderíamos fazer uma comparação em relação à imagem que um aluno faz do seu professor e vice-versa. Neste sentido:

As condições de produção implicam o que é material (a língua sujeita a equívoco e a historicidade), o que é institucional (formação social, em sua ordem) e o mecanismo imaginário. Esse mecanismo produz imagens dos sujeitos, assim como do objeto do discurso, dentro de uma conjuntura sócio-histórica. Temos assim a imagem da posição sujeito locutor (quem sou eu para lhe falar assim?) mas também da posição sujeito interlocutor (quem é ele para me falar assim, ou para que eu lhe fale assim?), e também a do objeto do discurso (do que estou lhe falando, do que ele me fala?). É pois todo um jogo imaginário que preside a troca de palavras. E se fazemos intervir a antecipação, este jogo fica ainda mais complexo pois incluirá: a imagem que o locutor faz da imagem que seu interlocutor faz dele, a imagem que o interlocutor faz da imagem que ele faz do objeto do discurso e assim por diante.<sup>180</sup>

As imagens podem ser assim, fixas ou móveis – sendo que percebemos que os meios tecnológicos mostram muito bem o que eu quero dizer, com clareza, pois por meio deste critério fundamental elas podem ser “agrupadas diversamente”. Não nos resta dúvidas em relação à sedução provocada pelas imagens como atributo essencial, seja em maior ou em menor grau. Mas, se pensarmos as imagens de outra forma, de maneira mais ampla, podemos perceber que elas não constam apenas naquilo que falamos a respeito da sua ação que nos propicia, neste sentido, à uma estimulação visual, mas ainda no que nos cabe, de forma genérica, à percepção como um todo. O que nos importa não é a natureza dos estímulos provocados por elas, ou seja, a sua

---

<sup>179</sup> ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, São Paulo: Pentes, 2005. p. 42.

<sup>180</sup> Idem, *Ibidem*. p. 40.

ordem; o que importa, de fato, é que elas desencadeiam reações, sensações, e emoções ligadas ao processo perceptivo.

Sem dúvidas que aqueles todos os elementos decorativos, distribuídos e organizados em nossas casas, além de adorná-las, também nos garantem imagens mentais que sempre irão nos remeter a algum lugar e que possui um valor que nos leva a certas sensações e emoções específicas, mas que podem estar em consonância com outras sensações do mesmo tipo, como um tipo comum de sentir.

Sendo assim, essas nossas imagens não estão pretendendo dar conta daquelas que estão distribuídas no mundo; elas são apenas algo que geramos com base naquilo que concebemos, percebemos, admitimos... A grande e inexorável importância delas nas nossas vidas, assim, não está relacionada ao fato de tentar encobrir o mundo real, mas dá-lhe sentido; sua relevância é de outra ordem: elas devem garantir elementos mentais básicos à construção do pensamento; que são elementos essenciais construção de um imaginário que passa a dar lugar aos sujeitos num mundo realmente inteligível em suas diversas categorias.

Sendo assim, neste caso, não só importa para nós os meios que transmitem todas as inúmeras mensagens; importa também que, a partir de qualquer mensagem veiculada, o sujeito que a consome passa a construir também imagens mentais que são, ao mesmo tempo, indispensáveis ao seu próprio equilíbrio e ao seu imprescindível desenvolvimento psíquico-afetivo-intelectual. E que elas, de maneira decisiva, intervêm em nossa identidade e no nosso cotidiano, no modo único e específico de nos colocarmos em relação ao mundo, de desvendarmos este mundo e de nos descobrirmos nele, ou de assumirmos essa nossa condição de personagens ou de espectadores dele. Em síntese, essa indispensável e indissociável relação imagem/imaginário é extremamente estreita, complexa e profunda; são elas que alimentam e constituem o imaginário em um conjunto de representações e que são por ele também alimentadas quando interferem. Então, na forma com que olhamos, enxergamos, alcançamos o que está ao nosso redor e construímos uma imagem dele, por conseguinte, não dá pra negar que há como estabelecer fronteiras entre uma coisa e outra; e, sendo assim, há apenas como sublinhar essa relação dialética que as sustentam e nos alimentam constantemente, inclusive no próprio plano do simbólico.

## CAPÍTULO V

### A Charge a partir da Análise do Discurso: linguagem, ideologia, poder e comicidade

Decorre neste capítulo avaliar as condições discursivas das charges, por essas vias de relações constantes que a análise do discurso exige para si e que envolve os aspectos que abrange os espaços da ideologia e da linguagem; e também as noções de social e de histórico. Que se transformam conforme o discurso também muda, sendo que neste sentido não haveria de nenhuma maneira uma relação possível de termo-a-termo da linguagem com aquela realidade objetiva, a princípio pelo fato de a linguagem, conforme Eni P. Orlandi, só ser capaz de se relacionar com o mundo através da condição estabelecida pela ideologia/imaginário, de intermediar essa relação. Por isso que o discurso sugere uma correlação entre eles, entre linguagem e sociedade, e, também, linguagem e imaginário/ideologia. Ao passo que o imaginário interpelaria aquele sujeito do discurso com todas as suas condições de existência no mundo em que possivelmente ele vive.<sup>181</sup>

Neste sentido, a narrativa apresentada nas charges pode ser marcada pela variação de complementaridade que seus códigos internos vão engendrando na relação entre um quadro e outro ou mesmo dentro de apenas um único quadro. O fato de ela se configurar em um discurso é pelos motivos dos seus pontos [caracteres, imagens etc.] dispostos em uma narrativa fixa que possibilita sua leitura e sua compreensão, demarcando um percurso ou um caminho.

Isso se refere também à possibilidade de perceber socialmente as configurações do imaginário que se estabelecem através de todas as relações sociais e que funcionam no ato discursivo. Ou seja, a imagem que se faz de algo, e que pode ser de um operário, ou de uma família, ou de um político etc. que podem ser uma manifestação discursiva quando colocadas dentro de um percurso organizado, com elementos que possam assegurar a sua coerência interna ou que possam sustentar sua possibilidade para leitura. Neste caso, as charges se configuram como um desses mecanismos em que aquela

---

<sup>181</sup> ORLANDI, E. P. Discurso, imaginário social e conhecimento. *Em Aberto*. Brasília, ano 14, n.61, jan./mar. 1994.

situação sociológica descritivamente possível passa para outro lugar, ou seja, para o que se pode considerar um lugar em que se encontram os sujeitos discursivos.



[imagem 53] FONTE: <http://oglobo.globo.com/sociedade/o-globo-nove-decadas-olhando-para-futuro-1-16977379>

O Personagem acima, conhecido a partir da década de 1980 por milhares de brasileiros ficou conhecido como “Orelhão”. O personagem apareceu pela primeira vez no Jornal O Globo, na página 20 da Edição de Domingo em 1º de Maio de 1983, no dia do trabalho. O *Orelhão* era um contraste direto com a classe trabalhista brasileira, um legítimo representante das causas em prol do movimento sindical. A charge era, claramente, uma referência irônica que condizia com as comemorações que representava toda uma trajetória histórica dos trabalhadores no país, e que se materializaria num exímio personagem a partir daquele fim de semana, ou melhor, até a morte do cartunista em 4 de janeiro de 1988. Sendo que no dia 6 de outubro de 1984 Henfil estreou suas charges na primeira página do mesmo jornal ao longo de quatro anos.

Vale frisar que O Globo é considerado a princípio um veículo que, de forma errônea em relação a sua possível postura de “neutralidade” com o golpe, fez críticas maciças ao governo de Jango, principalmente ao seu governo de fundamentos voltados para uma “república sindical”. Ou seja, diz-se que o Jornal construiu indiretamente, como “prova”, indícios de que Goulart possivelmente iria dar um golpe.

Mas de qualquer forma, a charge acima, utilizando-se de uma linguagem humorística, produzida a partir do discurso gráfico empregado, possui alguns dos elementos que realçam os aspectos de um imaginário ou de uma ideologia em determinada época em seu contexto histórico e social. O elemento discursivo da charge acima, por exemplo, trabalha com elementos próprios utilizados pela linguagem gráfica e que são próprios das charges, como o desenho, o enquadramento, a sua ilustração exagerada, a ironia e o humor. Nela percebemos que os limites do enquadramento também funcionam como limites de espaçamento, sem profundidade, onde os personagens dividem sua crítica ao trabalhar um diálogo como se fosse parte de uma matéria jornalística, e com ironia, o espaço onde se realiza a ação, servem-nos também como paredes, divisórias, limites que determinam e consolidam a sua pretensão pela imediata ação do humor provocada pela charge. Nesta justaposição entre imagem e ideia Moscovici nos fala que:

Elas ocupam, com efeito, uma posição curiosa, em algum ponto entre conceitos, que têm como objetivo abstrair sentido do mundo e introduzir nele ordens preocupações, que reproduzem o mundo de uma forma significativa. Elas sempre possuem duas faces que são interdependentes, como duas faces de uma folha: a face icônica e a face simbólica. Nós sabemos que: representação = imagem/significação; em outras palavras, a representação iguala toda imagem a uma ideia e toda ideia a uma mensagem.<sup>182</sup>

Neste sentido, elas, as charges, teriam também exercido o seu poder de divulgação ideológica, de um ideal, e de uma crítica a partir do ponto de vista constituído pelo cartunista. O humor gráfico tem por prerrogativa básica o uso de uma linguagem visual-textual intermediada pelo seu efeito natural da ideologia na produção de sentidos, que descreve com comicidade alguma situação qualquer da vida cotidiana, podendo manifestar-se de diferentes formas críticas na charge, mas que depende também essencialmente dos seus elementos de humor. Como descreve Camilo Riani:

(...) podemos considerar o Humor gráfico como uma linguagem especial: linguagem por trazer elementos comuns às outras linguagens conhecidas no contexto de comunicação especial por trazer traços próprios e artísticos, como, por exemplo, a presença de imagens, distorções, rupturas discursivas, entre outras características.<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> MOSCOVICI, S. Representações Sociais: investigações em Psicologia Social. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 46.

<sup>183</sup> RIANI, C. Linguagem & cartum... ta rindo do quê? Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba. Piracicaba: Editora da UNIMEP, 2002. p. 02.

O personagem que responde ao comentário feito pelo amigo na imagem, o Orelhão, traz aspectos instantâneos que faz referência a uma cultura comum e ordinária demonstrando algumas das suas peculiaridades no país, e fica claro que ambos são pertencentes a uma situação de categoria proletária, de pessoa simples, porém bastante astuto. E sendo assim parte de todo humor que está depositado na imagem, Henfil constrói a partir da representação feita com esses dois personagens em relação às imagens que foram retiradas de alguma experiência cotidiana. Suas formas exageradas e distorcidas indicam uma representação caricatural extraída, de forma cômica, dos traços que corresponderam aos aspectos físicos que podem ser comuns ou não da cultura brasileira. Não poderia ser de outra forma. Estes traços reforçam a sua pretensão humorística na charge porque se refere aos exageros de suas características, de ruptura discursiva com a realidade e que serve como uma estratégia de linguagem utilizada por quem trabalha com as formas [o conteúdo] do humor, ou seja, trabalhar com situações e aspectos de forma excessiva em relação à personalidade de determinada cultura.

No que diz respeito ao ideológico, não se trata de procurar "conteúdos" ideológicos que seriam a ocultação da realidade, mas justamente os processos discursivos em que ideologia e linguagem se constituem de forma a produzir sentidos. Na Análise de Discurso se trabalha com os processos de constituição da linguagem e da ideologia e não com seus "conteúdos". A ideologia não é "x", mas o mecanismo de produzir "x". No espaço que vai da constituição dos sentidos (o interdiscurso) à sua formulação (o intradiscurso) intervêm a ideologia e os efeitos imaginários.<sup>184</sup>

A postura ideológica do cartunista através da sua charge garante um espaço de sentidos que, de forma alguma, poderia substituir ou “ocultar” a sua realidade. Neste sentido, como afirma Orlandi, o que se pretende essencialmente se buscar nessas formas discursivas, como na forma do humor gráfico, são aqueles “mecanismos” que possibilitou, em determinado momento, a sua produção, num jogo que incorrerá sempre pelo estabelecimento entre as situações de sentido e suas possibilidades criativas – neste caso, toda narrativa estaria verdadeiramente sofrendo com interferências ideológicas provocadas por um “sujeito do discurso”.

---

<sup>184</sup> ORLANDI, E. P. Op. cit, 1994. p. 56.





[imagem 54] FONTE: <https://www.pinterest.com/cassinha/quadrinhos-humor/>

[imagem 55] FONTE: [http://www2.uol.com.br/ohayo/v4.0/Comics/henfil/fev07\\_henfil.shtml](http://www2.uol.com.br/ohayo/v4.0/Comics/henfil/fev07_henfil.shtml)

Essa questão que recai sobre a importância da linguagem, como “modo de transmissão e de interpretação das formas culturais”<sup>185</sup>, nos leva a perceber que também com o cartunista que está, sem dúvidas, preparado a buscar nas evidências os sentidos do mundo real, a presença de traços de uma cultura ao qual ele mesmo está vinculado não parte apenas de um discurso que significa apenas o outro, mas também a ele mesmo. As charges, com seus personagens e situações, estão muitas vezes atreladas ao que acontece no interior da vida cotidiano, no qual eles são encontráveis em diversas situações diferentes dessa nossa vida comum. Por isso que existe aí o “primado do interdiscurso (o dizível, a memória do dizer) de tal modo que os sentidos são sempre referidos a outros e é daí que tiram sua identidade, sua realidade significativa”<sup>186</sup>.

No entanto, é somente com a linguagem que o símbolo comporta interpretação; que ele revela seu sentido escondido; que se estabelece uma relação profunda de duplo sentido entre o que ele significa imediatamente e ao que ele remete. A faculdade simbólica inerente à condição humana atinge na linguagem a sua realização mais elaborada.<sup>187</sup>

E. P. Orlandi nos assegura que dentro da Análise do Discurso prevalecem dois pontos significativos de análise, como já dito antes: a linguagem e a ideologia/imaginário. Neste sentido a partir do ponto de vista do cartunista a sua posição em relação à sua condição de produtor está sempre dependente da questão

<sup>185</sup> CAUNE, Jean. *Cultura e Comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 39.

<sup>186</sup> ORLANDI, E. P. *Op. cit.* p. 57.

<sup>187</sup> CAUNE, J. *Op. cit.* p. 24.

regida pelos seus processos de interpretação. Sendo assim, a “ideologia é interpretação de sentidos em certa direção, determinada pela relação da linguagem com a história, em seus mecanismos imaginários”<sup>188</sup>.

O sentido é assim uma relação determinada do sujeito – afetado pela língua – com a história. É o gesto de interpretação que realiza essa relação do sujeito com a língua, com a história, com os sentidos. Esta é a marca da subjetivação e, ao mesmo tempo, o traço da relação da língua com a exterioridade: não há discurso sem sujeito. E não há sujeito sem ideologia.<sup>189</sup>

A ironia levantada por Henfil nas duas charges acima estão, em certa medida, direcionadas a um mesmo lugar comum, que é caracterizado pela situação corriqueira que a maioria da população enfrenta em relação aos transtornos no transporte público. Porém, na segunda imagem, como percebemos, ela não possui nenhuma caixa de diálogo ou qualquer recurso textual esperado, ao passo que esta ilusão de silêncio comportaria na verdade um impacto que salta a imagem apenas com a representação contida no desenho e que possui uma violenta crítica de caráter social e político – amarga e incisiva. Henfil, neste sentido, também demonstra que a imagem pode falar por si só, não dependendo sempre de textos, sendo que ela mesma também se configura enquanto linguagem, ela também fala, ela é discurso. Na cultura impressa, as palavras e as figuras, juntas, compreendem um lugar de atrações para aqueles que esperam sempre o espetáculo em que as palavras passam a traduzir os significados que se escondem por trás das figuras. Mas as figuras nem sempre necessitam de serem interpretadas pelas palavras, pois elas também possuem em si uma linguagem própria, estão carregadas de sentidos. As imagens nas charges aparecem também como quadros visualmente falados, sem a necessidade de um texto. Mas é claro que existe a forma mais comum de interdependência, entre imagem e palavra, na qual elas se unem numa narrativa para exprimir uma ideia em que isoladas ou sozinhas não conseguiriam dizer.

(...) os quadrinhos podem se equiparar a qualquer uma das formas de arte da qual extrai seu potencial. Quando as figuras carregam o peso da clareza numa cena, liberam as palavras pra explorar uma área mais ampla. Digamos que eu lhe mostre uma mulher atravessando uma rua na chuva, comprando sorvete pra tomar em seu apartamento, tudo em figuras. Quando uma cena mostra tudo de que você precisa saber, como esta, a latitude pro *script* aumenta muito.<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> Idem, *ibidem*. p. 24.

<sup>189</sup> ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, São Paulo: Pentes, 2005. p. 06.

<sup>190</sup> McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Makron books, 2005. p. 157-158.

A linguagem expressa no discurso gráfico das charges está correlacionada diretamente a sua sociedade de uma forma particular, na qual são tomadas por suas diversas realidades históricas e políticas. Se as condições de existência dos homens variam conforme sua história, isso significa que as condições de produção do discurso e de comunicação também se modificam.

Como mostra Pierre Bourdieu, o poder das palavras não está somente nas palavras: “A autoridade de que se reveste a linguagem vem de fora” (1982, p. 105). Esse exterior da linguagem não se situa por outro lado somente na instituição que delega seu poder ao locutor, ele está também no investimento do locutor e no suporte técnico que veicula a fala.<sup>191</sup>

Falamos também, em relação ao discurso, sobre o seu funcionamento social da linguagem. O mundo do discurso é um sistema aberto, em constante mudança e constituído por diferentes domínios, assim como por diferentes “estratos” que constituem o sujeito, seja ele social, político, histórico etc. Vimos até aqui que o discurso possui efeitos na vida social, levando em consideração também o fato de que os objetos sociais são externos e exercem certa coerção sobre os indivíduos. Assim, a linguagem constitui-se socialmente na mesma medida em que tem “conseqüências e efeitos sociais”, políticos, cognitivos, morais e materiais, isso explicaria também o fato de que afirmamos constantemente que o discurso é, ao mesmo tempo, socialmente constitutivo e constituído socialmente.

Diante das considerações benjaminianas sobre o *narrador*, ele nos alerta:

Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável. Uma experiência quase **cotidiana** nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente.<sup>192</sup>

Os discursos do humor gráfico levam em conta, também, todos esses inúmeros aspectos que tem na dimensão do social seu lugar de expressividade. Isso porque linguagem e sociedade nunca estão, de forma alguma, separadas. Por isso que vale necessariamente dar uma atenção para o fato de que as charges exercem uma influência direta sobre as opiniões do seu público, assim como a matéria jornalística, e isso é

---

<sup>191</sup> CAUNE, Jean. Op. cit, 2014. p. 31.

<sup>192</sup> BENJAMIN, W. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 197-198.

levado em relação ao fato de que o próprio humor gráfico possui em si, naturalmente, uma função social e política determinante.



[imagem 56] FONTE: <http://acervo.oglobo.globo.com/charges-e-humor/na-estrela-de-henfil-operario-orelhao-ironiza-dia-do-trabalho-9041508>

[imagem 57] FONTE: <http://opensamentododias.blogspot.com.br/2010/02/alguns-cartuns-de-henfil.html>

Através do quadro *Orelhão* Henfil o utilizava para tecer críticas mais voltadas para os *efêmeros* acontecimentos sociais, políticos e econômicos, se utilizando de personagens que não eram recorrentes, reconhecidos como outros, ou que não possuíam uma aparição tão constante e efetiva nos jornais, como a Graúna do Trio da Caatinga, por exemplo. Estes personagens possuíam uma aparição rápida em seus quadros e perpassavam as figuras mais ordinárias da vida cotidiana. Eles eram parte de uma multidão sem rostos, desconhecida e disfarçada junto a tantas outras, e que estavam além da sua existência de destaque individual, faziam parte de uma massa e assim podem ser recebidos. Mas, para Henfil, eram eles que sentiam mais do que qualquer outro os problemas que estacionavam lá em baixo, com os “subalternos”, junto à pobreza, a violência, ao medo dos degenerados, estavam nas ruas, nas escolas, hospitais, espaços públicos e lugares comuns mais frequentados por pessoas comuns – como nas imagens representadas abaixo, por exemplo.



[imagens 58] FONTE: <https://www.pinterest.com/pin/356769601706830459/>

A partir deles, Henfil parece congelar situações que poderiam estar acontecendo em qualquer lugar naquele momento, e o humor ou a ironia parecia fazer parte de um comentário tecido por uma conversa comum, qualquer, e que talvez não pudesse ser percebida com tanta comicidade numa situação de realidade onde não se pode esperar tanto. Sobre estas representações contidas nestas narrativas gráficas são como o:

Elogio da sombra e da noite (a inteligência ordinária, a criação efêmera, a ocasião e a circunstância), esta viagem filosófica através d' "a vida comum", não se mostra cega nem para as realidades políticas nem para o peso da temporalidade sempre de novo afirmado.<sup>193</sup>

Como a ironia também se emprega dos fatos que atravessam as culturas subalternas, devemos pensá-la a partir da sua coesão verbo-visual, onde a ironia e o humor presentes ali nos dimensionam a uma gênese ideológica personificada nas figuras que Henfil faz desses personagens subalternos, numa alegoria que determina a posição discursiva do autor.

Um outro aspecto a ser considerado é o que diz respeito às duas grandes concepções que rivalizam ironia como atitude e ironia como procedimento verbal. Aqui também, a postura teórica, declarada ou não, é que levará a uma opção. Se o estudioso assume uma posição estritamente filosófica, ou mais exatamente compatível com algumas linhas da filosofia, ele poderá entender ironia como constitutiva de uma situação ou como um traço de caráter, um traço de personalidade que caracteriza determinados indivíduos. Essa espécie de ironia estaria delimitada entre o que alguns autores chamam de "ironia situacional", "ironia do mundo", "ironia não-verbal" ou, ainda, "ironia referencial". Sem ser constituída na linguagem, existiria, otologicamente para os

<sup>193</sup> CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 31.

que acatam essa concepção, a ironia das coisas, das situações, dos seres, do destino.<sup>194</sup>

Como percebemos nos ritmos e *perspectivas polifônicas* da ironia, Henfil nos conduz a essa variação do termo que acaba se resguardando por essa concepção de “ironia referencial” ou de “ironia situacional”, das coisas e/ou das situações. São estes personagens que estão sempre envoltos por uma poética também trágica das circunstâncias da vida comum, praticamente inseridos num discurso trágico-cômico, comprometido às tragédias sociais da vida real, que explora os aspectos sociais e as variáveis das dificuldades que podem ser encontrados facilmente todos os dias “com” e “através” dessas pessoas, representadas pelo cartunista.

Esta espécie de neopirronismo parece à primeira vista paradoxal, visto que por trás dele encontram-se os estudos de Michel Foucault, quer dizer, alguém que com a maior autoridade, na *Histoire de la folie*, chamou a atenção sobre as exclusões, as proibições, os limites através dos quais nossa cultura se constitui.

Por isso mesmo que essa possibilidade de se estudar através de certidões os fatores de exclusão permitiram ampliar mais os horizontes que subscrevem estas realidades discursivas da nossa cultura na sua forma ordinária, e que constituem uma base complexa que envolve todos esses jogos simbólicos que se encontram na prática social. O que está por trás dos documentos? Ou quais são as forças daquela época que atuaram conjuntamente para que o nascimento daquele documento fosse possível?

Estas perguntas já foram, até aqui, em grande parte respondida, mas o que quero aprofundar são também aquelas forças simbólicas exercidas através do poder que, ao lado do discurso forjado, envolvem uma possibilidade de leitura do passado a partir das narrativas aqui elencadas, e que estão além de uma leitura reduzida apenas aos seus conflitos.

Se até aqui vimos que no discurso a ideologia constitui um ponto significativo e essencial de exercício de compreensão de leitura sobre os seus diversos aspectos [políticos, sociais etc.], neste caso, é de interesse tentar explorar também quais foram as formas de exercício do poder que se encontram constantemente por trás dessas narrativas, ou melhor, a maneira em como esse poder instituído, através das suas práticas, pode ser compreendido no discurso gráfico do poder.

---

<sup>194</sup> BRAIT, Beth. Ironia em perspectiva polifônica. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996. p. 60.

Como afirma Eni P. Orlandi, ao analisar os discursos devemos considerar também quais as suas condições de produção, do discurso, na qual compreende “fundamentalmente o sujeito e a situação” que inclui também o contexto-histórico, ideológico (pois há um imaginário que necessariamente vai afetar qualquer indivíduo em relação às suas posturas políticas em sua autoridade discursiva, como no caso de Henfil que pende para uma esquerda liberal e que se ancora na sua posição de autoridade de cartunista). Seguindo o ponto de lógica de Orlandi nos deparamos com a “relação de força” que caracteriza essencialmente um discurso. Diz que não há início nem um fim para os discursos, ao passo que seu sentido é sempre oriundo da relação que há com outros discursos, de forma sempre dinâmica. Neste sentido a “relação de força” presente no discurso de Henfil é o modo pelo qual fala o cartunista, é aquele o seu lugar e não outro, de onde emana a sua autoridade. Pois “são relações de força, sustentadas no poder desses diferentes lugares, que se fazem valer na ‘comunicação’”<sup>195</sup>.

Resta acrescentar que todos esses mecanismos de funcionamento do discurso repousam no que chamamos formações imaginárias. Assim, não são os sujeitos físicos nem os seus lugares empíricos como tal, isto é, como estão inscritos na sociedade, e que poderiam ser sociologicamente descritos, que funcionam no discurso, mas suas imagens que resultam de projeções. São essas projeções que permitem passar das situações empíricas – os lugares dos sujeitos – para as posições dos sujeitos nos discursos. Essa é a distinção entre lugar e posição.<sup>196</sup>

É, certamente, a partir desse deslocamento que se demonstra o poder do discurso, o que permite que todo e qualquer sujeito que se pretenda a isso se desloque desse mundo empírico para outro mundo, o da situação discursiva. Henfil, como cartunista, através do seu próprio ofício de cartunista, que se encontra hoje para nós apenas através da sua condição discursiva, do seu lugar fala, é de onde ele manifesta a essência da sua autoridade discursiva de cartunista. Pois partindo do pressuposto do imaginário, o sujeito do discurso gráfico utiliza-se, como em qualquer outra forma de produção do imaginário, de mecanismos que reproduzem imagens dos próprios sujeitos que falam assim como imagens da sua posição ideológica e sócio-histórica.

O imaginário assenta-se, dessa forma, a partir do qual as relações sociais são necessariamente desenhadas por uma comunidade, ou seja, inscritas na história e

---

<sup>195</sup> ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Op. cit. p. 39-40.

<sup>196</sup> Idem, *Ibidem*. p. 40.

dirigidas assim pelas relações de poder. Na análise do poder feita por Michel Foucault, ele procura através da sua *microfísica* do poder tomá-lo em seu estado de “realidades distintas” a partir de “mecanismos heterogêneos”, mas de tal forma que não possa parecer uma avaliação que faz do poder uma variedade de efeitos sem articulações. Para ele o poder deve se articular e obedecer “a um sistema de subordinação que não pode ser traçado sem que se leve em consideração a situação concreta e o tipo singular de intervenção”<sup>197</sup>. Porém, não deveríamos, de forma alguma, conceber o poder como algo que estaria sempre sendo conduzido da situação central para a periferia ou do macro para o micro. Para Foucault, portanto, o poder estaria, mais do que tudo, localizado “atingindo a realidade do próprio corpo social” e não estaria fora ou acima dele.

Neste sentido, o humor gráfico que se envolve pelo social, principalmente como mecanismo de articulação, de comunicação ou de regulador das relações sociais, também penetram “na vida cotidiana e por isso podendo ser caracterizado como micro-poder ou sub-poder”<sup>198</sup>. A partir desta consideração podemos perceber que se ele fala de relação ou efeitos de poder e não de relação de sentido, no qual o poder é aquela realidade reguladora de controle minucioso como o do corpo [nas suas formas de comportamentos e gesticulações, por exemplo], nas charges o humor também está inserido dentro desta lógica foucaultiana, ao passo que ele exerce, acima de tudo, uma função específica no sentido de que provoca um efeito de semelhança-reguladora, de instituição do cômico, no qual sua atuação é também um legado da prática social e constituído historicamente.

Inclui-se ao fato de o humor com o seu dispositivo político, não que isso o situa como sendo o seu efeito de poder, possuir seu lado produtivo e transformador, até porque Foucault afasta-se das explicações do direito, principalmente, diz que o poder pode ou não estar em articulação com o Estado [mas esse não seria seu princípio regulador, pois o poder pode muitas vezes estar fora dele]. Neste sentido, Foucault nos dá a possibilidade de perceber que nenhum indivíduo está afastado do exercício do poder, pois o poder “não destrói o indivíduo; ao contrário, ele o fabrica”. “O indivíduo é uma produção do poder e do saber”.<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1979. p. XII.

<sup>198</sup> Idem, *Ibidem*. p. XII.

<sup>199</sup> Idem, *Ibidem*. pp. XIX-XX.



O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito e simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir.<sup>200</sup>

Por muito tempo e por diversas formas as culturas subalternas exploraram sua criatividade e sempre a utilizaram aplicando-a como sua realidade, mesmo que inconscientemente, como forma reguladora dos seus desejos em suas épocas e suas comunidades. Essa força mecânica que a produção popular carrega de forma individual e que se eleva ao nível da coletividade, ao estabelecer mecanismos de comportamento e de pensamento, é instituída pela sua situação de poder na produção de saberes, de discursos, de prazer etc. O humor é em si é um discurso [atravessado por linguagem e imaginário], mas também um lugar de prazer onde o humor pode ser aproximado ao poder do homem sobre a própria terra em que ele reside. O humor pode ser “esse momento de relaxamento”, de prazer, de ritual, espiritual ou lugar de resistência. Como destaca Soihet:

Por meio de canções, representações teatrais, cartas anônimas, inversões e utilizações jocosas de signos do poder, os populares demonstraram sua resistência a situações que lhes eram opressivas.<sup>201</sup>

Na produção do discurso Foucault demonstra que em qualquer sociedade ela se dá de forma “controlada, selecionada, organizada”, segundo o fato de que em épocas diferentes nunca se pôde “falar de tudo em qualquer circunstância”<sup>202</sup>. Isto coloca em questão principalmente, como é minha vontade, as possibilidades de produção do discurso do humor gráfico na ditadura militar. O conteúdo do humor gráfico também é aquilo que pode ser objeto de desejo, pois o discurso do humor gráfico “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”<sup>203</sup>.

Como nos discursos de humor gráfico produzidos por cartunistas como Henfil que teve na ditadura militar não apenas um lugar expressivo por onde se traduzira em forma de charges, discursos que descreviam o sistema opressivo da ditadura, mas as

---

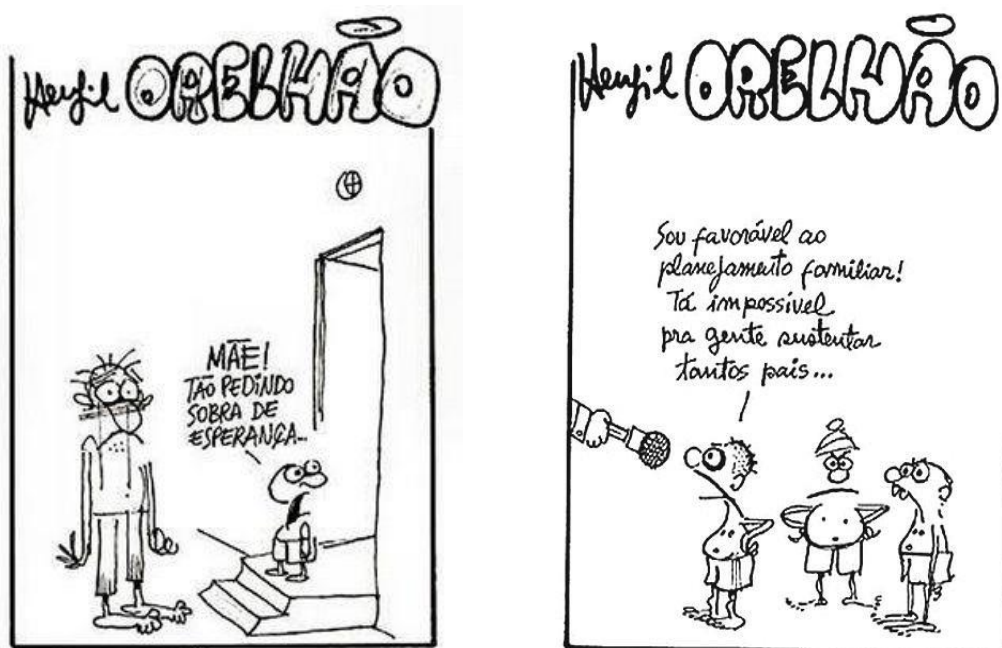
<sup>200</sup> Idem, Ibidem. p. 08.

<sup>201</sup> SOIHET, Rachel. A subversão pelo riso: Estudos sobre o carnaval da *Belle Époque* ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 15.

<sup>202</sup> FOUCAULT, Michel. Ordem do discurso. São Paulo: Edição Loyola, 2008. p. 09.

<sup>203</sup> Idem, Ibidem. p. 10.

charges revelam-se lugares onde se produz também o efeito de poder, de vontade, que diz o porquê veio, ou melhor, o que quer e “pelo que se luta”.



[imagens 59] FONTES: <https://www.pinterest.com/pin/356769601706830440/>

Estes são discursos que metaforicamente também profetizam o futuro, que tenta contribuir ironicamente para sua realização. São discursos que lidam com as “novas formas de vontade de verdade”, ou melhor, pelo modo como “o saber é aplicado em suma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído”<sup>204</sup>. Essa vontade tem a ver com o fato de que nos discursos está em jogo a presença de dois pontos muito importantes: o poder e o desejo. Foucault afirma que não há sociedade onde não há todos aqueles conjuntos ritualizados de discursos que os conhecemos em nosso sistema de cultura.

Suponho, mas sem ter muita certeza, que não há sociedade onde não existam narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar; formulas, textos, conjuntos ritualizados de discursos que se narram, conforme circunstâncias bem determinadas; coisas ditas uma vez e que se conservam, porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza.<sup>205</sup>

Os discursos podem aparecer novamente, sem cessar, seja a partir de coisas, de desejos ou mesmo pelo pensamento. O discurso quando surge e é compartilhado espera-

<sup>204</sup> FOUCAULT, Michel. Op, cit. 2008. p. 17.

<sup>205</sup> Idem, Ibidem. p. 22.

se dele não apenas que ele diga algo, mas que ele possa de certo modo ser realizado; aparece nele sua vontade. No interior do discurso seu significado não se altera, se há alteração nele significa neste sentido que é pelo fato de que houve mudança no “acontecimento de sua volta”, no jogo estabelecido com o ato interpretativo de mudança de consciência. No discurso das charges, por exemplo, chamei atenção para o fato de que o artista, princípio inalienável que agrupa todo o discurso, é parte indissociável dele, o autor é também a “origem de suas significações, como foco de sua coerência”<sup>206</sup>



[imagem 60] FONTE: <http://blogdogutemberg.blogspot.com.br/2013/01/humor-armado-de-henfil-2.html>

No discurso não se procura em nenhum momento o sentido “verdadeiro”, mas busca-se o real sentido em sua materialidade histórica e de linguagem, como diria Orlandi. Sendo que a própria língua já funcionaria “ideologicamente, tendo em sua materialidade esse jogo”<sup>207</sup>. E se há a participação da ideologia nessa relação é porque há o indivíduo presente, parte disso tudo. Mas é claro que a obra se altera ao passo que

<sup>206</sup> FOUCAULT, Michel. Op, cit. 2008, p. 26.

<sup>207</sup> ORLANDI, Eni P. Op, cit. 2005, p. 59.

novas experiências se somam ao seu presente, sendo que, como afirma o historiador alemão Reinhart Koselleck, ao passo que o presente se modifica passado e futuro também devem incorrigivelmente acompanhar essa transformação.

Seria absurdo negar, é claro, a existência do indivíduo que escreve e inventa. Mas penso que – ao menos desde uma certa época – o indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível retoma por sua conta a função do autor: aquilo que ele escreve e o que não escreve, aquilo que desenha, mesmo a título de rascunho provisório, como esboço da obra, e o que deixa, vai cair como conversa cotidiana. Todo este jogo de diferenças é prescrito pela função do autor, tal como a receber de sua época ou tal como ele, por sua vez, a modifica. Pois embora possa modificar a imagem tradicional que se faz de um autor, será a partir de uma nova posição do autor que recortará, em tudo o que poderia ter dito, em tudo o que diz todos os dias, a todo momento, o perfil ainda trêmulo de sua obra.<sup>208</sup>

Já que a obra é parte indiscutível do autor que a produziu e que ela se modifica, não sendo de forma alguma imutável e intransponível de novos sentidos, ao longo das épocas posteriores, o humor também é algo que se altera, neste caso de uma forma negativa, sendo que ele vai perdendo a graça ao passo que as comunidades se alteram e os acontecimentos relacionados a ele ficam cada vez mais distantes – isso pode justificar o fato de sê-la algo que se refere ao seu prazer que é praticamente momentâneo e efêmero em alguns casos.

Freud vai buscar definir o humor em um primeiro momento separando-o do fenômeno do *chiste* e colocando-o em outro lugar, ao mesmo tempo em que ambos podem fazer também aparições muito próximas um do outro quando promovem o prazer.

O chiste é construído por uma idéia recalçada no Inconsciente, que sob certa pressão, força passagem surgindo pronto na Consciência. É uma formação do Inconsciente, assim como os sonhos, os atos falhos e os sintomas. (...) Já o humor tem sua origem no Pré-consciente, por atuação do Superego, na evitação de um sentimento doloroso iminente. Não tem a mesma explosão de prazer e riso encontrados no chiste, porém é mais sublime e enobrecedor. Ambos estão a serviço do princípio do prazer, mas de formas diferentes, e é bem verdade que o estudo do humor tem suas raízes nos chistes.<sup>209</sup>

O poder exercido pelo humor é claramente surpreendido pelo fato de ele se tratar de lutas reais, materiais e cotidianas. Os discursos, que produzem os efeitos de poder, é

---

<sup>208</sup> FOUCAULT, Michel. Op, cit. pp. 28-29.

<sup>209</sup> FREUD, Sigmund. Os chistes e a sua relação com o inconsciente (1905). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XXI. pp. 106-107.

uma verdade porque é deste mundo, ela é produzida nele “graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder”<sup>210</sup>.

Os propósitos dos chistes podem facilmente ser passados em revista. Onde um chiste não tem objetivo em si mesmo - isto é, onde não é um chiste inocente - pode servir a apenas dois propósitos, que podem ser subsumidos sob um único rótulo. Ou será um chiste hostil (servindo ao propósito de agressividade, sátira ou defesa) ou um chiste obsceno (servindo ao propósito de desnudamento). Deve-se reiterar desde já que as espécies técnicas do chiste - verbal ou conceptual - não se relacionam com esses dois propósitos.<sup>211</sup>

Mas de qualquer forma Freud nos oferece a possibilidade de verificar dentro dos processos mentais ou psicológicos os efeitos que a comicidade exerce num jogo de identificações a partir do objeto da comicidade.

O cômico encontrado nas características intelectuais e mentais de outra pessoa é também, evidentemente, o resultado de uma comparação entre essa pessoa e meu próprio eu, embora, bastante curiosamente, essa comparação produza, via de regra, um resultado oposto àquele no caso de um movimento ou ação cômica. Nesse último caso, era cômico que outra pessoa fizesse uma despesa de energia maior do que a que eu julgava necessária. No caso de uma função mental, pelo contrário, esta torna-se cômica se a outra pessoa efetua uma poupança da despesa que eu próprio reputo indispensável (pois o nonsense e a estupidez são deficiências da função). No primeiro caso rimo-nos pela excessiva complicação, no último rimo-nos da facilitação em excesso. O efeito cômico aparentemente depende, portanto, da diferença entre as duas despesas catéxicas - a própria e a da pessoa, estimada por empatia - e não daquilo que, nas duas, favoreça a diferença. Mas essa peculiaridade, que à primeira vista confunde nosso juízo, se desvanece quando pensamos que a restrição de nosso trabalho muscular e o aumento de nosso trabalho intelectual se adequam com o curso de nosso desenvolvimento pessoal em direção a um nível de civilização mais alto. Elevando nossa despesa intelectual podemos obter o mesmo resultado que com a diminuição da despesa em nossos movimentos. A evidência desse êxito cultural é fornecida por nossas máquinas.<sup>212</sup>

Desse modo, o jogo estabelecido através do discurso de comicidade é colocado não por uma relação que nos conduz ao reconhecimento da diferença, mas por me fazer, por via de comparação, construir um reconhecimento que me levaria a perceber o meu próprio “eu” noutra lugar. Esse mecanismo de atribuir uma certa comicidade a um determinado objeto ou pessoa muitas vezes estará na função exercida pelo caminho que me faz costurar metaforicamente comparações jocosas na qual eu mesmo me colocaria a

---

<sup>210</sup> FOUCAULT, Michel. Op, cit. 1979. p. 12.

<sup>211</sup> FREUD, Sigmund. Op, cit. 1974. p. 65.

<sup>212</sup> Idem, Ibidem. pp. 127-128.

disposição dessa transfiguração, no qual eu me tornaria primeiro o objeto dessa comicidade. Como na imagem abaixo.



[imagem 61] FONTE: [http://www.portalimprensa.com.br/revista\\_imprensa/conteudo-extra/57111/henfil+uniu+politica+e+humor+para+driblar+a+ditadura+do+bom+mocismo](http://www.portalimprensa.com.br/revista_imprensa/conteudo-extra/57111/henfil+uniu+politica+e+humor+para+driblar+a+ditadura+do+bom+mocismo)

Henfil trabalha constantemente dentro destas vias de comparações que fazem o público se julgarem sujeitando-se aos jogos de reconhecimento. Demonstra um lugar não privilegiado da classe “intelectual” que se sujeita aos excessos da ineficiência e do desprestígio intelectual.

O cartunista procura através de a comicidade infiltrar-se nas possibilidades da realidade, seja numa forma, num gesto, numa atitude, numa situação, numa ação ou numa palavra. Por isso que a comédia contrasta com a nossa realidade, ela “está bem mais perto da vida real que o drama”<sup>213</sup>. Esta afirmação feita por Bergson nos faz recobrir de questões relativas ao fato de a comicidade estar menos voltada para a questão da *imoralidade* do que para a insociabilidade. Pela lógica do cômico e do humor, verificamos que o ponto máximo desses discursos leva em consideração principalmente os *defeitos* dos indivíduos ou sociais em seus estados de presença, ou

<sup>213</sup> BERGSON, Henri. O riso: ensaios sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 102.

seja, podemos, portanto, “admitir que, em geral, são exatamente os defeitos alheios que nos fazem rir”<sup>214</sup>.

Deixemos ser tocados pela imagem acima, pela sua narrativa cômica, pelo seu ambiente de comicidade, e enfrentamos os mistérios que a imagem pode provocar com seu humor inscrito. Ela se refere principalmente à possibilidade que podemos nos deparar na vida cotidiana e que pode deixar suas marcas de comicidade, mas pode também passar a ser ultrajante e desconfortável se pensarmos nós naquele lugar. Pode ser algo tão comum, mas que para nós espectadores transpor esta situação a uma realidade que não sejamos os seus protagonistas é de certa forma engraçado. Mas sabe-se aqui que por trás desse humor revela-se uma crítica, pois este humor pode ser também crítico e, ao mesmo tempo, libertador.

Segue-se daí que a arte visa sempre ao individual. O que o pintor fixa na tela é o que ele viu em certo lugar, certo dia, certa hora, com cores que não mais serão revistas. O que o poeta canta é um estado d'alma que foi seu, e seu somente, e que nunca mais existirá. O que o dramaturgo nos põe diante dos olhos é o desenrolar de uma alma, é uma trama viva de sentimentos e acontecimentos, alguma coisa enfim que se apresentou uma vez para nunca mais se reproduzir. De pouco adiantará dar nomes genéricos a esses sentimentos; em outra alma eles já não serão a mesma coisa. São individualizados. Principalmente por isso pertencem à arte, pois as generalidades, os símbolos, os tipos mesmos, se quiserem, são a moeda corrente de nossa percepção cotidiana.<sup>215</sup>

Mesmo os discursos de humor não devem de forma alguma ser dissociado desse ritual que determina os seus sujeitos que falam. Servem-nos ao mesmo tempo como uma forma de “aproximação social do discurso” e um meio pelo qual sua enunciação o liga a outros indivíduos e o diferencia imediatamente, inserindo-o dentro desse jogo de vaivém, entre identificações e exclusões dos sujeitos que participam do discurso.

Estes discursos de humor gráfico “nada mais é do que um jogo”<sup>216</sup> de escritura, de leitura e de troca, ao passo que Foucault vai dizer que ele, o discurso, se anularia, “assim, em sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante”<sup>217</sup>, para justificar tal fato das trocas que põe “em jogo os signos”. E assim, é claro, o discurso se tornaria ele mesmo, também, um acontecimento.

---

<sup>214</sup> BERGSON, Henri. Op, cit. p. 104.

<sup>215</sup> Idem, Ibidem. pp. 120-121.

<sup>216</sup> FOUCAULT, Michel. Op, cit. p. 49.

<sup>217</sup> Idem, Ibidem.

Nos discursos estão impressas quatro marcas intercambiáveis, diz Foucault, que compõe os seus aspectos, e que estão de comum acordo entre si, ou seja, o ponto de criatividade da obra, a “unidade de uma época ou de tema”, a sua marca de originalidade como marca individual e o “tesouro indefinido das suas significações ocultas” <sup>218</sup>, onde estes compõem aquilo que permite circunscrever os lugares do discurso, ou melhor, do acontecimento discursivo. Com isso Foucault estabeleceria uma relação explicativa sobre o instante e o sujeito para só assim justificar o fato da “casualidade como categoria na produção de acontecimentos” – ao passo que o discurso também se revelaria assim, pelo menos em parte, pois, em contrapartida, é no “âmbito da materialidade que ele se efetiva” a partir dos processos de seleção, recorte, acumulação etc. <sup>219</sup> Para a psicologia esses processos criativos são, em sua diversidade de manifestações, acontecimentos que se originaram a partir de um influxo de combinações internas e externas ao sujeito, ou seja, como produtos do encontro ajustados a partir da relação entre a personalidade individual do sujeito e a sua ambiência social.

Isso condiz com o fato de que todo o poder, como aquele do discurso, se encontra “afastado de instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade” <sup>220</sup>. O cartunista a partir dos seus discursos gráficos, como Henfil, frente à ditadura militar, é aquele que não apenas conduz a luta contra a opressão militar, mas aquele que também define seus alvos, métodos e instrumentos de combate. Como bem sabemos para Henfil o humor deveria ser tomado especialmente como um instrumento de luta. Aliar-se ao combate contra a ditadura é aliar-se também aos interesses ideológicos que ele conserva em sua obra. É fundir-e com ela, como diria Foucault.

Pensar de outra forma estas várias relações (entre a obra e o seu criador, entre a obra e o seu tempo, entre as diferentes obras da mesma época) exigia que se forjassem novos conceitos: para Panofsky, o de hábitos mentais (ou *habitus*) e o de força criadora de hábitos (*habit-forming force*); para Febvre, o de utensilagem mental. Em ambos os casos, devido a estas novas noções, ganhava-se uma distância relativamente aos processos habituais da história intelectual e, por isso, o seu próprio objecto encontrava-se deslocado. <sup>221</sup>

---

<sup>218</sup> FOUCAULT, Michel. Op, cit.

<sup>219</sup> Idem, Ibidem. p. 157-159.

<sup>220</sup> FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Op, cit. p. 71.

<sup>221</sup> CHARTIER, Roger. História Cultural – Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990. p. 36.



Sim, estas formas de representações contidas no conteúdo da obra são originárias a partir desse processo criativo que desloca o próprio sujeito da obra para o seu objeto de criação, que pelos mesmos padrões metodológicos utilizados por Febvre combateria qualquer perversidade relacionada aos cometimentos do anacronismo. Considerando, para isso, a “análise das suas representações colectivas e das ligações entre essas representações” <sup>222</sup>. No qual este sujeito “deve ser inteligível não relativamente a nós, mas aos seus contemporâneos” <sup>223</sup>.

Assim é que o humor gráfico não haveria de nunca ser utilizado como uma metáfora e sim como uma realidade, em si mesma como produto sócio-histórico. A sua forma ou o seu conteúdo, das charges, são acima de tudo realidades política, ideológica etc., pois sabemos, com Foucault, que existe aquilo que deve ser aceito como os “efeitos do poder sobre ele”. Vejamos.

---

<sup>222</sup> LÉVY-BRUHL, L. *La mentalité primitive*, 1992, reed., Paris, Retz, 1976, p. 41. **Apud** CHARTIER, Roger. *História Cultural – Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990. p. 40.

<sup>223</sup> FEBVRE, L. *Amour sacré, amour profane. Autour de l'Heptaméron*, 1944, reed., Paris, Gallimard (<<Idées>>), 1971, p. 10. dem, Ibidem. **Apud** CHARTIER, Roger. *História Cultural – Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990. p. 40.

# Rir é o melhor remédio



Todo dia a gente vai na tira do Henfil, que o Caderno 2 do Estado de S. Paulo publica. E no sábado demos com essa. Quem não se emociona?

Henfil, outubro de 1987, Caderno 2, jornal O Estado de S. Paulo  
Em reprodução na edição 952 do Pasquim, de 8-14/10/1987  
Copyright de Ivan Cosenza - henfil@globocom

[imagem 62] FONTE: <http://not1.xpg.uol.com.br/wp-content/uploads/2010/11/grauna-caricatura-henfil-humor.jpg>

Como se vê a charge não está apenas relacionada ao ambiente da comicidade, ela é também elemento de poder, ela produz conhecimento e influencia diretamente na postura de alguns de seus leitores. Isto associado ao fato de que esse poder, “longe de impedir o saber, *na verdade*, o produz”.

(...) uma das primeiras coisas a compreender é que o poder não está localizado no aparelho do Estado e que nada mudará na sociedade se os mecanismos de poder que funcionam fora, abaixo, a lado dos

aparelhos de Estado a um nível muito mais elementar, cotidiano, não forem modificados.<sup>224</sup>

Por isso mesmo que o que pode estar inscrito nas narrativas gráficas das charges possui uma situação política similar àquela que representa o corpo como recipiente político [não que eu queira limitar as minhas concepções até aqui sobre o poder reduzindo-a a uma abordagem apenas a partir de um olhar sobre a política].

Sendo assim, o humor gráfico das charges é naturalmente um fenômeno político, como vimos quando desenvolvemos uma arqueologia conceitual do próprio termo. Como aquele que subverte a própria realidade em uma crítica, e que se reveste por uma lógica material que sustenta toda sua coerência discursiva envolvida pela situação histórica da linguagem e da ideologia, ao mesmo tempo.

---

<sup>224</sup> FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Op. cit. pp. 149-150.

## Considerações finais

Quais os caminhos que nos levariam a perceber nas charges seus significados ocultos? Como poderíamos atribuir às charges um conceito irrestrito segundo os seus mecanismos de narrativa? O discurso das charges poderia de alguma forma ser tratado apenas pelo seu conteúdo ou também como um meio de metáfora social? Estas questões que tentei levantar ao longo deste texto formam a base de minhas preocupações e que pôde me levar a considerar a partir delas uma grande rede de outras questões fundamentais vinculadas ao seu sistema de significação. Não seria apenas questões como a narrativa e o discurso meus principais problemas, mas associados a elas outras formas de fenômeno como imaginário, cultura, política, poder, etc. fazem esta ponte, ou melhor, este intercâmbio entre todos estes pontos que estão assegurados por uma articulação interna capaz de se transformar num mecanismo de metáfora social.



[imagem 63] Fonte: <https://quadrinhos.wordpress.com/category/comics-quadrinhos/desenhistas/henfil/>

As tirinhas são constantemente uma forma de como se manifestam as charges, que por muito tempo estiveram associadas ou vinculadas às páginas dos jornais e/ou revistas e que hoje tomam as redes sociais e páginas, blogs, na internet. Expressão de críticas, ela expressa em seu discurso uma quantidade absurda de fenômenos que se analisadas podem ser lidas nas suas entrelinhas. A charge acima do cartunista Henfil sempre com seu fundo em branco destacando ainda mais a presença das suas linhas, em que por muito em seus trabalhos isola um fundo carregado de detalhes e coloca sempre em primeiro plano os seus principais protagonistas, destacando claramente a mensagem contida nela e garantindo que o leitor não se perca num cenário carregado e muito cheio de cores e detalhes. E com isso o cartunista pretende atingir o êxtase do humor em um grau quase que imediato, sem que o leitor pudesse se desviar afetivamente da mensagem crítica contida nela, isso porque Henfil sempre buscou obter, através do humor, um

resultado capaz de ameaçar seus alvos, como uma arma a ser utilizada em prol da luta pela liberdade do pensamento crítico.

As tirinhas formam um sistema discursivo em formato de imagem gráfica, contido de texto e desenho, que configura uma complexa rede de significações porque depende inclusive de uma manifestação criativa individual, visto aí a parte da individualidade, de uma identidade gráfica que sempre estará em constante articulação com a memória do próprio desenhista, possibilitando-o reproduzir uma impressão de continuidade nos seus desenhos, ou melhor, de originalidade, garantida pela sua identidade, seu estilo, sua marca. Sem dúvidas que hoje podemos considerar que todo ato de comunicação social apresenta-se neste entrecruzamento entre as esferas poéticas e estéticas do ser. A comunicação não é mais apenas um ato ou um fenômeno da razão, mas sem dúvidas também o é uma manifestação que passa pelas sensações, emoções e afetos humanos.

A charge é também, neste sentido, uma forma de manifestação da cultura. Ela, enquanto linguagem, não como um objeto, mas como a própria linguagem, aquela que manifesta, que transporta, que carrega ou que publica o conteúdo de um significado, da cultura ou da comunicação, é sem dúvidas um meio pelo qual podemos, de fato, perceber o mundo. É na charge também, como fenômeno de uma representação da cultura, que linguagem e comunicação não se encontram desvinculados uma da outra.

Neste sentido percebemos até aqui a importância das charges como produto de um imaginário, onde se encontram os fragmentos das experiências do cartunista, isto é, que é experimentada também através do desenho, como uma forma de viver coletivamente no mundo. Sendo que neste sentido, na charge, identidade, cultura, poder, política, humor, imagem, formam um conjunto de fatos que mantêm o sentido do seu discurso em sua forma essencial de narrativa gráfica. A imagem é um dos momentos significativos da charge, mas que pode ou não vir acompanhada por um texto, e quando traduzimos ou trocamos algo por uma imagem, criamos um dilema, sendo que a compreensão deste objeto passa a ser vinculada a uma representação e que de forma inversa passa a ser o próprio real tido como verdade. As representações como nos alertaram Durkheim, com a sua forma de consenso de ver a realidade, e Chartier, elas nos servem basicamente como uma ponte que nos ligam às ações coletivas de uma comunidade ao mundo do imaginário. O imaginário é um processo essencialmente

histórico e deve ser avaliado a partir do movimento entre o sujeito e aquela consciência social a qual ele está submetido. São valores que nascem, assim, entre os grupos sociais, com base nas suas formas de comunicar-se e das suas condições históricas de existência.

Nas charges, essas transformações identitárias atingem espaços do imaginário, ou seja, ela quebra os moldes estabelecidos, e com o humor fica mais fácil a gente perceber essa quebra que desarticula principalmente com os mecanismos de poder e hierarquia social, sendo ela mesma uma forma de exercício de poder através da sua ordem discursiva.

Na charge acima, Henfil constrói uma ordem discursiva que representa de maneira cômica uma crítica as perseguições militares aos grupos formados por estudantes e intelectuais da época. A charge é por si mesma um espaço onde as formas de linguagem seguem atuando em diversos momentos, e com ela podemos interpretar de uma maneira clara aquilo que torna estabelecido com os ritmos instaurados pela distribuição ordenada dos ícones na imagem. O dito e o não dito mesclam-se para que assim o ritmo da narrativa possa nos favorecer uma ideia ou uma sensação, já que o humor também dependeria destes espaços ordenados entre o texto e a sua ausência que está contido entre um elemento e outro.

Pelo desenho do cartunista tentei demonstrar também que, assim como num texto literário, as pausas e as relações entre um elemento e outro na imagem configuram uma ordem discursiva que joga com vários outros elementos de significação. Isto porque o artista, como eu afirmei anteriormente, não conduz sozinho seu pincel, com ele várias outras mãos conduzem juntamente com ele o seu traçado. Isto porque é nestes desenhos que os estratos de imaginários se encontram, existe ali, na charge, um ponto de encontro entre os vários imaginários que nos circulam, nos envolvem e nos circunscrevem como indivíduos próprios de uma coletividade coerente, porque nela o que está presente é também a existência de uma consciência ao mesmo tempo histórica e social.

No processo criativo do desenho a ação criativa dependeria assim, ao mesmo tempo, tanto dos fenômenos ambientais, externos ao indivíduo, como também dos aspectos relacionados ao seu próprio eu, à sua identidade e à sua memória. Por isso que intentei alcançar na charge do cartunista Henfil os espaços que compõe os imaginários que estão indissociáveis a sua trajetória como artista. Tratei de traçar de maneira clara

que apesar das explanações teóricas sobre seus elementos conceituais como humor, linguagem, poder etc. a charge pode ser confrontada com os seus lugares de experiências imaginárias, pode-se perceber ainda que a partir das charges os espaços de experiências imaginárias referem-se principalmente aos lugares dessa experiência, neste caso procurei traçar aqui os lugares da charge no seu contexto histórico, suas experiências nos jornais e a própria trajetória vivenciada pelo artista e que influencia decisivamente nas suas escolhas.

Mas de qualquer maneira os quadrinhos sempre se constituíram em organismos culturais que dissimulam o poder hierárquico do estado, expandem os conteúdos ideológicos e também fundamentam novas formas de exercício de poder. É claro que o discurso narrativo dos quadrinhos parte também das imagens, e mais do que uma representação, a imagem afigura-se-nos como uma possibilidade de representificação, pela concretude dos signos que a compõe. No discurso gráfico das charges intervêm imagens desenhadas fixas, especificando o seu campo de atuação visual. Os balões de fala, que no caso de Henfil opta apenas por um traço simples que liga a fala ao personagem, e que também poderá sempre ser visto como um recurso onomatopéico é um componente concreto, físico, *imagístico* capaz de assumir as mais diversas formas – inclusive metalingüística –, encerrando discursos falados ou pensados, verdadeiras unidades significantes da imagem.

Percebemos claramente que nos quadrinhos a narrativa concretiza-se veiculada por jornais e revistas que podem aparecer das seguintes maneiras: como tira diária de jornal cuja situação temática define-se em três ou quatro planos; como tira diária de jornal cuja situação temática exige uma continuidade serial; como uma página semanária de jornal cuja situação temática define-se nos planos que a formam; como uma página semanária de jornal cuja situação temática exige uma continuidade serial; ou como uma história completa publicada em revista ou álbum. E dentro dessas várias formas articulatórias que temos aqui, Henfil trabalha dentro de quase todas essas estratégias técnicas de comunicação.

Muitas vezes, quando nos deparamos com os quadrinhos ou com as charges, a própria imagem pode encerrar o prolongamento da imagem anterior e/ou o princípio da imagem posterior, objetivando um alinhado num corte espacial, específico às linguagens gráficas que normalmente se desenvolvem por intermédio de imagens fixas

impressas. A partir dessas imagens fixas [reveladoras de um universo de signos determinado por uma ideologia que o alimenta e por uma estrutura que o cristaliza], a história contida em uma charge é significada em sua narratividade por uma dada sequência de fatos. Nem sempre nas charges iremos encontrar esses cortes ou elipses que demarcam ou marcam uma continuidade ou uma descontinuidade temporal e espacial. Como na imagem que abriu estas considerações finais, não vimos essas descontinuidades entre uma imagem e outra. Isso é um dos elementos que conceituam a identidade das charges. Sendo assim, a charge pretende claramente um impacto quase que imediato em relação ao seu conteúdo ou sua forma. Seu formato cômico-humorístico normalmente exige que o artista resolva, pelo menos parcialmente, em relação à mensagem de uma charge como numa tira diária, que pode exigir ou não uma continuidade serial.

Esses são os principais caminhos que podemos claramente perceber quando nos colocamos a disposição para descrever os sentidos das charges ou dos quadrinhos em geral. Essas composições gráficas contidas nas charges, avaliadas aqui, servem-nos para delinear os contornos conceituais deste tipo de arte gráfica.

As charges do cartunista Henfil nos serviram, aqui, apenas como uma base para avaliar os contornos deste fenômeno específico de uma parte do universo dos desenhos gráficos. Pois se trata de um processo criativo específico à linguagem das mensagens visuais ordenada em imagens desenhadas. Percebemos que o tempo da narrativa pode se confundir, muitas vezes, com o tempo da leitura. No entanto, como na imagem anterior, este tempo, mesmo sob o ponto de vista diegético, problematiza-se em um plano cujos referentes da linguagem desfiguram aquela substancialidade do fato contado, projetando uma dimensão de relação entre leitor/narrador ao estabelecer um corte em sua dinâmica operacional. Assim, o leitor sempre será convidado a ‘parar’ no tempo, enquanto que o texto/fala ‘para’ a imagem, conflitando-se ao mesmo tempo com o movimento da própria coisa narrada.



## BIBLIOGRAFIA

---

### REFERÊNCIAS:

ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Nova Cultura, 2000.

ARIÉS, Philippe. Uma Nova Educação do Olhar. Lisboa: editora Teorema,

ABREU, Carlos. Dibujo satírico, dibujo humorístico, chiste gráfico y caricatura, en Revista Latina de Comunicación Social, número 36, de diciembre de 2000. La Laguna (Tenerife).

ABDELMALACK, Genny. Momentos da história do Brasil através da caricatura (1900/37). Dissertação de Mestrado em Artes, Universidade de São Paulo, Departamento de Comunicações e Artes, 1991.

BRAGA, José Luís. O Pasquim e os anos 70: mais para epa que pra oba. Brasília: Editora da UnB, 1991.

BRAIT, Beth. Ironia em perspectiva polifônica. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

BACZKO, Bronislaw. “A imaginação social” In: Leach, Edmund et Alii. Anthropos-Homem. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BENJAMIM, W. Escritos sobre mito e linguagem. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34.

\_\_\_\_\_. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BERGSON, Henri. O riso: ensaios sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CAUNE, J. Cultura e Comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CASTORIADIS, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. São Paulo: Paz & Terra.

CHAUÍ, Marilena. O que é ideologia. São Paulo: Editora brasiliense, 2008.

CAGNIN, Antonio L. Carões, caras e caretas: salão de humor e de outros humores. São Paulo, 2002.

CHINEM, Rivaldo. Imprensa alternativa – Jornalismo de oposição e inovação. São Paulo: Ática (Série Princípios, 250), 1995.

HILL , Christopher - Lênin e a Revolução Russa; Rio de Janeiro; Zahar Editores.

CHARTIER, Roger. História cultural – Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1990.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis, Rj: Vozes, 2008.

DUPRANT, Annie. L'imagerie populaire. In: *Domínios da Imagem*. Londrina, ano III, nº 5, 2009.

DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário; introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DIAS, Lincoln G. Desenho 1. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo/Núcleo de Educação Aberta e a Distância, 2009.

E. H. Gombrich. Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual. Fondo de cultura Económica México, 2009.

EISNER, Will. Quadrinhos e arte seqüencial. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FONSECA, J. da.. Caricatura: A imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1979. p. XII.

\_\_\_\_\_. Ordem do discurso. São Paulo: Edição Loyola, 2008.

FREUD, Sigmund. Os chistes e a sua relação com o inconsciente (1905). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XXI.

GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GORDON, Ian. Comic Strips and Consumer Culture 1890-1945. London: Smithsonian Institution Press, 1998.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma. In: Revista Domínios da Imagem, número 02, maio de 2008, Universidade Estadual de Londrina, 2008.

\_\_\_\_\_. Arte Visual Comunista: imprensa comunista brasileira, 1945-1958. Londrina: Universidade Estadual de Londrina/LEDI, 2010.

HENFIL. Hiroshima, meu humor. São Paulo: Geração Editorial, 2002. p. 14.

\_\_\_\_\_. Cartas da mãe. Rio de Janeiro, 1980a.

KELLNER, Douglas. A cultura da mídia – estudos culturais: Identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LAGO, Pedro Corrêa do. Caricaturistas brasileiros. 1936-1999. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

MAFFESOLI, Michel. A comunidade localizada. In: *Sob o céu da cultura*. CASTRO, Gustavo. & DRAVET, Florence (Org.). Brasília: Thesaurus, 2004.

\_\_\_\_\_. O imaginário é uma realidade. Revista FAMECOS. Porto Alegre, nº 15, agosto 2001.

\_\_\_\_\_. A transfiguração do político: a tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MALTA, Márcio. Henfil: humor subversivo. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, 2000.

\_\_\_\_\_. A Galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico. São Paulo: Editora Nacional, Editora da USP, 1972.

MIANI, Rozinaldo A. A charge na imprensa sindical: uma iconografia do mundo do trabalho. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA, 2002.

MALTA, Márcio. Henfil: humor subversivo. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

\_\_\_\_\_. Diretas jaz: o cartunista Henfil e a redemocratização através das “Cartas da Mãe”. Niterói: Muiraquitã, 2012.

MORAES, Dênis de. O rebelde do traço: a vida de Henfil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

\_\_\_\_\_. Comunicação alternativa, redes virtuais e ativismo: avanços e dilemas. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación [www.eptic.com.br](http://www.eptic.com.br), vol. IX, n. 2, mayo – ago. / 2007.

MELO, J. Marques de. Jornalismo opinativo. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 2003.

- MCCLLOUD, Scott. Desvendando os quadrinhos. São Paulo: Makron books, 2005.
- MAGALHÃES, Henrique. Humor em pílulas – a força das tiras brasileiras. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2006.
- MONTEIRO, Rosana H. Cultura Visual: definições, escopo, debates. In: *Domínios da Imagem*. Londrina, ano I, nº 2, 2012.
- MONTORO, Tânia. A construção do imaginário feminino no cinema espanhol contemporâneo. In: *De olho na Imagem*. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira/Editorial Abaré, 2006.
- MOSCOVICI, S. Representações Sociais: investigações em Psicologia Social. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MELLO, Maria Thereza Negrão de Mello. História cultural como espaço de trabalho. In: *Os espaços da história cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008.
- \_\_\_\_\_. Clio, a musa da história e sua presença entre nós. In: *Um passeio com Clio*. Brasília: Paralelo 15, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.
- NERY, Laura. Cenas da vida carioca. O Rio no traço de Raul Pederneiras. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda.(org.) História em cousas miúdas. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.
- NETO, Fernando A. S. Linguagem Gráfica. Vitória: Espírito Santo, Universidade Federal do Espírito Santo, 2008.
- ORLANDI, E. P. Discurso, imaginário social e conhecimento. *Em Aberto*. Brasília, ano 14, n.61, jan./mar. 1994.
- \_\_\_\_\_. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. Editora Unicamp: São Paulo, 2007.
- \_\_\_\_\_. Análise de Discurso: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 2001.
- PIRES, Conceição. Humor, lutas sociais e direitos femininos nos anos 1970. In: *Cultura e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. (orgs.) Martha Abreu, Rachel Soihet e Rebeca Gontijo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.
- PROPP, Vladímir. Comicidade e riso. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- RENAULT, David. *Os caminhos que ligam o jornalismo ao historiador e tecem o fio da história*. In: Os espaços da história cultural. KUYUMJIAN, Marcia de Melo Martins & MELLO, Maria Thereza Negrão de. Brasília: Paralelo 15, 2008.

RIANI, C. Linguagem & cartum... ta rindo do quê? Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba. Piracicaba: Editora da UNIMEP, 2002.

\_\_\_\_\_. Visual, Humor Gráfico & Publicidade: Cadê Vocês?! . Ribeirão Preto: SP, 2006. XI Simpósio de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

RAMOS, Paulo. Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras. Campinas: Zarabatana Books, 2011.

ROMUALDO, Edson Carlos. Charge jornalística: intertextualidade e polifonia. Maringá: Eduem, 2000.

ROGOFF, I. Studying Visual Culture. In: MIRZOEFF, N. *The Visual Culture, Reader*. 2nd Ed. London and New York: Routledge, 2002.

SOUZA, Tárík de. Como se faz humor político. Petrópolis: Vozes, 1984.

SKIDMORE, Thomas. Brasil: de Castelo a Tancredo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SEIXAS, Rozeny. Morte e vida Zeferino: Henfil e humor na revista Fradim. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996.

SANTOS, Roberto E. dos. HQs de humor no Brasil: variações da visão cômica dos quadrinhos brasileiros (1864-2014). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

SANTAELLA, L. Culturas e Artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Editora Paulus, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e como representação. São Paulo: UNESP, 2001.

SOIHET, Rachel. A subversão pelo riso: Estudos sobre o carnaval da *Belle Époque* ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

TEIXEIRA, Tattiana. Muito além da opinião: um breve esboço da relação entre charge e jornalismo no Brasil. Portcom, 2001.

VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não terminou. São Paulo: Editora Planeta, 2008.

VERÍSSIMO, Érico. Breve História da Literatura Brasileira. São Paulo: Globo, 1997.

VALE, Lilian do. A escola imaginária. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.

WEBER, Hilde. O Brasil em Charges (1950 – 1985). São Paulo: Circo Editorial, 1986.

WENDERS, Wim. A lógica das imagens. Lisboa: Edições 70, 1990.

## **TRABALHOS ACADÊMICOS (teses e dissertações):**

CHAMMAS, Eduardo Zayat. A Ditadura Militar e a grande Imprensa: Os editoriais do Jornal do Brasil e do Correio da Manhã entre 1964 e 1968. 2012. 112 páginas. Dissertação – Universidade de São Paulo. Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas – departamento de História, programa de pós-graduação em História Social.

BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: a trajetória de Angelo Agostini no Brasil imperial-São Paulo e Rio de Janeiro- 1864-1888*. Tese (Doutorado em História ) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2005.

## **REVISTAS ACADÊMICAS:**

DOLABELLA, Ana R. Vidigal. Leitura de Imagens no Jornal: Humor gráfico, mídia e educação. *Revista de Estudos em Comunicação*., Curitiba, v. 8, n. 17, 2008.

COUTO, Euclides de Freitas. Os traços da rebeldia: esporte, cultura e política. Na obra de Henfil (1968-1971). São Paulo, v. 1, n. 2, 2012.

CAMPOS, Emerson C, & PETRY Michele B. Histórias desenhadas: os usos das expressões gráficas de humor como fontes históricas. *Revista Catarinense de História: Florianópolis*, n. 17. 2009. p. 118.

CALIXTO, 1906. In: L. C. A Capoeira. *Revista Kosmos*. Ano 3, nº 3, mar. 1906.

DUPRANT, Annie. L'imagerie populaire. In: *Domínios da Imagem*. Londrina, ano III, nº 5, 2009.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, nº 15, agosto 2001.

MIANI, Rozinaldo A. A charge na imprensa sindical: uma iconografia do mundo do trabalho. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA, 2002.

MORAES, Dênis de. Comunicação alternativa, redes virtuais e ativismo: avanços e dilemas. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación* [www.eptic.com.br](http://www.eptic.com.br), vol. IX, n. 2, mayo – ago. / 2007.

PIRES, Maria da C. F. Cultura e Política nos Quadrinhos de Henfil. *HISTÓRIA, SÃO PAULO*, v. 25, n. 2 p. 94-114, 2006. Retirado de : <http://www.scielo.br/pdf/his/v25n2/04.pdf>.

RIANI, Camilo. *Visual, Humor Gráfico & Publicidade: Cadê Vocês?!*. Ribeirão Preto: SP, 2006. XI Simpósio de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

SANTOS, Roberto E. dos. & COSTA, Osvaldo da Silva. O humor gráfico do jornal *Ovelha Negra*. Revista do programa de pós-graduação em Comunicação. Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF. Vol.6, nº 1, junho 2012. Retirado de: <http://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/viewFile/240/235>.

QUEIROZ, Andréa C. de B. *O Pasquim: Um jornal que só diz a verdade quando está sem imaginação (1969-1991)*. História & Perspectivas, Uberlândia, (31) :229-252, Jul./Dez. 2004.

### **REVISTAS/JORNAIS/ENTREVISTAS:**

As 30 melhores entrevistas de Playboy. Org. Luiz Rivoiro. São Paulo: Editora Abril, 2005.

*Caros Amigos*, São Paulo, Casa Amarela. “Henfil: mais atual do que nunca”, nº 59, 2002.

*Jornal da ABI*. “Henfil para sempre”, 2009. Edição nº 339 de Março.

*Veja*. São Paulo. Ed. Abril, 1971. Edição 139 de 5 de Maio.

*Veja*. São Paulo, Ed. Abril, 1971. Edição nº 138 de 28 de Abril.

### **OBRAS DE HENFIL E ÁLBUNS:**

HENFIL. *Hiroshima, meu humor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

Henfil. *Cartas da mãe*. Rio de Janeiro, 1980a.

*Almanaque dos Fradinhos* – 1971.

*Henfil na China (Antes da Coca-cola)* – 1981.

*Diário de um Cucaracha* – 1983

*A volta da Graúna* – 1993

A volta do Fradim – 1993

A volta de Ubaldo, o Paranóico – 1994

Henfil nas Eleições – 1994

Urubu e Flamengo – 1996/2007

## FILMES E VÍDEOS CONSULTADOS

Arquivo N – “HENFIL”. Rede Globo, 2008.

HENFIL. “Tanga – Deu no *New York Times*?”, 1988.

Humor com gosto de Pasquim, 2012.

O Pasquim – A subversão do Humor, 2004.

OLIVEIRA, Marisa Furtado de. “Henfil – Profissão cartunista”, 2002.

O Pasquim: a Revolução pelo Cartum, 1999.

REINIGER, Ângela P. “Três irmãos de sangue”, 2006.

TV Cultura – Documentário “Henfil Plural”, 2011.

## IMAGENS

[**imagem 01. Pág. 34**] FONTE: <http://revistacult.uol.com.br/home/wp-content/uploads/2013/12/fradins1.jpg>

[**imagem 02, pág. 38**] FONTE: <http://blogdaboitempo.com.br/2013/06/05/o-humor-de-henfil-contra-quem-oprime>

[**imagem 03. Pág. 38**] FONTE: <https://quadrinhos.wordpress.com/tag/orelhao/>

[**imagem 04. pág. 40**] FONTE: <https://quadrinhos.wordpress.com/tag/orelhao/>

[**imagem 05. Pág. 41**] FONTE: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/livros/2014-02-05/cartunista-henfil-que-faria-70-anos-nesta-quarta-tem-colecao-relancada.html>



[**imagem 06. Pág. 45**] FONTE: <http://www.aldeiagaulesa.net/2011/10/henfil-e-paz-imperialista.html#.Vi-u2NLBzGc>

[**imagem 07. Pág. 48**] FONTE: <http://www.spacca.com.br/mestres/henfil.htm>

[**imagem 08. Pág. 58**] FONTE:  
[http://www.klickeducacao.com.br/je/materias/o\\_legado\\_de\\_henfil/](http://www.klickeducacao.com.br/je/materias/o_legado_de_henfil/)

[**imagem 09**] FONTE: <http://www.falandodeflamengo.com.br/2015/08/23/e-ai-flamengo-hora-de-vencer-nao-importa-de-quanto/>

[**imagem 10. Pág. 59**] FONTE: <http://www.alcilenecavalcante.com.br/alcilene/ele-o-urubu>

[**imagem 11. Pág. 60**] FONTE: <http://culturatricolor.blogspot.com.br/2012/06/o-jornal-dos-sports-e-as-charges-sobre.html>

[**imagem 12. Pág. 68**] FONTE: <http://museudosgibis.blogspot.com.br/2011/06/censura-voltou-em-um-quadrinho-do.html>

[**imagem 13. Pág. 68**] FONTE:  
<http://temasdeartecontemporanea.blogspot.com.br/2013/08/henfil-politica-e-humor-na-epoca-da.html>

[**imagem 14. Pág. 71**] Fonte: <http://www.socialistamorena.com.br/henfil-70-anos/>

[**imagem 15. Pág. 73**] Fonte: <http://www.vermelho.org.br/noticia/230164-11>

[**imagem 16. Pág. 76**] Fonte:  
<http://sarauvilafundao.blogspot.com.br/2010/07/homenagem-henfil-charges-biografia.html>

[**imagem 17. Pág. 76**] Fonte: <http://marianoresistencia-alunos.blogspot.com.br/p/rafael-joao-victor-e-carlos-eduardo-e-o.html>

[**imagem 18. Pág. 78**] Fonte: <http://jornalggn.com.br/noticia/henfil-ja>

[**imagem 19. Pág. 79**] Fonte: <http://memoriasdaditadura.org.br/artistas/elis-regina/>

[**imagem 20. Pág. 79**] Fonte: <http://ggnnoticias.com.br/noticia/as-ditaduras-brasileiras-e-o-adesismo-musical>

[**imagem 21. Pág. 83**] FONTE: <https://cahisunifesp.wordpress.com/category/noticias/>

[**imagem 22. Pág. 91**] FONTE: <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/somos-refens-da-ma-consciencia-que-santifica-bandidos-tomando-os-ou-como-vitimas-passivas-das-condicoes-sociais-ou-como-militantes-involuntarios-da-igualdade/>

[**imagem 23. Pág. 91**] FONTE: <http://mixculturainformacaoearte.com/2013/07/diretas-jaz-vida-e-obra-do-cartunista-henfil.html>

[imagem 24. Pág. 97] FONTE: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=5406>

[imagem 25. Pág. 100] FONTE: [http://searched5.rssing.com/channel/3847128/all\\_p14.html](http://searched5.rssing.com/channel/3847128/all_p14.html)

[imagem 26. Pág. 108] FONTE: <https://saladeartesvirtual.wordpress.com/2013/09/>

[imagem 27. Pág. 109] FONTE: <http://maurobandeiras.blogspot.com.br/2011/08/o-primeiro-heroi-aventureiro-dos.html>

[imagens 28. Pág. 112] FONTE: [http://mspeglich.blogspot.com.br/2012\\_05\\_01\\_archive.html](http://mspeglich.blogspot.com.br/2012_05_01_archive.html)

[imagem 29. Pág. 113 ] FONTE: <http://comix.com.br/blog/memoria-hq-raul-pederneiras/>

[imagens 30. Pág. 114] FONTE: [http://revistaalceu.com.pucrio.br/media/Alceu%2018\\_artigo%209%20\(pp117%20a%20130\).pdf](http://revistaalceu.com.pucrio.br/media/Alceu%2018_artigo%209%20(pp117%20a%20130).pdf)

[imagem 31. Pág. 116] FONTE: <http://mestresdahistoria.blogspot.com.br/2012/06/uma-leitura-da-era-vargas-atraves-das.html>

[imagem 32. Pág. 116] FONTE: <http://imagohistoria.blogspot.com.br/2009/03/era-vargas-3-de-4.html>

[imagem 33. Pág. 117] FONTE: <http://brainly.com.br/tarefa/746041>

[imagem 34. Pág. 117] FONTE: <http://meninasesudentessi.blogspot.com.br/2013/08/a-voz-do-brasil.html>

[imagens 35. 119] FONTE: <http://www.anovademocracia.com.br/no-27/556-o-humor-latino-carioca-de-lan>

[imagens 36. Pág. 121] FONTE: [http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao06/artigos\\_siqueri.php](http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao06/artigos_siqueri.php)

[imagens 37. Pág. 122] FONTE: [http://grafar.blogspot.com.br/2007\\_07\\_08\\_archive.html](http://grafar.blogspot.com.br/2007_07_08_archive.html)

[imagem 38. Pág. 127] FONTE: <http://www.legal.adv.br/2011/09/page/3/>

[imagem 39. Pág. 128-129] FONTE: <http://baiacu-informa.tumblr.com/post/64598352991/baiacu-tem-resgatado-exemplos-entre-os-muitos>

[imagem 40. Pág. 129] FONTE: <https://estantedoheitor.wordpress.com/>

**[imagem 41. Pág. 130]** FONTE:

<http://sarauvilafundao.blogspot.com.br/2010/07/homenagem-henfil-charges-biografia.html>

**[imagem 42. Pág. 134]** FONTE: <http://falandoemliteratura.com/2013/02/05/henfil-05021944-04011988/>

**[imagem 43. Pág. 136]** FONTE: <http://baiacu-informa.tumblr.com/post/64598352991/baiacu-tem-resgatado-exemplos-entre-os-muitos>

**[imagem 44. Pág. 139]** FONTE: [http://blogdosquadrinhos.blog.uol.com.br/arch2008-07-01\\_2008-07-31.html](http://blogdosquadrinhos.blog.uol.com.br/arch2008-07-01_2008-07-31.html)

**[imagem 45. Pág. 141]** FONTE: <http://compauta.com.br/cartunista-henfil-faria-70-anos-hoje-relembre-sua-historia/>

**[imagem 46. Pág. 145]**

FONTE: <http://www.newsrondonia.com.br/noticias/vem+pra+rua+protestos+no+brasil+sao+retratados+em+charges/34080>

**[imagem 47. Pág. 150]** FONTE: <http://institutohenfil.blogspot.com.br/>

**[imagem 48. Pág. 152]** FONTE:

<http://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2011/04/05/tipos-de-leitor-ubaldo-o-paranoico/>

**[imagem 49. Pág. 152]** FONTE:

[http://www.contextolivres.com.br/2014\\_03\\_08\\_archive.html](http://www.contextolivres.com.br/2014_03_08_archive.html)

**[imagem 50. Pág. 154]** FONTE: <http://www.pavablog.com/tag/pava/page/761/>

**[imagem 51. Pág. 155]** FONTE: <http://www.historia-brasil.com/redemocratizacao.htm>

**[imagem 52. Pág. 158]** FONTE:

[http://calango74.blogspot.com.br/2013\\_12\\_01\\_archive.html](http://calango74.blogspot.com.br/2013_12_01_archive.html)

**[imagem 53. Pág. 162]** FONTE: <http://oglobo.globo.com/sociedade/o-globo-nove-decadas-olhando-para-futuro-1-16977379>

**[imagem 54. Pág. 165]** FONTE: <https://www.pinterest.com/cassinha/quadrinhos-humor/>

**[imagem 55. Pág. 165]** FONTE:

[http://www2.uol.com.br/ohayo/v4.0/Comics/henfil/fev07\\_henfil.shtml](http://www2.uol.com.br/ohayo/v4.0/Comics/henfil/fev07_henfil.shtml)

**[imagem 56. Pág. 168]** FONTE: <http://acervo.oglobo.globo.com/charges-e-humor/na-estreia-de-henfil-operario-orelhao-ironiza-dia-do-trabalho-9041508>

**[imagem 57. Pág. 168]** FONTE:

<http://opensamentododias.blogspot.com.br/2010/02/alguns-cartuns-de-henfil.html>

**[imagens 58. 169]** FONTE: <https://www.pinterest.com/pin/356769601706830459/>

**[imagens 59. Pág. 174]** FONTES:

<https://www.pinterest.com/pin/356769601706830440/>

**[imagem 60. Pág. 175]** FONTE:

<http://blogdogutemberg.blogspot.com.br/2013/01/humor-armado-de-henfil-2.html>

**imagem 61. Pág. 178]** FONTE:

[http://www.portalimprensa.com.br/revista\\_imprensa/conteudo-extra/57111/henfil+uniu+politica+e+humor+para+driblar+a+ditadura+do+bom+mocismo](http://www.portalimprensa.com.br/revista_imprensa/conteudo-extra/57111/henfil+uniu+politica+e+humor+para+driblar+a+ditadura+do+bom+mocismo)

**[imagem 62. Pág. 182]** FONTE: <http://not1.xpg.uol.com.br/wp-content/uploads/2010/11/grauna-caricatura-henfil-humor.jpg>

**[imagem 63. Pág. 184]** Fonte: <https://quadrinhos.wordpress.com/category/comics-quadrinhos/desenhistas/henfil/>



