

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual

JORGE BRAGA E MARIOSAN:

Uma análise das charges políticas publicadas no jornal *O Popular* em Goiânia (2008-2009)

Renato Fonseca Ferreira

Goiânia
2012

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual

JORGE BRAGA E MARIOSAN:

Uma análise das charges políticas publicadas no jornal *O Popular* em Goiânia (2008-2009)

Renato Fonseca Ferreira

Goiânia
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG

F383j Ferreira, Renato Fonseca.
 Jorge Braga e Mariosan [manuscrito]: uma análise das charges
 políticas publicadas no jornal *O Popular* (2008-2009) / Renato
 Fonseca Ferreira. - 2012.
 xv, 216 f. : il.

 Orientador: Prof. Dr. Marcelo Mari.
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
 Faculdade de Artes Visuais, 2012.
 Bibliografia.
 Apêndices.

 1. Humorismo – Ilustrações. 2. Cartunistas – Jornal O
 Popular. I. Título.

CDU: 741.5:070.487

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual

JORGE BRAGA E MARIOSAN:

Uma análise das charges políticas publicadas no jornal *O Popular* em Goiânia (2008-2009)

Renato Fonseca Ferreira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre, sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Mari.
Linha de pesquisa: História, teoria e crítica da arte.

Goiânia
2012

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E

DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ Dissertação ☐ Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Renato Fonseca Ferreira				
E-mail:	rfonsecaferreira@gmail.com				
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? ☒ Sim ☐ Não					
Vínculo empregatício do autor	Estudante e pesquisador				
Agência de fomento:	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico	Sigla:	CNPQ		
País:	Brasil	UF:	GO	CN PJ:	33.654.831/0001-36
Título:	JORGE BRAGA E MARIOSAN: Uma análise das charges políticas publicadas no jornal <i>O Popular</i> em Goiânia (2008-2009)				
Palavras-chave:	Caricatura em Goiás. Charge Política. Jorge Braga. Mariosan				
Título em outra língua:	An analysis of political cartoons published in <i>O Popular</i> newspaper in Goiânia (2008-2009)				
Palavras-chave em outra língua:	Caricature in Goiás. Political Cartoon. Jorge Braga. Mariosan.				
Área de concentração:	História, teoria e crítica da arte e da imagem.				
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	15 de março de 2012				
Programa de Pós-Graduação:	Cultura Visual				
Orientador (a):	Marcelo Mari				
E-mail:	marcelomari.fav@gmail.com				

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

Renato Fonseca Ferreira

JORGE BRAGA E MARIOSAN:

Uma análise das charges políticas publicadas no jornal *O Popular* em Goiânia (2008-2009)

Dissertação defendida e aprovada em 15 de março de 2012, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Marcelo Mari FAV/UFG
(Orientador)

Prof. Dr. Márcio Pizarro - FH/UFG

Prof^a. Dr.^a Maria Elizia - FAV/UFG

Prof. Dr. Cássio da Silva Araújo Tavares - FL/UFG
(Suplente)

Prof^a. Dr.^a Rosana Hório - FAV/UFG
(Suplente)

A minha mãe, que me incentivou a trilhar os caminhos do conhecimento científico no momento que colocou um gibi em minhas mãos...

A Wanessa, minha esposa, pelo apoio incondicional e o amor dedicados durante todos esses anos.

Tio João, tio Roberto e tia Zilda (*in memoriam*) cujo ensinamento e motivação me ajudaram a superar os obstáculos.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus que possibilitou a concretização desta dissertação, amparando-me nos momentos decisivos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcelo Mari, com sua exímia competência e dedicação, ao me aconselhar e realizar observações imprescindíveis para a realização desta pesquisa.

Ao CNPQ, pelo apoio financeiro neste estudo.

A minha irmã Andrea por ter me educado com amor e carinho segundo os valores éticos absorvidos de nossa mãe.

A Carmem e a Suely, funcionárias do *Arquivo Histórico Estadual*, por suas cordiais recepções.

Ao Mariosan, pela gentileza em ajudar-me com o andamento da pesquisa.

Ao Jorge Braga que disponibilizou seu tempo para ceder entrevista, a fim de complementar a presente dissertação.

A Maria de Jesus, funcionária do Centro de Documentação (CEDOC) da *Organização Jaime Câmara*, ao Antônio, do *Instituto de Pesquisas e Estudos do Brasil Central*, e a todos os funcionários destes arquivos e do *Museu Histórico Alderico Borges de Carvalho* que tanto me auxiliaram e aconselharam.

E, por fim, aos amigos e familiares pelo apoio e pelo convívio alegre nos encontros e viagens realizadas.

RESUMO

O presente trabalho focaliza a produção de charges de cunho político executadas pelos cartunistas Jorge Braga e Mariosan realizadas em Goiânia e veiculadas pelo *Jornal O Popular* no período compreendido entre 2008 e 2009, tendo como referência os principais acontecimentos ocorridos na política nacional e internacional. O objetivo desta pesquisa visa elucidar como a charge política cria múltiplos pontos de vista a respeito do tratamento das questões políticas, dos comportamentos de seus representantes, utilizando o humor para construir um discurso crítico e como mecanismo de projeção de uma ideologia. E, a partir desta discussão, verificamos como as charges estão orientadas na página do jornal e como os textos que a circundam se relacionam com as mesmas. Através destas relações surgem problematizações sobre a formação do sentido na charge e sobre sua configuração enquanto gênero jornalístico e sátira pictórica ou simplesmente gênero artístico. Considerando a charge como uma linguagem iconográfica e uma prática discursiva e ideológica, procuramos identificar nas análises realizadas a sua função histórica reveladora de um posicionamento crítico de um poder de convencimento mediado pelo humor. Como procedimento metodológico foram adotados os conceitos da Análise de Discurso e os pressupostos teóricos de Orlandi (1992; 2009) em sua concepção sobre o silêncio como uma forma de investigar os sentidos produzidos pelas charges políticas e fundamentar certas afirmações, problematizando as questões em torno da charge.

Palavras-chave: Caricatura em Goiás. Charge Política. Jorge Braga. Mariosan.

ABSTRACT

This paper focuses on the production of cartoons run by a political cartoonist Jorge Braga and Mariosan held in Goiânia and served by the newspaper The People in the period between 2008 and 2009 with reference to major events in national and international policy. This research aims to elucidate how the cartoon policy creates multiple points of view regarding the treatment of political issues, the behavior of their representatives, using humor to build a critical discourse and as a means of projecting an ideology. And from this discussion looked at how the cartoons are oriented on the page of the newspaper and the texts that surround relate to her. Through these relationships arise problematization of meaning in the formation of charge and on its configuration as a journalistic genre and pictorial satire, or simply artistic genre. Considering the charge as an iconographic language and an ideological and discursive practice, we sought to identify in its historical function analysis reveals a critical position in a convincing power as mediated by mood and methodological procedure, we use the concepts of discourse analysis and the assumptions theoretical Orlandi (1992; 2009) in his conception of silence as a way to investigate the meanings produced by the political cartoons and substantiate certain claims, questioning the issues surrounding the charge.

Keywords: Caricature in Goiás. Political Cartoon. Jorge Braga. Mariosan.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 HUMOR, CARICATURA, CHARGE E CARTUM: CONCEITOS E DEFINIÇÕES.....	18
1.1 Sobre o humor e o riso na caricatura.....	18
1.2 Sobre a caricatura.....	23
1.3 Sobre a charge.....	39
1.4 Sobre o cartum.....	43
1.5 A produção no Brasil.....	46
2 A CARICATURA EM GOIÁS.....	57
2.1 Uma breve reflexão sobre a produção goiana (1920 – 1950).....	57
2.2 O Cinco de Março e o início do período moderno da caricatura em Goiás (1970).....	78
2.3 Os salões humorísticos ocorridos na capital (1977 – 1989).....	87
2.4 Jorge Braga e Mariosan, ícones da produção caricatural goiana.....	94
3 ANÁLISE: AS RELAÇÕES QUE A CHARGE MANTÉM COM O TEXTO E SEU FUNCIONAMENTO DISCURSIVO.....	99
3.1 A linha editorial de <i>O Popular</i>	99
3.2 Interações entre texto e charge.....	106
3.3 Entre o texto e a charge: a criação de simbolismos a partir de um núcleo textual.....	134
3.4 Charge e texto.....	157
4 A DUPLA IDENTIDADE DA CHARGE, A PRESENÇA DO DITO E DO NÃO-DITO E A RELAÇÃO COM O SILÊNCIO.....	167
4.1 A dupla identidade da charge na perspectiva de Jorge Braga e Mariosan....	167
4.2 O dito e o não-dito e a relação com o silêncio na charge de Jorge Braga e Mariosan	178
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	183
REFERÊNCIAS.....	187
APÊNDICE – A ENTREVISTA REALIZADA EM 13 DE JULHO DE 2010, NA SEDE DO JORNAL O POPULAR. MARIOSAN GONÇALVES, NASCIDO EM IRAÍ DE MINAS, EM 16 DE FEVEREIRO DE 1961.....	199
APÊNDICE – B ENTREVISTA REALIZADA EM 20 DE JULHO DE 2011, NA SEDE DO JORNAL O POPULAR. MARIOSAN GONÇALVES, NASCIDO EM IRAÍ DE MINAS, EM 16 DE FEVEREIRO DE 1961.....	207
APÊNDICE – C ENTREVISTA EM 20/07/2011 NA SEDE DO JORNAL O POPULAR. JORGE DOS REIS BRAGA, NASCIDO EM 04 DE FEVEREIRO	212

DE 1957, PATOS DE MINAS-MG.....

INTRODUÇÃO

A circulação da charge realizada no jornal *O Popular* possui publicação diária organizada em torno de um conjunto predominantemente de textos com o intuito de transmitir informações a partir de um olhar pessoal do chargista, denotando um ponto de vista crítico, opinativo e persuasivo. Geralmente, a charge é apresentada nos gêneros opinativos ao lado de editoriais e artigos com a função de elucidar situações e personalidades que estiveram em destaque durante o dia ou semana. Esta exploração dos gêneros opinativos visa transparecer uma concepção pessoal sobre determinado assunto, impulsionando o leitor a desenvolver, de certa forma, um posicionamento crítico, seja este relacionado à administração pública ou a privada, a denúncias de ordem moral e social, aos governantes ou quaisquer assuntos relatados que mereçam atenção.

A recorrência a elementos verbais e a construção de valores históricos e sociais, tornam a charge em um dispositivo transdisciplinar. Ela é portadora de um discurso persuasivo e ideológico que utiliza o humor como ferramenta de orientação crítica e de protesto. O humor presente na charge não pressupõe uma atitude negativa, mas “é justamente a constituição humorística que permite à charge, dissimulando seu caráter de oposição, tentar desvelar, pela linguagem verbal e não-verbal, sentidos muitas vezes silenciados no contexto político”. (D’ATHAYDE, 2010, p. 9).

Esta afirmação da autora demonstra que o discurso ideológico presente na charge considera o humor como uma “função desestabilizadora de sentidos”, a qual revela aquilo que não é dito diretamente, mantendo um posicionamento de protesto e rebeldia, tornando compreensível aquilo que é exposto. A charge estabelece um padrão de comunicação universal que promove uma identificação quase imediata do indivíduo ou fato retratado em seu interior por ser constituída de signos que podem ser interpretados de acordo com o conhecimento de cada indivíduo, ou ainda, por uma memória histórica que é também coletiva.

O presente trabalho focaliza a produção de charges de cunho político executadas pelos cartunistas Jorge Braga e Mariosan realizadas em Goiânia e veiculadas pelo *Jornal O Popular* no período compreendido entre o ano de 2008 e 2009, tendo como referência os principais acontecimentos ocorridos na política nacional e internacional.

Este recorte foi realizado devido à insuficiência de material para consulta disponibilizado pelo arquivo do *Jornal O Popular* sediado na Organização Jaime Câmara (CEDOC), uma vez que este não conta com um arquivo impresso e a digitalização das edições publicadas foi iniciada tardiamente, apenas em junho de 2008. As edições anteriores, organizadas pela instituição, encontram-se em microfilme, porém não há condições para serem manipulados e organizados em uma pesquisa. Os outros arquivos utilizados e descritos na bibliografia não apresentam sequência cronológica por falta de edições ou estão incompletas por falta de páginas.

A escolha de Jorge Braga e Mariosan justifica-se devido à representatividade que estas duas personalidades exercem no âmbito da produção em humor gráfico no Estado de Goiás, sendo os principais representantes da técnica. Logicamente, há outros chargistas que contribuíram para a constituição do humor gráfico goiano, porém tanto Braga quanto Mariosan estão inseridos em um mesmo veículo na atualidade e iniciaram suas produções em Goiás paralelamente à consolidação de um complexo comunicacional goiano (Organização Jaime Câmara) e o fim da ditadura militar. Braga, em especial, iniciou sua produção em Goiás durante a ditadura, estando ao lado dos principais chargistas que contribuíram para a formação do que viria a ser conhecido como o período moderno do humor gráfico goiano.

Esta pesquisa visa a elucidar como a charge política cria múltiplos pontos de vista a respeito do tratamento das questões políticas, dos comportamentos de seus representantes, utilizando o humor para construir um discurso crítico e como mecanismo de projeção de uma ideologia. E a partir desta discussão verificamos como as charges estão orientadas na página do jornal e como os textos que a circundam se relacionam com ela. Através destas relações surgem problematizações sobre a formação do sentido na charge e sobre sua configuração enquanto gênero jornalístico e sátira pictórica ou simplesmente gênero artístico.

Outro ponto a ser tocado se refere a *quem* este estudo é direcionado. Primeiramente, àqueles que se interessam pelo humor gráfico e pretendem conhecer um pouco mais sobre a charge goiana. Segundo, aos que se interessam pela análise detalhada de uma charge como uma forma de entender seu contexto e seus reais significados e como ela se relaciona com o conteúdo verbal em uma página de jornal. E, por fim, aos que conferem à charge política um local de múltiplos

sentidos, cujo discurso se revela como uma atitude de protesto, de natureza persuasiva, cuja discussão não se encerra na materialidade linguística.

Nesta pesquisa, realizamos um estudo voltado para a análise de nove charges produzidas entre os anos de 2008 e 2009 por Jorge Braga e Mariosan, considerando tais produções como uma linguagem iconográfica e uma prática discursiva e ideológica. Neste sentido, procuramos identificar nas análises a sua função histórica reveladora de um posicionamento crítico de um poder de convencimento mediado pelo humor. Para tanto, utilizamos um método de pesquisa qualitativo, realizando uma pesquisa de campo nos arquivos físicos da Capital e do interior do Estado de Goiás como o acervo do *Arquivo Histórico Estadual de Goiás*, o *Museu Alderico Borges de Carvalho*, o *Instituto de Pesquisas e Estudos do Brasil Central* e o Centro de Documentação (CEDOC) do jornal *O Popular* recolhendo charges e caricaturas que contribuiriam para o desenvolvimento da dissertação. Foram realizadas entrevistas, que se encontram na seção de anexo desta pesquisa, como uma forma de entender a formação dos chargistas e sua inserção no cenário goiano. Assim, observamos charges políticas que retrataram os principais acontecimentos na política nacional e internacional.

Para problematizar as questões e indagações que surgiram durante a pesquisa, como metodologia foram utilizados os pressupostos teóricos da Análise de Discurso francesa e aos conceitos expostos por Orlandi (1992; 2009), trabalhando a charge como uma linguagem iconográfica através da concepção do silêncio situado entre o dito e não-dito. Assim, utilizaremos um método de estudo baseado em uma análise contextual e descritiva da charge em que serão observados os atos e ações descritos por ela e pelos textos opinativos que a acompanham, orientado da seguinte forma:

- a) Contextualizar a charge, de forma que sejam esclarecidos a situação e o uso dos personagens envolvidos;
- b) Analisar os textos jornalísticos que acompanham a charge na página, assim como as notícias relacionadas ao fato, veiculada pelo jornal *O Popular* ou por outras fontes;
- c) Realizar uma análise formal das charges;
- d) Identificar as relações que a charge mantém com o texto jornalístico, que podem exprimir relações diretas, indireta e, inclusive ausência de relação;

- e) Identificar os aspectos discursivos da charge que, por sua vez, representam as formações ideológicas;
- f) Identificar os pontos de coincidência com aquilo que não é dito e que provoca uma desestruturação do sentido real, tendo o humor como fator constituinte da significação.

Dessa forma, no primeiro capítulo abordaremos as perspectivas que constituem o humor e o riso, investigando suas diversas definições e como estão inseridos no plano da caricatura. Embora já tenham sido questionadas as especificidades do humor e do riso por diversos autores, que inevitavelmente buscavam por sua essência, consideramos importante definir os conceitos dos termos de forma sucinta e introdutória que possibilite a apreensão de seus significados históricos e contemporâneos. Ao entendermos a dimensão do humor e sua aplicação na caricatura, torna-se necessário definir certos conceitos para os termos caricatura, charge e cartum, visando esclarecer certas particularidades, partindo de um retorno às suas origens, ao significado etimológico e como se deu a inserção deste gênero do humor gráfico no Brasil. Utilizaremos, principalmente, como marco teórico o pensamento de Bergson (2004) sobre o riso e as concepções de Minois (2003) e Alberti (2002), para compreendermos a origem do riso e seu desdobramento através dos séculos e na atualidade.

As pesquisas de Herman Lima em *A história da caricatura no Brasil*; Joaquim da Fonseca em *Caricatura a imagem gráfica do humor* e a dissertação de Elza Maria D'Athayde em *Entre o dizer e o não-dizer: a charge política e a relação com o silêncio* fornecem dados necessários para a definição dos gêneros do humor gráfico, a compreensão de sua linguagem gráfica e suas respectivas origens, assim como os representantes e a configuração de seu espaço na imprensa escrita, que inicialmente esteve associada aos ideais liberais e revolucionários.

Neste capítulo, embora concordemos com os autores pesquisados, considerando que o termo *caricatura* seja um designativo genérico para as demais manifestações do humor gráfico, na presente pesquisa, a partir do segundo capítulo, utilizaremos a expressão *charge*, especificamente *charge política*, para nos referirmos à produção dos chargistas goianos, objetos deste estudo, tendo em vista que o assunto abordado na maioria dos desenhos possui seu caráter temporal. Em outras palavras, referem-se a um acontecimento ou situação específicos de uma determinada época.

Dadas as definições gerais da caricatura, da charge e do cartum, assim como a sua projeção no território brasileiro, iniciamos o segundo capítulo como uma tentativa de constituir um panorama da charge em Goiás, observando sua inserção nos periódicos goianos, a aplicação partidária da caricatura e o questionamento sobre a autoria da primeira publicação realizada no Estado, já que esta possui grande controvérsia.

Utilizaremos como marco teórico as pesquisas de Chaul (2001) e Palacín; Moraes (1994) para entender a constituição e desenvolvimento do Estado goiano e, através do material pesquisado nos arquivos físicos descritos na bibliografia, fundamentais para a formulação de considerações, hipóteses e conclusões sobre a origem da caricatura e a forma como foi inserida.

A consequente urbanização do Estado, motivada ainda durante o Estado Novo com a *Marcha para o Oeste*, a fundação da nova Capital goiana, culminando com a construção de Brasília, acarreta o surgimento de centros urbanos e da criação de um mercado interno, adquirindo projeção nacional, atraindo a imigração de pessoas, sobretudo dos Estados de Minas Gerais e do Maranhão. Os chargistas Jorge Braga e Mariosan vieram para Goiás, oriundos desta massa imigratória e contribuíram para a divulgação e publicação da charge no Estado executando seus trabalhos em jornais como *Cinco de Março*, *Diário e da Manhã* e *O Popular* atualmente.

O jornal *O Cinco de Março* foi uma espécie de divisor de águas para a produção caricatural goiana, e os salões de humor no Estado também tiveram sua parcela de contribuição para o amadurecimento da caricatura, da charge e do cartum goianos, tornando-se necessário tecer algumas considerações em respeito a estes detalhes.

Finalizando o capítulo dois, são realizados alguns comentários sobre os chargistas pesquisados, Jorge Braga e Mariosan, onde serão observados alguns traços biográficos dos chargistas que contarão com trechos das entrevistas, repassando seu ponto de vista a respeito de sua atuação e de seus trabalhos.

O terceiro capítulo traz a análise das charges produzidas por Jorge Braga e Mariosan, com a observação de valores estéticos e históricos e sua relação com as matérias da página em que estão situadas, as quais podem apresentar relações diretas, indiretas e até ausência de relação com as charges. Para tanto, utilizamos Joly (2007), que faz uma introdução sobre análise das imagens e das relações que

estas possuem com os textos imprimindo uma necessidade de compreendermos o que ela comunica já que vivemos em uma sociedade da imagem. A metodologia utilizada contará com algumas observações da Análise de discurso, nos valendo de conceitos expostos por Orlandi (1995; 2009) e Fiorin (2001) como método de descrever e explicar criticamente os processos de produção e circulação da charge, visando compreender os mecanismos de significação e produção de sentido, interpretando a imagem e a formação de uma ideologia presente na identificação do sujeito e na historicidade a partir das concepções do chargista. Isto servirá como uma forma de investigar os sentidos produzidos pelas charges políticas e fundamentar certas afirmações, problematizando as questões em torno da charge.

No quadro abaixo estão relacionadas a quantidade de charges pesquisadas:

Jorge Braga*	Mariosan*
Charges produzidas em 2008 (jun-dez)	Charges produzidas em 2008 (jun-dez)
154 charges	48 charges
Charges produzidas em 2009 (jan-dez)	Charges produzidas em 2008 (jan-dez)
292 charges	64 charges

Quadro 1- Quantificação das charges pesquisadas.

Considerando estes procedimentos, procuramos identificar nas análises a sua função histórica reveladora de um posicionamento crítico e de um poder de convencimento mediado pelo humor.

Esta relação entre texto/charge determina níveis de significância relacionados à função de revezamento em que a o texto pode complementar o sentido da imagem e a charge pode complementar um sentido que texto não alcança, da qual podemos considerá-la – a charge política - como um sistema que engloba aspectos gráficos, ideológicos e comunicativos, uma extensão do “eu” do chargista mediadora de questões do cotidiano.

Desta forma, verificamos como as relações dos textos jornalísticos afetam as charges e como o chargista projeta sua ideologia na imagem. A observação das charges goianas implica em pensar vários aspectos que as envolvem como a historicidade, o humor, a técnica e as reflexões que colocam o leitor em contato com

*Pesquisa realizada no CEDOC – *O Popular* entre os meses de junho a agosto de 2011.

sua época. E, a partir destas considerações, podemos perceber que a charge desfruta de uma dupla identidade, da qual percebemos que ela é um dispositivo que ao mesmo tempo possui uma carga midiática e também artística e o humor funciona como um mecanismo de desarticulação do sentido normatizado.

A partir destas concepções relacionadas à dupla identidade de charge, formula-se o quarto e último capítulo questionando como se dá o processo de construção da charge política como gênero jornalístico e como gênero artístico ou vinculado à sátira pictórica. Observamos também a poética dos chargistas analisados e a estrutura de construção das charges e as consideramos como campo híbrido que reflete perspectivas sócio-históricas, comunicativas e expressivas.

Não pretendemos, nesta pesquisa, percorrer os diversos caminhos propostos pela Análise de Discurso, tampouco estudar suas bases metodológicas já descritas por teóricos como Pêcheux, Ducrot, Foucault, Bakhtin ou a própria Orlandi (1992, 2009), uma vez que isto acarretaria na perda do foco da pesquisa. O dito e o não-dito e a relação com o silêncio (Orlandi, 1992; 2009) na charge são vistos como agentes produtores de sentido que se fundamentam em uma estética da contradição. Através do discurso humorístico, criam-se alegorias que contradizem o que realmente corresponde à realidade, dizendo algo por meio de entrelinhas, deixando implícito certas impressões e o silêncio, pode ser um lugar de discordância e resistência, criando um universo lúdico dentro de uma lógica própria do humor gráfico: o exagero, a desproporção e a formalização com o grotesco.

O dito e o não-dito, assim como as formas de silêncio Orlandi (1992), são meios que Jorge Braga e Mariosan utilizam, aliados à sátira e ao humor, que permitem transmitir uma mensagem relacionada à denúncia, ao protesto, à conformidade ou a resistência sob um viés de equívoco do qual o silêncio seria uma forma de dizer algo a mais, assim como o não-dizer, que funcionam como uma unidade produtora de sentidos na charge e de identificação dos sujeitos.

E, finalizando o quarto capítulo, somos conduzidos às considerações finais, encerrando algumas observações a respeito das análises das charges incluídas na pesquisa e uma comparação dos métodos empregados que cada chargista utiliza no tratamento dos temas. Assim não encerramos a discussão em torno da charge política, goiana ou sobre a dupla identidade da charge, mas propomos abrir novas possibilidades para discutir a charge política, ou gênero charge de um modo geral, como um produto híbrido e transdisciplinar.

1 HUMOR, CARICATURA, CHARGE E CARTUM: CONCEITOS E DEFINIÇÕES

1.1 Sobre o humor e o riso na caricatura

O humor atribuído à caricatura torna-se o principal fundamento de crítica política e, portanto, é necessário realizar uma abordagem em torno deste assunto. Os estudos levantados em torno do humor já foram realizados por diversos campos de pesquisa como a História, a Linguística, a Arte, a Filosofia e a Psicologia. Entretanto, esta pesquisa destina-se a analisar a caricatura, mais propriamente a charge, como uma linguagem iconográfica que utiliza o humor como uma espécie de função desestabilizadora de sentidos, ou segundo Orlandi (1992), com aquilo que é dito e ou não é dito, que se propõe a dizer de forma não clara, indireta ou com uma linguagem velada. O humor na charge política está intimamente ligado a um acontecimento, em geral de conhecimento comum a um determinado grupo, enfatizando fatos relacionados à esfera política como: a corrupção, um mandato governamental, uma lei sancionada ou vetada, um regime político ou particularidades da vida privada de um governante.

O riso, por sua vez, objeto de pesquisa abordado por pensadores como Aristóteles, Platão, Hobbes, Schopenhauer, Bergson, Nietzsche, Bakhtin entre outros, buscaram definir o riso, sua essência e suas especificidades. Aristóteles afirma que o homem é o único animal que ri, ou seja, a comicidade é concernente ao âmbito das relações humanas. Para o filósofo, segundo Nogueira (2003), a associação com a tragédia, o risível está relacionado aos sentimentos humanos nas reações ao que é vergonhoso e vil.

Alberti (2002) admite que o riso, enquanto característica única do ser humano, está associado ao conhecimento e à imaginação ou ao pensamento e a cogitação, justificando sua ausência entre os demais animais. Bergson, por sua vez, reafirma o posicionamento aristotélico:

Não há comicidade fora daquilo que é propriamente *humano*. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia; nunca será risível. Rimos de um animal, mas por termos surpreendido nele uma atitude humana ou uma expressão humana. [...] Vários definiram o homem como “um animal que sabe rir”. Poderiam também tê-lo definido como um animal que faz rir, pois, se algum outro animal ou objeto inanimado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, à marca que

o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá. (BERGSON, 2004, p. 3).

Bergson, em seu ensaio *O Riso* (2004), investiga o processo de significação do riso através dos procedimentos de fabricação da comicidade. E, assim como Platão e outros pensadores, ele reafirma que o riso é incompatível com a misericórdia e a compaixão. Em outros termos, não conseguimos rir de alguém a quem tenhamos afinidade. O riso para Bergson é um ato social e sua compreensão se dá em seu contexto natural: a sociedade e para “explicar a comicidade das formas (faciais) invoca o principio da rigidez. O humor facial residiria no congelamento de uma expressão fisionômica, realizado de forma antinatural ou automatizante” (SILVA, 2008, p. 21), definindo brevemente o sentido cômico que é atribuído à caricatura:

Entende-se agora a comicidade da caricatura. Por mais regular que seja uma fisionomia, por mais harmoniosa que suponhamos serem suas linhas, por mais graciosos os movimentos, seu equilíbrio nunca é absolutamente perfeito. Nela sempre se discernirá o indício de um vizo que se anuncia, o esboço de esgar possível, enfim uma deformação preferida na qual se contorceria a natureza. A arte do caricaturista é captar esse movimento às vezes imperceptível e, ampliando-o, torná-lo visível para todos os olhos. [...] Adivinha por trás das harmonias superficiais da forma, as revoltas profundas da matéria. Realiza desproporções e deformações que deveriam existir na natureza em estado de veleidade, mas não puderam concretizar-se [...] Para ser cômico, o exagero não pode aparecer como o objetivo, mas como um simples meio utilizado pelo desenhista para manifestar aos nossos olhos as contorções que ele vê preparar-se na natureza. (BERGSON, 2004, p. 19-20).

No entanto, Bergson considera como efeito cômico apenas as características formais que compõem a caricatura e que, a partir disto, suscitaria o riso, desconsiderando o contexto em que a caricatura foi realizada, exaltando a desproporção e a fealdade que contrasta com a realidade vigente. Uma caricatura pode apresentar comicidade, ou não, dependendo da forma em que ela é concebida e a que público destina-se. Assim, uma caricatura destinada a um evento, como um casamento, dificilmente utilizará a desproporção demasiadamente, pois isto poderia resultar em uma ridicularização dos noivos, diferentemente da caricatura inclusa nos jornais, que se destinam a corroborar um determinado assunto.

Segundo Minois (2003), o aparecimento do gênero da caricatura deve-se às lutas religiosas no século XVI. O riso adquire outra faceta pela violência dos confrontos, estigmatizando vícios e defeitos dos adversários, uma verdadeira arma

de combate, transformando-se em um o riso diabólico, com a única função de ridicularizar o representado. Na Idade Média, a representação de figuras grotescas nas gravuras e esculturas da época remonta o caráter zombeteiro contra os adversários. Somente após o realismo, com a multiplicação das encomendas de retratos e os estudos anatômicos de Leonardo da Vinci, há a acentuação de um traço com finalidade cômica, a partir da observação de particularidades dos indivíduos (MINOIS, 2003).

Minois (2003) entende o riso em um sentido amplo, enquanto o humor é uma de suas manifestações e, D'Athayde (2010, p. 13), por sua vez, afirma que o humor,

[...] se comparado ao grotesco, caracteriza-se como uma forma mais atenuada, mais branda, mais sutil, do riso, que foi sendo reconhecida e consolidada como tal ao longo da história do riso. [...] De acordo com registros históricos, a palavra humor só passou a figurar na *Enciclopédia Britânica*, no século XVIII, por volta de 1771, embora como uma das manifestações do riso, já existisse desde há muito tempo.

Alberti (2002) afirma que o sentido de humor vinculado ao riso se dá a partir do século XVII na dramaturgia e, se entendermos o riso como uma especificidade humana, partindo de uma concepção aristotélica, podemos notar que ele adquire diversos formatos como a sátira, a comédia, a piada e a ironia, dentre outras formas utilizadas para manifestar o riso.

É necessário ressaltar que estas afirmações a respeito do riso e do humor refletem um panorama geral de interpretação dos termos e suas aplicações, bem como o pensamento criado em torno destes a partir de concepções filosóficas. Sabe-se que a percepção do riso foi alterada nos diferentes períodos, assim, no século XVI, conforme Minois (2003), o riso é uma espécie de agente exorcizador das angústias do sujeito oprimido pela Igreja. Posteriormente, nos séculos seguintes o riso transforma-se em uma arma de combate não apenas contra a Igreja, mas contra o Estado e os costumes da sociedade.

No século XX, em meio às transformações do pensamento social, modernização dos meios e o período entre-guerras, há um desdobramento do riso no humor e na ironia como uma forma de construir um retrato do mundo e das condutas absurdas do indivíduo moderno. O riso é considerado como uma manifestação social, uma atitude verdadeira e incisiva, já a ironia, segundo Minois

(2003, p. 568-570) é um “estado de alma individual”, um território de contradições, ambiguidades. A ironia “desmascara o falso sublime, os exageros ridículos”.

Assim, há algo do riso no século XX que o difere dos séculos anteriores, pois este não está mais a serviço apenas da zombaria como caráter principal e, ataque às hierarquias como uma forma de perturbar as instituições de poder e dominação. No período moderno não existem fronteiras, o objeto de escárnio não é bem definido, visto que tudo pode ser ironizado desde a guerra, até as misérias que vivem determinadas nações. E, assim, a atitude irônica, segundo Minois (2003, p. 571) “torna-se quase obrigatória”. O humor no século XX, por sua vez, é refinado, deixando algo implícito, quase sempre recorrendo à memória, assim,

O humor serve, na verdade, de máscara: ele permite expressar o inconfessável sob uma forma socialmente aceitável e que se liberte das amarras de uma cultura que é, por outro lado, valorizada. O humor tem, assim, um aspecto liberador e igualmente catalisador da situação [...] O humor é um procedimento de dessacralização, de desencantamento parodístico: ele implica a dúvida, o ceticismo, a precariedade; contudo, não veicula nenhuma intenção sacrílega e blasfematória. (MINOIS, 2003, p. 565).

A discussão em torno do riso renderia inúmeras postulações teóricas e filosóficas, visto que já foi definido por diversos pensadores e pesquisadores e, o objetivo deste capítulo não é analisar as diferentes interpretações sobre o assunto, mas entender que o humor é uma das manifestações do riso e que segundo D'Athayde (2010), o humor somente viria a ter sua existência oficializada no século XVI, na Renascença. Segundo Minois (2003), o humor em si é indefinível. Ele pode ser praticado e reconhecido, mas dificilmente conceituado:

a primeira qualidade do humor é precisamente *escapar a todas as definições, ser inapreensível*, como um espírito que passa. O conteúdo pode ser variável: há uma multiplicidade de humor, em todos os tempos e em todos os lugares [...], o humor é universal, e essa é uma de suas grandes qualidades. (MINOIS, 2003, p. 79).

O humor na caricatura, mais precisamente na charge política, pressupõe uma atitude de protesto que através de uma linguagem verbal-visual, apreende e produz sentido sob uma ótica que vai além das aparências, deixando algo subentendido. E o discurso humorístico presente na charge adquire sentido por meio da memória do leitor:

[...] o discurso humorístico, nos diversos gêneros textuais em que se materializa, faz apelo a um saber, a uma memória – mas não necessariamente a uma cultura específica. E o que faz esse texto “falhar” é fundamentalmente a ausência dessa memória ou desse saber (exceto quando o que falha é um jogo ou associação verbal). (POSSENTI, 2010, p. 148).

Possenti (2010) realiza esta observação baseada na aplicação do discurso humorístico enquanto texto. No entanto, podemos relacioná-la à charge política, devido ao caráter temporal da mesma, pela especificidade no tratamento do assunto muitas vezes relacionado aos acontecimentos do dia ou semana. Assim, para que o discurso humorístico presente na charge possua sentido, o leitor precisa ter conhecimento do fato e o humor constitui uma ferramenta de protesto contra o poder (MINOIS, 2003).

Possenti (2010, p. 61) afirma ainda que um dos principais objetivos das “técnicas humorísticas é permitir a descoberta de outro sentido, de preferência inesperado”. Associado à brevidade do assunto, o efeito de surpresa é provocado por algo que ficou silenciado, ou foi dito através de uma metáfora. O humor na charge, portanto, se revelará como uma “função desestabilizadora de sentidos” (D’ATHAYDE, 2010, p. 9), que remonta um dos aspectos da análise de discursos expostos por Pêcheux (1988) e Orlandi (1992; 2009) o que poderemos verificar nos próximos capítulos.

Portanto, a partir do delineamento do humor e do riso, percebemos que suas origens e suas manifestações acompanham o advento da caricatura. O riso, segundo Alberti (2002), durante a Idade Média limitava-se aos vícios do indivíduo e da sociedade, como as caricaturas estampadas em gravuras, que apontavam críticas severas ao clero e, sobretudo, à Igreja. Na Renascença, o riso “exprimiu a verdade sobre o mundo, sobre a história e sobre o homem” (ALBERTI, 2002, p. 82), e neste mesmo período, surge a caricatura como retrato satírico, que não apenas zomba dos adversários, mas também diverte e encanta com a comicidade das formas.

Ainda que o riso se apresente sobre várias formas, de acordo com as particularidades de cada época, é no humor que a caricatura e charge política obtêm sua importância, uma vez que ela não precisa despertar obrigatoriamente o riso. O humor inerente da caricatura torna-se um meio de apreender e produzir sentidos, permitindo uma leitura crítica da realidade, indo além das aparências. Sendo assim,

com base no que foi exposto, torna-se oportuno marcar um retorno às origens da caricatura como uma forma de entender sua construção e suas diferenças quanto ao gênero charge.

1.2 Sobre a caricatura

A caricatura é tão antiga quanto o homem. Mais antiga ainda, desde que, antes da criação do homem, Deus para castigar a rebeldia de Lúcifer, fez dele o Diabo, isto é, a caricatura do anjo: asas de morcego, nariz de águia, chifres de touro, língua de serpente, pés de cabra, garras de macaco, rabo de leão, com que o Maligno iria depois encher de terrores as almas da Idade Média. O Diabo foi, pois, a primeira caricatura. Ela tem a idade do tempo. Veio de um desforço e, portanto haveria de acompanhar para todo o sempre o homem insatisfeito e oprimido. (LIMA, 1963, p. 33).



Figura 1 - Robert Mapplethorpe, Italian Devil, 1988.
Fonte: Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift.

Ao contrário de uma fotografia documental ou de quaisquer representações da realidade, a caricatura extrai um olhar voltado para a deformação e para o grotesco, potencializando os defeitos físicos. E, tratando-se de política, aqueles ligados à moral e a ética. Há um olhar tendencioso para a caricatura enquanto ferramenta humorística, porém seu alcance vai além de uma imagem cômica partindo para a comunicação de fatos através de uma linguagem visual, revelando um discurso próprio de

protesto contra uma estrutura sociopolítica, uma ferramenta de contestação não apenas das esferas políticas, sociais ou dos costumes, mas também contra padrões estéticos vigentes, ditados pela Academia¹, questionando a forma, o suporte empregado e os métodos de produção.

¹Refiro-me ao academicismo aplicado como método de ensino artístico, caracterizado pela determinação de fundamentos para composição de uma obra arte.

A caricatura é uma das várias manifestações do humor gráfico que ao longo do tempo adquiriu uma significação ampla desdobrando-se na charge, no cartum, nos desenhos de humor, nas tiras cômicas e nas histórias em quadrinhos de humor e nos desenhos animados de humor, o que, inevitavelmente, levanta dúvidas sobre seus respectivos significados. De acordo com Silva (2008), no início, por volta do século XVII, o termo caricatura designava o campo geral do humor gráfico, pois não havia subdivisões tão bem delineadas quanto às atuais e os Salões de Humor, surgidos no final do século XX, passaram a considerar a caricatura como uma modalidade do humor gráfico, cujo campo maior inclui também a charge e o cartum.

É comum tomar um significado pelo outro, sobretudo entre *caricatura* e *charge*, uma vez que, inicialmente, os termos eram sinônimos. Embora diversos artigos, dissertações e livros tragam definições a respeito dos mesmos, admitem-se diferenças entre os termos entre os pesquisadores de imagens.

Uma das justificativas para não diferenciar os termos *charge* e *caricatura* reside no fato da expressão charge não possuir equivalentes em outras línguas como a espanhola ou a inglesa (ARRIGONI, 2011).



Figura 2 - Mariosan. Caricatura de Ricardo Teixeira.
Fonte: *O Popular* de 3 de fevereiro de 2009, p. 19.

Motta (2006) aponta as diferenças entre *caricatura* e *charge* da seguinte maneira: a primeira seria a representação de figuras humanas conhecidas através de deformações no desenho e a segunda abordaria fatos e conhecimentos específicos de um assunto comum.

Mesmo diferenciando os termos, Motta (2006) utiliza apenas o termo *caricatura* em seu livro *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*, sustentando que este é uma designação genérica para as diversas formas de humor gráfico. A figura 2 é uma representação do

Presidente da Confederação Brasileira de Futebol (CBF), Ricardo Teixeira. Trata-se de uma caricatura pessoal, pois retrata um sujeito conhecido pelo público em geral caracterizado pela acentuação dos elementos faciais e corporais. Pode-se notar a

desproporção anatômica entre os membros superiores e inferiores realizada com a intenção de provocar o riso. Ainda podemos visualizar parte de uma bola de futebol ocupando o espaço central do desenho. Tal disposição tem a finalidade de realizar uma aproximação da imagem de Ricardo Teixeira à função que executa e também facilitar o reconhecimento do indivíduo, reforçado pelo aparecimento do brasão da comissão no blazer do Presidente.

Herman Lima (1963) embora não traga a definição dos outros termos, classifica todas as imagens apresentadas como *caricatura* com a finalidade de facilitar a compreensão do leitor e a descrição das imagens. Fonseca (1999) traz uma pequena definição de cada um dos termos, diferenciando-os e exemplificando-os. Porém, sustenta a ideia de que as categorias do humor gráfico são formas de manifestação da caricatura e a diversidade de novos caminhos e possibilidades, fez com que a caricatura adquirisse significação ampla e genérica:

[...] a diversidade de novos caminhos trouxe possibilidades ilimitadas para os caricaturistas. Alguns abriram, como pioneiros, trilhas que foram marcadas com o seu espírito investigativo e criador. Outros seguiram essas pistas, desenvolvendo e alargando o que era explorado. Ainda outros inovaram, por seu estilo e interpretação pessoal, as formas tradicionais estabelecidas. Todas essas manifestações da caricatura fizeram com que o termo passasse a ter uma significação muito ampla e genérica. Já foi observado que, numa acepção geral e abrangente do termo caricatura, podemos classificar como formas de sua manifestação a charge, o cartum, o desenho de humor, a tira cômica, a história em quadrinhos de humor e a caricatura propriamente dita, isto é, a caricatura pessoal. (FONSECA, 1999, p. 26).

Mesmo considerando que o termo *caricatura* seja um designativo genérico para as demais manifestações do humor gráfico, nesta pesquisa utilizaremos a expressão *charge*, especificamente *charge política*, para nos referir à produção goiana dos chargistas, objetos deste estudo uma vez que o assunto abordado na maioria dos desenhos possui seu caráter temporal. Ou seja, referem-se a um acontecimento ou situação específicos de uma determinada época.

Etimologicamente, o termo caricatura é resultado de um processo de substantivação do verbo italiano *caricare*, cujo significado é exagerar, carregar, acentuar. Trata-se de uma expressão gráfica de representação do sujeito caracterizada pela deformação física ou pelos elementos ligados a hábitos, costumes ou à moral do sujeito (cf. fig. 2), expressada na maioria das vezes pelo desenho ou pela pintura, a gravura ou a escultura.

Fonseca (1999, p. 17) ainda afirma que:

A palavra caricatura [...] aparece usada pela primeira vez por A. Mosini quando este se referiu a *Diverse Figure*, uma coleção lançada em 1646 como uma série de gravuras chamadas de *ritratini carichi* (retratos carregados), realizadas a partir de desenhos originais dos irmãos Agostinho e Annibale Carracci, satirizando tipos humanos das ruas de Bolonha [...].

Grande parte dos autores como Herman Lima em seu livro *A História da Caricatura no Brasil* (1963) e Joaquim da Fonseca – *Caricatura a Imagem Gráfica do Humor* (1999), entre outros, atribui a invenção da caricatura aos irmãos Carracci, inventores desse tipo de retrato – *portrait charges*² – últimos de uma série de predecessores, que possibilitaram a criação de um espaço para este gênero. Gombrich (2007) também atribui aos irmãos Carracci, a invenção dos *portrait charges*:

E os inventores da arte não foram os propagandistas pictóricos que existiam, de uma forma ou de outra, séculos antes, mas dois artistas altamente sofisticados e refinados, os irmãos Carracci. Poucas de suas caricaturas tem sido identificadas, mas segundo fontes literárias das quais não temos motivos para duvidar, os Carracci também inventaram a brincadeira que consiste em transformar a cara da vítima na de um animal ou mesmo na de um utensílio inanimado, praticado pelos caricaturistas desde então. (GOMBRICH, 2007, p. 290).

Os irmãos Carracci “civilizaram” a caricatura que, inicialmente, possuía uma única função: atacar e ridicularizar os adversários, de acordo com Fonseca (1999). Na Inglaterra, segundo Minois (2003, p. 299), a caricatura “nasce espontaneamente do ódio” devido à intolerância religiosa, guardando um aspecto inicialmente alegórico que procura ridicularizar e insultar o adversário – neste caso, a Igreja e seus representantes.

As lutas religiosas, portanto, contribuíram para a formulação do gênero caricatura e o domínio das técnicas de impressão, foi determinante para sua difusão. Assim:

²Conhecido como retratos portáteis, as caricaturas deste período recebiam esta alcunha, pois os desenhos eram realizados em formato portátil, que estão ao alcance das mãos, diferentemente da arte pictórica que tem como suporte telas de grandes dimensões, trabalhadas de forma minuciosa, enquanto os *portrait charges* lembram esboços rápidos, representações do cotidiano, um estudo das formas, investigando assim, o contraste do grande e do pequeno, do exagero e da síntese nos retratos, talvez por serem realizados como uma atividade frívola no intervalo dos trabalhos de atelier (LIMA, 1963).

O realismo que nasce no século XV com a multiplicação de retratos por encomenda, prepara o aparecimento da caricatura: a observação precisa das particularidades individuais permite a possibilidade de acentuar este ou aquele traço característico com finalidade cômica contém estudos de cabeças grotescas, a feiura sendo, a seus olhos, a expressão do particular, que altera os traços da beleza e de seus cânones universais (MINOIS, 2003, p. 298).



Figura 3 -Leonardo da Vinci.
Four grotesque heads, 157.
Fonte: Royal Collection

Thomas Brown utilizou o termo caricatura pela primeira vez no século XVII, mas somente no século XVIII que o termo foi dicionarizado. Surgindo no século XVII, a caricatura, no sentido de retrato satírico de um indivíduo, é dotada de valores e sentidos próprios, possibilitando a dinamização da mesma através da imprensa nos séculos seguintes, atendendo os questionamentos formulados pela modernização dos meios e pela corrente racionalista da época, atraindo os olhares dos colecionadores de arte, difundindo a prática do desenho caricatural na Europa.

Neste sentido, um de seus criadores assim se manifesta em relação à criação do novo estilo:

A natureza em si tem prazer em deformar as feições humanas: ela dá para uma pessoa um nariz grosso e, para outra, uma boca grande. Se estas inconsistências e desproporções têm em si mesmas um efeito cômico, então o artista, ao imitá-las, pode acentuar sua impressão e causar riso a um espectador. Além disso, é privilégio do artista exagerar essas deformações da natureza, sem ignorar a semelhança com o modelo e, se possível, dar uma mão à natureza e produzir *ritratini carichi*, retratos carregados. (CARRACCI apud FONSECA, 1999, p. 50).

De acordo com Lima (1963, p. 19), a caricatura pode ser dividida em três fases evolutivas: uma primeira simbolista, no princípio quando os egípcios ilustravam a partir da zoomorfização, aproximando o comportamento humano ao de um animal; uma segunda, da qual seguiam um traço deformante até a Renascença (fig. 3). Os desenhos ainda estavam fortemente influenciados pela estética italiana (*caricare*). E uma terceira fase, na modernidade, cuja caracterização ou ato de caracterizar, resultavam em elementos analisados que não focam apenas em seu caráter físico (fig. 4), mas apreendem um sentido oculto no sujeito ou situação, criam alegorias com o intuito não apenas de agredir, mas influenciar, gerar reflexão a partir de uma ideologia.



Figura 4. Ronald Searle. Cartum s.d. "A discernable touch of oak". Illustration for Searle's *Winespeak*.
Fonte: *The Wicked World of Winetasting*.

Lima (1963) sustenta que:

A arma do caricaturista dos tempos modernos é tão poderosa que dispensa os excessos da deformação e da distorção [...] caracterizando a verdade, ainda mais quando todo caricaturista é quase sempre um intelectual, antena vibrátil a toda solicitação exterior, para o registro tantas vezes profético de suas impressões da hora que passa. (LIMA, 1963, p. 15).

Embora a caricatura revele sua expressão não apenas artística, mas também satírica, a partir do século XVII, suas origens podem ser encontradas em tempos mais remotos como nas imagens encontradas em ossos de animas da pré-história, representando os inimigos através do antropomorfismo.

Os egípcios representavam os homens em formas antropomórficas como uma forma de culto aos deuses e ao próprio Faraó. As diferenças do tamanho das figuras pintadas referem-se à divisão de classes demonstrando recorrências aos elementos grotescos que perduraram até a Idade Média. Herman Lima (1963, p. 44) afirma que "não somente a arte, mas também a religião e a história grega são repletas de caricaturas cada uma com suas especificidades sejam elas: os sátiros, os faunos, Príapo ou as harpias, entre outros, que representavam deformidades físicas, vícios, sentimentos como amor e ódio e inclusive a própria morte, ora de forma grotesca, ora fantástica".



Figura 5 Michael Pacher. Santo Agostinho e o Diabo. 1483.
Fonte: Alte Pinakothek.

Segundo D'Athayde (2010), os romanos deixaram sua parcela de contribuição para a caricatura através das máscaras cômicas, símbolo popular da alegria e das situações burlescas, surgindo ainda nesta época a sátira política e pessoal, presentes na literatura clássica romana. Além dos gregos e romanos, pode-se notar a figuração grotesca dos indivíduos e das situações nas obras de Bosch e Pieter Brueghel, no Maneirismo no século XVI.

Na Idade Média, as referências à caricatura e à sátira aparecem na representação dos demônios como figuras antropomórficas (fig. 5), dotados de chifres e presas pontiagudas e as linhas de contorno acabavam adquirindo um aspecto caricatural, mesmo que involuntário (fig. 6). Durante este período as associações realizadas entre a beleza e o grotesco estavam ligadas à atribuição de valores fossem eles relacionados às virtudes ou aos vícios e as injúrias contra o cristianismo (MINOIS, 2003).

Com o fim da Idade Média e início do Renascimento, há uma revolução não apenas intelectual, mas também artística que marca um retorno à cultura greco-latina e a revalorização do antropocentrismo. A racionalização do homem sobrepõe-se às questões de ordem religiosa, manifestadas principalmente na arte. A primazia na elaboração das composições da natureza, na perspectiva e na representação do ser humano no desenho e na pintura, denota um interesse pelo realismo. Tudo isso é resultado de investigações científicas, aumentando consideravelmente as encomendas de retratos. O desenvolvimento dos retratos e a constante observação das particularidades individuais já favoreciam o aparecimento da caricatura, permitindo acentuar determinados locais que, inevitavelmente, teriam uma finalidade cômica:

A sátira renascentista, tal como a grega, aparece em obras menores como os estudos de caráter e de expressão produzidos por Leonardo da Vinci, com cabeças grotescas (fig. 4), expressão do particular que altera os traços da beleza. Esses desenhos não eram ainda caricaturas no sentido moderno, mas expressavam um comentário subjetivo sobre a observação objetiva. (D'ATHAYDE, 2010, p. 31).

É no século XVII que a caricatura passa a configurar-se como objeto de crítica social e política ocasionada pelas diferenças sociais que geravam confrontos. Segundo Fonseca (1999, p. 55), a caricatura política possui suas origens na Holanda, ainda no século XVII, devido ao seu posicionamento geográfico e ao regime de liberdade que atraía refugiados de outras nações e opositores ao regime do rei Louis XIV. Assim:



Figura 6. Lucas Cranach el Viejo. "O Papa caindo no Inferno da Paixão de Cristo e Anticristo, 1521". Xilogravura. Fonte: *Los usos de las imágenes*, p. 185.

O país logo se tornou um centro de produção de inúmeras caricaturas que zombavam das práticas políticas do monarca francês despertando a ira do próprio contra a Holanda que temia mais as caricaturas do que os soldados holandeses. (FONSECA, 1999, p. 55).

Fonseca (1999) afirma que a caricatura surge na Inglaterra no século XVIII devido a um processo judicial do Dr. Sacheverell que teve grande repercussão política em 1710. As caricaturas foram importadas da Holanda e empregadas pelo partido *whigs*, adversário do partido de Sacheverell, os *tories*. Por volta de 1740, em plena *Idade da Razão*, o impressor de estampas Arthur Pond publicou um conjunto de gravuras com 25 caricaturas feitas a partir dos trabalhos originais de vários artistas italianos, dentre eles os irmãos Carracci.

Dessa forma, tem início na Inglaterra o trabalho com a caricatura como expressão de crítica sociopolítica. A partir do aperfeiçoamento das técnicas de reprodução, ela propagou-se por toda a Europa, principalmente na França. Esse tipo de produção ganha popularidade também pelo aparecimento do *connoisseur* e dos colecionadores do século XVII que reuniam caricaturas isoladas em álbuns, resultando posteriormente em uma sequência de publicações que retratariam não apenas o indivíduo, mas também uma crítica direcionada à própria condição humana. (FONSECA, 1999).

Com a difusão da caricatura ocasionada pelo desenvolvimento da técnica na Inglaterra, é constituída uma espécie de escola inglesa de caricatura e nomes como: William Hogarth³, Thomas Rowlandson⁴, James Gillray⁵, entre outros, se tornaram conhecidos pela produção de caricaturas políticas que atacavam a monarquia e a nobreza britânica, aumentando o interesse popular e favorecendo a assimilação da caricatura pela imprensa, uma vez que a linguagem utilizada por ambas era panfletária, sendo significativo observar que o desenvolvimento da caricatura ocorre

³*Caricatura a Imagem Gráfica do Humor*, op. cit. p. 57. Nascido na cidade de Londres em 10 de novembro de 1697 e manifestou interesse pelo desenho, particularmente pela caricatura ainda na juventude dedicando-se a gravura e à produção de logotipos para comerciantes. Após se casar com Jane Thornhill em 1730, tornou-se pintor oficial do reino com a morte de seu sogro, alcançando o sucesso, mas também acumulando inimigos cujos ataques eram representados em várias paródias de suas caricaturas. William Hogarth morreu em 26 de outubro de 1764.

⁴*Caricatura a Imagem Gráfica do Humor*, op. cit. p. 59. Considerado discípulo de Hogarth, Rowlandson nasceu em Londres em julho de 1756. Produziu as mais notáveis séries de caricaturas como *The Miseries of life*, *The Comforts of Bath* e *The Cries of London*, morrendo na pobreza em 22 de abril de 1827.

⁵*Caricatura a Imagem Gráfica do Humor*, op. cit. p. 60. Gillray nasceu em Chelsea em 1757 mais conhecido por suas caricaturas políticas, Gillray fez amplo uso dos balões de fala em suas caricaturas sendo, portanto, um dos formuladores da linguagem dos quadrinhos, falecendo em 1815.

paralelamente à imprensa e alguns artistas mantêm uma produção praticamente diária:

Uma evidência forte da raiz popular da caricatura é o modo como apropriada pela imprensa jornalística. No início, os desenhos eram gravados e impressos em formato unitário, vendidos ao público das grandes cidades por ambulantes ou em estabelecimentos comerciais. A grande procura e as vendas decorrentes provocaram, no início do século XIX, o aparecimento de publicações periódicas exclusivamente dedicadas à sátira e, simultaneamente, a incorporação das caricaturas aos jornais fez com que comesçassem a ser publicados em destaque, às vezes na primeira página. A simbiose entre caricatura e imprensa diária foi profunda, a ponto de parecer pobre e incompleto um jornal que não contasse com pelo menos um desenhista de humor. A fácil adaptação da caricatura ao discurso jornalístico deveu-se também ao fato de ter funcionado como crônica política. (MOTTA, 2006, p. 18).



Figura 7 William Hogarth. Simon Fraser, Lord Lovat. 1745.

Fonte: National Galleries Scotland.

A figura 7 de autoria de Hogarth é a caricatura que lhe proporcionou notoriedade, referindo-se a imagem de Lord Lovat. Segundo Fonseca (1999), este retrato caricato de Simon Fraser foi realizado quando ele estava sob custódia, a caminho de Londres no julgamento por cumplicidade pelo levante jacobitista de 1745. Podemos notar a primazia da técnica quanto à utilização dos volumes e a distribuição da luz e da sombra no espaço. Embora seja um retrato caricato, ela não possui as características típicas de uma caricatura, ou seja, a desproporção, o exagero e a acentuação das características físicas, sejam na produção da época ou da atualidade.

É necessário salientar que Hogarth teve importância fundamental para a propagação da caricatura não apenas no território inglês como em toda a Europa devido à sua abordagem satírica e social em lidar com os temas relacionados à monarquia britânica, influenciando os demais artistas como Rowlandson e Gillray. Fonseca (1999, p. 59) afirma que:

Hogarth foi o primeiro artista para quem o termo “cartunista” pode ser aplicado legitimamente. Ele foi o primeiro a desenhar cenas humorísticas sem o recurso da caricatura pessoal ou de deformidades físicas. Os fundos dos cenários e os detalhes eram suficientes para trazer humor para suas composições. Os efeitos que obtinha eram primeiramente dramáticos, antes

de serem gráficos. Seus desenhos principalmente pela narrativa em sequência, podem ser reconhecidos como precursores diretos da história em quadrinhos.

A partir das concepções formuladas na Inglaterra através do aperfeiçoamento das técnicas de reprodução – inicialmente a caricatura foi realizada em xilogravura para atender a reprodução em série e diminuir os custos de produção -, a caricatura adquire um novo espaço no cenário da Europa, espalhando-se por outros países como a Espanha no século XIX que, através do pintor e gravador Francisco de Goya Lucientes (1746-1828), publica a série *Los Caprichos*, sua obra mais intensa e impressionante, reunindo cerca de 80 gravuras em metal que retratam os abusos políticos, sociais e religiosos. Sua habilidade técnica faz ressaltar nesta série não apenas os ataques ao clero e a nobreza, revelando uma dramaticidade que satiriza as crenças, a soberba dos homens, a frugalidade das mulheres e os demônios apresentados pela Igreja. A Coleção causou escândalo tanto pela temática empregada quanto pelo emprego de uma técnica considerada nobre como a água-forte destinada aos temas clássicos e belos (FONSECA, 1999, p. 63).



De que mal morirá.

Figura 8 - Goya. De que doença ele morrerá? 1799.

Fonte: Editorial Casariego.

Na gravura satírica (fig. 8) apresenta-se em primeiro plano um paciente morto e um médico representado pela imagem de um burro e, ao fundo, duas sombras podem referir-se aos familiares do falecido. Nesta gravura, Goya critica a postura do atendimento médico, associando a imagem do burro ao próprio médico que toma o pulso do paciente embora este esteja claramente morto.

Entretanto, somente por volta da metade do século XVIII foram reveladas certas particularidades do termo grotesco⁶, marcado pelo exagero de qualquer

⁶Etimologicamente o termo grotesco é atribuído ao escárnio e ao ridículo. Na transição do período medieval para o renascimento, as apresentações de aberrações como anões, mulheres barbadas, ciganos, dançarinos também conhecidos como *freak show* e tudo aquilo que causa estranheza corpórea e que exploram as anomalias de pessoas, estiveram atreladas à cultura cômica popular. Segundo D'Athayde (2010) o termo *grotesco* originou-se de *grottesca*, derivada do substantivo *grotta* (gruta), criado para designar um tipo de pintura ornamental encontrada em fins do século XV, em

elemento corporal, ressaltando ou evidenciando traços corporais característicos como defeitos e qualidades físicos inerentes da caricatura, surgindo o aspecto cômico do grotesco, “ou melhor, o grotesco como forma de provocar o riso através de deformações exageradas” (D’ATHAYDE, 2010, p. 28). E o termo *caricatura* passou a figurar nos dicionários permanecendo também na linguagem popular como forma de enaltecimento do grotesco, do exagero e da desproporção:

Os antecedentes da caricatura devem ser procurados nas fantasias imaginativas dos antigos *grotesche*, nos líricos conceitos dos monstros romanescos e nas deformações científicas de Leonardo da Vinci [...] e quando o termo “caricatura” apareceu, era associado com *giuoco* (brincadeira) e a troça. [...] Pelo fim do século XVIII observou-se que o conceito estava se aproximando cada vez mais do cômico. (LIMA, 1963, p. 7).

Na França, assim como na Inglaterra, a caricatura foi desenvolvida de forma independente, não estando relacionada aos movimentos artísticos, possuindo papel decisivo no processo de difusão da charge como uma nova forma de sátira aos padrões políticos e sociais (FONSECA, 1999). Sobressaindo-se dentre os artistas está Honoré Daumier que, a partir de 1830, dedicou-se à crítica aos costumes, ao cotidiano e aos temas sociais e, sobretudo, à política:

No período que se seguiu à Revolução de 1830 na França, a caricatura elevou-se à categoria de arte [...]. Por um lado embora os artistas românticos tendessem valorizar as cores em detrimento do traço, foi a época áurea das artes gráficas, propiciada em grande parte pelo surgimento de novas técnicas, notadamente a litografia – invenção alemã que os franceses como ninguém tentaram explorar [...]. A liberdade de expressão instaurada após a Revolução trazia novo alento às letras e às artes [...] coube aos intelectuais e artistas refletir e retratar todas aquelas mudanças, além de apoiar o proletariado [...]. A caricatura inseria-se dentro de um movimento em que toda uma geração de artistas, veiculada por uma imprensa cada vez mais ágil, soube estabelecer um modo de observar, descrever e julgar aquilo que consiste em atualidade na acepção moderna do termo, com o alcance, impacto e desdobramento midiáticos que mantém até hoje. (BAUDELAIRE, 1995, p. 2).

Nascido em Marselha em 1808, Daumier estabeleceu-se com a mãe em Paris onde estudou pintura com *Lenoir*, fundador do *Musée des Monuments Français* e depois da Academia Suíça. Em 1929 publicou suas primeiras caricaturas no jornal

Roma, em escavações subterrâneas. Mas somente no século XVIII surgia o aspecto cômico do grotesco, que advém da forma de provocar riso através de deformações exageradas, caracterizando a presença da caricatura e da sátira.

La Silhouette e, posteriormente, contratado por *Phillippon*⁷ para trabalhar para *La Caricature* e *Le Charivari*, nos quais se dedicou à caricatura política e à defesa dos ideais liberais, sob o pseudônimo de Rogelin. A circulação destes periódicos contribuiu para o desenvolvimento do que viria a ser chamado da escola francesa de caricatura, tendo como expoente o próprio Daumier.



Figura 9 - Daumier. Gargantua. 1831.
Fonte: Honoré Daumier, prefácio, p. 6.

A gravura *Gargantua* (fig. 9) tornou-se um dos trabalhos mais consagrados dentre a sua produção, pois devido à crítica ácida contra *Louis-Philippe*, Daumier foi preso por seis meses no cárcere de *Sainte-Pélagie* e depois na casa de saúde do doutor *Pinel*. Ela mostra o rei Louis Philippe sentado em seu trono e sua boca abriga uma longa escada que leva uma grande quantidade de dinheiro, conduzidos por funcionários

da corte, resultado da arrecadação de impostos.

No canto inferior direito, o dinheiro é trazido por uma multidão reconhecida como comerciantes e artistas ou a população em geral. No canto inferior esquerdo, encontram-se os nobres que recolhem as moedas que caem do trono – neste momento percebemos que o trono é, na verdade, um vaso sanitário e, o dinheiro recolhido é conduzido à Assembleia Nacional. O rosto do rei possui formato de pera, inspirado nos trabalhos de *Phillippon*, que tinha a conotação de tolo no vocábulo francês. A charge realiza um ataque ao regime absolutista e deve ser interpretada à luz dos conflitos da época como uma resistência ao governo por parte de uma ideologia liberalista e republicana.

Após a Revolução de 1848, que instituiu a República, Daumier retorna à sátira política, depois de um tempo dedicado à sátira dos costumes devido à censura

⁷Caricatura a Imagem Gráfica do Humor, op. cit. p. 69. Charles Phillippon nasceu em Lyon, na França, em 19 de abril de 1806. Devido ao seu temperamento subversivo, Phillippon logo abandonou a pintura acadêmica e se dedicou à caricatura, porém a maioria de seus trabalhos foi rejeitada pelos periódicos temendo a reputação de Phillippon como agitador. Isto o levou a fundar seu próprio jornal de nome *La Caricature* em 1830 e, em 1832, Phillippon lança outra publicação com o nome de *Le Charivari* (algazarra em francês). Os principais desenhistas das publicações, além do próprio Phillippon e Daumier, foram Traviés, Grandville, Gavarni e outros.

imposta na França. Ele dedicou-se posteriormente à pintura, abordando temas bíblicos, literários e mitológicos, apaixonando-se em seguida pela figura de D. Quixote a partir do surgimento de um problema em seus olhos. Em 1878, praticamente cego, é organizada por seus amigos, uma primeira e única exposição individual de sua pintura, liderada por Victor Hugo. Em 1879, Daumier morreu por um ataque de apoplexia, deixando cerca de 4.000 litografias, além de diversas xilogravuras que perfazem 4.800 desenhos (BAUDELAIRE, 1995).

Embora a obra de Daumier represente uma visão completa de sua própria época, alguns de seus trabalhos permanecem atuais no tratamento de seus temas quanto à crítica social exposta, sendo o único artista romântico a comprometer-se com a realidade, mantendo uma autonomia que não se alinhava com os realistas.

Daumier tornou-se célebre porque foi o principal agente de divulgação da caricatura na França, transformando a técnica não apenas em um meio de subsistência, mas um produto mercadológico e a profissão de chargista em um ofício. Seus desenhos impregnados de exageros – típicos da caricatura - trazem da pintura a mesma importância dada à luz e à sombra, ao passo que a percepção do espaço e da forma bem como a constituição de volume revela uma concepção escultórica traduzida em linhas:

É, porém a Daumier, na França, que se deve, inegavelmente, o prodigioso surto da caricatura nos tempos atuais. Esse genial fundibulário do lápis, não somente elevou a arte da deformação intencional a um ponto jamais atingido, pela caracterização de estigmas morais, como deu à caricatura o verdadeiro caráter de arma de combate contra a prepotência e a tirania. Seu traço, tocado de ímpetos de azorrague e de virulências de vitriolo, não temeu um momento o alvo de seus remosques – políticos e homens da lei, como não deixou de esvurmar cruelmente todas as misérias do cotidiano e da hipocrisia da sociedade, com uma violência e um vigor tanto mais espantosos [...]. (BAUDELAIRE, 1995, p. 3).

A efervescência cultural, a velocidade da Revolução Industrial, o surgimento das diferenças de classes, a formação de uma elite burguesa e as políticas de governo, favoreceram a aliança entre caricatura e imprensa como forma de contestação da ordem e dos valores, trazendo a luta do ideário liberal e reformista, contra as formas de opressão, assim:

[...] as ilustrações passam a ser gravadas segundo diversas técnicas novas: litografia, madeira de topo, gravura sobre aço e galvanotípia. Essas invenções barateiam as edições, inaugurando uma nova era — a da reprodutibilidade técnica — e impulsionando a arte da caricatura. A

introdução da técnica de impressão com papel de rolo, por exemplo, acarreta a queda no preço dos impressos, e as ilustrações em série multiplicam-se: a base da representação estética da cidade e de seus habitantes está lançada. (LOPES, 1999, v. 6).

A imprensa escrita, segundo Melo (2003), é classificada em gêneros informativos e gêneros opinativos. Os objetivos seriam, respectivamente, informar o que acontece e opinar a respeito do que acontece. A caricatura – e também charge, conforme veremos adiante – constituem-se de um gênero opinativo e como o objetivo deste trabalho é analisar o conteúdo das caricaturas e das charges, não nos deteremos em características peculiares de outros gêneros jornalísticos.

O surgimento da tipografia e de outras técnicas de reprodução favorece a propagação das caricaturas através da imprensa, pois há diminuição dos custos de produção, multiplicando os impressos e facilitando o acesso a informação. A evolução das técnicas tipográficas faz com que texto e imagem possam se associar na mesma página, fazendo com que o impacto da imprensa ilustrada provoque uma alteração na percepção e no imaginário do sujeito no final do século XIX. Abre-se oportunidade para que os elementos verbais e visuais possam se complementar ou se contradizer, a imagem pode subjugar o texto ou fazer dele seu comentário, inaugurando um novo tipo de diagramação dos periódicos, destituindo as formas tradicionais de disposição da informação (NOGUEIRA, 2003).

Se dos séculos XVII a XIX a caricatura possuía como principal função a ridicularização do ser humano, no final de tal período ela deixa de ser associada a formulações mágicas ou demoníacas apresentando-se, conforme Ana Maria Belluzzo (1992, p. 12), como uma conquista do homem moderno, adotando procedimentos contrários aos acadêmicos, contrariando a percepção romântica do ideal de representatividade. A partir do século XX, início do período moderno, a caricatura expõe um novo método que é de promover reflexão através do humor, atuando não apenas como um veículo de crítica ácida e violenta, mas como um agente transformador da realidade, seja ela em forma de denúncia ou de conformidade, promovendo o debate e a reflexão dos temas retratados:

Arma ferina e terrorista, a caricatura tem sido, através da história, voz contundente e impiedosa que, mesmo sob condições severas da censura, usando a linguagem metafórica, subversiva e velada da ironia, da sátira, do sarcasmo e do trocadilho, denuncia e reivindica os sofrimentos dos oprimidos. A caricatura é, portanto, arma aguçada que o povo aplaude ao

ver ridicularizadas nela a força, o despotismo, o autoritarismo, a intolerância, a injustiça. (FONSECA, 1999, p. 12).

Na passagem do século XX, a mudança ocorrida na linguagem da comunicação social é bastante perceptível, notadamente na imprensa que, para acompanhar os acontecimentos, adota estratégias para atender à necessidade do indivíduo no consumo das informações e das imagens. O número de tiragens aumenta consideravelmente para acolher a demanda e, por sua vez, as ilustrações, como foi afirmado anteriormente, tornam-se parte integrante do material informativo e impresso, através dos processos fotográficos de autotipia. As caricaturas deste período apresentavam, principalmente, críticas relacionadas aos costumes, à política e o desenho de humor, destacando-se as escolas contemporâneas francesas e norte-americanas (FONSECA, 1999).

Neste contexto, as revistas humorísticas do século XX provocaram um fortalecimento da sátira e, a partir da I Guerra Mundial, foi dado início, devido às mudanças econômicas, sociais e políticas ocorridas na Europa, à modernidade propriamente dita na caricatura. A revista *Le Rire* (Paris - 1911), além das caricaturas, oferecia textos e críticas, era um semanário humorístico e cultural. Artistas como Toulouse-Lautrec, Dana Gibson e Eduard Thöny fizeram circular desenhos por suas páginas. Revistas como: *La Vie Parisienne*, *Le Canard Enchaîné* e *L'Assiette au Beurre* traziam ataques à ordem social, ao colonialismo e ao militarismo no período de 1904 a 1910. Entre os artistas que publicaram em *L'Assiette au Beurre* estiveram nomes como Juan Gris Van Dongen, Kupka, Jacques Villon, Galanis e Vallaton, representantes das vanguardas artísticas (FONSECA, 1999).

Ainda segundo Fonseca (1999), na Alemanha, Munique foi núcleo do humorismo alemão nos anos que precederam a I Guerra Mundial. *Simplicissimus* foi um semanário que surgiu em Munique (1897) em cuja corrente expressionista da época, influenciada por Eduard Munch, manifestava críticas sociais. Artistas expoentes das vanguardas artísticas como Käthe Kollwitz, Thomas Heine, Rudolf Wilke, George Grosz, entre outros, colaboraram para o prestígio deste semanário. Outros semanários formaram o que seria a vanguarda de humor político em Munique: *Die Jugend*, *Die Auster* e *Jüddentschen Postillum*.

Na Inglaterra, a revista *Punch* “liderava as publicações humorísticas e estabelecia padrões que eram imitados” (FONSECA, 1999, p. 112). Nos Estados

Unidos, o humorismo gráfico foi constituído através das revistas *Judge* (1881-1937); *Puck* (1877) e *Life* (1883-1930) devido à inclusão do *cartum* nos jornais com a estereotipia que permitiu a inclusão diária de ilustrações. Thomas Nast estabeleceu os padrões da caricatura editorial que se espalhou por todo o país e foi exportado para outros pontos do mundo (FONSECA, 1999).

Portanto, após as considerações realizadas sobre as origens da caricatura e seu desenvolvimento através dos séculos, percebemos que ela possui uma linguagem que a aproxima das massas devido à facilidade de acesso e a seu conteúdo humorístico. No entanto, é somente a partir do século XX que a caricatura é reconhecida como uma importante ferramenta opinativa – e combativa - sobre os variados assuntos relacionados à política, às injustiças sociais, aos costumes ou à própria condição humana.

As revistas humorísticas do século XX tiveram sua importância como veículo de propagação das caricaturas, mas ainda assim o preconceito contra o humor e ao riso em que “parte da tradição do pensamento ocidental o considera como manifestação de mentes inferiores, indigna de espíritos elevados” (MOTTA, 2006, p. 16) partindo do princípio de que se uma obra provoca riso, não pode ser considerada como uma manifestação artística e cultural séria. Assim, de acordo com esta premissa, justifica-se que a produção caricatural de alguns artistas plásticos não seja conhecida e o material disponibilizado sobre a caricatura seja tão escasso:

A caricatura é uma forma de expressão tida por muitos como arte menor, ou mesmo incapaz de alcançar a verdadeira arte, posto que não atingiria o sublime ou o belo, ao contrário estaria próxima do bizarro e do grotesco. Chegou a ser comparada ao desenho infantil e seus traços considerados primitivos e imaturos. O fato de provocar o riso e a derrisão não facilitou as coisas. Se provoca riso, não é coisa séria, e não merece ser tratada como tal. Daí a relativa escassez de reflexões sistemáticas sobre essa arte, em contraste com a importância de seu alcance social. (MOTTA, 2006, p. 16).

Outro motivo que torna a caricatura marginalizada do século XVII ao século XIX se dá pelo fato de a arte ter a função de veicular uma mensagem de cunho religioso ou que exalte a supremacia da nobreza e a benevolência, o heroísmo dos governantes de Estado, estando automaticamente excluída da história da arte. Somente a partir das vanguardas artísticas no século XX, quando o artista volta-se para si, desvinculando-se da figura do mecenas, dos cânones religiosos ou do governo, produzindo algo que seja reflexo de sua individualidade, outro olhar é

direcionado para a caricatura como ferramenta de contestação social que guarda particularidades plásticas.

A I Guerra Mundial modifica o cenário econômico, social e político. A imagem fotográfica e o cinema provocam uma mudança na maneira de consumir as imagens e, logicamente, de produzi-las. A caricatura configura-se neste período não apenas como um objeto zombeteiro de situações cotidianas, tratando as relações humanas de um ponto de vista filosófico, embora ainda mantenha uma perspectiva social e política, mas diferenciando-se do artista do século XIX que circulava caricaturas, na maioria das vezes, como um meio de subsistência, tratando-a como um ofício menor se comparada à visão romântica que foi criada em torno do artista plástico.

Os caricaturistas do século XX passaram a explorar não apenas a ridicularização dos detentores do poder, como também o reflexo das mazelas sociais ou dos fatos ligados à economia, utilizando um discurso que revela uma poética, estimulando a reflexão pessoal e, principalmente, afirmando o conceito de autoria, definindo a profissão como um ofício, uma categoria profissional inclusa na mídia impressa e na própria arte, coexistindo com fotógrafos, pintores ou escultores.

1.3 Sobre a charge

Apesar de possuírem suas especificidades, a charge e a caricatura possuem muitos aspectos em comum. Um dos principais componentes de ambas é o exagero, que tem por objetivo subverter a ordem autoritária através de uma mensagem de protesto e denúncia que podem provocar o riso. A linguagem estruturada nem sempre induz o riso no sujeito, logo a quebra na lógica do discurso que resulta em um final inesperado provoca um tipo de humor que não faria sentido em uma lógica linear.

A charge originou-se do verbo francês *charger*, tendo como significado carregar e exagerar, também utilizado como sinônimo de caricatura. Por uma questão relacionada à língua, o termo *charge*, não possui equivalente em línguas de origem alemã, italiana ou espanhola. Portanto, charge ou caricatura nestes países designa a desproporção do desenho através do exagero e não se caracterizam como termos independentes, podendo ser *interpretadas como sinônimos*.

O sentido etimológico do termo sugere o significado de carga explosiva, representação pictórica, de caráter burlesco e caricatural, em que se satiriza um fato específico, em geral, de caráter político e que é do conhecimento público. Fonseca (1999, p. 26) parte do pressuposto que:



Figura 10 - Charge. Jorge Braga.
Fonte: Retrato Falido p. 27. 1989.

a charge é um cartum em que se satiriza um fato específico, tal como uma idéia, um acontecimento, situação ou pessoa, em geral de caráter político [...]. Seu caráter é temporal, pois trata do fato do dia. Embora essa conceituação sobre o cartum político permaneça, o termo charge entrou em desuso, mesmo na França.

D'Athayde (2010) afirma que o fato de os termos caricatura e charge serem tomados um pelo outro facilita o entendimento, já que a charge seria a denominação francesa para caricatura. A figura 10 é um exemplo de charge que retrata um acontecimento em Goiânia, na gestão do Governador Henrique Santillo, em 1987. O ocorrido refere-se ao acidente com o Césio 137 que resultou

em desastre, deixando centenas de vítimas contaminadas pela radiação. A demora na detecção foi outro fato agravante em relação ao ocorrido. Diante do acidente e das vítimas, além de toda comoção pública, a definição do destino dos resíduos radioativos foi tomada tardiamente. Peças de roupas, utensílios domésticos, brinquedos, entre outros, foram armazenados em contêineres totalmente lacrados e abrigados na cidade de Abadia de Goiás (30 km da capital) e, a partir disto, Jorge Braga ironiza essa situação.

No primeiro plano, encontra-se Santillo correndo de um barril sinalizado como radioativo. Ao fundo, seu futuro sucessor, Iris Rezende, assobia tranquilamente, isso fica evidenciado pela representação de uma partitura musical. Iris parece não dar atenção à correria de Santillo. Ao tentar escapar do barril de resíduos radioativos, Santillo tenta evitar o problema causado pela incompetência em lidar com a situação em virtude do despreparo da Comissão Nacional de Energia Nuclear (CNEN) em definir um local para o descarte do material. Iris Rezende, em posição tranquila e desdenhosa, demonstra estar alheio ao ocorrido, não se preocupando em tomar uma solução para o ocorrido. A partir desta encenação, Braga realiza uma crítica ao

posicionamento do Governo Estadual e da CNEN relativo à responsabilidade da destinação dos resíduos radioativos e a demora na solução sobre a contaminação da população do Estado.

Gombrich (2007) assinala a importância de Daumier para a constituição do gênero charge e podemos entender que ele (Daumier) ressignifica o trabalho dos irmãos Carracci, levando a crítica ao sistema sociopolítico não se limitando apenas ao exagero ou a desproporção dos *ritratini carichi* (retratos carregados), elaborando um ataque contra as estruturas sociais e dos costumes da época através da sátira. Assim, vários dos trabalhos de Daumier, transitam entre a caricatura e a charge, uma vez que em sua maioria acentua-se o caráter hiperbólico tanto da situação quanto do indivíduo retratado sempre correlacionado com um acontecimento de conhecimento público e na maioria das vezes, temporal:

Lembrando-nos da fórmula de esquema e correção, poderíamos dizer que Daumier não põe no papel mais do que as mais simples indicações de formas ambíguas, simples nuvens de linhas nas quais vai encontrar seu esquema para modificações. Ele concentra nas feições que substituem o caráter fisionômico ou o gesto ou à expressão facial, mas esses ele descobre e valoriza com tal vigor, que esquecemos os múltiplos e ambíguos esboços da forma para investi-los de uma certa vitalidade. (GOMBRICH, 2007, p. 300).

Diversos autores, inclusive Herman Lima, dividem a caricatura em vários gêneros como: caricatura política, caricatura de situação, caricatura ideológica e a caricatura dos costumes, coexistindo com a charge política, charge social e charge ideológica. A definição de tais termos não seria demasiadamente importante para este estudo, logo a caricatura/charge política são praticamente expressões indistintas quanto ao sentido etimológico e tratarão de uma observação pessoal do caricaturista sobre a política em si e as atitudes de seus governantes.

Os elementos constitutivos da charge além do traço ou da linha, do volume e do espaço incluem-se a narrativa, o balão de fala, as onomatopeias e o texto verbal. Contudo, não constitui uma regra o aparecimento de todos esses elementos em uma mesma charge. Miani (2001) entende a charge como uma forma de expressão dissertativa, cuja finalidade é:

[...] expor uma idéia, dissertar sobre um tema. Ainda que esteja ligada a um fato ou acontecimento e o represente de alguma forma, sua preocupação ou a do chargista, não é o acontecimento, mas o conceito que faz dele, ou mais comumente a crítica, a denúncia do fato, quando não procura aliciar o

leitor para os seus arrazoados, princípios, programas ou ideologia. (CAGNIN apud MIANI, 2001, p. 4).

Através da agitação política e dos constantes avanços tecnológicos existentes no século XIX, principalmente na França, a disseminação da charge como expressão de sátira política para provocar o riso e destruição da posição dos líderes políticos conduziu a um processo de marginalização e exclusão social do indivíduo representado (D'ATHAYDE, 2010).

A charge moderna e contemporânea busca referências neste passado, embora a elaboração dela não esteja apoiada apenas no combate violento aos indivíduos e instituições, visando não apenas a exposição de ideias e inferiorização do sujeito retratado, mas o levantamento de uma reflexão em torno do tema, mediado (ou não) pelo humor. O elemento humor pode ser relevado como uma característica secundária, mas não menos importante. Ela se caracteriza por ser um discurso de caráter sarcástico e opinativo, criticando um personagem ou fato específico.

Mariosan, em entrevista⁸, afirma que “existem dois tipos de caricatura: a caricatura individual ou de retrato – *portrait charges*, e a caricatura de situação.” Nesta última, encaixa-se a charge, o *cartum*, as tiras cômicas e as histórias em quadrinhos em que a situação de humor pode ocorrer ou não. O humor é inerente seja na caricatura, na charge ou no *cartum*, explorando não apenas os aspectos fisionômicos do indivíduo, mas acentuando e exagerando certas características da situação, do objeto ou coisa para provocar o riso:

Hoje nós temos dois tipos de caricatura: a caricatura individual e a caricatura de situação que seria uma charge. Esta última, no caso da política, não só faz humor, mas produz um efeito combativo [...]. (MARIOSAN, 2010)⁸.

A necessidade de se estudar o efeito humorístico produzido pela charge de um dado período, justifica-se principalmente naquelas que claramente representam as manobras do poder fazendo referência a acontecimentos históricos que se apagam da memória individual ou social, permanecendo viva enquanto memória histórica (MIANI, 2001). Tudo isso destaca a importância do humor visual na imprensa, constatando a força crítica empenhada pela mensagem transmitida (D'ATHAYDE, 2010).

⁸Entrevista realizada em 13 de julho de 2010 no jornal *O Popular*. Apêndice A.

Nesse sentido, a charge, assim como os elementos textuais que a cercam, obtém destaque não apenas pela irreverência que trata o assunto, mas por sua capacidade de atingir o completo entendimento da situação que expõe através de uma linguagem verbal-visual. Para Albuquerque e Oliveira (2008, p. 4):

A função do humor na charge é questionar o poder interruptamente, por isso ela é altamente revolucionária. Quando Chaplin fazia de bobo um guarda de rua, em seus filmes, sabia que ridicularizar o poder descontra o ser humano e o faz rir. Portanto o humor veio para contrapor regras sociais, questioná-las e descontra o ambiente social.

A charge, precisamente a charge política, é pautada pela constituição crítica e ideológica destinada a realizar um recorte de um fato ou assunto e, o humor empreendido na representação, torna-se um meio de provocação, conformidade ou contestação.

1.4 Sobre o cartum

O termo cartum é uma variação em português do termo original em inglês *cartoon* (cartão) que, por sua vez, origina-se no termo italiano *cartone* (grande pedaço de papel). Segundo Fonseca (1999), esse material era aplicado aos moldes recortados ou perfurados em cartão resistente, usados para transpor e marcar os desenhos nas obras de arte de grande porte, como murais ou tapeçarias. O mesmo termo também era utilizado para definir projetos artísticos que posteriormente seriam ampliados.

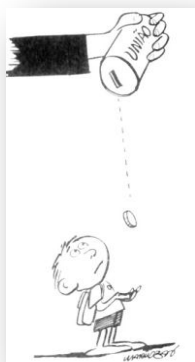
O sentido da expressão atual surgiu pela primeira vez na revista *Punch* na década de 1840 que reuniu um grupo de artistas em exposição para satirizar os acontecimentos políticos da época. Ainda segundo esse autor, o Príncipe Albert, na Inglaterra, encomendara a seus artistas uma série de *cartoons* para os novos murais do Palácio de Westminster. Os projetos dos artistas reais foram alvo da crítica do povo inglês e a revista *Punch* resolveu publicar seus próprios *cartoons*, zombando da iniciativa da corte.

Assim, a recorrência ao termo *cartoon* para representar uma situação humorística passou a ser utilizada neste contexto. O cartum normalmente é utilizado para representar uma cena ou personagens fictícios, podendo não constituir

qualquer vínculo com uma realidade, sendo caracterizado por sua atemporalidade adentrando no domínio da fantasia⁹.

Segundo Fonseca (1999), o termo *cartoon* não possui correspondência em outras línguas. Neste sentido, a grafia original inglesa é mantida em países como Alemanha, França ou Espanha. No Brasil, foi na revista *Pererê*, de Ziraldo, em fevereiro de 1964, que foi criado o neologismo *cartum* tornando-se um jargão profissional e designativo da função cartunista.

Portanto, o cartum é um desenho de humor que pode apresentar divisão de cenas em quadrinhos ou apresentar-se em uma cena única, elementos textuais como balões de fala, subtítulos e onomatopeias. Fonseca (1999, p. 26) sustenta a definição que o cartum é:



Um desenho caricatural que apresenta uma situação humorística, utilizando ou não legendas [...] em contraposição à charge, é atemporal e universal. Pois não se prende necessariamente aos acontecimentos do momento.

Figura 11 - Mariosan. Cartum.

Fonte: *O Popular* de 28 de fevereiro de 1988, p. 8.

A figura 11 caracteriza-se por sua atemporalidade, justamente porque não remete a um acontecimento específico; não retrata nenhuma figura reconhecida, configurando-se como um cartum. A situação exposta no desenho é um reflexo do investimento das ações governamentais na educação pública. A educação é representada pelo garoto, caracterizado como estudante através de adereços como a mochila e o uniforme. O poder público é representado pela mão que segura um pequeno cofre – a União, que repassa uma pequena verba para o ensino. Porém, o cartum também pode

ser entendido como uma crítica à falta de investimento nas ações voltadas para a infância e a juventude. Apesar de ter sido produzida em 1988, ainda traz um tema recorrente na mídia.

⁹*History of the Cartoon*. Londres: Punch, 2011.

A figura 12 é outro exemplo de cartum que, diferentemente da figura 11, traz elementos verbais, responsáveis por gerar humor. No cartum, há um grupo de três crianças indignadas, as quais concedem entrevista a um repórter, que podemos dizer “indefinido”, já que aparece apenas a mão segurando um microfone. A indignação das crianças é denotada pela expressão facial e corporal – sobrancelhas franzidas, bocas cerradas e mãos apoiadas na cintura, seguida do relato da criança ao microfone do repórter.



Figura 12 - Henfil. Cartum, 197?.

Fonte: Universo HQ.

Ao afirmar que é favorável ao planejamento familiar, a criança demonstra que não é ingênua e surpreende no término do relato com um final inesperado, constituindo o sentido de humor da cena com a frase “Tá impossível pra gente sustentar tantos pais...”. No encerramento da afirmação deduzimos que o cartum refere-se a um acontecimento real, relacionado à mendicância infantil, mas não necessariamente a um tempo-espaço específico, utilizando figuras de conhecimento público e pode ser interpretado em diferentes épocas, pois trata-se de uma realidade social presente no cotidiano dos cidadãos das grandes cidades.

O universo do humor gráfico é vasto, pois abrange, além da caricatura, da charge e do cartum, o desenho de humor, as tiras cômicas, as histórias em quadrinhos de humor e o desenho animado de humor. O desenho de humor é uma variação do cartum. De acordo com Fonseca (1999), o desenho de humor não tem como finalidade provocar o riso, assim como o cartum, mas representar com os elementos da caricatura um momento do ser humano que seja visto sob o prisma do humor.

Embora esta definição não seja completamente definida entre os autores que estudam o humor gráfico, Fonseca é um dos poucos que categoriza as manifestações deste. Entretanto, devemos dizer que tratar a definição destas outras manifestações não é o objetivo desta pesquisa. Nosso trabalho visa ao estudo de um conjunto de charges produzido em um contexto bastante específico, já que se trata de dois chargistas que produzem em Goiás desde a década de 1970. As tiras cômicas e as histórias em quadrinhos de humor são gêneros humorísticos das

histórias em quadrinhos e o desenho animado de humor é um gênero cinematográfico baseado nos desenhos animados.

1.5 A produção no Brasil

A introdução da caricatura no Brasil ocorre juntamente com o desenvolvimento da imprensa, em meados de 1808, com a chegada da família real portuguesa, embora já houvesse manifestações caricaturais nas festas de carnaval, do bumba-meu-boi e na malhação de Judas e através de bonecos que satirizavam pessoas e costumes da época (LIMA, 1963, p. 66). Com a transferência da Corte, a impressão dos periódicos, em seu início, tratava de assuntos recorrentes à família real, notícias relacionadas à Europa e documentos oficiais publicados no jornal brasileiro oficial *A Gazeta do Rio de Janeiro*. Havia jornais não oficiais como *Correio Brasiliense* de Hipólito José da Costa que abordava, de Londres, os acontecimentos da realidade brasileira de forma crítica, fazendo oposição à Corte portuguesa.

A década de 1820 representou um avanço nas publicações periódicas em sua grande maioria oposicionistas, assinalando uma linha editorial voltada para as questões políticas e consolidando os debates através da imprensa. Os primeiros jornais ilustrados surgiram em 1830, porém possuíam vida efêmera devido às condições técnicas de impressão e reprodução e também devido à forte censura imposta pelo governo imperial:

Foi homem, não do lápis, mas da pena, Frei Vicente do Salvador, prosador dos grandes do passado, prosador dos grandes do passado [...]. Foi, pois, a palavra o primeiro instrumento de que se serviu nosso primeiro caricaturista, baiano, civil [...] deveria ele ter nascido por volta de 1564 [...]. Outro caricaturista verbal dos nossos males pretéritos foi também da Bahia, Gregório de Matos Guerra, o “Boca do Inferno”. Mais perto de nós e no mesmo capítulo da sátira verbal aos costumes brasileiros, cabe citar-se igualmente *Bodarrada*, do baiano Luís Gama. (LIMA, 1963 p. 57).

A sátira escrita precede o advento da caricatura no Brasil. Da mesma forma acontece em outros países da América Latina que, mesmo antes de haver imprensa, circulavam textos satíricos contra uma camada da população e seus governantes assim como críticas aos costumes, pré-anunciando, de certa forma, a fusão entre jornalismo e charge como elemento de caráter opinativo e satírico:

QUEM SOU EU?

[..] Se negro sou, ou sou bode,
 Pouca importa. O que isto pode?
 Bodes há de toda a casta,
 Pois que a espécie é muita vasta...
 Há cinzentos, há rajados,
 Baíos, pampas e malhados,
 Bodes negros, *bodes brancos*,
 E, sejamos todos francos,
 Uns plebeus, e outros nobres,
 Bodes ricos, bodes pobres,
 Bodes sábios, importantes,
 E também alguns tratantes...
 Aqui, nesta boa terra,
 Marram todos, tudo berra;
 Nobres Condes e Duquesas,
 Ricas Damas e Marquesas,
 Deputados, senadores,
 Gentis-homens, vereadores;
 Belas Damas emproadas,
 De nobreza empantufadas;
 Repimpados principotes,
 Orgulhosos fidalgotes,
 Frades, Bispos, Cardeais,
 Fanfarrões imperiais.
 Gentes pobres, nobres gentes,
 Em todos há *meus parentes*.
 [...] Cesse, pois a matinada,
 Porque tudo é bodarrada
 (GAMA 1873 apud LIMA, 1963, p. 51).

O poema acima, de Luiz Gama (1830-1882), publicado no jornal *A Reforma* em 1873, embora tenha circulado após o lançamento da primeira caricatura, em 1837, exemplifica a prática de satirizar através dos elementos verbais. Neste trecho, o autor demonstra seu inconformismo com as elites da época através da comparação negro/bode. O negro era tratado de forma pejorativa, visto como bode pela carga de trabalhos a que era submetido e ao seu “cheiro de bode” surgindo a sátira social desta analogia, demonstrando que todos são iguais, possuindo inclusive os mesmos defeitos e as mesmas qualidades.

Como afirmado anteriormente, o desenvolvimento da caricatura esteve fortemente ligado à história da imprensa brasileira. Segundo Fonseca (1999, p. 207), no Brasil colonial a imprensa era estritamente proibida e, somente no final do século XVIII, começaram a aparecer no território nacional as primeiras bibliotecas particulares, todas clandestinas, cujas publicações entravam no país por meio de contrabando, trazidas por comerciantes e marinheiros. Devido a esta censura imposta pela corte portuguesa, o Brasil, em comparação com outros países da América Latina, América Central e América do Norte, teve um atraso de 200 anos na

instalação da imprensa. Assim, o primeiro jornal brasileiro foi o *Correio Braziliense*, editado por Hipólito José da Costa em Londres, em razão da proibição da Coroa Portuguesa (MOTTA, 2002, p. 33).

Com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, passa a circular a Gazeta do Rio de Janeiro, o jornal oficial do governo, desaparecendo a proibição formal, mantida pela Metrópole. Esta primeira fase da imprensa brasileira é definida por Motta (2002) como jornalismo literário, que abrange o surgimento da imprensa no Brasil até o final do século XIX. É neste período que surge uma aproximação direta entre o jornalismo e a literatura através dos panfletos e dos jornais radicais que cediam espaço para a publicação das produções intelectuais, uma vez que não havia editoras no país. Tal situação justifica as sátiras escritas produzidas durante o período colonial que precedem o advento da caricatura:

O jornalismo [...] literário [...] é fruto de um momento histórico em que a imprensa ainda não era vista como uma empresa capitalista, mas, antes, como um instrumento de luta política ou do embate entre ideais estéticos. (MOTTA, 2002, p. 34).

Como os termos *caricatura* e *charge* muitas vezes são indistintos, é certo que diversos autores produziram charges ou caricaturas, não podendo distinguir o que surgiu primeiro. Embora não se possa indicar com precisão a data de aparecimento, Manuel de Araújo Porto Alegre é considerado o primeiro caricaturista brasileiro por um desenho realizado em 14 de dezembro de 1837. A publicação oficial da primeira caricatura foi realizada no *Jornal do Comércio* nº 277 de 14 de dezembro de 1937, no Rio de Janeiro, com o título *A Campainha e o Cujo* anunciada como uma nova invenção artística:

Saiu a luz do primeiro número de uma NOVA INVENÇÃO ARTÍSTICA, gravada sobre magnífico papel, representando uma admirável cena brasileira, e vendida pelo módico preço de 160 réis cada número, na loja de livros e gravuras de Mongie, Rua do Ouvidor nº 87. A bela invenção de caricaturas tão apreciada na Europa, aparece hoje pela primeira vez no nosso país, e sem dúvida receberá do público aqueles sinais de estima que ele tributa às coisas úteis, necessárias e agradáveis. (JORNAL DO COMMERCIO, 1837 apud LIMA, 1963, p. 71).

A referida caricatura foi realizada em resposta ao jornalista Justiniano José da Rocha, representante de um grupo literário rival que severamente criticou a peça de teatro chamada *O Prólogo Dramático* (em comemoração ao aniversário de D. Pedro

II), escrita por Araújo Porto Alegre (SALGUEIRO, 2003, p. 77). Posteriormente, outra caricatura intitulada de *Rocha Tarpéia*, também realizada por Manuel de Araújo Porto Alegre, foi feita para enfatizar as acusações contra o crítico literário.

A *Campainha e o Cujo* (fig. 13) foi impressa em litografia e vendida separadamente, constituindo uma novidade nas técnicas de reprodução no Brasil. A caricatura apresenta uma crítica à propina recebida por Justiniano José da Rocha, diretor *Correio Oficial* (FONSECA, 1999). Esta caricatura apresenta em primeiro plano um homem em pé, trajado elegantemente com roupas suntuosas e um chapéu de penas, provavelmente um fidalgo. Em uma pose teatral, com a mão direita toca uma sineta e, com a outra, oferece um saco de dinheiro, ou a propina, a outro homem, este ajoelhado e em atitude servil. A cena acontece no Rio de Janeiro, durante o Império e a multidão que assiste a tudo foge da cena. A legenda abaixo da caricatura resume o acontecimento, da qual a sineta – ou campainha - serve para chamar a atenção de qualquer cidadão que queira ser redator do *Correio Oficial*. Todos fogem menos Justiniano (o dito “cujo”) que se prontifica no exercício do cargo:

A Campainha
Quem quer; quem quer redigir
O Correio Oficial!
Paga-se bem. Todos fogem?
Nunca se viu coisa igual
O Cujo
Com três contos e seiscentos
Eu aqui stou, meu senhor
Honra tenho e probidade
Que mais quer d'um redator?



Figura 13 - Araújo Porto Alegre. A campainha e o cujo, 1837. Estampa da litografia de Victor Larée. Fonte: A comédia urbana: de Daumier a Porto-Alegre p. 78.

A partir desta caricatura, Araújo Porto Alegre critica a postura de Justiniano José da Rocha afirmando que qualquer pessoa que não tenha um sentido moral, torna-se redator do *Correio Oficial*.

Manuel de Araújo Porto Alegre nasceu em Rio Pardo (atual Rio Grande do Sul) em 29 de novembro de 1806. Entre os vários ofícios foi escritor, pintor, caricaturista, arquiteto, professor, crítico e historiador de arte e diplomata brasileiro.

Em 1816 muda-se para Porto Alegre, passando a interessar-se pelo desenho e pelas ciências naturais, ingressando na Academia Imperial de Belas Artes em 1827, no Rio de Janeiro, como discípulo de Jean-Baptiste Debret.

Jean-Baptiste Debret havia ingressado na missão francesa no Brasil entre 1816 e 1831, dedicando-se à pintura, destacando em suas telas não apenas a paisagem, mas também a sociedade brasileira e a presença dos escravos. A partir deste método de observação, Manuel de Araújo Porto Alegre viria desenvolver seus trabalhos, pautados em uma visão crítica da realidade, substituindo a influência da formação neoclássica e o romantismo dos textos que acompanhavam as obras de seu tutor, pelo ataque às questões políticas e sociais e desta forma, contribuir significativamente para a difusão da caricatura no país, influenciando a nova geração de caricaturistas da época.

Segundo Lima (1963), a caricatura inicialmente foi executada na xilogravura, porém esta não se adequou ao traço dinâmico do chargista. A litografia se revelou ideal, pois nela o caricaturista tinha liberdade em seus traços, de forma que esta propiciou a popularização da caricatura. No entanto, a grande conquista técnica deu-se com a zincografia, onde o desenho passou a ser feito em lâminas de zinco, mudando além da técnica, os processos de impressão (REVISTA REALIDADE, 1989, p.3):

Os temas eram relacionados ao Império e o cotidiano da população que era analfabeta e miserável e, posteriormente com a proclamação da República, passou a englobar outras problematizações políticas e sociais nas charges. (REVISTA REALIDADE, 1989, p. 1).

O primeiro jornal a publicar a caricatura foi o *Lanterna Mágica*¹⁰ (fig. 14). O trabalho com a caricatura foi dirigido e redigido por Manuel de Araújo Porto Alegre – outra de suas contribuições para a consolidação da caricatura – e ilustrada por Rafael Mendes de Carvalho, seu discípulo no Rio de Janeiro em 1844. Contudo, a primeira publicação humorística especializada produzida no país foi a *Semana*

¹⁰O título do jornal, não foi escolhido aleatoriamente, portanto inocente por Porto Alegre, pois refere-se ao uso simbólico de um equipamento de projeção com uma diversidade de cenas, mesclando imagens e textos, compondo histórias destinada à apresentação pública. A lanterna mágica de Araújo Porto Alegre, no entanto, não se configura em um dispositivo ilusório, mas que exhibe a verdade ao público, alinhando o texto aos domínios que a imagem possuía no século XIX. (SALGUEIRO, 2003).

Ilustrada em 1860, mas, é em 1876 que Ângelo Agostini¹¹ lança a *Revista Ilustrada* (fig. 15) e, segundo Fonseca (1999), em 1869 surge a revista *O Mosquito*



Figura 14 - Rafael Bordalo Pinheiro. Actualidades: Companhia dos Caminhos de Ferro – Augmento (sic) de Tarifas.
Fonte: *A Lantena Mágica* nº 14 de 8 de julho de 1875.

que contou com suas colaborações e também de Rafael Bordalo Pinheiro e Pedro Américo – mais conhecido por sua produção pictórica, são os principais representantes deste período, ao lado de Porto Alegre e Agostini, definindo os padrões caricaturais que logo foram seguidos.

Rafael Bordalo Pinheiro, nascido em Lisboa, criou o personagem *Zé Povinho* (fig. 14), marcante em toda a sua produção. Ele trabalhou para o *Lanterna Mágica* inicialmente e, posteriormente para as revistas *Besouro*, *Mosquito* e *Psst!* entre outros (FONSECA, 1999). *Zé Povinho* é representante das camadas populares. Ele é um personagem caipira que neste desenho (fig. 14) faz uma crítica aos costumes, não vê solução para as diferenças sociais

que o cercam.

Nos dois primeiros quadros (fig. 14), a crítica representada por Pinheiro está relacionada ao investimento no progresso denotado pela alimentação da locomotiva em contraste contra com a miséria da população. No centro, no terceiro e quarto quadros, *Zé Povinho* não consegue compreender o que acontece. E por fim, no quinto quadro, temos a desmotivação do clérigo que decide recolher-se em uma vida privada, e *Zé Povinho* que embora não entenda nada do que acontece, acostuma-se com tudo e até sorri, conformando-se com a situação, no sexto e último quadro.

Ângelo Agostini representou, sem dúvidas, um divisor de águas, revolucionando a produção nacional através de um posicionamento libertário e oposicionista

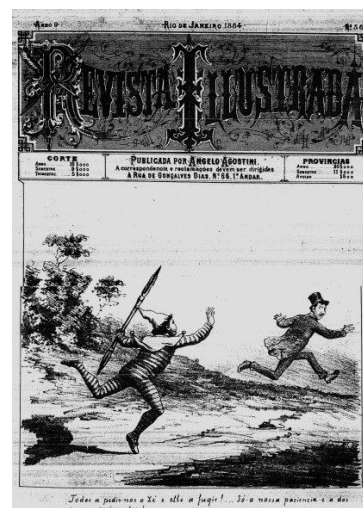


Figura 15 - Ângelo Agostini. Fonte: *Revista Ilustrada*, nº 369, capa, 1884.

¹¹Ângelo Agostini nasceu em Vercelli, Piemonte, na Itália em 8 de abril de 1843, passando a infância e adolescência em Paris. Vindo para o Brasil por volta de 1860, autor de inúmeras publicações, falecendo no Rio de Janeiro em 1910 (FONSECA, 1999, p. 213).

contra as instituições governamentais e religiosas, defendendo através de folhas ilustradas como o *Diabo Coxo* – de sua autoria, em São Paulo e *O Arlequim, Vida Fluminense* e, logicamente, a *Revista Ilustrada*, no Rio de Janeiro, a abolição da escravidão e a proclamação da República. Seu discurso crítico utilizado em suas produções em São Paulo ocasionou perseguições, resultado de suas caricaturas, motivando sua transferência para o Rio de Janeiro (FONSECA, 1999).

A legenda da fig. 15¹² sugere os inúmeros pedidos dos leitores, solicitando seu retorno e, na capa, Zé Caipora foge de outro sujeito que segura uma espécie de lápis. O nome *Caipora* significaria um sujeito azarado, desprovido de oportunidades e muita das vezes foi infeliz em suas intenções, “vítima de ocorrências fora de seu controle, levando-o tanto a circunstâncias felizes quanto infelizes” (CAVALCANTI, 2006, p. 122).

Outra contribuição de Agostini está relacionada ao pioneirismo na publicação de histórias em quadrinhos circulada pela *Revista Ilustrada* (1876-1898):

Foi nas páginas de *Revista Ilustrada* que se tornou um precursor das histórias em quadrinhos, com as famosas *As Aventuras de Zé Caipora* (fig. 17), a primeira história em quadrinhos de longa duração publicada na imprensa brasileira, 20 anos à frente do que os norte-americanos viriam a fazer. Tratava-se da retomada de um tema iniciado na *Vida Fluminense*, com as *Aventuras de Nhô Quim*, ou *As Impressões de uma Viagem à Corte*.

Zé Caipora foi um dos primeiros fenômenos midiáticos da imprensa ilustrada, responsável pelo aumento das vendas da *Revista Ilustrada*, tornando-se um ícone desta cujo

objetivo era divertir com humor, não com complicações graves, a exemplo de muitos folhetins, cujos enredos não raro enveredavam por mistérios, sofrimentos, traições que tal como as novelas modernas, parecem não ter solução até o último capítulo. (CAVALCANTI, 2006 p. 114).

É certo que as revistas humorísticas e a própria imprensa surgidas no século XIX propiciaram o desenvolvimento da caricatura, entretanto, a mudança do regime com a proclamação da República não alterou o desenvolvimento da imprensa nos primeiros anos porque não surgiram de imediato grandes jornais novos (FONSECA, 1999). Este período é marcado por uma nova fase da imprensa chamada de

¹²*Todos a pedir-nos o Zé e elle a fugir!... Só a nossa paciencia e a dos nossos assignantes!* [sic].

jornalismo informativo estético que se estenderá até o final da Primeira Guerra Mundial (MOTTA, 2002).

Esta segunda fase é definida como o início da mercantilidade da informação, permitindo o desenvolvimento das primeiras empresas jornalísticas devido aos processos de urbanização e industrialização ocorridos no país e a formação de uma elite agroexportadora. O modelo de imprensa norte-americana começou a influenciar o jornalismo brasileiro, substituindo os parâmetros anteriormente seguidos de um modelo europeu, marcando uma transição em que “a imprensa nacional ainda não se separou completamente do modelo do “jornal tribuna”, tampouco aderiu de forma consciente ao padrão industrial dos vizinhos do Norte” (MOTTA, 2002, p. 36).

A passagem para o século XX trouxe outras revistas como *O Malho* (1902), *Kosmos* (1904), *Fon-Fon* (1907), *Careta* (1908) entre outras publicações que tiveram circulação efêmera. Estas revistas introduziram uma nova estética no tratamento do trabalho, priorizando outros elementos – explorando as cores com os novos meios de impressão, contrastando com o traço de seus predecessores, optando por uma linha estilizada e a utilização dos jargões e dos trocadilhos na construção do desenho, mantendo o discurso de protesto, mas contrabalanceado com uma nova inclusão de ironia e humor. Isso proporcionou uma leitura reflexiva com um caráter que vai além da denúncia ou da crítica:

Do ponto de vista da técnica, as revistas ilustradas assinalaram o início da fase da fotogravura que libertava a ilustração das limitações da litografia e da xilogravura [...] As artes gráficas brasileiras permitiram o aparecimento de uma revista como *Kosmos* de excelente apresentação, que podia publicar, por meio da autotipia, tanto desenhos como fotografias. (FONSECA, 1999, p. 219).

Os avanços tecnológicos na arte de impressão, principalmente a junção entre texto e imagens em uma única página, proporcionados pelos novos métodos, abriram novas possibilidades para os caricaturistas, atingindo altos padrões de qualidade e surgindo nomes como: Belmiro, K. Lixto, Voltolino, J. Carlos, Seth, Di Cavalcante – reconhecido como pintor modernista, Nair de Teffé – ou *Rian*, dentre muitos outros que fizeram história nas páginas dos periódicos de humor e da imprensa brasileira.

No universo da caricatura, há uma quantidade ínfima de mulheres que mantém uma produção ligada ao humor gráfico, recusando indiretamente a

participação feminina devido a hábitos culturais e a predominância de uma sociedade patriarcal. Portanto, Nair de Teffé é uma das primeiras mulheres que rompeu o conservadorismo desta manifestação.

Nair de Teffé (1886-1981), nascida em Petrópolis e filha do Barão de Teffé (Antônio Luiz Von Hoonholtz), foi casada com o ex-presidente Hermes da Fonseca. Ela fez circular suas caricaturas nas revistas *Fon-Fon!*, *O Cinematógrafo*, *Careta*, *O Malho* e na *Revista da Semana* (FONSECA, 1999). Diante da época em que vivia, Nair estava impedida de assinar seus trabalhos com seu próprio nome e, obrigada a adotar um pseudônimo, passou a assinar como *Rian*, anagrama de seu nome segundo o *Jornal de Brasília*, de 2 de fevereiro de 1992:



Nair era [...] de espírito arguto, cantava, escrevia, poetava, caricaturava, aparecia com destaque e atenção nos salões de baile e artísticos, foi atriz de teatro e festejada cantora. Alcançou grande sucesso com suas caricaturas de personalidades sociais e políticas, em seara artística exclusiva de homens, naquela época.

Figura 16. Rian. Juscelino Kubitschek. Fonte: MHN, Banco Safra.

A figura 16 é uma caricatura pessoal de JK realizada por Nair. O trabalho não apresenta humor devido à sutileza dos traços, configurando em uma espécie de desenho inacabado, quase um retrato, talvez uma homenagem realizada a JK. Outro ponto a ser destacado é a ausência de deformações na imagem do ex-presidente, o que pode denotar um interesse em não ridicularizá-lo. A caricatura traz o riso, tira a seriedade de JK, destruindo o mito criado em torno de sua imagem, por esse motivo Nair utiliza linhas suaves e contornos inexpressivos.

O período entre-guerras, estendendo-se pelas décadas de 1950 e 1960, marcaria a terceira fase da imprensa brasileira, o jornalismo informativo utilitário e o início da caricatura moderna uma vez que:

É a época em que os grandes jornais abandonam o sistema de empresa familiar e na qual ocorre a formação dos sistemas nacionais de jornalismo, quando se assiste à chegada de novos veículos de comunicação e à consolidação do modelo industrial de produção da notícia. (MOTTA, 2002, p. 36).

A aceleração da mudança na imprensa deve-se ao surgimento do rádio em 1923, forçando a imprensa escrita a adotar um novo padrão visual. A utilização

ampla de imagens e o novo tratamento da informação forçam a imprensa escrita a procurar um diferencial do rádio que a mantenha atraente sob o ponto de vista técnico da informação (MOTTA, 2002). O *layout* do jornal não é mais elaborado pela oficina gráfica, passando a situar-se nas redações, levando a substituição do paginador pelo diagramador e a forma de apresentação do conteúdo informativo passa a ser objeto de atenção assim como as próprias notícias.

Outro fato que motivou as mudanças na imprensa brasileira foi o lançamento da revista *O Cruzeiro*, em 1928, que inaugura uma nova concepção de revista semanal existente no país. *O Cruzeiro*, através de uma nova abordagem jornalística, leva a notícia tratada não apenas como um acontecimento, mas como algo que pode ser interpretado (MOTTA, 2002, p. 37). A revista foi influenciada pelo sentido de modernidade levantado pela Semana de Arte Moderna, em 1922. Sua maior contribuição, do ponto de vista de ruptura cultural assinalado pela tradição e pelo conservadorismo, foi a corroboração de um novo período voltado para a realidade brasileira, valorizando a pesquisa estética como liberdade de expressão, assim como o amadurecimento da literatura brasileira. Trouxe novas propostas, fez-se refletir um engajamento político e social que transparecia na revista. O sucesso alcançado pela revista foi tanto que foi editada, posteriormente, em língua espanhola, com distribuição em outros países. (FONSECA, 1999).

A Revolução de 1930 assinala a maturidade da caricatura no país e seu consequente desenvolvimento devido aos avanços na arte de impressão proporcionados pela litografia e a rotogravura. Todavia, após o golpe de Estado de 1937 e a implantação do Estado Novo, Vargas dissolveu o Congresso, outorgando uma nova Constituição, abolindo os partidos políticos e criando o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que estabelecia censura prévia não apenas à imprensa, mas também ao rádio, causando um hiato no desenvolvimento da caricatura.

O cenário pós-guerra abre espaço para a recomposição da caricatura diante do fim do Estado Novo e fortalecimento da imprensa nacional que manifesta, claramente, apoio às forças aliadas. Nesta abertura democrática revela-se uma nova geração de caricaturistas, chargistas e cartunistas composta por nomes como Théo, Carlos Estevão, Alceu Penna, Péricles, Millôr Fernandes – conhecido também como Vão Gôgo, Lan e Hilde Weber como principais expoentes desta época. E a partir do final da década de 1960 surge *O Pasquim* consolidando-se como um “protótipo de

imprensa alternativa” (FONSECA, 1999, p. 260), revolucionando o cartum brasileiro através da projeção de cartunistas como Ziraldo, Henfil, Edgar Vasques, Loredano entre outros.

Conforme vimos, a caricatura brasileira adquiriu notoriedade através da imprensa escrita e com as revistas humorísticas. Os avanços tecnológicos permitiram não apenas uma alteração no processo de finalização dos trabalhos, como também na própria concepção dos mesmos. Todo esse percurso acabou permitindo que, na atualidade, o trabalho com a caricatura seja realizado digitalmente para atender a intensa circulação dos periódicos impressos, ampliando também a demanda por profissionais do humor gráfico. Revistas como: *Veja*, *Isto É* e *Época* entre outras de circulação nacional, mantêm em suas páginas um espaço destinado para as ilustrações humorísticas, assim como os jornais que utilizam a charge, a caricatura, o cartum e até os quadrinhos para ilustrar um comentário, informação ou expressar algo na opinião editorial.

No entanto, torna-se importante desmitificar a hegemonia cultural formada em São Paulo e Rio de Janeiro na circulação de caricaturas por meio da consagração dos mais variados caricaturistas, atentando-se para a produção caricatural em outros pontos do interior do país, como em Goiás. A produção caricatural goiana inicia-se de forma tímida, se comparada ao cenário nacional. Iniciada durante a década de 1920 e somente adquiriu força a partir de 1970, com o surgimento de Jorge Braga e Mariosan, inaugurando o período moderno do humor gráfico goiano, ao lado de vários cartunistas e chargistas da época.

2 A CARICATURA EM GOIÁS

2.1 Uma breve reflexão sobre a produção goiana (1920-1950)

O Rio de Janeiro foi o centro político do Império no Brasil, possuindo o maior número de periódicos ilustrados publicados durante o período imperial em relação a outros Estados, como os lançamentos de: *A Semana Illustrada* (1860-1876), *O Mosquito* (1869-1877) e a *Revista Illustrada* (1876-1898), dentre outros que tiveram vidas efêmeras devido a condições diversas, principalmente aquelas relacionadas aos métodos de impressão, segundo Fonseca (1999).

No século XX periódicos como a *Revista da Semana* (1900-1962), *O Careta* (1908-1960), *O Malho* (1902-1952) e *O Cruzeiro* (1928-1975) empreendem um novo modelo não apenas na diagramação ou nas técnicas de reprodução, mas uma nova forma de trabalhar a informação contida no texto e nas imagens e no diálogo que este conjunto propõe para o leitor. Contudo, esta atividade jornalística (a imprensa em geral e não apenas os segmentos ilustrados) não ficou restrita apenas ao Rio de Janeiro, espalhando-se por outras províncias, surgindo os mais variados jornais no território nacional.

Em Goiás, a história da imprensa inicia-se com o jornal intitulado *Matutina Meyapontense*, editado em 5 de março de 1830 na região de Meia Ponte, atual Pirenópolis. O jornal acabou encerrando suas atividades em 1834, sendo o primeiro jornal goiano a circular na província (BORGES; LIMA, 2008). Em 1829, o presidente da província Miguel Lino de Moraes, encaminhou um ofício ao Império solicitando a instalação de uma tipografia em Vila Boa, atual Cidade de Goiás, capital do Estado na época. O Império veta o pedido alegando que não havia necessidade de uma tipografia em Goiás. A aquisição da tipografia é realizada com recursos próprios pelo comendador Joaquim Alves de Oliveira, comandante-geral do julgado de Meia Ponte, contrariando a decisão do Imperador.

A *Matutina Meyapontense* surgia em um momento em que o ideário republicano e liberal espalhava-se entre os cidadãos, constituindo oposição ao Império, mas para a Província de Goiás era praticamente um jornal oficial que teve duração de quatro anos, registrando fatos importantes como a instalação da primeira biblioteca do Estado (BORGES; LIMA, 2008).

Diante da expansão da imprensa no Brasil, em 18 de março de 1836, o presidente da Província de Goiás, José Rodrigues Jardim, aprovou o contrato de compra e venda com o comendador Joaquim Alves de Oliveira sobre a tipografia instalada em Meia Ponte, fundando assim a *Imprensa Oficial* e, conseqüentemente, o *Correio Oficial de Goyás*, que teria publicação duas vezes por semana¹³, contando como o orçamento do governo para manter seu funcionamento.

É necessário ressaltar que Vila Boa detinha todo o poder administrativo e era o centro cultural e econômico do Estado. A maioria dos jornais que circulava no local possuía caráter liberal e republicano com forte oposição ao governo:

Em sua primeira fase, o *Correio* circulou durante quinze anos (1837-1852). De 1852 a 1855, os atos oficiais passaram a ser publicados no jornal *O Tocantins*, até que neste ano foi criada a *Gazeta Oficial de Goyás*, em substituição ao *Correio Oficial de Goyás*, agora sob direção de um civil (João Luís Xavier Brandão). Entretanto, em maio de 1864, o *Correio Oficial* voltou a circular em segunda fase, publicando conteúdos de caráter oficial, tais como peças oficiais do governo, trabalhos da assembléia provincial e resoluções das Câmaras Municipais. O jornal deixou de circular definitivamente em 1890, por um ato baixado pelo governador da província, major Rodolfo Gustavo da Paixão. (BORGES; LIMA, 2008, p. 74).

Após a proclamação da República, a expansão dos periódicos no Estado e a fundação da *Associação Goiana de Imprensa* marcam o início de um novo período na imprensa goiana que iria de 1890 a 1934. O jornalista goiano Henrique Silva, com o objetivo de divulgar a imagem do Estado e reconhecendo a potencialidade econômica de seus recursos naturais, funda no Rio de Janeiro, então capital federal, a revista *Informação Goyana*, circulando no Rio de Janeiro, em Goiás e entre os Estados brasileiros de 1917 a 1935:

Debatendo temáticas regionais de interesse nacional, *A Informação Goyana* foi mais que um instrumento especializado nas temáticas do Brasil Central que surgiu e se manteve no cenário nacional, pois cumpriu um papel político-educativo na formação de uma consciência em relação ao interior do País, especialmente sobre o Estado de Goiás, ressaltando a diversidade e as possibilidades que existiam fora dos grandes centros. (BORGES; LIMA, 2008, p. 76).

No entanto, a profissão do jornalismo ainda não havia sido reconhecida. Os jornalistas que se dedicavam à imprensa escreviam movidos por uma vocação, com o intuito de divulgar suas ideias. Segundo Melo (1985, p. 203), o mundo do

¹³Agência Goiana de Comunicação, 2011.

jornalismo começa depois da primeira Guerra Mundial, embora os primeiros jornais tenham aparecido no século XVII. No Brasil, durante muito tempo foi considerada como uma ocupação diletante, posteriormente passou a ser remunerada e, em Goiás não seria diferente. Ainda segundo Melo (1985, p. 203), a princípio, as tipografias locais não chegavam a constituir uma organização, na acepção ampla do termo, mas uma ocupação destituída de ambições lucrativas. Os jornais nasciam de um propósito muitas das vezes pessoal e tendencioso a certas inclinações políticas, sejam elas oposicionistas ou não:

Naquela época o tipógrafo e o jornalista, às vezes se confundiam dentro da organização do jornal. Em geral, a pessoa que escrevia sabia também compor e a que era especificamente tipógrafo redigia notas ou escrevia versos e crônicas [...]. Jaime Câmara, que é pioneiro e vanguardeiro da imprensa goiana, não escapou a essa contingência. (MELO, 1985, p. 201).

Segundo a Agência Goiana de Imprensa (1980, p. 261), a imprensa por volta de 1916 até 1950 possuía caráter provinciano devido à insuficiência técnica. Os assuntos giravam em torno de temas de natureza política ou político partidário. O jornal passava a ser porta-voz das aspirações políticas, quase sempre dirigido por membro de tal categoria. Assim seguia uma imprensa tendenciosa que se preocupava em veicular a imagem do chefe de partido ou do próprio partido. Como exemplo, podemos citar dois jornais situados na antiga capital goiana, a Cidade de Goiás, *O Democrata* pertencente a Antônio Ramos Caiado fundado em 1918 e *Voz do Povo* de Ignácio B. de Loyola fundado em 1927, que caracterizava forte oposição aos Caiados.

E foi justamente nestes dois jornais que a caricatura¹⁴ foi iniciada, antes, porém, devemos lembrar que a sátira escrita precede o advento da caricatura no Estado:

Quero contar-lhe o que ouvi no sermão de um padre lá na cidade. Deitou os bofes pela boca persuadindo o jejum [...]. Estranhei esta doutrina, e nada me pareceu tão impróprio para persuadir o jejum como o tal padre gordo, corado, bonito, que inculcava passar por boa mesa [...]. Sempre ouvi dizer que se deve jejuar, mas nunca ouvi dizer que se deve morrer de fome e, não sei quem possa conservar um semblante alegre estando com fome, isto repugna os sentimentos da natureza [...]. O reverendo a nada entendeu, ao miserável estado dos lavradores pobres como eu, que sofre todos os dias o peso do trabalho e da calma curvados com um machado e com uma foice

¹⁴O termo *caricatura* será utilizado ao longo deste capítulo em seu sentido amplo, como designação de todos os gêneros do humor gráfico.

para adquirir o sustento [...]. Se o senhor Pregador jantasse como eu aipins, carás, cambuquiras e abóboras, não terias força para gritar tanto. (MATUTINA MEYAPONTENSE, 1830).

Neste trecho é realizada uma crítica à postura mantida pelo padre sobre o ato de jejuar, pois este afirma que o jejum é uma forma de manter-se próximo a Deus, mantendo uma única refeição no dia, contradizendo-se com sua fisionomia implicando que o próprio padre não mantém nenhum jejum. Revoltado, o redator explica que a forma de jejuar proposta pelo padre não deve se aplicar aos trabalhadores do campo ou aos miseráveis, já que a refeição é escassa e insuficiente para nutrir o organismo.

Outro exemplo de sátira escrita encontra-se em uma narrativa publicada pelo jornal *Nova Era* onde o autor assina, ao final do relato, como *Doidinha*. A *Doidinha* não é por sua vez uma pessoa alienada ou transtornada, mas totalmente lúcida, realizando uma crítica ao sistema eleitoral e aos próprios políticos que, a fim de manter privilégios e cargos, faziam uso do chamado “voto de cabresto” e da compra de votos. A atitude dos candidatos para angariar votos é descrita pelo autor através de uma metáfora que os compara a sereias e feiticeiras, que seduzem o eleitor para posteriormente satisfazer seus próprios desejos:

[...] Estamos em épocas de mutações, das reorganizações, das regulamentações, das convenções, das instalações, etc. O tempo é dos ães. Foram-se as chuvas e o calor e já a seca, se não se apresenta com um frio implicante, exigente, um vento zombeteiro, foi-se a quaresma com o seu jejum sem peixe fresco [...] agora temos as convenções políticas, as reorganizações partidárias, a abertura do congresso estadual e a chegada dos augustos, senhores da camarilha tedesca, obediente e disciplinada. [...] São festas político-partidárias, legalidades para o eleitor ver.

Vem mais tarde as eleições e vamos ter moscas por corda, jogo de perde e ganha, protestos, lorotas [...].

Estão organizados dois partidos. Um tem a graça do governo, dispõe dos meios de sedução, de força, de ameaças e, o outro, dispõe de homens decididos, valorosos, de prestígio reconhecido. São duas sereias em luta, duas feiticeiras que tentam arrastar às urnas esses anjinhos eleitores com seu canto de sedução. E o eleitor faz bom negócio, a troco de um voto que não vale uma pitada [...], lá vai um chapéu novo de aba larga, um terninho de roupa de riscado, uma botininha chiadeira, uns dez mil réis em dinheiro, hospedagem de bacalhau e carne seca, pasto para animal, abraços e beijos na hora da chegada e um apressado aperto de mão no regresso.

[...] A gente não sabe se acredita na eternidade do poderio da situação reclamada pela “Imprensa” ou na próxima transformação da oposição ao governo proclamada pelo “Goyaz” [...]. (ARQUIVO HISTÓRICO ESTADUAL DE GOIÁS, 1916).

Assim, através destas narrativas, observa-se que a sátira escrita esteve presente na imprensa desde a primeira publicação impressa no Estado de Goiás. Contudo, a partir de julho de 1927, o jornal *Voz do Povo* cria uma coluna chamada "Zurzindo", atacando o então Senador Antônio Ramos Caiado ou como era conhecido "Totó Caiado":

Ó imenso Senador
Que aqui é capataz
Anuncia lá no Rio
O comunismo em Goiás!

Oh! Que formidável peta!
Porém, petas sem salmouras,
Só igualam em tamanho
Latifúndios de Tesouras

Reunidas em rosário,
As petas daqui... de lá,
Ainda não chegariam
P'ra cercar o Aricá.

(CEDOC, 1927, p. 2).

A trajetória da charge no Estado de Goiás não é historicamente catalogada, logo várias lacunas existem sobre a origem da mesma, não sendo possível definir com exatidão seu precursor. Ainda devemos considerar que a grande maioria dos trabalhos não possuía assinatura ou data. Embora não traga datas, supostamente a charge passou a ser produzida no Estado a partir da década de 1920, com aprimoramento das técnicas de impressão. Isto pode ser observado no material coletado no *Arquivo Histórico Estadual de Goiás*¹⁵, no *Museu Alderico Borges de Carvalho*¹⁶ e no *Instituto de Pesquisas e Estudos do Brasil Central*¹⁷ que não trazem nenhuma charge publicada no período que antecede 1920.

¹⁵Localizado em Goiânia-GO, o Arquivo Histórico Estadual de Goiás foi criado paralelamente à fundação da Capital, contando com um acervo de material impresso como jornais, revistas, documentos oficiais do governo, livros, entre outros, correspondentes ao período colonial, imperial e republicano. É responsável pela organização de documentos antigos e aqueles classificados como históricos que remontam a História de Goiás.

¹⁶Localizado na cidade de Anápolis-GO, o Museu Alderico Borges de Carvalho foi criado em 1975 com o objetivo de preservar e divulgar os documentos, materiais e pesquisas sobre a cidade e sua história.

¹⁷Fundado em 1996, o Instituto de Pesquisas e Estudos do Brasil Central fica localizado em Goiânia-GO e em 2005 passou a fazer parte da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. O acervo que era constituído principalmente pela Cúria Arquidiocesana de Goiânia foi ampliado, recebendo doações particulares como microfilmes e materiais impressos.

Segundo o jornal *Diário da Manhã* (CEDOC, 1981), a primeira charge que surgiu em Goiás foi publicada no antigo *Jornal de Notícias*, de Alfredo Nasser, porém a matéria jornalística não aponta referências que comprovem esta afirmação, como também não apresenta a caricatura datada:

Em Goiás, a caricatura pioneira apareceu no antigo *Jornal de Notícias*, de Alfredo Nasser. Como não trazia assinatura, não se sabe quem é o autor. (CEDOC, 1981).

A afirmação exposta no *Diário da Manhã* é questionável, visto que em agosto de 1927, o jornal *Voz do Povo* adota uma caricatura que ilustrará a coluna “Zurzindo” durante os próximos três anos consecutivos, fazendo referência à imagem de Totó Caiado. Isso reforça a crítica de suas ações conforme podemos verificar na figura 17. Portanto, é a partir de 1927 que a primeira caricatura é publicada no Estado de Goiás, iniciando quase que timidamente, em caráter experimental na região da antiga Capital, na cidade de Goiás, utilizada como uma ferramenta de ataque ao poder hegemônico dos Caiados. Logicamente, esta primeira publicação foi realizada na Capital não apenas pelo motivo de ser o centro político do Estado, mas também por ser o centro urbano e cultural.

Para compreender o contexto em que a caricatura em questão foi produzida, é necessário revisitar a história goiana que, após a transição do regime monárquico para o republicano, vivenciou a formação de um sistema oligárquico que tornou inicialmente, o clã dos Bulhões detentores do poder em Goiás:

De norte a sul sou o Chefão.
Senhor feudal desta nação.
Nação deserta dos Carajá.
Desde Tesouras ao Aricá
De Sobradinho fui terreno.
De Santo Antônio ao Limoeiro.
Também as Lages fecham o mapa.
De que eu sou grande Satrápa.
Zumbi.

Figura 17 – Zurzindo.
Fonte: Arquivo Histórico do Estado de Goiás *Voz do Povo*, Goiás, 26 de agosto de 1927, p. 2.



Em decorrência da pecuária extensiva, formaram-se os latifúndios em Goiás, predominando um sistema de características semifeudais, consequência do

coronelismo, que gerou instabilidade na região, dominando a atividade política sobrepondo os poderes Legislativos e Judiciários para satisfazer seus interesses (CHAUL, 2001). Após a derrocada dos Bulhões em 1912, devido a desentendimentos com os Caiados, a elite dominante na política goiana foi tomada pelo período denominado caiadismo e, após a morte de Eugênio Jardim, Totó Caiado tornou-se chefe de Estado e objeto de crítica de um movimento renovador que objetivava o progresso do Estado e banimento da elite coronelista incentivado pelas páginas da *Voz do Povo* (CEDOC, 1927-1930).

Portanto, a figura 17 é a primeira caricatura a circular no Estado ainda em 1927, conforme afirmado anteriormente, e nela a representação de Totó Caiado é realizada através da xilogravura, percebida pelo detalhe dos sulcos da madeira na impressão e por ser uma das poucas técnicas de reprodução compatíveis com os recursos tipográficos do local. No dito desenho, Totó Caiado encontra-se em primeiro plano, com o dedo em riste, denotando a delegação de uma ordem, enquanto a outra mão segura uma espécie de papel, possivelmente representando um decreto ou a aprovação de alguma lei que favorecesse o clã dos Caiados.



Figura 18. Desconhecido.

Fonte: Arquivo Histórico do Estado de Goiás, *O Democrata*, Goiás 16 de dezembro de 1927, p. 2.

Um detalhe que merece atenção, o que seria o ponto crítico da caricatura, são os pés de Totó em forma do que poderiam ser raízes, aludindo ao fato da presença de uma oligarquia formada pelos Caiados e “enraizada” no poder do Estado. Ao fundo encontra-se o mapa do Estado de Goiás da época, cujos versos ao lado da imagem fazem referência a vários locais indicados neste mapa como: Aricá, Tesouras, Santo

Antônio, Limoeiro e Lages. Os versos complementam a crítica comparando, logo no início, Totó Caiado a um senhor feudal, proprietário de terras e o povo, seus servos.

Em resposta à caricatura publicada pela *Voz do Povo*, o jornal *O Democrata*, publicou uma caricatura de Mário de Alencastro Caiado, juiz e um dos fundadores do jornal *Voz do Povo*. A caricatura foi realizada a partir de uma montagem (fig. 18) com a junção de uma fotografia frontal de Mário de Alencastro sobre o desenho do corpo de um rato grafado com os dizeres: “*Felonia contra seu avô, calúnias, prevaricações, autos subtraídos, venalidades, juiz que advoga. Depoimentos*

falsificados, divisão conceição bens Ricardino". Esta caricatura circulou durante praticamente três anos, como uma forma de resposta aos ataques do jornal *Voz do Povo*.

Nota-se que a caricatura apresenta uma montagem entre desenho e fotografia. O corpo do rato é desenhado com linhas simples, semelhante a um desenho infantil, o que sugere que o autor do trabalho provavelmente não tivesse uma habilidade desenvolvida no desenho. E a partir do recorte de um retrato fotográfico de Mário de Alencastro é realizada uma montagem sobre o corpo do rato desenhado, associando a imagem do juiz ao próprio rato, uma criatura temerosa e repugnante. Assim como a caricatura reproduzida em *Voz do Povo*, no jornal *O Democrata* o desenho era acompanhado de versos satíricos e, nesta primeira publicação, acompanha uma dedicatória mordaz ao juiz Mário de Alencastro, que posteriormente seria apelidado de "Juiz Mário Leirão":

Homenageando hoje pela feliz data de seu aniversário natalício, "O Democrata" apresenta aos leitores a fotografia do juiz Mário, animalizando as suas qualidades de escrupuloso e íntegro, com a qual irá fazendo o estudo de suas prevaricações e expondo a conduta de um magistrado político e apaixonado. A sua linguagem desabrida pelo seu órgão que é o da mentira, não coaduna com a posição de magistrado. Todos os que tiverem causa no Judiciário desta Capital pendente de solução e que não sejam correligionários do juiz Mário, ponham-se em guarda, porque sua sentença será fatal. (O DEMOCRATA, 1927, p. 2).

Mário de Alencastro defendia a autonomia do poder Judiciário, integrando o movimento de apoio à Revolução de 1930, visando ao desenvolvimento do Estado e extinção das antigas oligarquias e, por esse motivo, e também por seu vínculo com a *Voz do Povo*, o jornal *O Democrata* inicia uma campanha desmoralizante da imagem de Mário. O apelido "Leirão" refere-se, provavelmente, ao vocábulo "leira" significando o sulco feito na terra em que são depositadas as sementes (BUENO, 1996). No entanto, não há explicação para o que motivou a utilização deste apelido como uma forma de troça. Abaixo da imagem, embora possuam uma carga poética mais acentuada se comparada aos versos impressos em *Voz do Povo*, mas não menos crítico, os versos expõem parte dos dizeres inscritos na caricatura relativos aos atos de prevaricação e as mentiras de Mário de Alencastro. Os versos denunciam as atitudes do juiz que embora possua condecorações honrosas, é corrupto e negligente:

Sozinho, sujo sem medo
Com provas do meu valor.
Ajunto dedo com dedo
Juro por Nosso Senhor.

Que além de tanta medalha
No rabo, no corpo e testa,
Somente parca migalha
De heróicos feitos me resta.

Fantasmas irei levando,
Mentiras com pena trago
Ou vivo prevaricando
Nos autos por onde passo

Com tantos feitos expostos
Só tenho cara de gente
O terror de meus amigos
E ratoeira de dente.
(O DEMOCRATA, 1927, p. 2).

As edições seguintes do jornal *O Democrata* não explicam exatamente o que seriam estes atos cometidos por Mário Alencastro, de forma que torna o fato muito específico, dificultando sua contextualização através da imagem. Mário Alencastro continuou sendo atacando ostensivamente durante alguns meses, causando outra reação no jornal *Voz do Povo*. O episódio desencadeou trocas de acusações entre os dois jornais que duraram três anos, das quais os elementos ilustrativos continuaram sempre os mesmos, alterando-se apenas os versos que acompanhavam os desenhos.

Porém, em fevereiro de 1928, a *Voz do Povo*, circula uma caricatura inédita em resposta aos ataques de *O Democrata* à imagem de

Mário de Alencastro e as notícias veiculadas pela *Voz do Povo*. Esta caricatura (fig. 19) circulou apenas em duas edições do mês de fevereiro de 1928, retornando a caricatura de Totó Caiado na coluna “Zurzindo” nas próximas edições. O animal representado, neste caso um burro, refere-se à figura do Senador Totó Caiado, transparecendo a associação através da legenda “Um Senador vociferando contra a



Figura 19 - Um Senador vociferando contra a contestação de um diploma. Desconhecido.

Fonte: Arquivo Histórico do Estado de Goiás, *Voz do Povo*, Goiás, 3 de fevereiro de 1928.

contestação de um diploma”, resultando no humor da situação. O animal está trajado com um terno, usando óculos, bradando em uma espécie de púlpito. O jornal não apresenta notícias sobre o fato exposto pela caricatura, dificultando o entendimento sobre em quais circunstâncias se deu a contestação do diploma ao qual a caricatura faz referência.

Cabe observar que as caricaturas circuladas pelos jornais mencionados não trazem autoria, possivelmente foram realizadas por algum tipógrafo ou alguém vinculado à produção das notícias e impressão, assim como seus partidários, dada à especificidade dos personagens retratados – com exceção da última caricatura reproduzida (fig. 19) que possui uma conotação atemporal – já que são assuntos locais. O que torna interessante nestes primeiros trabalhos é que a primeira das manifestações do humor gráfico que se estabeleceu em Goiás foi a caricatura política ilustrando, inicialmente, uma luta contra as oligarquias presentes no Estado – o caiadismo - encerrando a rivalidade entre a *Voz do Povo* e *O Democrata*, com a Revolução de 1930.

A partir de 14 de fevereiro de 1930, a coluna “Zurzindo” deixa de circular nas páginas do jornal e a caricatura também deixa de existir. A coluna “Matutadas” ganha destaque, pois vira suplemento de humor do jornal, priorizando a sátira escrita, através de um diálogo de dois sujeitos matutas¹⁸.



Entre compadres

Figura 20 - Desconhecido.
Fonte: Museu Histórico
Alderico Borges de
Carvalho, *Voz do Sul* de 22
de fevereiro de 1931.

Após a ascensão de Vargas ao poder e a instituição do Estado Novo outorgando a constituição de 1937, estruturando em novos moldes o Estado brasileiro (MOTA; BRAICK, 1999), Getúlio Vargas impõe a censura prévia aos veículos de comunicação, intensificando-a a partir da criação do DIP, representando uma estagnação para a caricatura goiana que viria a reproduzir caricaturas somente após a queda de Vargas.

Alguns jornais ainda reproduziam desenhos de humor durante os primeiros anos da Revolução de 1930 como os periódicos anapolinos *O X* e *Voz do Sul*. Podemos ver tal situação representada na figura 20 que, além de impressa no jornal

¹⁸Observação realizada após consulta no Arquivo Histórico de Goiás nas páginas de *Voz do Povo* de 14 de fevereiro de 1930. Com a revolução de 30 o caiadismo perde sua força política no Estado e as críticas a Totó Caiado feitas por *Voz do Povo*, não surtem mais efeito.

Voz do Sul, foi impressa também em *O X* em 30 de setembro de 1931, não trazendo autoria. Ela foi utilizada apenas como elemento ilustrativo de campanhas publicitárias e, no caso da reprodução em *O X*, saudação aos leitores pela primeira publicação a ser circulada. Portanto, em decorrência do levantamento histórico realizado percebemos que a ausência de caricaturistas, chargistas e cartunistas locais, levou os proprietários de jornais a recorrer aos profissionais de outras regiões do território nacional, comprando ilustrações que pudessem ser reimpressas com a alteração apenas dos dizeres.

Assim, um desenho poderia ser visto em vários jornais diferentes, aplicado em circunstâncias totalmente diversas. Este hábito seria muito utilizado até o final dos anos 1950. A aquisição de um desenho de um caricaturista conhecido implicava não apenas em suprir uma necessidade do jornal pela falta de mão-de-obra regional, mas também fornecer status ao mesmo que veicularia o trabalho deste caricaturista em suas páginas, valorizando o conteúdo informativo e contribuindo para a apresentação ou *layout* da página.

O surgimento do jornal *O Popular*, em 1938, marca o início da empresa jornalística porque antes dele todos os jornais eram mantidos por grupos políticos, união de estudantes ou organizações religiosas. Segundo entrevista realizada com Jaime Câmara em 1979:

Durante quase 100 anos a imprensa de Goiás foi eminentemente partidária. Ela era somente política, literária ou humorística. Os jornais eram da oposição para combater o governo, ou fundados pelo governo para combater a oposição. Não havia, como hoje, uma imprensa independente, interpretativa e noticiosa. Mas isso foi durante muitos anos, talvez até a década de 30, quando começou a surgir jornal realmente independente e noticioso. (ASSOCIAÇÃO GOIANA DE IMPRENSA, 1980 p. 213).

A Era Vargas, sobretudo durante os anos da implantação do Estado Novo, representou uma desaceleração do desenvolvimento da caricatura iniciado na cidade de Goiás, o qual somente seria retomado com o fim do governo de Getúlio Vargas e da Segunda Guerra Mundial.

A partir de 1940, Goiás imprimia novo ritmo no processo de urbanização no Estado a partir da transferência da Capital, constituindo outro período para a imprensa goiana, demarcado pelos anos 1936 a 1945,

com a efetivação da transferência da Capital para Goiânia e uma profunda alteração no jornalismo goiano. Principalmente pelo discurso desenvolvimentista em que se baseou a transferência, houve o fechamento de espaço para o jornalismo político e opinativo e, simultaneamente, a abertura dos caminhos ao jornalismo empresarial. Foi neste novo cenário que surgiu, em abril de 1938, o jornal *O Popular*, de Joaquim Câmara Filho¹⁹ e irmãos. (BORGES; LIMA, 2008, p. 78).

Fontes históricas, segundo Borges e Lima (2008), confirmam que no Estado de Goiás existiam mais de 40 periódicos em circulação, sendo oito somente em Goiânia. Entretanto, a vida de muitos destes periódicos foi curta, dificultando o desenvolvimento democrático da imprensa devido às condições tecnológicas e aos mecanismos de controle e censura empregados pelo governo:

Até 1930, ou seja, quase no principio da década de 40, todos os jornais de Goiás eram feitos através de caixas. Os tipógrafos levavam 5 minutos para fazer uma linha, e hoje, com o plano eletrônico, a *offset*, nós fazemos 60, 80 até 100 linhas por minuto [...]. Naquele tempo, as máquinas eram rodadas a mão, e chegavam a tirar mil jornais quando funcionava bem [...] tinha que se saber as notícias, redigir, depois checar, como se diz, e confirmar. Hoje não se precisa disso. A gente entra na redação de um jornal e tem à disposição o telex, o telefone e uma série interminável de centros de informações que nos dão a notícia com absoluta segurança. Naquele tempo, era tudo através da informação; “eu ouvi dizer”, “fulano falou” e ali se colhiam os elementos necessários para que o leitor fosse bem informado. Por isso era muito difícil fazer um jornal. (ASSOCIAÇÃO GOIANA DE IMPRENSA, 1980, p. 215).

A *Revista Oeste*, lançada em 5 de março de 1942, no batismo cultural de Goiânia foi um dos poucos periódicos de expressão no Estado, porque divulgava os interesses políticos do Estado Novo, tornando-se praticamente um veículo oficial do governo. A Revista trazia matérias sobre o governo Vargas e Ludovico, exaltando suas imagens como líderes das massas populares, circulando algumas ilustrações em suas páginas, mas nenhuma que estivesse ligação com o humor gráfico, visto que o riso tiraria a seriedade da revista.

¹⁹Nasceu em Baixa Verde, no Rio Grande do Norte em 29 de dezembro de 1899. Coursou o ensino primário e médio na capital de seu Estado natal, seguindo para São Bento, em Pernambuco onde iniciaria o curso de agronomia e concluindo-o em Passa Quatro, Minas Gerais. Inicia suas atividades no Paraná como engenheiro agrônomo do Ministério da Agricultura, ocupando posteriormente o posto de Major no comando Força Revolucionária Mineira, no movimento revolucionário de 1930, que invadiu Goiás. Exerceu o cargo de prefeito de Pires do Rio em 1933 e, em 1934 da cidade de Paracatu em Minas Gerais. Em 1935 intensifica uma campanha de divulgação do Estado de Goiás, fundando o jornal *Popular* em 1938 juntamente com os irmãos Jaime Câmara e Vicente Rebouças. Em 1943 é nomeado prefeito de Anápolis. Presidiu a Associação Comercial do Estado de Goiás e, exerceu o cargo de Secretário da Agricultura do Estado de Goiás por duas vezes e ocupando a 8ª cadeira da Academia Goiana de Letras. Morreu em 15 de dezembro de 1955, acometido de um câncer.

As imagens de Pedro Ludovico e Getúlio Vargas impressas na *Revista Oeste* eram fotografias ou desenhos que denotavam uma imponência e austeridade, trazendo um ar sério e, por vezes, pensativo, perfil à direita ou à esquerda e o semblante sempre sério, demonstrando paz e tranquilidade. A reprodução de uma caricatura poderia desmitificar a imagem de liderança alcançada pelo retrato artístico e pela fotografia, justificando a ausência de caricaturas na revista. Contudo, a *Revista Oeste* representou a formação de um núcleo de escritores goianos que imprimia novas tendências por meio da publicação de poemas, contos e ensaios. Segundo Paulo Sérgio Moreyra,

OESTE é Goiânia. É parte da ruptura que a nova capital produziu. É agente da modernização, embora não configure a modernidade. Da mesma forma que a *Matutina Meyapontense* é expressão do afloramento da consciência regional nas primeiras décadas do século 19 e *A Informação Goyana* materializa todo o anseio do Brasil Central em integrar-se à nação no começo do século 20, *OESTE* é expressão e parte das transformações que Goiânia materializa, como ruptura em direção ao moderno. [...] *OESTE* era a cara do que acontecia no país e no mundo, um mundo fragmentado, torna-se necessário enxergar no conjunto da revista, mais de uma revista. Bernardo dizia que a partir do segundo número a *OESTE É OUTRA REVISTA*, controlada pelo Estado. Estado Novo. (AGÊNCIA GOIANA DE CULTURA, 2001).

É no contexto do cenário pós-guerra, com os Estados Unidos firmando-se como potência mundial e, internamente, em um clima de abertura democrática com o fim de uma ditadura de 15 anos, que surge José Asmar (1924-2006). Ele era muito bem considerado pelos caricaturistas proeminentes da década de 70, conforme relato de Mariosan em entrevista²⁰ (2011) e, inclusive fontes de jornais goianos (*O Popular*, 1978) o colocam como o caricaturista pioneiro na elaboração e publicação da caricatura no Estado. Inclusive, em um relato Asmar afirma:

A imprensa goiana era política. Eminentemente política. Em 1949, deixei *O Anápolis* por esse motivo. Ali se conservaram sinais de esforço e sacrifício. No que se refere a pioneirismo, modéstia à parte é possível identificar, também ali, a fonte do cartunismo em Goiás. Inclusive em clichês de madeira, xilogravura. (ASSOCIAÇÃO GOIANA DE IMPRENSA, 1980 p. 245).

E ainda:

²⁰ Mariosan em entrevista realizada em 13 de julho de 2010, na sede do jornal *O Popular*. Apêndice A.

Entretanto, é certo que José Asmar, da *Folha de Goyaz* é o precursor da charge no Estado. (CEDOC, 1981).

Jorge Braga discorda em parte desta autoria, sugerindo que Bosco Fontinelli e Fróes teriam sido os precursores da charge no Estado:

O José Asmar publicou no Rio de Janeiro e foram poucas publicações, pois o que ele fazia eram mais ilustrações, do que charges que levavam um traço voltado para a caricatura. Hoje eu não diria que ele teria sido o precursor da charge em Goiás. Acho que poderíamos colocar o Fróes como precursor [...], juntamente com o Bosco Fontinelli²¹.

José Asmar, nascido em Anápolis, escritor e jornalista, membro da Academia Goiana de Letras foi, além de caricaturista, conferencista, administrador, dentre outras atividades, atuando na imprensa durante um período de, praticamente, 73 anos. Ele marcou história em jornais como *O Globo*, circulando suas primeiras caricaturas no jornal *O Anápolis*. Os textos confirmam que José Asmar teria sido o primeiro goiano a circular uma caricatura se entendermos o termo caricatura como um designativo genérico para as demais manifestações do humor gráfico no Estado.



Figura 21 - José Asmar. Retrato de Sebastião Lobo. Fonte: Museu Histórico Alderico Borges de Carvalho, O Anápolis, 8 de agosto de 1943.

Por outro lado, Jorge Braga tem razão se analisarmos separadamente as expressões *caricatura* e *charge*. Se nos atentarmos para o gênero charge, veremos que José Asmar não produziu exatamente charges, tampouco cartuns como ele mesmo afirma.

José Asmar iniciou a publicação da caricatura que resultaria, posteriormente, na influência que exerceria sobre os caricaturistas Bosco Fontinelli e Fróes no jornal *Cinco de Março* (a partir de 1970). Esses cartunistas propiciaram a inclusão da caricatura, da charge e do cartum nos periódicos goianos, ampliando o alcance dela em Goiás e fornecendo subsídios para charginistas como Jorge Braga e Mariosan. Tais cartunistas, através do experimentalismo e de forma autodidata, surgem em um cenário na década de 70 em que a caricatura e a charge ainda estavam sendo incluídas quase que

²¹Jorge Braga em entrevista realizada em 20 de julho de 2011 na sede do jornal *O Popular*. Apêndice C.

primitivamente nas impressões dos jornais goianienses das quais teremos mais considerações a respeito adiante.

Inicialmente, durante os primeiros anos da década de 1940, Asmar publicava alguns retratos de políticos locais nas páginas de *O Anápolis* (fig. 21), uma vez que a caricatura não era reproduzida devido aos mecanismos de censura impostos pelo governo.

Paralelamente, a partir da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, ao lado dos países aliados, *O Anápolis* circula uma caricatura que aponta as aspirações da sociedade em geral (fig. 22), ou seja, o fim da guerra e vitória dos aliados, e o restabelecimento da democracia e da liberdade de expressão, ao mesmo tempo direcionando uma crítica indiretamente ao governo Vargas através de uma legenda:

O ÚLTIMO HEIL – Aproxima-se a hora de se ouvir da Alemanha o verdadeiro <Heil!> Assim acontece com todos os ditadores que querem ser endeusados. (O ANÁPOLIS, 1944 p. 4).



Figura 22 - Autor Desconhecido. Hitler.

Fonte: Museu Histórico Alderico Borges de Carvalho, *O Anápolis*, 3 de setembro de 1944 p. 4.

Nesta caricatura Hitler encara a face da morte, embora apenas apareça a mão dela tocando seu ombro. As imagens de Hitler e da morte são facilmente reconhecidas, primeiramente pelos índices relativos à fisionomia como o cabelo, o bigode pertencentes a Hitler e a mão esquelética da morte. Em segundo lugar, há símbolos presentes na memória do leitor como a suástica e o tecido rasgado que representa a vestimenta da morte:

Podemos dizer que artistas gráficos de todos os países e de todos os tempos usaram a morte, sobretudo a representação do esqueleto com a foice, como tema de seus trabalhos [...] Pode-se dizer que a representação da morte, em sua aparência anatômica, compreende vasto repertório de criaturas ao longo dos tempos, mesmo assim, costumam fixar o vínculo de parentesco mantido com o gênero humano. (CARVALHO, 2008, p. 2-6).

Com o fim do governo Vargas, Asmar publicou o que pode ser sua primeira caricatura impressa em Goiás no ano de 1945 no jornal *O Anápolis*.