



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENHO,**  
**CULTURA E INTERATIVIDADE**



**DESENHO E CULTURA BAIANA**  
**NA CHARGE DE HÉLIO LAGE**

**DAVID RICARDO DE JESUS SILVA**

**FEIRA DE SANTANA**

**MARÇO/2010**

**DAVID RICARDO DE JESUS SILVA**

**DESENHO E CULTURA BAIANA  
NA CHARGE DE HÉLIO LAGE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade sob a orientação do Professor Doutor Edson Dias Ferreira.

**FEIRA DE SANTANA**

**MARÇO/2010**

### Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

S579d Silva, David Ricardo de Jesus.  
Desenho e cultura baiana na charge de Hélio Lage / David Ricardo de Jesus Silva. – Feira de Santana, 2010.  
135 f.: il.

Orientador: Edson Dias Ferreira

Dissertação (Mestrado em Desenho) – Universidade Estadual de Feira de Santana, 2010.

1. Charge. 2. Humor gráfico- Bahia. 3. Cultura - Bahia. 4. Lage, Hélio - Cartunista I. Ferreira, Edson Dias II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU 741.5(814.2)

**DAVID RICARDO DE JESUS SILVA**

**DESENHO E CULTURA BAIANA  
NA CHARGE DE HÉLIO LAGE**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do grau de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade no Programa de Pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana.

Feira de Santana, \_\_\_\_/ \_\_\_\_/ \_\_\_\_\_

---

Prof. Dr. Edson Dias Ferreira  
Coordenador do PPgDCI

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Edson Dias Ferreira – UEFS

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Marise de Santana – UESB

---

Prof. Dr. Silvio Roberto dos Santos Oliveira – UNEB



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS



Termo de Autorização para Publicação de Teses e Dissertações Eletrônicas (TDE) na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD)

Na qualidade de titular dos direitos de autor da publicação, autorizo o IBICT a disponibilizar através do site <http://bdttd.ibict.br/bdttd/>, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o texto integral da obra abaixo citada, conforme permissões assinaladas, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data: **30/03/2010**

1. Identificação do material bibliográfico: ( ) Tese ( X ) Dissertação

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Autor: **David Ricardo de Jesus Silva**

E-mail: **david.fsa@gmail.com**

RG: **05896808-38** CPF: **904.953.815-00**

Orientador: **Dr. Edson Dias Ferreira** Co-Orientador: \_\_\_\_\_

CPF do Orientador: **16283783520**

Membros da Banca: **Dr. Edson Dias Ferreira, Dra. Marise de Santana e Dr. Silvio R. dos S. Oliveira**

Data da defesa: **30/03/2010** Número de páginas: **135**

Título: **Desenho e Cultura Baiana na charge de Hélio Lage**

Instituição da defesa: **Universidade Estadual de Feira de Santana**

Afiliação: (Instituição de vínculo empregatício do autor): \_\_\_\_\_

Área do conhecimento: **Humanidades**

Palavras-chave: **Desenho; Charge; Humor Gráfico, História e Cultura Baiana**

3. Agência de fomento: **FAPESB**

4. Informação de acesso ao documento:

Liberação para publicação: ( X ) Total – Libera conteúdo para acesso ao público

( ) Parcial – Libera o conteúdo somente para a comunidade universitária

Em caso de publicação parcial, especifique o(s) arquivo(s) restrito(s):

Arquivo (s) Capítulo(s).

Especifique: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Assinatura do autor

\_\_\_\_\_  
Data

A restrição (parcial ou total) poderá ser mantida por até um ano a partir da data de autorização da publicação. A extensão deste prazo suscita justificativa junto ao IBICT. Todo o resumo e os metadados ficarão sempre disponibilizados. Havendo concordância com a publicação eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital em Word ou PDF da tese ou dissertação.

À minha amada e querida mãe, por  
sua grande fé em mim.

E ao meu amor, Ariadne, pelos  
momentos de boa sintonia no  
estudo do Desenho.

## AGRADECIMENTOS

Não há conquistas individuais e esta dissertação é uma prova disto. Fruto não apenas do esforço do pesquisador que ora se torna Mestre, mas também da colaboração de muitos (amigos, familiares e instituições) a quem quero, humildemente, agradecer pela credibilidade, apoio e companhia durante a trajetória da pesquisa que serviu de base para esta dissertação. Assim agradeço:

Ao Pai Celestial, pela sua generosidade, sabedoria e proteção, no andamento do mestrado. À UEFS <sup>1</sup>, pela oportunidade que me deu para avançar no conhecimento por meio do PPgDCI <sup>2</sup>. À FAPESB <sup>3</sup>, pela credibilidade depositada na pesquisa e pelo importante apoio financeiro que prestou para a realização da mesma. Ao meu orientador, Prof. Dr. Edson Dias Ferreira por sua participação na condução da pesquisa. Ao meu amor, Ariadne, cujo acompanhamento e auxílio foram fundamentais na conclusão deste trabalho. Aos professores do PPgDCI, em particular, aos professores: Dr. Vidal Negreiro Gomes, Dra. Ligia Medeiros, Dr. Francisco Antônio Zorzo, Dr. Gilberto Marcos de Mendonça Santos, por me proporcionar boas descobertas sobre o Desenho em suas diversas formas e funções. Agradecer ainda aos professores do Núcleo de Desenho, pelo acolhimento e boa vontade com que entre (1998-2008) me ajudaram a ampliar o conhecimento sobre o Desenho, em especial ao professor Robérico Celso G. dos Santos, grande amigo e mestre. Agradeço também ao professor Gildo Montenegro, que em sua curta passagem pela UEFS, me iluminou com sábios conselhos e grande alegria ao tratar do Desenho. Ao bom amigo Reinaldo Vennas, por sua generosidade e presteza em produzir o abstract desta dissertação. Aos desenhistas, artistas e estudiosos do de humor gráfico, Nildão, Setúbal, Gutemberg Cruz, Reinaldo Gonzaga, Robério Cardoso que muito prontamente me ajudar a conhecer melhor Hélio Roberto Lage, de saudosa memória. Ao jornal Tribuna da Bahia pela sua generosa contribuição documental, bem como ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia - IGHBA e, ainda, à Biblioteca Pública do Estado da Bahia. À minha amada mãe que nos bons e maus momentos sempre esteve ao meu lado. E, por fim, a todos, amigos e familiares que direta ou indiretamente contribuíram para a realização desta pesquisa. A todos, meu muito obrigado, muita paz, saúde e prosperidades.

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Feira de Santana.

<sup>2</sup> Programa de Pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividades.

<sup>3</sup> Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia.

*“Todos estes que aí estão  
Atravancando o meu caminho,  
Eles passarão.  
Eu passarinho!”*

Mario Quintana

## RESUMO

Esta dissertação trata do *desenho* como elemento de caracterização cultural, a partir da *charge* de Hélio Roberto Lage (1946 – 2006), arquiteto baiano que se consagrou como *humorista gráfico*, trabalhando entre 1969 e 2006 em um jornal de Salvador: “Tribuna da Bahia”. Para isso, investigamos as *charges* do referido desenhista procurando perceber o que elas poderiam revelar sobre a *cultura baiana*, no período em que elas foram publicadas, que permita compreender o *desenho* como meio de distinção cultural de uma época, um lugar, ou mesmo um povo. Além disto, dissertamos sobre as particularidades da *charge* como um tipo de *humor gráfico* e sobre o *humor gráfico* na Bahia. Nosso objeto de estudo foi constituído pelas *charges* publicadas no referido jornal que fazem referência a elementos tidos como característicos da *cultura baiana*.

**Palavras-chave:** Desenho; Charge; Humor Gráfico; História; Cultura Baiana.

## ABSTRACT

This paper discuss about *drawing* as an element of cultural characterization based on the *charges* of Hélio Roberto Lage (1946-2006), a brazilian architect who became respectable as a *graphic humorist*, working in a Salvador's newspaper (Tribuna da Bahia) between 1969 and 2006. In order to achieve our goal, the *charges* of the referred author were investigated, trying to realize what they could reveal about Bahia's culture, during the period they were published, that could allow the understanding of *drawing* as a mean of cultural discerning of a time, a place or even the inhabitants. Besides, an arguing about the particularities of the *charges* as a type of *graphic humor* and about *graphic humor* in Bahia were established. Our study object was made by the *charges* published on the newspaper described above that refers to the characteristic elements of the Bahia's culture.

**Keywords:** Drawing; Charge; Graphic Humor; History; Bahia's Culture

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01.....	18
Figura 02.....	25
Figura 03.....	26
Figura 04.....	30
Figura 05.....	32
Figura 06.....	55
Figura 07.....	59
Figura 08.....	60
Figura 09.....	61
Figura 10.....	62
Figura 11.....	65
Figura 12.....	66
Figura 13.....	67
Figura 14.....	69
Figura 15.....	70
Figura 16.....	72
Figura 17.....	72
Figura 18.....	74
Figura 19.....	75
Figura 20.....	86
Figura 21.....	86
Figura 22.....	87
Figura 23.....	88
Figura 24.....	88
Figura 25.....	89
Figura 26.....	89
Figura 27.....	91
Figura 28.....	94
Figura 29.....	95
Figura 30.....	96
Figura 31.....	98

Figura 32.....	102
Figura 33.....	104
Figura 34.....	105
Figura 35.....	106
Figura 36.....	109
Figura 37.....	112
Figura 38.....	114
Figura 39.....	118
Figura 40.....	119
Figura 41.....	120
Figura 42.....	121
Figura 43.....	125

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
• <b>Motivações</b> .....	15
• <b>O problema e sua importância</b> .....	19
• <b>Estrutura da dissertação</b> .....	22
<b>1 DEFININDO A PESQUISA</b> .....	24
<b>1.1 Referencial teórico-metodológico</b> .....	24
<b>1.1.1 Interatividades entre Desenho e Cultura</b> .....	25
<b>1.1.2 Desenho: a linguagem do ponto e da linha</b> .....	28
<b>1.1.3 O riso</b> .....	33
<b>1.1.3.1 Tipologia do riso</b> .....	37
<b>1.1.4 Humor gráfico</b> .....	38
<b>1.1.4.1 O humor gráfico e a comunicação de massa</b> .....	39
<b>1.1.5 Cultura na Bahia como Cultura Baiana</b> .....	41
<b>1.2 Considerações sobre o método</b> .....	50
<b>1.2.1 As fontes da pesquisa</b> .....	52
<b>1.2.2 Procedimentos da pesquisa</b> .....	54
<b>1.2.3 Os critérios de seleção e análise das charges</b> .....	56
<b>2 A CHARGE E OUTRAS FORMAS DE HUMOR GRÁFICO</b> .....	59
<b>2.1 Charge</b> .....	59
<b>2.1.2 A charge na Bahia – um pouco de história</b> .....	63
<b>2.1.3 A charge e sua função social</b> .....	68
<b>2.2 Cartum</b> .....	71
<b>2.3 Caricatura</b> .....	72
<b>3 A CULTURA BAIANA NAS CHARGES DE HÉLIO LAGE</b> .....	79
<b>3.1 Considerações sobre a Bahia</b> .....	81
<b>3.2 Desenhando Hélio Lage</b> .....	85
<b>3.2.1 Desenhando o popular: as influências de Lage</b> .....	90
<b>3.2.2 Tribuna da Bahia, a segunda casa de Hélio Lage</b> .....	92

3.2.3	O humor gráfico de Hélio Lage.....	94
3.3	As charges de Lage: contextualização histórica e cultural.....	97
3.3.1	Cultura política baiana nas charges de Lage.....	101
3.3.2	As religiosidades baianas nas charges de Lage.....	107
3.3.3	Cultura futebolística baiana nas charges de Lage.....	115
3.3.4	A idéia baiana de morte nas charges de Lage.....	124
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	130

# INTRODUÇÃO

- **Motivações**

Autodidata, por muito tempo a presença do *desenho*<sup>4</sup> em minha vida foi marcada pela prática espontânea. Uma prática alimentada pelo desejo de refinamento nas técnicas da representação gráfica, principalmente em sua dimensão artística. Esta situação era fruto da carência de uma formação mais adequada e especializada que pudesse possibilitar meu desenvolvimento criativo e intelectual sobre o *desenho*, que não se resume somente ao ato de projetar, com o auxílio das linhas, sobre o papel. Em outras palavras, faltava para mim a compreensão de que o conhecimento do *desenho* não se restringe apenas às informações sobre materiais, estilos e técnicas de formatação bidimensional e tridimensional.

Mas vivência acadêmica, possibilitada primeiramente pelo período de estágio entre 1998 e 1999, no Núcleo de Desenho da UEFS (Universidade Estadual de Feira de Santana), decorrente da formação técnica em Edificações e, depois, pelo ingresso no curso de licenciatura em História, permitiu que o contato com estudiosos do *desenho*, a exemplo dos professores Robérico Celso G. dos Santos, Edson Dias Ferreira, Lysie dos R. Oliveira, Glaucia Maria da C. Trinchão, Antônio Wilson S. de Souza, Evantenor Barbuda Barbosa, dentre outros, ampliasse minha compreensão sobre o mesmo, na medida em que reorientou minha preocupação pragmática para uma dimensão mais filosófica sobre as potencialidades do *desenho* como um conhecimento amplo e sistemático.

Por isso reorientei minha prática para o estudo do *desenho* e de sua relação com outras esferas do conhecimento humano como a História<sup>5</sup> e a Antropologia, tendo em vista que as novas abordagens, métodos e temas proporcionados pelo desenvolvimento da Nova História, a partir da década de 1960, possibilitaram o estudo de novos objetos como a Imagem e, particularmente, o *desenho*. A Nova História ou História Nova, segundo Le Goff (1990), surgiu de um movimento de renovação teórica e metodológica da pesquisa e da escrita da

---

<sup>4</sup> As palavras e expressões como: desenho, charge, humor, humor gráfico, riso, riso de zombaria, comunicação de massa, comunicação visual, cultura e cultura baiana, que nesta dissertação aparecem em *itálico*, possuem o sentido particular correspondente aos objetivos e a abordagem adotada na pesquisa.

<sup>5</sup> As palavras grafadas com a inicial em maiúsculo correspondem aqui à área de conhecimento, exemplo: História, enquanto que as grafadas em minúsculo, a objetos de estudo, exemplo: história.

história, que teve início na década de 1930 com a Escola dos Annales. Entretanto, em decorrência da interatividade que gerou com outras ciências a exemplo da Antropologia, a História Nova, a partir década de 1960, desenvolveu uma tendência para os temas culturais, levando ao surgimento do que ainda hoje é conhecida como Nova História Cultural.

Em minha primeira tentativa de aproximar *desenho*, história e *cultura*, foi por meio de um projeto de pesquisa que desenvolvi sobre a pintura feirense e sua relação com a história e a *cultura* local. Este projeto foi produzido dentro de uma disciplina denominada “Métodos e Técnicas da Pesquisa em História”, ministrada, naquele momento, pelo professor Onildo Reis David, do DCHF (Departamento de Ciências Humanas e Filosofia). Tinha como objetivo investigar a relação entre a história e a cultura feirense por meio da produção pictórica de artistas locais para descobrir como a identidade feirense era representada nas pinturas e que a influência as representações pictóricas exerciam sobre o imaginário local.

Por se tratar de uma atividade com o objetivo de introduzir o neófito na prática da pesquisa histórica, o projeto não foi desenvolvido, valendo apenas com uma intenção criativa de pesquisa. A segunda vez em que busquei realizar tal interação entre o *desenho*, a história e a *cultura* foi durante a experiência da iniciação científica na UEFS, que ocorreu entre 2004 e 2006. Em que desenvolvi uma pesquisa sobre a relação entre a linguagem visual das Histórias em Quadrinhos (HQ) e o processo de formação histórica do século XX, mas desta vez, sob a orientação do professor Dr. Edson Dias Ferreira do DLA (Departamento de Letras e Artes). Na ocasião, além de analisar as transformações gráficas e visuais da linguagem das HQ no século XX, busquei ainda, descrever suas influências sobre o imaginário brasileiro naquela época. Em suma, procurei desenvolver uma investigação que pudesse revelar o quanto, a evolução das HQ foi influenciada e influenciou a história e a *cultura* daquele século XX.

A experiência de estudo das HQ revelou alguns aspectos que, na época da iniciação científica, não foram devidamente esclarecidos, contribuindo para estimular na realização dessa pesquisa que pretendia seguir a mesma orientação delimitada a um recorte regional. Uma vez que sou baiano, percebi nessa pesquisa, a dupla oportunidade de, por um lado, conhecer um pouco mais sobre a história e a *cultura* de minha terra natal e, por outro, contribuir na diminuição das lacunas ainda existentes sobre o povo baiano. Nessa pesquisa, entretanto, busquei enfatizar uma interação entre *desenho* e *cultura* sem, por isso, perder de vista a dimensão histórica. Na escolha do objeto de estudo percebi então que, embora a *charge* seja muito

presente nos jornais da Bahia seu estudo sistemático ainda é pouco desenvolvido, existia ainda uma lacuna em decorrência dos poucos materiais que dissertem a respeito da *charge* baiana, situação evidenciada pelos poucos trabalhos, que até o momento encontramos durante a revisão de literatura. No desejo de compreender as aproximações entre *desenho* e *cultura*, no contexto da Bahia escolhi trabalhar com as *charges* do desenhista Hélio Lage que, segundo Cruz (1997), possuía o hábito de enfatizar na produção gráfica, o comportamento social, a vida política, o relacionamento amoroso e sexual do povo baiano. Nas palavras do desenhista e amigo de profissão, Setúbal:

*Suas charges iam ao âmago, ao cerne do problema. Sua abordagem fugia às tradicionais abordagens dos demais cartunistas. Havia um jeito muito particular de visitar os assuntos, comentá-los. Um jeito que ele criou e que não se via por aí. E o humor que ele trazia, tinha muito da alma do baiano, geralmente espirituoso em seus ditos e comentários. (...) Em cima de um traço simples, sem rebuscamento, onde mostrava invariavelmente dois personagens em pleno tête-à-tête, Hélio não era prolixo, usava as palavras exatas num texto enxuto, exato, que provocava a gargalhada imediata.*<sup>6</sup>

Hélio Roberto Lage (1946 – 2006) trabalhou por cerca 36 anos no Jornal Tribuna da Bahia (1969 – 2006) em Salvador, onde foi responsável pelas *charges* diárias. Dono de um traço simples e debochado, como frisou Setúbal citado acima, Lage possui uma larga produção no campo do *humor gráfico*<sup>7</sup> (HQ, *charge*, caricatura, cartum, etc.), com publicação de trabalhos tanto no Brasil quanto no exterior. Sabendo expressar com criatividade e ousadia aspectos singulares da *cultura Baiana*, como nos afirma Cruz (1997, p. 49), “[...] enquanto muitos desenhistas se distanciavam dessa nossa realidade em seus trabalhos, Lage procurava se aprofundar mais em nossas questões políticas e culturais”.

A *charge* na página seguinte (Figura – 01) revela a referida preocupação do desenhista, mencionada por Cruz (1997). Nela percebemos uma situação em que dois personagens do cenário político baiano e nacional aparecem dentro de um contexto que relaciona práticas

<sup>6</sup> Fragmento do depoimento dado por Paulo A. Setúbal em 23-01-2009 sobre Hélio Lage.

<sup>7</sup> Por **humor gráfico** entenda-se a interpretação gráfica do **riso** por meio do **Desenho** com a finalidade de criticar o comportamento social, expondo as contradições e valores da vida em sociedade. De acordo com Fonseca (1999), o **humor gráfico** abrange os desenhos de humor, as tiras cômicas (histórias de três aproximadamente três quadrinhos), as HQ de humor, os desenhos animados, a **charge**, a caricatura e a cartum. As diferenças entre a **charge**, a caricatura e o cartum são discutidas no capítulo dois. Entretanto, para esclarecer como, nesta dissertação, as tratamos diríamos que a **charge** é uma forma de **humor gráfico** que possui um caráter efêmero, pois enfatiza o acontecimento em sua particularidade e faz referência a fatos e pessoas reais. A caricatura, por sua vez, enquanto a arte da caracterização, segundo Lima (1963), enfatiza os atributos anatômicos e psicológicos. A cartum, entretanto, tem caráter atemporal. Não se prende a um acontecimento atual, nem a fatos e pessoas reais. Expõe uma situação cômica.

culturais e questões políticas. No *desenho* observamos, de um lado, a *imagem* de um homem gordo que lembra o político baiano Antônio Carlos Magalhães (ACM)<sup>8</sup>, sentado a frente de outro homem de aparência negra, trajando branco, usando uma toca branca e um colar, lembrando um pai-de-santo<sup>9</sup>. Ambos sentados a uma mesa redonda de toalha branca. De outro lado, encontramos um homem de feição aflita cuja caricatura lembra José Serra que foi ministro da saúde entre 1998 e 2002, sobre uma estrela e acima dele, a palavra “sinais”.

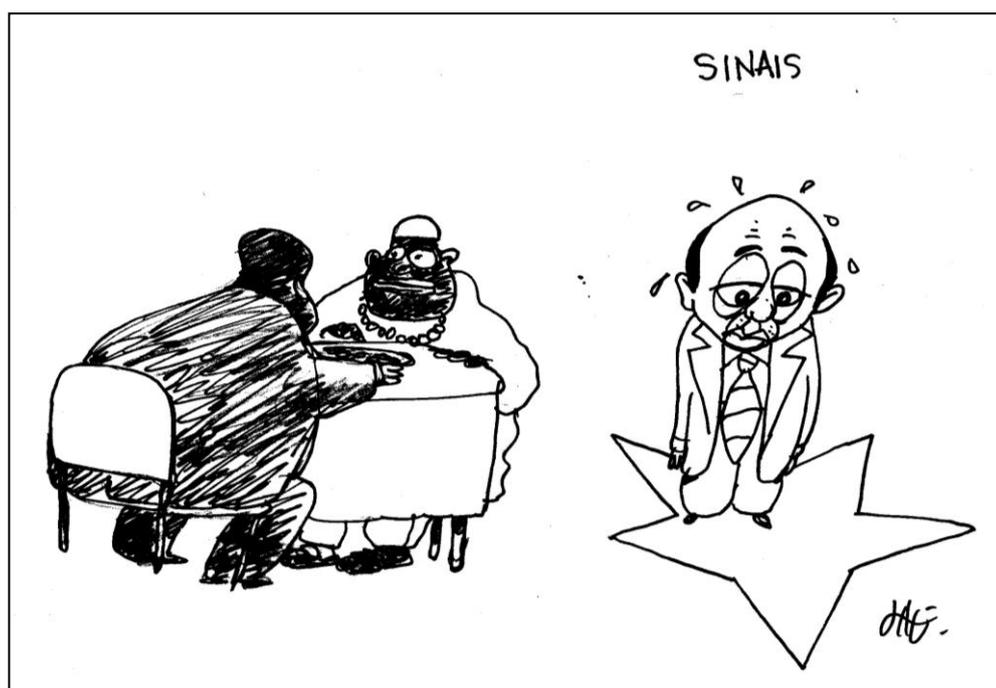


Figura 01 - Charge de Lage. Acervo pessoal do artista plástico Robério Cardoso.

A estrela certamente representa o Partido dos Trabalhadores (PT). A *charge* se refere à eleição presidencial de 2002 em que o então candidato do governo, José Serra, aparecia como principal rival de Lula candidato pelo PT naquela eleição, e, ao mesmo tempo, faz uma alusão às práticas culturais de caráter religioso bastante presente na *cultura Baiana*: a consulta aos orixás por meio do jogo de búzios<sup>10</sup>. Lage se utilizou de elementos referenciais à Bahia e sua *cultura* para expressar a relação entre o contexto nacional e o local sem prejuízo do *riso* e da crítica ao comportamento, bem como à situação em voga, no caso a disputa política. No

<sup>8</sup> Pois, geralmente, Lage representava o referido político como um homem gordo, de cabeça branca com um formato que lembra um feijão.

<sup>9</sup> Segundo Carneiro (2002) o “Babá” ou simplesmente pai-de-santo, é o chefe do candomblé.

<sup>10</sup> [Do lat. *buccinu.*], segundo Ferreira (1999), “búzio” é designação comum às conchas de moluscos gastrópodes. De acordo com Carneiro (2002), os búzios são utilizados para adivinhar o futuro.

capítulo três desta dissertação apresentamos uma análise mais detalhada de tal característica das *charges* de Lage. Por fim, se por um lado a vivência acadêmica ampliou meu entendimento sobre o *desenho*, por outro, suscitou muitas inquietações sobre a forma como o meio científico apropria-se dele, particularmente, as ciências humanas em que a utilização do *desenho* como fonte de investigação ainda é pouco explorada. Nas palavras de Massironi (1982, p. 15):

Geralmente, o *desenho*<sup>11</sup> tem sido considerado um instrumento dócil, do qual todos se podem servir, mas que nunca ninguém sentiu necessidade de analisar para compreender o seu funcionamento e para explicar a sua ampla disponibilidade em absorver funções comunicativas diversas, que o diferenciam.

Neste sentido, o diálogo entre *desenho* e *cultura* realizado neste trabalho, assume para nós um duplo significado. Representa, em primeiro lugar, a oportunidade para conseguir o supracitado equilíbrio entre a prática e a teoria do *desenho* e, depois uma tentativa de realizar uma investigação na área das ciências humanas que não trate o *desenho* como algo secundário.

### • O problema e sua importância

A pesquisa que serviu de base para este texto teve como desafio solucionar o seguinte problema: O que as *charges* de Hélio Lage podem revelar sobre a *cultura baiana*, na época em que foram publicadas, que nos permita compreender o *desenho* como um elemento de caracterização cultural de uma época, um lugar, ou mesmo, um povo? Objetivamos com tal questão, conhecer e determinar as qualidades do *desenho* como elemento de caracterização cultural. E, ainda, discutir sobre o mesmo, dentro de uma perspectiva cultural sem, entretanto, desprezar a importância da dimensão gráfica como uma qualidade imanente ao *desenho*, enquanto um tipo particular de *imagem*, que nessa dissertação é entendida, segundo o pensamento de Joly (2007), como algo que se assemelha a outra coisa.

A importância de compreender o *desenho* como meio de caracterização cultural, a partir de suas características gráficas, pode ser observada no fato de que, é como representação gráfica

---

<sup>11</sup> Grifo nosso

que o *desenho* ganha substância e nos possibilita conhecer o mundo e a humanidade em suas dimensões, sociais, psicológicas, artísticas, históricas, políticas, econômicas, tecnológicas e culturais. Isso porque qualquer “[...] representação gráfica, porquanto fiel à realidade, proporcionada e precisa nos pormenores, particularizada em cada uma das suas partes, é sempre uma interpretação e, por isso, uma tentativa de explicação da própria realidade.” (MASSIRONI, 1982, p. 69). É como representação gráfica, portanto, que o *desenho* transcende a dimensão de imagem mental, deixando de ser projeto e desígnio, para se tornar expressão do pensamento e, por conseguinte, expressão e registro dos modos de pensar e agir no mundo, se tornando matéria e passível de comunicar. A escolha da *charge* como objeto de estudo, por sua vez, se justifica assim pelo fato de que ela é um tipo de *humor gráfico* que, ao está associado aos acontecimentos diários, desenvolve uma relação de proximidade e familiaridade com seu interlocutor, ao fazer referência ao modo de viver, pensar e agir. Além disso, como nos assegura Cruz (1993, p.7):

Pouco se escreveu a respeito das obras gráficas baianas, principalmente sobre o humor. Com exceção de esparsos ensaios na imprensa, quase sempre insuficientes, nada mais lemos sobre nosso grafismo.

A *charge* é um *desenho* de caráter cômico, crítico e conciso, que por sua abrangência, necessita existencialmente dos sentidos e significados culturais, para que sua comunicação se efetive. Assim, o estudo da *charge* para a compreensão do *desenho* como expressão cultural de uma época, um povo, ou mesmo, um lugar, representa também a tentativa de compreender, sob que aspectos, a representação gráfica do *riso* constitui uma visão de mundo e um meio de interação. Uma vez que como nos assegura Bergson (2007, p. 2):

Não há comicidade fora do 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. Rimos de um chapéu; mas então não estamos gracejando com um pedaço de feltro ou de palha, mas com a forma que os homens lhe deram, com o capricho humano que lhe serviu de molde.

Além deste aspecto observado por Bergson (2007), é importante destacar, que o *desenho* é uma área de conhecimento em plena expansão, no mundo inteiro existe estudos relacionados ao assunto que tratam das mais variadas temáticas em áreas de conhecimento também diversas. No Brasil, por exemplo, um estudo sobre o termo “desenho” realizado por Gomes

(1996) recuperou os significados e sentidos ancestrais do referido termo, desde a antiguidade clássica até a atualidade, a partir das denotações e conotações atribuídas àquela palavra ao longo da história, por meio do verbo desenhar, em latim “designare”. Ao tratar sobre o termo “desenho” em seus significados denotativos, ou seja, “[...] aqueles significados literários específicos que um termo já tem adquirido e que se distingue de significados e associações sugestivos ou conotações” (GOMES, 1996, p. 29), o estudioso discutiu sobre a origem da palavra “desenho” e suas versões nas línguas neolatinas e anglo-saxônicas, a partir do sentido etimológico do termo e suas derivações; assim como sobre as semelhanças morfológicas do português-galego com o castelhano e o catalão.

Gomes (1996) revelou, com isso, que o idioma português está perfeitamente munido de significados para tratar das questões relativas ao *desenho* seja em termos industriais ou filosóficos, uma vez que possui seis termos básicos diferentes: desenhar, desenho, desenhador, debuxo, debuxar, debuxante. Além disso, ao tratar sobre as conotações, isto é, os sentidos subjetivos e variáveis de acordo com o contexto, Gomes (1996) examinou as apropriações de sentido que o significado do termo “desenho” teve especialmente dentro das escolas italianas de arte e no campo da indústria. A iniciativa deste estudioso encontrou eco, particularmente na Bahia, onde a busca para compreender o *desenho*, não apenas com arte, mas também como tecnologia e mesmo uma forma de ciência, por parte de estudiosos como Santos e Ferreira (2000), se constituiu em um esforço direcionado, mais tarde, para a construção de uma epistemologia do *desenho*. Em Ferreira (2005) tal perspectiva se vislumbra na interatividade com as mais diversas áreas do conhecimento humano, a exemplo das ciências sociais como História e Antropologia.

Esta dissertação trata, portanto, do *desenho* como elemento de caracterização cultural, a partir da *charge* de Hélio Roberto Lage (1946 – 2006), arquiteto baiano que se consagrou como *humorista gráfico*, trabalhando entre 1969 e 2006 em um jornal de Salvador: “Tribuna da Bahia”. Para isso, investigamos as *charges* do referido desenhista procurando perceber o que elas poderiam revelar sobre a *cultura baiana*, no período em que elas foram publicadas, que permita compreender o *desenho* como elemento de caracterização cultural de uma época, um lugar, ou mesmo um povo. Além disto, dissertamos sobre as particularidades da *charge* como um tipo de *humor gráfico* e sobre o *humor gráfico* na Bahia. Nosso objeto de estudo foi constituído pelas *charges* publicadas no referido jornal que fazem referência a elementos tidos como característicos da *cultura baiana*.

Cabe aqui uma advertência sobre este trabalho. De modo algum se trata de uma Antropologia da *imagem*, pois embora a *cultura* seja objeto específico da Antropologia, ela não é exclusividade desta ciência, de modo que outras ciências a exemplo da História, da Sociologia, Economia, dentre outras também podem ter a *cultura* como objeto de estudo. E cada uma delas, ao seu modo, desenvolve estudos cujas temáticas e abordagem não deixam, porém, de estabelecer diálogos com a Antropologia. Por isso, o que este trabalho buscou realizar, não foi nada mais do que um estudo do *desenho* a partir da *charge* numa abordagem interativa entre a história e a *cultura*.

- **Estrutura da dissertação**

Além da presente Introdução esta dissertação conta ainda, com três capítulos, a saber: “*Definindo a pesquisa*”; “*A charge e outras formas de humor gráfico*”; “*O baiano humor gráfico de Lage*”; Conclusão.

No primeiro capítulo, tratamos de definir a pesquisa no que se refere aos seus conceitos operatórios, referencial teórico e abordagem metodológica. O objetivo aqui é esclarecer sobre como os conceitos operatórios aqui utilizados se articulam entre si e, no conjunto da dissertação, com a abordagem metodológica empreendida. No segundo capítulo, tratamos sobre a *charge* em sentido amplo buscando definir de que se trata e como ela funciona e, ainda, caracterizar suas particularidades enquanto uma forma de *humor gráfico*, ou seja, tratamos de diferenciar a *charge* do cartum e da caricatura. Encerramos o capítulo discutindo sobre o *humor gráfico* baiano e a função social da *charge*.

No terceiro capítulo, analisamos as *charges* do desenhista baiano Hélio Lage, para perceber o que elas podem revelar sobre a *cultura baiana* na época em que as *charges* foram criadas e veiculadas, que permita compreender o *desenho* como elemento de caracterização cultural de uma época, um lugar ou mesmo, um povo. Para tanto buscamos contextualizar histórica e culturalmente as *charges* de Lage, a partir do estudo do traço, do estilo, das técnicas, dos temas abordados por este desenhista, bem como a influência da vida pessoal de Lage sobre a produção de suas *charges*.

# DEFININDO A PESQUISA

ÚLTIMAS NOTÍCIAS: SADDAM FOI VISTO  
EM SALVADOR, ONDE SE TORNOU EMPRESÁRIO

ACARAJÉ DO SADDAM



# CAPÍTULO – 1

## DEFININDO A PESQUISA

### 1.1 Referencial Teórico-Methodológico

**D**e acordo com Luckesi (2005), a atividade de produção do conhecimento científico exige, por um lado, a identificação descritiva do objeto de estudo e, por outro, procura estabelecer o entendimento dos fenômenos, buscando descobrir como eles ocorrem e porque se processam de tal modo. Em Abbagnano (1998, p. 173), “[...] todo processo que torne possível a descrição, a classificação e a previsão dos objetos cognoscíveis” é definido por conceito. Deleuze e Gattari (1992, p. 27), no entanto, chamam a atenção para o fato de que “não há conceito simples. Todo conceito tem componentes, e se define por eles. Tem, portanto, uma cifra. É uma multiplicidade, embora nem toda multiplicidade seja conceitual. Não há conceito de um só componente”. A categoria, por sua vez, segundo Ferreira (1999), é um conceito com grande alcance de generalidade que define, em perspectivas e níveis diferentes, campos do conhecimento e da ação.

De acordo com Minayo (2004) as categorias são os conceitos mais importantes dentro de uma teoria. Elas constituem a base fundamental para o conhecimento do objeto em seus aspectos gerais e têm a propriedade de conseguir apreender as determinações e as especificidades que se expressam na realidade empírica. A partir deste ponto, então, buscaremos definir teoricamente as categorias relacionadas ao nosso objeto de estudo, dentro da perspectiva temática e metodológica em que foi abordado. As principais categorias deste trabalho são: *desenho, riso, humor gráfico, comunicação de massa, cultura, sistema simbólico, campo normativo e baianidade*. Nesta dissertação, as quatro primeiras são conceitos diretamente relacionados ao estudo da *charge*. Enquanto que as quatro últimas estão ligadas ao estudo da *cultura baiana*. Em virtude de tratarmos da *charge* em um capítulo a parte, aqui não se falará sobre ela. Agora, vejamos como as articulações entre as categorias aqui apresentadas contribuíram para resolver o problema já mencionado na introdução.

### 1.1.1 Interatividades entre desenho e cultura

O *desenho* é uma invenção humana. Uma invenção que surge, certamente, da tomada de consciência do mundo e de seus mistérios. Como tal, possui propósito, sentido e significado, do contrario não serviria para interação, comunicação, expressão e registro das idéias, sentimentos, impressões. Em sua particularidade material, o *desenho* é uma *imagem*, mais especificamente, uma *imagem visual*<sup>12</sup> de qualidade sintética, (Figura – 02).



Figura 02 – Auto-retrato. *desenho* de David Silva.

E, na medida em que é *imagem*, o *desenho* é, por excelência, representação. Mas, ao ser produzido sobre um suporte, constitui-se numa representação gráfica. Em sua qualidade de signo, poderíamos considerar, a partir Joly (2007, p.40), que o *desenho* por ser caracterizado como um ícone, que “[...] corresponde à classe dos signos, cujo significante possui uma relação analógica com aquilo que ele representa [...]”, este é o caso da figura acima que lembra um rosto. Mas, aceitando como Joly (2007) que não existe signo puro. Nós compreendemos que um *desenho* pode ter também características de um índice, segundo a relação de contigüidade física com aquilo que representa, como no exemplo dos desenhos nas paredes das cavernas que indicam a presença humana naqueles lugares. O *desenho* também pode ser um símbolo por manter com o referente, uma relação de convenção, como por exemplo, a imagem de uma pomba com um ramo no bico, usado para simbolizar a paz, ou ainda, a grafia de uma letra que é usada para representar o som. Neste sentido, o *desenho* pode ser concebido tanto como um instrumento para aquisição de conhecimento, quanto objeto de

<sup>12</sup> Segundo Aumont (1995), são aquelas que possuem forma visível, ou seja, são captadas pelo sentido da visão.

conhecimento ou, ainda, uma parcela do próprio conhecimento humano adquirido ao longo de seu desenvolvimento histórico, e assim:

Como um conhecimento tão antigo quanto o homem, o *desenho* carrega em si o elo capaz de exteriorizar idéias, que o homem foi sofisticando com o crescimento de seu potencial de pensar, de laboriar e de realizar. Começa com a cinza, com um bastão, com um osso, riscando o chão as paredes das cavernas, e evoluem para a cerâmica, as tintas, as canetas sofisticadas; hoje insere-se no processo digital. (GOMES; FERREIRA; SANTOS, 2000, p. 3)

Em sua importância cultural o *desenho* representa, por um lado, o esforço criativo de interação com a natureza e com seus semelhantes, desenvolvido pela humanidade. E, por outro lado, a tentativa ancestral de superação dos desafios e mistérios que envolvem os fenômenos da vida. Uma interpretação do imaginário, do mundo em que se vive e das relações sociais, que se realiza por meio da interação entre elementos gráficos, numa representação, que pode ser naturalista, realista, abstrata ou esquemática. Some-se a isso o fato de que ao longo da história encontramos a presença indubitável do *desenho* numa infinidade de outras manifestações que, por terem sido feitas em lugares e momentos diferentes no tempo, constituem registro material das *culturas* ancestrais, (Figura – 03).

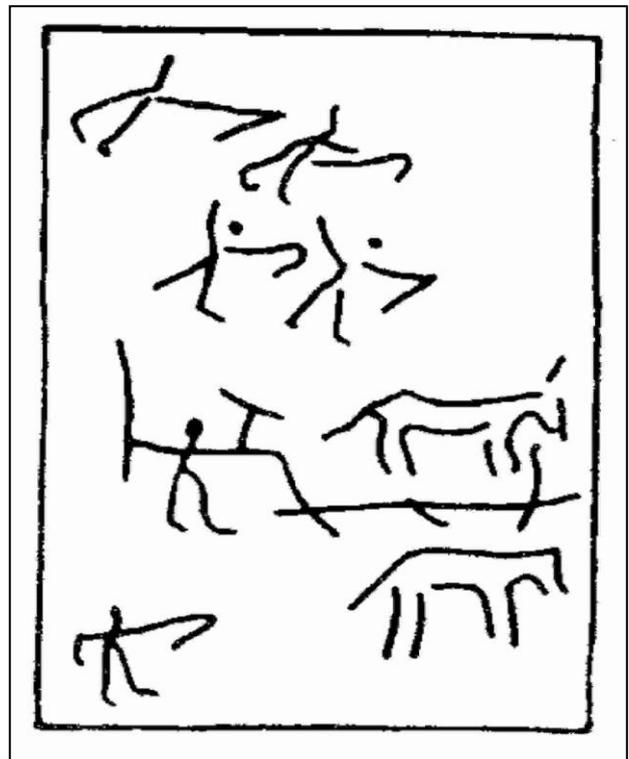


Figura 03 – “Narração” proto-histórica de aproximadamente 10000 anos a.C. Fonte: FRUTIGER, Adrian. **Sinais e símbolos: desenho, projeto e significado**. SP: Martins Fontes, 1999, p. 84.

Morin (1975), ao discutir a especialidade do gênero humano como “um animal dotado de desrazão”, contribuiu para revelar o importante valor cultural do *desenho* como recurso de sobrevivência ao defender a tese de que foi a partir de seu antecessor: o neandertal, que o ser humano conseguiu criar todo um sistema mitológico-simbólico que lhe assegurou a sobrevivência e permitiu sua evolução, pois segundo o estudioso:

A novidade a que o *sapiens* traz ao mundo não está, portanto, conforme se havia pensado, na sociedade, na técnica, na lógica, na cultura. Encontra-se, por outro lado. Naquilo que até o presente fora considerado epifenomenal ou ridiculamente considerado indicio de espiritualidade: na sepultura e na pintura. (Morin, 1975, p. 101)

Para ele, esses fenômenos revelam a invasão do imaginário no cotidiano expondo o elo entre a dilaceração causada pela morte e a superação da mesma pelas produções simbólicas criadas para responder, orientar e explicar o mundo. Em nossa compreensão, trata-se, primeiramente, do desenvolvimento da *cultura*, que nessa dissertação é entendida, segundo o pensamento de Geertz (1989, p. 15), como uma “teia de significados”. E, por fim, da aquisição de um entendimento diferenciado sobre a idéia de *imagem*, que passou a significar mais do que a sombra projetada pela luz que acompanha cada pessoa, o reflexo na água ou, ainda, o desdobramento do ser no sonho, como explica Morin (1975):

Por meio da palavra, do sinal, da inscrição, do desenho, (...), o mundo exterior, os seres e os objetos do meio ambiente adquiram, com o homo sapiens, uma segunda existência, a existência de sua presença no espírito fora da percepção empírica, sob a forma de Imagem mental, semelhante à Imagem que forma a percepção, já que ela não é mais do que a Imagem recordada (MORIN, 1975, p. 107)

A *imagem*, que doravante passou a representar um “duplo”, adquiriu propósito, intencionalidade tanto mágica quanto estética. Uma importante demonstração de que a prática do *desenho* não está isolada das conquistas e transformações ocorridas na vida do homem, pois “[...] são o desenho e a pintura “realista” que levam à sua perfeição a adequação entre o significante, um bisão pintado, por exemplo, a Imagem mental do bisão recordado e o bisão empírico” (MORIN, 1975, p. 107). Isso nos leva a considerar que a relação entre *desenho* e *cultura* é inevitável, pois ambos são marcas indeléveis da ação humana que caracteriza cada um dos povos do planeta, em seus modos de pensar agir e viver. Assim, uma compreensão do *desenho* numa perspectiva cultural deve levar em conta tanto sua dimensão simbólica quanto suas particularidades materiais enquanto *imagem*. Uma vez que, ao possuir muitas formas e funções, a exemplo da interpretação gráfica do *riso* por meio da *charge*, o *desenho* ocupa um importante espaço na história e na *cultura* da humanidade como uma das provas ancestrais, da criativa capacidade humana para interagir e transformar o mundo em que se vive.

### 1.1.2 Desenho: a linguagem do ponto e da linha

De acordo com Guimarães (1996) o *desenho* surge em diversas civilizações, com maior ou menor importância, servindo a diferentes empregos: como decoração (afrescos egípcios), como escrita hieroglífica ou cuneiforme (sumérios), documentação de feitos e façanhas com teor narrativo (cerâmicas gregas), síntese estilizada do sagrado (arte bizantina), registro do cotidiano ou cerimônias da corte (arte indiana), ornamento (arabescos turcos e persas), etc. Em decorrência dessa versatilidade, por *desenho* podemos entender muitas coisas, pois:

[...] a palavra *desenho* tem diferentes significados, segundo quem a emprega. Pode significar um **produto** (este modelo de papel pintado é desenho meu); um **plano** (este debuxo é o meu desenho para um novo edifício); um **processo** (vou desenhar uma nova forma de fazer este trabalho. (CROSS, 2004, p. 8).

Entretanto, apesar dessa polissemia com relação à definição para *desenho*, apontada por Cross (2004) a maioria dos estudiosos reconhece no mesmo à qualidade de linguagem<sup>13</sup>. Massironi (1982), arquiteto italiano que estudou a versatilidade comunicativa do *desenho* como linguagem, observou que a técnica essencial e primária do *desenho*, simples sinal visual sobre uma superfície, se adapta facilmente às mais variadas exigências comunicativas:

[...] desde a ilustração das funções taxonômicas das ciências da natureza, às descrições expressivas da ilustração artística; da coordenação dos traçados na elaboração de um projeto técnico, à explicação num diagrama do complexo conjunto dos dados interligados entre si; do porem-se sinais sistematicamente modificados que, caricaturando coisas e pessoas os tornam reconhecíveis através de um filtro interpretativo, ao esquematizar-se a realidade nos brasões, nos ferretes, nos sinais, a hipótese teórica da interligação das partículas da matéria; até exprimir, talvez com uma garatuja, a projeção do mundo afetivo de uma criança. (MASSIRONI, 1982, p. 17)

Em Abbagnano (1998), a linguagem, de um modo geral, significa o uso de signos intersubjetivos<sup>14</sup>, que possibilitam a comunicação e a sociabilidade. E, embora Gomes (1998) tenha advertido que a linguagem não é um atributo exclusivo do ser humano, porque outros seres vivos também podem desenvolver meios de comunicação, como as “línguas sub-

<sup>13</sup> Do provençal *lenguatge*, segundo Ferreira (1999), o termo “língua” pode significar “Todo sistema de signos que serve de meio de comunicação entre indivíduos e pode ser percebido pelos diversos órgãos dos sentidos, o que leva a distinguir-se uma língua visual, uma língua auditiva, uma língua tátil, etc., ou, ainda, outras mais complexas, constituídas, ao mesmo tempo, de elementos diversos”.

<sup>14</sup> Relativo a fenômenos individuais e particulares que são socialmente produzidos através do auto-reconhecimento de cada sujeito em cada um dos outros, como ocorre, por exemplo, na criação de identidades culturais, (FERREIRA, 1999).

sensoriais” (GOMES, 1998, p. 19), isto é, linguagens baseadas na mínima utilização de recursos semiológicos, para o processo de comunicação, que os nossos sentidos não conseguem captá-las e compreendê-las naturalmente. A linguagem é a forma propriamente humana de comunicação, que tem origem na relação do homem com o mundo, com os outros, na vida social e política, no pensamento e na arte, podendo ser concebida como um “[...] sistema de sinais com função indicativa, comunicativa, expressiva e conotativa” (CHAUI, 1995, p. 141).

O *desenho*, porém, é uma linguagem que se expressa não por signos<sup>15</sup> lingüísticos, mas por signos visuais, para cumprir objetivos diversos (lúdico artístico, científico, técnico e pedagógico) como elemento de manifestação e expressão do sujeito. Dentro desse contexto o *desenho* se constitui numa linguagem universal de grande importância no desenvolvimento da humanidade. Para Derdyk (1989), que estudou o desenvolvimento do grafismo infantil, o *desenho* como linguagem possui grande importância como um meio de conhecimento. Pois:

Seja no significado mágico que o desenho assumiu para o homem das cavernas, seja no desenvolvimento do desenho para a construção de maquinários no início da era industrial, seja na aplicação mais elaborada para o desenho industrial ou arquitetura, seja na função que o desenho exerce na ilustração, na história em quadrinhos, o desenho reclama a sua autonomia e sua capacidade de abrangência como meio de comunicação, expressão e conhecimento. (DERDYK, 1989, p. 29).

Podemos dizer então que, enquanto linguagem, o *desenho* se caracteriza por um modo particular de pensar e agir sobre o mundo, como um espaço de mediação que existe desde os primórdios da humanidade. Baseado em elementos gráficos como o ponto e a linha, o *desenho* responde às necessidades expressivas ao sintetizar o pensamento numa representação gráfica, nos possibilitando instruir ou comunicar para outros nossas idéias, na medida em que torna presente àquilo que imaginamos. Segundo Aumont (1995, p. 103), “[...] a representação é o processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa”. Para Montenegro (2007, p. 50), entretanto, “o termo representação significa NOVA apresentação, reapresentação [...]”, porque a primeira apresentação ocorre na mente de quem desenha, pois corresponde à criação, à concepção. Neste sentido, a representação gráfica é o modo pelo qual o *desenho* se constitui numa linguagem, na medida

---

<sup>15</sup> Segundo o pensamento de Pierce (1977), o signo é uma coisa que está no lugar de outra sob algum aspecto ou ainda, de acordo com Eco (1997), um sinal que possui significado.

em que é passível de comunicar porque materializa uma idéia. Um jeito diferente de interagir, criar e transmitir significados, como ilustra a (Figura – 04).

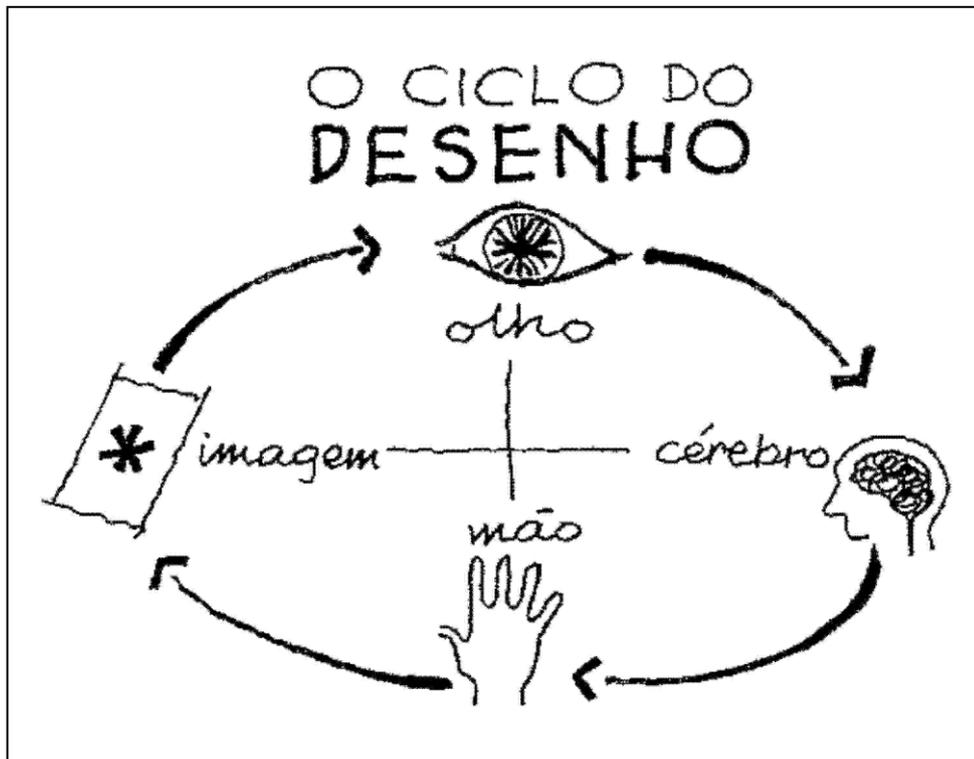


Figura 04 - Ciclo do *desenho*. Fonte: MONTENEGRO, Gildo. *Desenho de projetos*. São Paulo: Blucher, 2007, p. 17.

A representação gráfica resultar da interação<sup>16</sup> entre elementos gráficos, que Kandinsky (1997) considerou como essenciais do *desenho*: o ponto e a linha. Para ele, o ponto não existe, é um ser invisível, imaterial e fisicamente pode ser comparado ao zero. Mas, ao ser resultante do primeiro encontro entre a ferramenta (lápiz, pincel, pena, etc.) e a superfície material ou plano original (papel, madeira, tela, etc.); o ponto se torna “[...] a afirmação mais concisa e permanente, que se produz breve, firme e rapidamente [...]” (KANDINSKY, 1997, p. 25), sob esta condição pode ser compreendido como o elemento primário do *desenho* que em seu movimento faz surgir à linha, primeira forma gráfica.

<sup>16</sup> Chamamos “interação”, a ação que se exerce mutuamente entre duas ou mais coisas, ou duas ou mais pessoas; ação recíproca. Segundo Abbagnano (1998, p. 851), “É o princípio da conexão universal das coisas no mundo, em virtude do qual elas constituem uma comunidade, um todo organizado”.

Ao nascer do movimento do ponto sobre uma superfície, a linha amplia a liberdade do ponto, ao se caracterizar como um elemento dinâmico. Derdyk (1989, p. 24) ressaltou que em sua versatilidade expressiva “a linha revela nossa percepção gráfica”, pois enquanto um dos elementos essenciais da linguagem do *desenho*, ela não fica restrita à forma, podendo ser tanto uniforme, quanto precisa ou instrumentalizada, bem como também pode ser “[...] ágil, densa, trepidante, redonda, firme, reta, espessa, fina, permitindo infindáveis possibilidades expressivas”. Da relação entre o ponto e a linha, outros elementos podem ser produzidos. Wong (1998) organizou esses elementos em quatro categorias: conceituais, visuais, relacionais e práticos.

Todos eles são intrínsecos sob o modo da representação gráfica, de maneira que “[...] individualmente, podem parecer um tanto abstratos, mas juntos determinam a aparência e o conteúdo finais de um *desenho*” (WONG, 1998, p. 42). Dentro da classificação proposta por esse teórico, os elementos conceituais são aqueles que não são visíveis materialmente na natureza, não existindo na realidade, embora pareçam está presentes, pois “[...] sentimos que há um ponto no ângulo de um formato, que há uma linha marcando o contorno de um objeto, que a planos envolvendo um volume e volumes ocupando um espaço”. Por sua vez, os elementos visuais são aqueles que podemos ver e, por esta razão, são substanciais: o formato, o tamanho, a cor e a textura, seriam elementos visuais do *desenho* sob a forma da representação gráfica.

Já os elementos relacionais, para Wong (1998) referem-se à localização e à inter-relação dos formatos em um *desenho*. Sob este ponto de vista a direção, a posição, o espaço e a gravidade são relacionais. E, por fim, aqueles que em nossa compreensão também pertencem ao domínio das ciências humanas, em particular da *cultura*, que o referido teórico do *desenho* definiu como elementos práticos: a representação<sup>17</sup>, o significado e a função. Todos estes elementos são constitutivos do *desenho* seja em sua característica bidimensional ou tridimensional, com exceção dos “elementos construtivos”: vértice, aresta e face, que segundo Wong (1998, p. 245), “[...] são usados para indicar os componentes geométricos do *desenho* tridimensional.”

---

<sup>17</sup> É preciso destacar que, embora a representação seja para Wong (1998), um dos elementos do *Desenho*, para nós ela significa um dos modos como o *Desenho* pode ser definido.

Todos os elementos citados por Wong (1998) integram o tipo de comunicação pela qual a linguagem do *desenho* é responsável, a *comunicação visual*. Esse é um tipo de comunicação que “[...] ocorre por meio de mensagens visuais que fazem parte da grande família das mensagens que atingem os nossos sentidos: sonoras, térmicas, dinâmicas, etc.” (MUNARI, 1997, p. 68). Em sentido amplo, tudo que os nossos olhos vêem é *comunicação visual*, porém, no que diz respeito à objetividade da comunicação, ela pode ser classificada em dois tipos diferentes, a saber: casual e intencional. Assim, de acordo com o pensamento de Munari (1997), uma nuvem que passa no céu pode ser caracterizada como uma *comunicação visual* casual porque ela, além não ter a intenção de nos advertir sobre a possibilidade de chuva, pode ser livremente interpretada por quem recebeu a mensagem, independente de seu caráter científico, filosófico, artístico, cultural, etc. Por *comunicação visual* intencional, no entanto, podemos citar a seqüência organizada de imagens em uma HQ com o objetivo de narrar um acontecimento, como no exemplo abaixo (Figura – 05), ou ainda, o jogo de luzes coloridas de um semáforo cuja função é orientar os motoristas.



Figura 05 – Tira de Quadrinhos. Desenho de David Silva.

A *comunicação visual* intencional diferencia-se ainda da casual pelo fato de que “[...] a comunicação intencional deveria ser recebida na totalidade do significado pretendido pela intenção do emissor” (MUNARI, 1997, p. 65). De tal modo, ao chamar a atenção para o fato de que o *desenho* é algo prático, Wong (1998, p. 41) ressaltou o caráter intencional da comunicação desenvolvida pelo mesmo; ao dizer que ele “[...] é um processo de criação visual que tem propósito” e por esta razão, um bom *desenho* “[...] constitui a melhor expressão visual possível da essência de algo, seja uma mensagem, seja um produto”.

Destarte, por seu caráter de intencionalidade e por sua versatilidade utilitária baseada em elementos gráfico essenciais, nesta dissertação o *desenho* é compreendido como “[...] uma das formas de expressão humana que melhor permite a representação das coisas concretas e abstratas que compõem o mundo natural ou artificial em que vivemos” (GOMES, 1996, p.13), ou seja, como uma linguagem. Cujas práticas sistemáticas nos possibilita discernir e ampliar o conhecimento e a consciência crítica, contribuindo decisivamente para a modernização com legítimas e concretas mudanças na *cultura* de uma sociedade. Uma vez que, segundo Chauí (1995, p. 151) “a linguagem cria, interpreta e decifra significações, podendo fazê-lo misticamente ou logicamente, magicamente ou racionalmente, simbolicamente ou conceitualmente”.

Logo, essa maneira de conceber e entender o *desenho* dialoga com os objetivos dessa dissertação, porquanto revela a amplitude do poder da representação gráfica enquanto instrumento de registro, comunicação, expressão, reflexão, conhecimento, crítica e caracterização cultural, particularmente sob a forma de *charge*. A revisão de literatura nos revelou, entretanto, que a *charge* está comumente relacionada a um tipo particular de *riso*, o de zombaria. Neste sentido, saber o que significa o *riso de zombaria* e conhecer suas características é uma etapa necessária para uma melhor compreensão da *charge* de Hélio Lage, nosso objeto de estudo na pesquisa desenvolvida. Porém, antes de discutirmos sobre o *riso de zombaria* precisamos compreender o que é o *riso*.

### 1.1.3 O riso

Como objeto de estudo, existe uma vasta literatura sobre o *riso* que se estende da Antiguidade Clássica até a contemporaneidade, revelando que o ato de rir é uma preocupação antiga para filósofos, psicólogos, historiadores, antropólogos, dentre outros. O filósofo alemão, Bergson (2007), cita no prefácio de sua obra “O *riso*: ensaio sobre a significação da comicidade”, uma lista dos melhores trabalhos sobre o assunto, publicados nos trinta anos anteriores à aparição de seu livro. E, embora tal esforço tenha contribuído bastante para o conhecimento do *riso* em termos de características e finalidades. O que significa e quais são suas causas ainda está longe de ser um consenso, pois, para cada uma das teorias que existem sobre o *riso*, ele significa algo diferente, a exemplo da teoria de Freud, para quem, de acordo com Saliba (2002, p. 23), o *riso* era uma forma de liberação das emoções reprimidas.

Não compete aqui discutir sobre as divergências teóricas da significação do *riso*, mas apenas apontarmos algumas das contribuições que os estudiosos do *riso*, aqui abordados, ofereceram para nos esclarecer a *charge* como uma interpretação gráfica do *riso de zombaria*. O primeiro deles, Bergson (2007), para quem *riso* e comicidade eram sinônimos, atribuía três características básicas ao *riso*. Primeiro, o *riso* é um fenômeno relacionado à existência humana, de modo que uma paisagem pode ser bela, graciosa, feia ou insignificante, mas nunca pode ser risível e quando rimos de um animal, rimos por ter reconhecido nele alguma característica humana.

O homem é, notadamente, um ser que ri. Rimos nas mais diversas ocasiões, o que nos leva a considerar que o *riso* “[...] parece ser quase uma necessidade da natureza humana, em todas as condições da existência, por mais rude ou policiada que ela seja” (FONSECA, 1999, p. 21). E quando rimos é natural mostrarmos os dentes e, por vezes, emitirmos algum som ecoante, muito semelhante a uma repetição monossilábica. Em geral, o *riso* é associado ao estado de espírito elevado, ao bem-estar que caracteriza a alegria. Na natureza, porém, o ato de mostrar os dentes emitindo sons possui, geralmente, o sentido de advertência. É o caso, por exemplo, do cachorro ou mesmo de uma onça, que ao mostrar os dentes transmite uma mensagem de estranhamento e repulsa, ou seja, na natureza, mostrar os dentes significa ameaçar.

Em se tratando do ser humano, este mesmo ato pode possuir significados diversos. Deste modo, quando mostramos os dentes emitindo sons, a depender do contexto em que ocorra tal ação, ela pode significar tanto um grito de raiva, dor ou mesmo um brado de vitória, de guerra quanto uma risada, uma gargalhada. E, neste caso, pode significar tanto alegria e contentamento quanto zombaria, pois, como um ser que vive em sociedade, quando rimos, rimos com alguém ou de alguém. Aqui reside a outra característica do *riso*: ele não é solitário, precisa de eco, pois de acordo com o pensamento de Bergson (2007), o *riso* é um fenômeno social.

Para Bergson (2007), não experimentaríamos o cômico se vivêssemos isolados, pois para ele, nosso *riso* “[...] é sempre o *riso* de um grupo” (BERGSON, 2007, p. 5). O filósofo acentua nesta característica os limites do *riso*, ou seja, a comicidade está eminentemente atrelada ao significado que ela possui para uma determinada sociedade. Aqui encontramos uma aproximação com o pensamento de Laraia (1997) ao tratar das diferenças culturais que podem ser encontradas até mesmo em atividades que consideramos como parte da fisiologia humana,

como, por exemplo, o *riso*. Assim, poderíamos considerar que para nós brasileiros e, especialmente baianos, é muito mais fácil acharmos graça de piadas ou programas humorísticos cujas situações possuam um “clima” de erotismo e de duplo sentido, do que rirmos daquelas comédias “meladas” tipo pastelão em que, geralmente, joga-se torta na cara, a exemplo dos seriados humorísticos estadunidenses.

Por fim, ainda segundo Bergson (2007), a insensibilidade é algo que ordinariamente acompanha o *riso*. Em outras palavras, a emoção é inimiga da comicidade, pois para que possamos rir de algo é preciso que nos afastemos, ainda que, por alguns instantes, daquilo que nos sensibiliza. Por exemplo, é bastante natural não acharmos graça nenhuma na morte de um ente querido ou de alguém por quem guardamos um grande respeito. Ao contrário, ainda que se trate de um defunto, se estabelecemos alguma distância ou estranhamento a respeito do mesmo podemos, muitas vezes, achar graça. Todas essas características que Bergson (2007) atribui à essência do *riso*, em sentido amplo, podem, por analogia, serem atribuídas ao *riso de zombaria*.

Outro estudioso, que contribuiu para o entendimento do *riso*, foi o filólogo e etnólogo russo Vladimir Propp (1992), que foi professor de alemão e folclore na Rússia, desde 1932. Em toda a sua vida procurou resgatar os valores da tradição oral e do folclore na literatura. Realizou suas pesquisas sobre o *riso* em um momento político muito delicado da Rússia, a época do Stalinismo. Ao descrever a natureza do cômico, a psicologia do *riso* e suas formas de percepção, Propp (1992) avançou na caracterização e especialidade do gênero: a comicidade vista não pela contraposição ao trágico, ao sublime, mas, pela sua própria evidência. Em outras palavras, de acordo com o teórico russo, a comicidade só é passível de ser compreendida a partir dela mesma, porque se há algo que se contradiz ao cômico é o sério, nada mais.

Então, para descobrir o que é comicidade e como ou quando ela ocorre, ele não partiu de uma hipótese, mas do exame minucioso de todas as formas de comicidade que pôde encontrar, ou seja, ele partiu dos fatos e evidências em que a comicidade está presente. Na sua obra denominada “Comicidade e *riso*”, Propp (1992) buscou dar uma definição do risível caracterizando seu processo, sua tipologia e seus recursos, a partir da análise de textos da literatura popular russa, especialmente do autor Gógol. Para Propp (1992), existem seis

aspectos relacionados ao *riso* que podem, entretanto, ser reduzidos a um tipo básico: o *riso de zombaria*, que, para ele está mais ligado à comicidade. Nas suas palavras:

O estudo dos fatos mostra que o *riso* de zomba nasce sempre do desmascaramento de defeitos da vida interior, espiritual, do homem. Esses defeitos referem-se ao âmbito dos princípios morais, dos impulsos da vontade e das operações intelectuais. Em muitos casos os defeitos são visíveis por si sós e não têm necessidade de ser desmascarados. Assim as pequenas intrigas, o marido acachapado pela mulher, uma mentira manifesta, a estupidez evidente ou o absurdo de um juiz qualquer são cômicos por si. (PROPP, 1992, p. 175)

Em seu esforço de descobrir o que é o *riso* e quando ou onde ocorre, Propp (1992), concluiu dos exames dos fatos cômicos que a forma de *riso* mais presente na vida e na arte é o *riso de zombaria* que ele caracterizou como sendo aquele que nasce do desvelamento de defeitos e fraquezas morais. Logo, a “[...] arte ou talento do cômico, do humorista e do satírico estão justamente em mostrar o objeto do *riso* em seu aspecto externo, de modo a revelar sua insuficiência interior ou sua inconstância” (PROPP, 1992, p. 175). Este teórico do *riso* nos ajudou a entender que a *charge*, para ser cômica, não precisa ser necessariamente exagerada em seu *desenho*. Basta, para isso, que ela seja capaz de expor a situação cômica por meio da apresentação adequada dos defeitos e fraquezas morais de que falou Propp (1992), porque o *riso* surge é da descoberta quase intuitiva e repentina desses defeitos ainda que, o exagero no *desenho* seja uma prática comum entre os chargistas para criar situações engraçadas. Assim, de acordo com o teórico russo do *riso*:

Podemos expressar a fórmula geral da teoria do cômico nestes termos: nós rimos quando em nossa consciência os princípios positivos do homem são obscurecidos pela descoberta repentina de defeitos ocultos, que se revelam por trás do invólucro dos dados físicos, exteriores. (PROPP, 1992, p. 175)

O *riso de zombaria*, então, é algo que surge pela própria descoberta da situação cômica. Um *riso* que não é artificial, mas natural pelo modo como os fatos se apresentam. Estas palavras de Propp (1992) iluminaram nossa compreensão sobre o modo como a *charge* funciona. Isto é, a comicidade presente em formas de *humor gráfico* como a *charge* é, na verdade, o objeto do ridículo que faz surgir o *riso de zombaria*. No pensamento deste teórico esta descoberta pode ser feita por diferentes caminhos o que nos leva a considerar como um destes caminhos a *charge*. Então, na medida em que ela busca expor a situação cômica por meio da crítica podemos considerar que o que chamamos de *charge* é, na verdade, o meio pelo qual o *riso de*

*zombaria*, enquanto àquele que “[...] nasce do desnudamento repentino de defeitos [...]” (PROPP, 1992, p. 182), se faz presente sob a forma gráfica.

No esforço de definir o significado do *riso* e suas causas, muitos teóricos, a exemplo de Propp (1992), não se opuseram a classificação das diferentes formas em que ele se apresenta. Esta classificação, em geral, tinha por critério a situação em que o *riso* ocorria. Numa tentativa de fugir a qualquer reducionismo do *riso* unicamente relacionado ao deboche, a crítica e ao desdém, aqui apresentamos brevemente, a classificação elaborada pelo referido teórico, para quem, além do *riso de zombaria*, existem outros seis tipos diferentes de *riso*.

### 1.1.3.1 Tipologia do riso

De acordo com Propp (1992) existem ainda: o *riso* bom; *riso* mal; o *riso* cínico; o *riso* alegre; o *riso* ritual; o *riso* imoderado. O *riso* bom é complacente, perdoa os pequenos defeitos das pessoas a quem amamos. O *riso* mal caracteriza aquele que expressa desconfiança e descrença, mas a partir do momento em que surge como resultado da desgraça alheia transforma-se no *riso* cínico. O *riso* alegre está relacionado a situações psicológicas que indicam uma predisposição das pessoas para o humorismo. O *riso* ritual que, segundo Propp (1992), era um tipo muito recorrente na Antiguidade, porque para determinadas sociedades, era obrigatório, pois estava relacionado aos ritos de fertilidade e da colheita. De acordo com Propp (1992) na Antiguidade, a terra era considerada um órgão feminino e a colheita era considerada a conclusão de uma gravidez. Ao citar o mito de Deméter e Perséfone, o autor evidencia a relação existente entre a prática do *riso* e a atividade agrícola:

A este respeito é muito interessante o mito grego de Deméter e Perséfone. Deméter é a deusa da fertilidade. Hades, deus do reino dos infernos, rapta sua filha, Perséfone. A deusa sai à busca da filha, mas não consegue encontrá-la, fecha-se em sua própria dor e para de rir. Devido à dor da deusa da fecundidade interrompe-se na terra o crescimento das ervas e dos cereais. A serva Jamba faz um gesto obsceno e com isso a deusa ri. Com o *riso* da deusa a natureza volta a viver e sobre a terra retorna a primavera (PROPP, 1992, p. 165).

Em outras palavras, o *riso* ritual estava ligado a uma prática simbólica que visava um fim específico, no caso, a boa colheita. Por fim, o *riso* imoderado, que não está relacionado nem a prática simbólica, nem a atividades agrícolas, mas à ausência de limites, é o *riso* intenso,

comumente conhecido como a risada desenfreada. “É o riso das praças, dos bufões, das festas e das diversões populares” ( PROPP, 1992, p. 167). Este é um tipo de *riso* relacionado à anedota, às piadas verbalizadas ou grafadas, aparecendo também nas formas visuais de humor, como o *humor gráfico*. Mas o que é *humor gráfico* e como ele está relacionado à *comunicação de massa*?

#### 1.1.4 Humor gráfico

Para definirmos o que significa *humor gráfico* nesta dissertação, definiremos primeiro, *humor*. Originalmente o significado de *humor* estava relacionado aos quatro líquidos do corpo que, da Antiguidade Clássica à Idade Média, pensava-se reger o comportamento humano. Os quatro líquidos eram: a fleuma, a bílis negra, a bílis amarela e o sangue. Segundo Fonseca (1999) os antigos acreditavam que uma pessoa estava com bom *humor* quando estes quatro humores encontravam-se em harmonioso estado de equilíbrio. Estudiosos do *riso*, a exemplo de Freud (1905), Saliba (2002), Bergson (2007), Propp (1992), dentre outros, atribuíam ao *humor* o sentido do cômico, do satírico. “Em sentido lato podemos entender por humor a capacidade de perceber e criar o cômico” (PROPP, 1992, p. 152). Entretanto, o desenhista brasileiro Ziraldo foge ao consenso, quando define que o “[...] humor é um caminho” para o conhecimento da verdade. Nas palavras de Ziraldo:

Humor é uma forma criativa de descobrir, revelar e analisar criticamente o homem e a vida. É uma forma de desmontar, através da imaginação, um falso equilíbrio anteriormente sustentado pela própria imaginação. Seu compromisso com o *riso* está na alegria que ele provoca pela descoberta da verdade. Não é a verdade, em si, que é engraçada. Engraçada é a maneira com que o humor nos faz chegar a ela (ZIRALDO apud CRUZ, 1993, p. 132).

Neste sentido, por *humor gráfico* entendemos o caminho para produzir o cômico e expor a verdade por meio do *desenho* tais como, “[...] a charge, o cartum, o desenho de humor, a tira cômica, a história em quadrinhos de humor, o desenho animado e a caricatura [...]” (FONSECA, 1999, p. 17). A definição de Ziraldo, além de dialogar com a definição dada por Propp (1992) é bastante criativa e se adéqua bem ao que é a *charge*, ou seja, um tipo de *desenho* que, diferente dos outros tipos de *humor gráfico*, se fundamenta em situações reais

vivenciadas por pessoas reais. Além disto, não basta à *charge* provocar o *riso* e zombar, mas também, criticar e denunciar expondo a verdade por trás dos fatos.

#### 1.1.4.1 O humor gráfico e a comunicação de massa

O *humor gráfico* é um dos modos de utilizar o *desenho* como meio de interação e comunicação. Por sua abrangência, o *humor gráfico* é bastante popular entre os mais diversos seguimentos sociais, como sindicatos, instituições de ensino superior e os meios de *comunicação de massa*<sup>18</sup>, dentre os quais a imprensa jornalística. Por esta razão, exerce importante função social como meio de expressão, contestação e protesto. Em sua particularidade como *charge* estabelece vínculos com a atualidade dos acontecimentos diários, como uma interpretação gráfica dos fatos, um *desenho* opinativo. De acordo com Fonseca (1999), o desenvolvimento da *charge* foi paralelo ao da imprensa, enquanto um meio de *comunicação de massa*.

Para Nogueira (2003), o reconhecimento do potencial do *humor gráfico* como um fenômeno de grande alcance comunicativo, se concretizou com o processo de transformação tecnológica, possibilitando, a partir do aparecimento da litogravura<sup>19</sup>, que o *desenho* fosse largamente utilizado para ilustrar a vida cotidiana. Condição que colaborou bastante para o desenvolvimento da nascente *comunicação de massa*. Thompson (1995), numa tentativa de repensar a Teoria da Ideologia a partir do desenvolvimento dos meios de *comunicação de massa*, examinou sistematicamente quatro características fundamentais desse tipo de produção e transmissão de mensagens, que surge das demandas do modo de produção capitalista, particularmente, durante o século XIX. São elas: a produção e difusão institucionalizada de bens simbólicos<sup>20</sup>; a ruptura instituída entre produção e recepção; a extensão da disponibilidade no tempo e no espaço e a circulação pública das formas simbólicas<sup>21</sup> mercantilizadas.

<sup>18</sup> Emissora de rádio, televisão, revistas, jornais, etc.

<sup>19</sup> A **litogravura** é um processo derivado da litografia, arte de escrever na pedra, a litogravura consiste em desenhar sobre a pedra com o auxílio de lápis, pincel e tinta litográficas, (ROXO, 1971).

<sup>20</sup> Em Thompson (1995), **bens simbólicos**, significam: formas simbólicas mercantilizadas.

<sup>21</sup> De acordo com Thompson (1995), **formas simbólicas** são fenômenos culturais em contextos estruturados. Para o estudioso então, seriam formas simbólicas, as ações, objetos e expressões significativas de vários tipos.

A partir das características examinadas por Thompson (1995, p. 289), inicialmente “[...] a *comunicação de massa* deve ser entendida como parte de um conjunto de instituições interessadas, de diferentes maneiras, na fixação, reprodução e mercantilização das formas simbólicas”. Segundo o estudioso, entretanto, a expressão “comunicação de massa” não deve ser associada a termos quantitativos, ou a proporção das pessoas que recebem as mensagens, mas ao fato de que, em certa medida, as mensagens estão disponíveis a uma diversidade de receptores. O mesmo vale para o termo “massa” que não deve ser entendido como um amontoado inerte e indiferente de consumidores, pois as mensagens são recebidas por pessoas específicas em contextos também específicos.

Além disto, por seu caráter institucional a *comunicação de massa*, produz uma ruptura na relação entre produtor/emissor e receptores, que se desenvolve de maneira unilateral, ou seja, há transmissão, mas a resposta não é imediata, pois é destinada a receptores indeterminados. Assim, de acordo com a segunda característica mencionada por Thompson (1995), seria mais apropriado falar em transmissão de massa, do em que comunicação. Mas, como a valorização econômica das formas simbólicas veiculadas depende do perfil e da extensão da audiência ou, no caso da mídia impressa, dos leitores, a indeterminação é amenizada com a utilização de mecanismos de pesquisa, que busca obter informações das pessoas que recebem a transmissão.

É preciso destacar, entretanto, que tal interesse pela opinião das pessoas tem caráter meramente comercial, pois sem essa reduzida interação a valorização econômica das formas simbólicas veiculadas estaria em risco. O aumento da acessibilidade das formas simbólicas no tempo e no espaço é outra característica da *comunicação de massa*. De acordo com Thompson (1995), embora esta não seja uma característica particular da *comunicação de massa*, pois todas as formas de transmissão cultural também implicam em certo grau de distanciamento espacial e temporal, ela é exponencialmente ampliada pela ação das indústrias da mídia. Essa característica está associada ao desenvolvimento tecnológico das indústrias da mídia tanto em termos de transmissão das formas simbólicas, quanto nas formas de fixação das mesmas.

A transmissão via satélite, por exemplo, disse Thompson (1995, p. 291) “[...] possibilita às instituições da mídia alcançarem um alto grau de distanciamento espacial num tempo mínimo”. Mas, em virtude da ruptura entre produtor e receptor que é inerente ao processo da *comunicação de massa*, esta característica pode ser afetada pelas condições de recepção e

consumo das formas simbólicas veiculadas. Assim, “[...] a natureza e a extensão do distanciamento podem depender das práticas sociais e das condições técnicas de recepção.” (THOMPSON, 1995, p. 291). A última propriedade da *comunicação de massa*, examinada pelo estudioso, diz respeito ao caráter público da circulação de formas simbólicas. Na medida em que permite o fácil acesso dos produtos que faz circular, a *comunicação de massa* é desenvolvida para uma pluralidade de receptores, pois as indústrias da mídia buscam alcançar o maior número de consumidores possível:

Sob este respeito, a Comunicação de Massa difere de formas de comunicação – tais como: conversações telefônicas, tele-conferências, ou gravações particulares de vídeo – que empregam os mesmos meios técnicos de fixação e de transmissão, mas que estão orientadas a um conjunto singular e altamente restrito de receptores (THOMPSON, 1995, p. 291)

É importante salientar que, embora o referido estudioso enfoque no seu trabalho as formas eletrônicas de *comunicação de massa* (emissoras de TV, rádio, etc.), em nossa compreensão, as propriedades examinadas por ele, também se aplicam à mídia impressa dos jornais, muitos deles de circulação nacional como é o caso, por exemplo, do Jornal Folha de São Paulo, aqui no Brasil. Também compreendemos que todas estas características da *comunicação de massa*, apresentadas por Thompson (1995), estão presentes no *humor gráfico* e, especialmente, na *charge* e influenciam tanto na sua produção gráfica, quanto na sua qualidade de meio de interação social. Isto porque a *charge*, como um *desenho* de caráter opinativo, carrega em si as limitações de seu meio de veiculação, no caso aqui específico: a imprensa jornalística. Ao está vinculada à *comunicação de massa*, porém, a *charge* ganhou um grande poder de interação social. O que, então, as *charges* de Hélio Lage podem revelar sobre a *cultura baiana* na época em que foram criadas e publicadas? Antes disto, porém, é necessário definirmos o que é *cultura* e como ela é compreendida nesta dissertação.

### **1.1.5 Cultura na Bahia como cultura baiana**

Na atualidade, a *cultura* é um dos principais temas de estudo no mundo inteiro. A ocorrência das duas Guerras Mundiais e a conjuntura posterior resultante (a bipolarização do mundo nos blocos Capitalista e Socialista, a corrida armamentista provocada pela Guerra Fria, dentre outros fatos) abriu campo para a crítica do racionalismo, do progresso, dos valores e costumes. Acentuando a emergência de novos grupos sociais e novas configurações culturais,

como a emancipação feminina, a valorização da juventude, as relações etnos-raciais, o homossexualismo, etc.<sup>22</sup>. Originalmente, o significado de *cultura* estava relacionado ao sentido de “cultivo” (primeiramente de plantas ou animais e depois, ao da mente e do espírito), denotando aperfeiçoamento humano, mas com o desenvolvimento comercial, urbano e científico entre os séculos XVI e XIX, *cultura* passou a significar juntamente com o termo “civilização”, e particularmente na França, Inglaterra e Alemanha: progresso, etiqueta e distinção social.

O termo designava uma das disciplinas constitutivas da pedagogia infantil: *civilitas morum* deveria ensinar as regras de comportamento externo, desde cuspir e soar o nariz até servir a carne à mesa. A civilidade era ao mesmo tempo, um estado de distinção entre as camadas nobres e as outras. É como estratégia de distinção que o termo se expande até civilização. (Sodré, 1988, p. 20)

Contudo, o nascimento da Antropologia no final do século XIX, favorecido pela crescente “setorização” do conhecimento científico, além de modificar radicalmente o significado primário de *cultura* (que passou a significar um conjunto ou sistema de conhecimentos, valores, costumes, produtos e significados, específicos de cada grupo social ou povo) trouxe ainda, a possibilidade de estudo da mesma. Possibilidade que não ficou restrita ao campo específico da Antropologia, mas enveredou também para outras áreas das ciências humanas e sociais, a exemplo da História, da Sociologia, dentre outras, diversificando as perspectivas de investigação e abordagem da *cultura*. Segundo Chauí (1995, p.50), por exemplo:

No século XIX, a Filosofia descobre a *cultura* como o modo próprio e específico da existência dos seres humanos. Os animais são seres naturais; os humanos, seres culturais. A Natureza é governada por leis necessárias de causa e efeito; a *cultura* é o exercício da liberdade.

Em sentido amplo, a *cultura* diz respeito às transformações, produções e concepções geradas pela ação humana em sua interação com a natureza e seus semelhantes. A *cultura* permite ao homem não apenas se adaptar ao seu meio, mas também adaptar o próprio meio a suas necessidades e projetos. Segundo o estudioso baiano, Sodré (1988), que investigou sobre a genealogia do conceito ocidental de *cultura* e seus efeitos de poder baseados na pretensão de verdade universal, dentro ou fora do campo antropológico, o que se entende por *cultura* “[...] relaciona-se com as práticas de organização simbólica, de produção social de sentido, de

---

<sup>22</sup> Para maiores aprofundamentos recomendamos a leitura de (HOBSBAWM, 1997).

relacionamento com o real” (SODRÉ, 1988 p. 14). Deste modo, não há como se falar em *cultura* fora do que é propriamente humano. De acordo com o antropólogo francês Cuche (2002), no homem a natureza é inteiramente interpretada pela *cultura* que, de um modo geral, remete aos modos de vida e de pensamento. Nas suas palavras:

Nada é puramente natural no homem. Mesmo as funções humanas que correspondem a necessidades fisiológicas, como a fome, o sono ou o desejo sexual, etc., são informados pela cultura: as sociedades não dão exatamente as mesmas respostas a estas necessidades. (CUCHE, 2002, p. 11)

A este respeito, o antropólogo brasileiro, Laraia (1997), observou que até mesmo o *riso*, como uma das propriedades dos seres humanos e dos primatas superiores, que se realiza pela contração de certos músculos faciais e a emissão de determinados sons vocálicos e que, geralmente, está associado ao estado de alegria, sofre a influência da *cultura*. De acordo com Laraia (1997), se os homens riem, fazem isso por motivos diferentes. Assim, o termo “cultura” surge do esforço empreendido para resolver o dilema entre a unidade biológica da humanidade e as diferenças existentes entre os povos do planeta. No entanto, como salientou Cuche (2002), não obstante a importância estratégica do termo criado pelo inglês Edward Tylor em 1871, desde seu aparecimento, o que se entende por *cultura* tem suscitado fervorosos debates. Assim:

Qualquer que seja o sentido preciso que possa ter sido dado à palavra – e não faltaram definições de cultura – sempre subsistiram desacordos sobre sua aplicação a esta ou àquela realidade. O uso da noção de cultura leva diretamente à ordem simbólica, ao se refere ao sentido, isto é, ao ponto sobre o qual é mais difícil de entrar em acordo. (CUCHE, 2002, p. 12)

Em uma abordagem panorâmica que abrangeu séculos de história, Laraia (1997), discutiu sobre as implicações dos significados de *cultura* antes e depois do nascimento da Antropologia. Segundo o antropólogo, já desde a Antiguidade o homem se preocupa com questões relativas a costumes e diferenças de hábitos. Os fragmentos de autores como, Heródoto, Tácito, Marco Pólo, Montaigne, John Locke, Jean-Jacques Rousseau, dentre outros revelaram isso. Assim, mesmo que antes do século XIX ainda não existisse um termo específico para identificar todo o conjunto de hábitos e costumes próprio a cada grupo social ou povo, o sentido de alteridade e localidade já existia e estava presente nos registros antigos.

Mas, é ao discutir sobre as modernas teorias da *cultura* que Laraia (1997) apresenta, de maneira sintética, as tentativas modernas de obter uma precisão conceitual sobre o termo em questão. Subsidiado no trabalho do lingüista e antropólogo inglês Roger Keesing (1974), "Teorias da *cultura*", Laraia (1997) se refere, primeiramente, às teorias que consideram a *cultura* como um sistema adaptativo. Difundida por neo-evolucionistas como Leslie White, esta posição foi reformulada criativamente por Sahlins, Harris, Carneiro, Rappaport, Vayda e outros que, apesar das divergências que havia entre si, concordam que:

1. "culturas são sistemas (de padrões de comportamento socialmente transmitidos) que servem para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos biológicos. Esse modo de vida das comunidades inclui tecnologias e modos de organização econômica, padrões de estabelecimento, de agrupamento social e organização política, crenças e práticas religiosas, e assim por diante."
2. "Mudança cultural é primariamente um processo de adaptação equivalente à seleção natural".
3. "A tecnologia, a economia de subsistência e os elementos da organização social diretamente ligada à produção constituem o domínio mais adaptativo da cultura. É neste domínio que usualmente começam as mudanças adaptativas que depois se ramificam. Existem, entretanto, divergências sobre como opera este processo. Estas divergências podem ser notadas nas posições do materialismo cultural, desenvolvido por Marvin Harris, na dialética social dos marxistas, no evolucionismo cultural de Elman Service e entre os ecologistas culturais, como Steward".
4. "Os componentes ideológicos dos sistemas culturais podem ter conseqüências adaptativas no controle da população, da subsistência, da manutenção do ecossistema etc.". (KEESING apud LARAIA, 1997, p. 60)

E depois, à teoria idealista da *cultura*. Teoria que, segundo Laraia (1997), reúne três concepções diferentes. Nelas a *cultura* ora é tida como um sistema cognitivo (W. Goodenough), ora como um sistema estrutural (Lévi Strauss), ou ainda, um sistema simbólico (Schneider e Geertz). Na primeira delas, seu defensor W. Goodenough pregava que a *cultura* era um sistema de conhecimento referente a tudo aquilo que alguém tem de conhecer ou acreditar para operar de maneira satisfatória dentro de sua sociedade. Na segunda concepção, desenvolvida pelo antropólogo francês Claude Lévi Strauss, a *cultura* é um sistema simbólico que é uma criação acumulativa da mente humana.

O trabalho de Lévi Strauss, por isso, "[...] tem sido o de descobrir na estruturação dos domínios culturais — mito, arte, parentesco e linguagem — os princípios da mente que geram essas elaborações culturais" (KEESING apud LARAIA, 1997, p. 61). Na terceira concepção, por fim, enquanto para Geertz a *cultura* funcionava "[...] como um conjunto de mecanismos

de controle – planos, receitas, regras, instruções (o que os engenheiros de computação chamam de “programas”) – para governar o comportamento” (LARAIA, 1997, p. 62), Schneider definiu a *cultura* como um sistema de símbolos e significados que abrange categorias ou unidades e regras sobre relações e modos de comportamento. Assim, no entendimento de Laraia (1997), os antropólogos sabem muito bem o que é *cultura* e só divergem apenas na maneira de exteriorizar este conhecimento. Partindo do princípio que o *desenho*, em sua forma gráfica, possui um caráter eminente simbólico, encontramos na concepção simbólica de *cultura* desenvolvida por Geertz (1989) a possibilidade de alcançar os objetivos de nossa pesquisa. A partir deste ponto, explicaremos o porquê disto.

No esforço de reduzir o conceito de *cultura* a uma dimensão justa que assegure sua importância progressiva, o antropólogo estadunidense, Geertz (1989), desenvolveu um conceito semiótico de *cultura*. Como um fervoroso defensor da Antropologia interpretativa, para ele a *cultura* é uma “teia de significados”, pois acreditava tal qual Max Weber, que o homem é um animal ligado ao mundo simbólico que ele mesmo criou e dele depende. Neste sentido, dizer que o ser humano é definido pela *cultura* é, segundo o pensamento de Geertz (1989), o mesmo que dizer que o ser humano é definido pelos significados que atribui a sua ação e ao produto dela. Assim, de acordo com tal entendimento, o estudo da *cultura* só pode ser realizado a partir da interpretação e compreensão dos significados que a compõe. O impacto de tal modo de conceber a *cultura* e seu papel na vida do homem é atribuído por Geertz (1989, p. 57) ao surgimento de:

[...] uma definição de homem que enfatiza não tanto as banalidades empíricas do seu comportamento, a cada lugar e a cada tempo, mas, ao contrário, os mecanismos através de cujo agenciamento a amplitude e a indeterminação de suas capacidades inerentes são reduzidas à estreiteza e especificidade de suas reais realizações.

Geertz (1989) reconhece neste aspecto um fato muito importante sobre nós. Biologicamente, nascemos preparados para vivermos em qualquer *cultura*, mas em virtude das delimitações impostas por fatores diversos, acabamos limitados pelo contexto real e específico onde de fato crescemos. No âmbito da pesquisa realizada e aqui comunicada, a concepção de *cultura* desenvolvida por Geertz (1989) ampliou nossa compreensão sobre o que deveríamos considerar como característico da *cultura baiana*, dentro da perspectiva de sistema simbólico. Em nossa compreensão, as idéias de Geertz (1989), dialogam com o que Sodré (1988) falou sobre a inseparável relação entre a idéia de *cultura* e a idéia de campo normativo. Segundo o

estudioso baiano, esse campo determina, normativamente, o que é obrigatório em um dado regime simbólico, ao passo que exclui os elementos não pertinentes, as predicções que não devem ser feitas ao que Sodré (1988) chamou de “objetos”.

Isto se deve ao fato de que o campo normativo é “[...] o espaço próprio e distintivo de um modo específico com o sentido e o real, isto é, aquilo que possibilita a delimitação de uma cultura” (SODRÉ, 1988, p. 15). Neste sentido, entendemos que falar de *cultura baiana*, significa falar também do campo normativo que delimita o sistema simbólico da *cultura* na Bahia. Em outras palavras significa falarmos daquilo que nos identifica, mas que ao mesmo tempo nos diferencia, tanto em termos dos modos de interação com o mundo em que se vive, quanto em termos das representações que produzimos sobre nós mesmos. Oliveira (2002), ao discutir em sua tese a organização do campo cultural baiano chamou a atenção para um conjunto de fatores que, historicamente, colaboraram na formação da *cultura baiana*. Em sua pesquisa ele procurou identificar os momentos e processos essenciais da autonomia deste campo, enfatizando, em particular, a emergência, nas últimas décadas do século XX, de um mercado da *cultura* e a instalação de uma lógica de indústria cultural, principais marcos da organização do campo cultural na Bahia contemporânea. Assim, nós podemos entender por *cultura baiana*:

O sistema de significações que, imbricado ao conjunto das atividades sociais, empresta sentido e organiza as condições em que os baianos relacionam-se entre si e com o mundo à sua volta. São, portanto, as relações de sentido e as práticas de organização simbólica que explícita e implicitamente se concretizam na singularidade do pensar, do agir e do sentir baianos [...]. (OLIVEIRA, 2002, p. 58)

Além disto, que no caso das *charges* de Lage, se refere ao “[...] jeito, as artes e as artimanhas dos baianos da Cidade da Bahia”, ou seja, Salvador. Podemos ainda considerar como qualificante da *cultura baiana* o discurso ideológico que surgiu da apropriação de elementos distintivos do povo baiano, por parte da mídia e da indústria cultural, fomentadas pelo desenvolvimento da música baiana ou *axé music* e do turismo. O termo que incorpora tal discurso ficou conhecido por “baianidade”. Osmundo Pinho (1998, p. 1), ao tratar sobre a idéia de Bahia, a partir da idéia de comunidade imaginada definida pelo estudioso indiano Homi Bhabha, concebeu a “baianidade” como:

[...] uma concepção disseminada por diversos agentes sociais e onipresentes nas afirmações do senso comum em Salvador, que se apresenta como uma rede de sentido indefinida e abrangente capaz de interpretar e constituir de determinada forma a auto-representação dos baianos.

Em nossa pesquisa levamos em consideração essas duas dimensões da *cultura baiana*. Porque ao tratarmos do *desenho* como elemento de caracterização cultural, por meio da *charge* de Hélio Lage, se por um lado, buscamos perceber o que ela pode revelar sobre a *cultura baiana* na época em que foi feita e publicada. Por outro lado, ao considerar que a *charge* esta associada à *comunicação de massa*, nós entendemos que ela [a *charge*], se utiliza das formas simbólicas apropriadas pela idéia de “baianidade”, em sua composição visual. Além disto, acreditamos que estas duas dimensões da *cultura baiana*, oferecem uma compreensão do povo baiano, no que concerne tanto aos modos de pensar, agir e viver, quanto aos tipos de percepções que os baianos constroem sobre si mesmos, ou seja, sobre suas auto-representações. Logo, as aproximações que estabelecemos aqui entre Sodré (1988) e Geertz (1989), podem ser compreendidas, a partir da importância estratégica que tanto, a organização do campo cultural baiano, quanto o discurso ideológico da “baianidade” têm para nossa pesquisa. Localizada geograficamente na região Nordeste do país, a formação cultural e histórica do território, cujo federalismo republicano brasileiro denominou de Estado da Bahia, tem uma trajetória marcada por retrocessos e avanços, de modo que, segundo Thales de Azevedo, a Bahia é uma:

[...] larga província - que soma três antigas capitânias, vastas sesmarias coloniais e imensas terras descobertas por entradas e bandeiras - [que constitui] um todo diversificado em meia dúzia de subáreas de ocupação humana e de criação de modos de vida e de costumes [formando um] largo tabuleiro de harmonias e desencontros; de vitórias e desencantos, de passado e presente, de atraso e modernidade, de pobreza e prosperidade, de raças, de crenças, de condições sociais contrastantes (AZEVEDO, 1981, p. 17-18).

Região ancestral da aventura brasileira. A Bahia é, simultaneamente, uma terra de contradições e de interatividades culturais, sociais e históricas, de modo que não seria muito apropriado se falar em *cultura baiana*, mas sim em *culturas baianas*. Oliveira (2002), subsidiado no trabalho do professor Thales de Azevedo, localizou seis subáreas na composição territorial do Estado da Bahia que segundo ele caracterizam “seis bahias”:

Uma Salvador e sua Baía de Todos os Santos, em torno da qual se espalham as “terras gordas, de suaves colinas, de enseadas, de caudais, de pescadores e roceiros, de antigos senhores e escravos” do “Recôncavo barroco”. Outra, o

sertão do Nordeste, “a vasta província das secas, da caatinga, do gado, das fazendas e dos vaqueiros, do misticismo messiânico, do cangaceiro antigo”. Outra mais, o Sudoeste “ocupado pela cultura e pela civilização do cacau”. Uma quarta, o planalto central, com as “lendárias Lavras Diamantinas”. A quinta, o vale do Rio São Francisco, “rota das migrações nordestinas para as terras roxas do sul”. E mais uma, o imenso Planalto ocidental com seus gerais estendidos na direção de Goiás (AZEVEDO, apud, OLIVEIRA, 2002, p. 22).

Esta variedade geográfica do território baiano destacada por Oliveira (2002), por um lado, revela a riqueza cultural que define o sistema simbólico da *cultura baiana*, por assim dizer, mas, por outro lado, expõe à complexidade que caracteriza essas mesmas *culturas*. Para Risério (1988, p. 145), outro estudioso baiano que discutiu sobre a *cultura baiana* a partir de sua configuração histórica, o que chamamos de “cultura baiana” é um complexo cultural historicamente datável. “Complexo que é a configuração plena de um processo que vem se desdobrando desde o século XIX, quando a Bahia, do ponto de vista dos sucessos e das vicissitudes da economia nacional, ingressou num período de declínio” (RISÉRIO, 1988, p. 146).

O que se entende por *cultura baiana*, então, diz respeito tanto ao sistema simbólico que surgiu “espontaneamente” das interações sócio-históricas entre os povos que por aqui se estabeleceram (europeus e africanos) ou já existiam (americanos), quanto ao discurso que se gestou a partir do próprio processo histórico. Mas, em virtude da diversidade regional e cultural da Bahia citada anteriormente por Azevedo (1988), é importante ressaltar que nesta dissertação, nos delimitamos ao território geo-histórico e antropológico que as representações gráficas de Hélio Lage abarcam em suas *charges*, ou seja, à cidade de Salvador e seu Recôncavo:

Uma região ecológica e culturalmente bastante homogênea, nucleada do ponto de vista urbano por Salvador, a Cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos ou, simplesmente, a Cidade da Bahia – como costuma chamá-la boa parte dos baianos e não-baianos há séculos. (OLIVEIRA, 2002, p. 24)

Assim, à semelhança de Oliveira (2002) quando nos referimos à Bahia e à *cultura baiana*, portanto, estaremos falando de Salvador e a região geográfica localizada em torno da Baía de Todos os Santos, ou seja, o Recôncavo. E, na medida em que a cidade de Salvador é, de acordo com Risério (1988), eminentemente uma cidade luso-bantu-sudanesa, não há como negar que em sua constituição histórica a cidade de Salvador é herdeira do legado africano

que se faz visivelmente presente, “[...] nos trajes e na alegria, na fé e na festa, as “lavagens” e a peculiaridade do carnaval; na culinária o azeite e o coco, que temperam e lhe dão um tom singular” (FERREIRA, 2005, 9). Por legado africano entenda-se a herança cultural de matiz africana que, de acordo como o referido estudioso “[...] se processou por conta da miscigenação não somente racial, mas também na miscigenação de culturas e costumes [...]” possibilitando o desenvolvimento “[...] de uma cultura muito particular nas terras baianas, especialmente as da capital e do Recôncavo” (FERREIRA, 2004, p. 66).

Por fim, o referencial teórico aqui apresentado teve por objetivos, esclarecer e orientar sobre como nos apropriamos do *desenho*, na investigação realizada, e que significados o emprestamos para que fosse possível estabelecer uma interação com a *cultura* por meio da *charge* de Hélio Lage. Assim, ao tratar o *desenho* como uma linguagem segundo o pensamento de Gomes (1996), nós partimos do princípio de que, enquanto uma invenção humana, o *desenho* se constitui num importante instrumento de interação com o mundo. E, na medida em que a representação gráfica é uma “nova apresentação” (MONTENEGRO, 2007) da idéia na mente, ou seja, constitui a materialização do pensamento, o *desenho* se constitui num signo, aqui entendido segundo a acepção de Pierce (1977). Assim, é sob a forma de linguagem, que o *desenho* possibilita conhecer sobre os modos de pensar e agir que constituem o Geertz (1989) chamou de sistema simbólico, isto é a *cultura*.

A *charge*, por sua vez, é um *desenho* que está associado aos acontecimentos diários, por isso, acompanha o desenvolvimento da sociedade a qual está inserida. E, ao fazer uso do *riso* como meio para realizar sua crítica ao comportamento, a *charge* expõe aquilo que, de acordo com o pensamento de Sodré (1988), constitui o campo normativo de uma *cultura*. Em outras palavras, a *charge* expõe publicamente, aquilo que é ou não permitido dentro de uma determinada *cultura*. Dentro desta perspectiva ao assumindo a *cultura*, à semelhança de Geertz (1989), como um sistema simbólico, buscamos compreender o *desenho* como um elemento de caracterização cultural e, também de identificação do campo normativo que delimita uma *cultura*, no caso de nossa pesquisa a *cultura baiana*, que corresponde ao período de produção e veiculação das *charges* de Lage aqui examinadas. Passemos agora ao referencial metodológico que utilizamos em nossa investigação, a iconologia de Panofsky (1995).

## 1.2 Considerações sobre o método

O método está relacionado ao tipo de objeto de estudo e também ao modo como o compreendemos. Corresponde aos princípios norteadores da prática investigativa científica, é ao mesmo tempo o ponto de partida e o conjunto de procedimentos desenvolvidos para chegar a um objetivo, nas palavras de Lakatos (2000, p. 46) “[...] o método científico é a teoria da investigação”. Em geral, se costuma atribuir ao termo “método” o mesmo significado de “metodologia”. Entretanto, de acordo com Goldenberg (2003, p. 104), o termo “método” deriva do grego *méthodos* que significa “caminho para se chegar a um fim”, enquanto que a palavra “metodologia” (do grego *méthodos* + *logos*), etimologicamente significa “[...] o estudo dos caminhos a serem seguidos, dos instrumentos usados para se fazer ciência”, ou seja, o estudo dos métodos. Logo, segundo o pensamento de Goldenberg (2003), a metodologia faz um questionamento crítico da construção do objeto científico, problematizando a relação sujeito-objeto construído, podendo ser compreendida também como epistemologia. Assim, na medida em que “[...] o método é a ordem que se deve impor aos diferentes processos necessários para atingir um fim dado ou um resultado desejado” (CERVO, 1983, p. 23), apresentamos aqui o caminho seguido, ou seja, o método empreendido para realizar a pesquisa.

A produção imagens pelo o homem é tão remota e importante quanto o universo das palavras, na medida em que se constitui em uma forma de comunicação e *cultura*. Desde a era primitiva até a contemporaneidade o homem criou, fabricou e estabeleceu símbolos e formas que deram sentido à sua existência (MORIN, 1975). Como salientou Dondis (2003, p. 7) “[...] a informação visual é o mais antigo registro da história humana”. Em razão disto, o estudo da *imagem* se tornou uma prerrogativa para o conhecimento das diversas dimensões da vida humana. A *iconologia*, segundo o historiador da arte Panofsky (1995), é um método de interpretação hermenêutica dos significados das imagens. Conforme o estudioso, esse método busca identificar e interpretar o valor simbólico das imagens a partir do contexto sócio-cultural que a descrição e classificação dos significados encontrados nos elementos visuais (cor, ponto, linha, texturas, composições, etc.) podem informar sobre uma época, um povo, um lugar.

Historiador da Arte alemão, Panofsky (1892-1968) integrou em companhia de Aby Warburg (1866-1929), Fritz Saxl (1890-1948), Edgar Wind (1900-1971) e Ernst Cassirer (1874-1945),

um importante grupo de estudos em Hamburgo, onde fundaram o Instituto Warburg. E, embora os membros do grupo tivessem uma boa formação clássica em literatura, história e filosofia, eles tinham como foco de estudo o valor simbólico das imagens. Segundo Burke (2004), esse estudo foi mais tarde sintetizado por Panofsky nos Estados Unidos, em um ensaio publicado em 1939. No texto, o historiador alemão expôs os conceitos básicos do método que ele definiu como iconologia distinguindo três níveis de significados que, segundo o historiador, encontram-se presentes nas artes visuais. De acordo com Burke (2004, p. 45):

Esses níveis pictóricos de Panofsky correspondem aos três níveis literários distinguidos pelo estudioso clássico Friedrich Ast (1778-1841), um pioneiro na arte da interpretação de textos (“hermenêutica”): o nível cultural, voltado para a captação do “espírito” (*Geist*) da Antiguidade ou outros períodos.

Em outras palavras, Panofsky e seus colegas adaptaram para o estudo das imagens a tradição alemã de interpretação de textos. O termo “iconologia”, entretanto, não é uma invenção de Panofsky, ele surgiu em 1593, como título de um livro publicado por um estudioso italiano, Cesare Ripa. Na época a iconologia representava um “[...] esforço considerável para estabelecer as fontes literárias, históricas ou religiosas das personificações e alegorias transmitidas pela tradição antiga e medieval” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 21). Ripa (1593) se esmerou tanto, para determinar exatamente a significação característica de cada atributo e cada atitude, quanto estabelecer uma taxionomia das personificações segundo seu papel (teofânico, ético, religioso), pois:

O modelo de análise dos atributos, das qualidades próprias de cada figura, implica um modelo de interpretação característico do pensamento renascentista, com seu gosto pelas redes de referências eruditas, pelas genealogias e pelas abstrações tornadas visíveis. (LICHTENSTEIN, 2005, p. 22)

A influência da iconologia, segundo a acepção de Ripa (1593), foi notória até o século XVIII, depois disso o termo “iconologia” foi substituído por “iconografia” no século XIX, (BURKE, 2004). Na década de 1930, Panofsky (1995), influenciado pelas idéias de Ernst Cassirer (1874-1945), retomou a iconologia, numa reação contra uma análise predominantemente formal de pinturas em termo de composição ou cor, em detrimento do tema. Mas manteve o termo “iconografia” como parte de sua definição, pois para ele a iconologia é uma iconografia interpretativa. Assim, partindo do princípio de que numa análise das artes visuais o significado intrínseco também deve ser considerado, para Panofsky (2002, p. 47) “iconografia

é um ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à forma”. Por se tratar de um método de descrição e interpretação do significado nas artes visuais, tal método se realiza pela identificação, análise e síntese de três níveis de significados:

O *primário ou natural*, subdividido *factual* e *expressivo*, é identificado a partir da comparação entre formas puras com objetos e pela identificação das mudanças ocorridas nas formas puras com ações ou acontecimentos e, ainda, com a reação psicológica que essa identificação causa. O *secundário ou convencional*, pelo reconhecimento das ações desenvolvidas pelo “objeto”, com padrões inteligíveis socialmente, ou seja, com significado cultural que a imagem possui. O *terceiro ou essencial* é percebido analisando “[...] os pressupostos que revelam à atitude básica de uma nação, uma época, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica” (PANOFSKY, 1995, p. 22).

Em outras palavras, segundo Panofsky (1995), para que a interpretação do significado nas artes visuais consiga alcançar se realizar de modo correto, além do sentido fenomênico (dividido em sentido objetivo e expressivo), é necessário descobrir o sentido semântico e o documental ou essencial. Com a utilização do método iconológico buscamos considerar tanto as particularidades da *charge* como um tipo de *humor gráfico*, quanto o contexto sócio-cultural da época em que foi criada e veiculada, neste caso, a Bahia delimitada à cidade de Salvador e seu Recôncavo. Uma vez que a *charge* é um *desenho* opinativo, sua composição visual esta carregada de significados que buscam cumprir objetivos diversos. Por um lado, ela precisa ser compreendida facilmente e por isso necessita estabelecer uma relação de proximidade e familiaridade, o que é favorecido pelo vínculo que estabelece com a notícia veiculada pelo jornal. Por outro lado, sua composição visual expressa bem mais do que o que representa. Neste sentido, o método iconológico de Panofsky (1995), possibilita alcançar o sentido último que a linguagem simbólica deste tipo de *humor gráfico* apresentar.

### 1.2.1 As fontes de pesquisa

As edições do jornal “Tribuna da Bahia”, publicadas entre 1969 e 2006 constituem o acervo das principais fontes do estudo que realizamos. O período mencionado acima corresponde à data de estréia de Helio Lage no jornal e a data de criação de sua última *charge*, feita pouco

antes de sua morte, no leito do hospital em que estava internado. É importante destacar, no entanto, que este período não corresponde ao recorte temporal que foi estabelecido a partir da localização das *charges* analisadas na pesquisa. As edições da “Tribuna da Bahia” aqui mencionadas estão localizadas tanto no arquivo do próprio jornal, quanto no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Além das edições da “Tribuna da Bahia”, os depoimentos do desenhista Setúbal <sup>23</sup> e de outros amigos sobre a pessoa de Hélio Lage e uma coletânea de esboços das *charges* de Lage, gentilmente cedidas pelos desenhistas Reinaldo Gonzaga e Robério Cardoso ambos, amigos de Lage no IRDEB <sup>24</sup>, complementam o acervo de documentos que foram utilizados nesta pesquisa.

As edições da “Tribuna da Bahia”, além de auxiliarem na contextualização da produção de Lage, contribuindo para situar no tempo as *charges* do desenhista. As edições permitiram, ainda, entender um pouco mais sobre a *cultura baiana*, na época em que as *charges* foram criadas e veiculadas, na medida em que relevam um pouco dos modos de pensar e agir da época. Os esboços foram de grande importância, porque neles está registrado o método de criação de Hélio Lage no momento da produção gráfica de suas *charges*. O conhecimento sobre o método de criação do desenhista Lage e as informações dadas por Setúbal e Nildão em seus depoimentos, assim como aquelas presentes nos livros sobre *humor gráfico* na Bahia de (CRUZ, 1993, 1997), ajudaram a entender um pouco mais sobre a personalidade de Hélio Lage. Qualificado como um grande humorista gráfico, de caráter melancólico, segundo Setúbal, Lage tinha um grande coração e muita ousadia por seu engajamento político.

Embora o núcleo da pesquisa não tenha sido a pessoa de Hélio Lage, mas sim as *charges* criadas por ele, especialmente, aquelas que fazem referência a elementos característicos da *cultura baiana*, as informações dadas por Setubal e Nildão, que ajudaram no conhecimento da personalidade de Lage, foram igualmente importantes para entender a predominância de certos temas nas *charges* que ele desenhou. Para realizar a pesquisa buscamos cumprir os seguintes objetivos:

- I. Investigar sobre a contextualização histórica e cultural das *charges* de Lage;
- II. Identificar os temas e assuntos mais recorrentes na produção de Lage;
- III. Relacionar e diferenciar o estilo de Lage com os de outros desenhistas;

---

<sup>23</sup> Um pequeno fragmento desses depoimentos pode ser lido na página 07 deste texto.

<sup>24</sup> Instituto de Rádio Difusão do Estado da Bahia.

- IV. Identificar as características culturais presentes nas *charges* deste desenhista;
- V. Analisar e caracterizar os elementos culturais mais recorrentes nas *charges*;
- VI. Determinar, a partir da *charge*, a abrangência do *desenho* como elemento de caracterização cultural.

Entretanto, tais objetivos foram precedidos pelas etapas de localização e seleção das *charges* desejadas. A seguir relatamos os procedimentos da pesquisa. Vale destacar que embora os objetivos aqui apresentados tenham sido previamente estabelecidos, cada um deles foi cumprido de maneira quase natural no processo da pesquisa, sem que houvesse a necessidade de alterações importantes.

### 1.2.2 Procedimentos da pesquisa

Em sua variedade e extensão, a produção artística de Hélio Lage, no campo do *humor gráfico*, abrange um período de, aproximadamente, 36 anos. Não pretendíamos, porém, analisar toda produção do ilustre desenhista, mas apenas as *charges* publicadas no jornal Tribuna da Bahia que fazem referência a elementos caracterizadores da *cultura baiana*. Então, para localizar as *charges* que procurávamos, a fim de compor nossa seleção de fontes, estabelecemos alguns critérios para seleção e análise das mesmas. Estes critérios são apresentados logo abaixo, na seção seguinte. Em nossa busca pela localização desse tipo específico de *humor gráfico*, nós descobrimos que as *charges* propriamente ditas e segundo o modo como nós as definimos nesta dissertação, passaram a ser publicadas no referido jornal apenas a partir da década de 1980. Época da reabertura política no Brasil. Antes deste período, foram encontrados apenas *cartuns* e tiras de quadrinhos. Esta descoberta, por um lado, nos levou a estabelecer um recorte temporal mais preciso e, por outro, perceber a influência do momento histórico sobre a produção artística de Lage. Além disso, serviu também para cumprir o primeiro de nossos objetivos específicos, ou seja, situar e contextualizar a produção artística de Lage, histórica e culturalmente.

Ao realizar este objetivo passamos ao segundo, ou seja, identificar os temas e assuntos mais recorrentes na produção do citado desenhista. Tal esforço teve como finalidade identificar e delimitar a referência cultural de maior impacto sobre as *charges* naquele período.

Inicialmente, observamos que o clima de transição política associado os problemas e desafios de ordem econômica, eram os temas mais recorrentes nas *charges* desenhadas por Lage. Obviamente, a condição de funcionário do jornal, o impelia a centralizar sua criatividade nos assuntos em voga no momento. Entretanto, independente disto, as *charges* que faziam alusão à Bahia, traziam sempre elementos e expressões cujos significados e valores eram circunscritos à *cultura* local. Em outras palavras, quando as *charges* tratavam dos dilemas de ordem nacional, faziam isso dentro de uma dimensão local. Vale destacar que essa característica das *charges* de Lage se revelava tanto pela presença de expressões verbais, vestimentas e modos de agir, quanto pela presença de elementos arquitetônicos como o Elevador Lacerda (Figura – 06).



Figura 06 – *Charge* de Lage. Tribuna da Bahia, 15 de Março de 1983. Fonte: CRUZ, Gutemberg. Feras do humor baiano. Salvador: EGBA, 1997, p.78.

Embora a presença de elementos arquitetônicos não tenha uma relação direta com a *cultura*, eles servem para situar territorialmente e, assim, auxiliar na delimitação de um contexto cultural. No caso da *charge* de Lage, a presença do Elevador Lacerda situa territorialmente a cidade de Salvador, que é uma cidade com forte influência da *cultura* africana. Em suma, a presença de elementos arquitetônicos ou monumentos funciona como um recurso de

ambientação cultural. Mas, na medida em que a influência da *cultura* sobre a produção artística dos desenhistas de *humor gráfico* é um fenômeno comum, pois segundo Ferreira (2005, p.8), “[...] o uso das habilidades inerentes a cada um, certamente, trará na materialização do projeto elementos denunciadores de sua cultura”.

Para percebermos as particularidades culturais do *desenho* de Hélio Lage, procuramos comparar seu estilo de desenhar com os de outros desenhistas baianos, tais como Nildão, Setúbal e Borega e até mesmo desenhistas nacionais a exemplo de Angeli, Laerte, Henfil, dentre outros. Assim, atentos ao fato de que, como salientou Ferreira (2005, p. 8), “[...] a sensibilidade que os inspira poderá levar-nos a perceber [...] traços identificadores do macro e do micro-contexto no qual ele se insere”. A comparação dos *desenhos* de Lage com os de outros humoristas gráficos nos revelou que a preocupação em fazer referência a *cultura baiana* era uma qualidade distintiva de Lage. Observação enfatizada, por uma de suas declarações feitas a Cruz (1997) no momento em que falava sobre uma de suas criações, a tira cômica o “Cartunção”. “Era na mesma linha da estorinha, só mudou o nome. Era também irreverente, louca, não tinha uma lógica e, preocupado em usar uma linguagem baiana” (LAGE apud CRUZ, 1997, p. 52).

O que nos levou a indagar sobre o que da *cultura baiana* era realmente possível ver nas *charges* dele? Procuramos, então, identificar quais eram as referências à *cultura Bahia* presentes nas *charges* de Lage. Na investigação das *charges* percebemos, então, que em seus *desenhos*, Lage fazia tanto uso de referências visuais bastante popularizadas entre os baianos, bem como alusões ao modo de falar, de vestir, de se relacionar, em fim, às coisas que de algum modo qualificava culturalmente a Bahia. Vale destacar que no tratamento das *charges* coletadas levamos em consideração a associação das mesmas com as notícias jornalísticas as quais faziam referência. A observação dessas características das *charges* de Lage nos revelou que a expressão daquilo que define culturalmente o povo baiano seja em termos de valores e significados, modos de agir e pensar, seja em termos de relações sociais, econômicas ou políticas, aparecia na composição visual do *desenho* de maneira bastante sutil. O detalhamento da investigação feita sobre as *charges* de Lage é desenvolvido no capítulo três dessa dissertação. A seguir apresentamos os critérios de seleção e análise das *charges* desejadas e examinadas na pesquisa.

### 1.2.3 Os critérios de seleção e análise das charges

- a) A presença de referências culturais foi o primeiro critério. Ele serviu para selecionar, dentro da extensa e variada produção humorística de Lage, as *charges* jornalísticas que tivesse alguma relação com a cultura local. Mas, que pudesse ter informações sobre os costumes, a visão de mundo, a religiosidade, a etnicidade, etc., ou seja, que informem sobre a *cultura baiana* na época em que as *charges* foram criadas e veiculadas.
- b) A recorrência temática foi o segundo. Ele foi usado para selecionar dentre aquelas *charges* relacionadas às questões culturais, as que se assemelhavam em relação ao tema. A recorrência temática informou a referência cultural mais forte na produção das *charges*.
- c) A composição visual das *charges* (o *desenho* dos personagens, o figurino, o ambiente, as ações desenvolvidas, a técnica usada, etc.), foi o terceiro critério. Foi empregado para diferenciá-lo de outros desenhistas em termos de procedimento de criação, estilo, técnicas de *desenho*, dentre outros aspectos;
- d) A influência da vida pessoal de Lage sobre o *desenho* das *charges* foi o quarto critério, usado para identificar, suas influências artísticas, bem como visualizar o universo simbólico do mesmo.
- e) A mudança temática foi o último critério. Serviu para perceber a influência do contexto histórico sobre a criação das *charges* e para a escolha das *charges* segundo a década que pertenceu.

É preciso destacar que a utilização destes critérios, durante a coleta dos dados da pesquisa, nos levou a modificar o recorte temporal pré-definido para demarcar a extensão da produção artística de Hélio Lage. O novo recorte teve como data inicial, a década de 1980, período em que constatamos o predomínio da *charge*, como o tipo de *humor gráfico*, mais utilizado pelo referido desenhista, seguido pelo *cartum* e a tira de quadrinhos. Mas o que é *humor gráfico*? O que caracteriza a *charge* como tal? Como ela funciona? E que relações estabelece com a *cultura*? São questões como estas que buscaremos responder a partir do próximo capítulo.

# A CHARGE E OUTRAS FORMAS DE HUMOR GRÁFICO



## CAPÍTULO 2

### A CHARGE E OUTRAS FORMAS DE HUMOR GRÁFICO

#### 2.1 Charge

**A** *Charge* é um *desenho* de aparência cômico e caricatural, que satiriza acontecimentos diários, de conhecimento público e, em geral, caráter político. O termo “charge” é uma variação da palavra francesa “charger” que significa à semelhança do termo italiano “caricare”, “[...] carregar, exagerar, ou mesmo, atacar violentamente [...]” (FONSECA, 1999, p. 26). Por esta razão, geralmente, a *charge* é compreendida como uma das manifestações da caricatura ou mesmo do cartum na acepção de Cruz (1993). Entretanto, ainda que possua elementos desses dois tipos de *humor gráfico*, por seu caráter efêmero, a *charge* enfatiza o acontecimento em sua particularidade e faz referência a fatos e pessoas reais. Por isso, difere do cartum de temática universal e também da caricatura, que se centra na caracterização dos atributos anatômicos ou psicológicos. As figuras (07 e 08) são exemplos do que é dito aqui. Como se podem observar no cartum de autoria de Nildão, cartunista baiano (Figura – 07), vemos apenas dois homens frente a frente debatendo sobre o comportamento político.



Figura 07 – Cartum de Nildão. Publicado no livro “Me segura q’eu vou dar um traço”, 1980. Fonte: CRUZ, Gutemberg. **Feras do humor baiano**. Salvador: EGBA, 1997, p. 118.

Já na caricatura do cantor Caetano Veloso, desenhada por Setúbal (Figura – 08), diferente do cartum, nós encontramos o retrato de um cantor famoso em que seus traços fisionômicos são exagerados sem, entretanto, perder sua identidade.

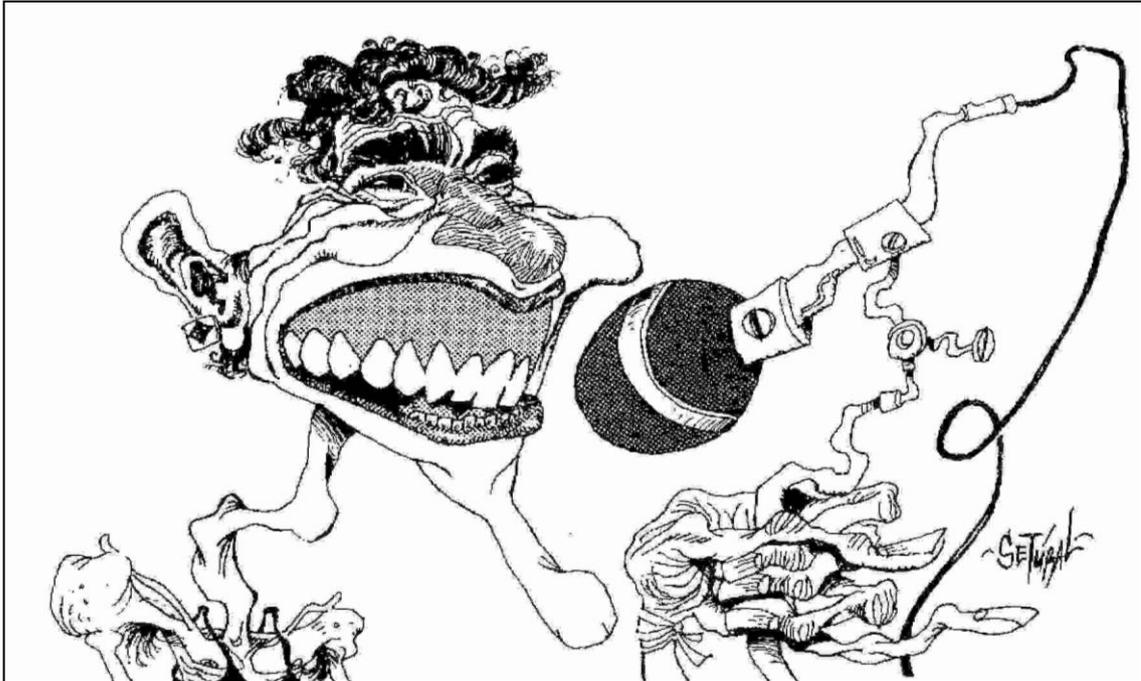


Figura 08 – Caetano Veloso. Caricatura de Setubal, 1991. Fonte: CRUZ, Gutemberg. **Feras do Humor Baiano**. Salvador, Egba, 1997, p. 161.

A origem da *charge*, porém, é posterior ao desenvolvimento da caricatura e do cartum, de modo que apenas a partir do século XVII é possível se falar na *charge* propriamente dita e segundo a forma como ela é concebida nessa dissertação. De acordo com Fonseca (1999), o surgimento dos especialistas e colecionadores da caricatura, enfatizado pela crescente aceitação e valorização do grotesco, fomentou a predileção pela forma de expressão gráfica da caricatura. Isso se deve tanto ao impacto das obras de artistas como Bosch e Brueghel, quanto pela postura de “[...] protesto contra as crenças do Renascimento, na ordem, na simetria e nos cânones pré-estabelecidos de beleza” (FONSECA, 1999, p. 53) que caracterizou aquele período. A aceitação geral das gravuras impressas levou a caricatura, que inicialmente apenas enfocava as características humanas externadas, a abarcar uma visão mais ampla do cenário político, cultural e social da condição humana. Mas, as conquistas artísticas na maneira de desenhar a fisionomia também representaram um importante avanço para o nascimento da *charge*. Para historiador da arte, Gombrich (1995), a “invenção da caricatura-retrato”, nos

últimos anos do século XVI, pressupõe a descoberta teórica da diferença entre a semelhança e a equivalência:

Todas as descobertas artísticas são descobertas não de semelhança, mas de equivalência que nos permitem ver a realidade em termos de uma imagem e uma imagem em termos da realidade. E essa equivalência não repousa tanto na semelhança dos elementos como identidade de reações a certos parentescos. Reagimos a um borrão branco na silhueta negra de um jarro como se fosse um ponto de luz. Reagimos à pêra com suas linhas entrecruzadas como se fosse à cabeça do rei Luís Felipe. (GOMBRICH, 1995, p. 367)

Um avanço conseguido, especialmente, com a síntese gráfica desenvolvida pelos irmãos Agostino e Annibale Carracci, pioneiros na arte da caricatura. Este avanço representa uma mudança na função social da *imagem*, que passou a servir também como meio de comunicação de massa, na medida em que o desenvolvimento da imprensa, possibilitada pela invenção dos tipos moveis de metal pelo alemão Johann Gutenberg, no período entre 1440 e 1450, permitiu a produzir múltiplas cópias de imagens e textos. A síntese do traçado, as alterações anatômicas, a interação entre equivalência e semelhança, citadas por Gombrich (1995), são características que permitem ao *desenho* expressar a idéia de comicidade necessária à finalidade da *charge*, como se pode observar na seqüência de *desenhos* apresentada abaixo (Figura – 09), de autoria de Philipon, o mestre e padrão do desenhista e pintor francês Daumier de 1834. Ela mostra a transformação do então rei da França, Luis Felipe, em uma pêra. De acordo com Gombrich (1995), o significado da palavra “pêra” em francês tanto se refere à fruta como a condição de “idiota”. O que nos leva a considerar que a finalidade não é apenas divertir, mas também advertir, denunciar, expondo o aspecto ridículo da situação ou da pessoa a quem a *charge* representa.



Figura 09 – “Les Poires”. Philipon: De Le Charivari, 1834. Transformação da cabeça do rei Luis Felipe em uma pêra. Fonte: GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusão*. SP: Martins Fontes, 1995, p. 366.

Outro aspecto a se observa, é o fato de que a *charge* exige muita síntese, tanto de traços, por causa do impacto visual que deve provocar, quanto de significado que deve ser claro e inequívoco, para que a mensagem possa ser entendida por todos os leitores. Crítica e concisa por excelência, a *charge* produz um impacto imediato, seja pela evidência da crítica, seja pelo eventual humorismo. Isso se deve ao fato da cumplicidade criada entre o leitor e a imagem, que funciona como um espelho das suas angústias, retratando a realidade. Essa realidade é o grande "gancho" da *charge*, pois é isso que faz com que o leitor tenha maior familiaridade com o *desenho* por se tratar de fatos próximos a ele. Como está fundamentada em acontecimento reais do dia a dia, a *charge* é um tipo de *humor gráfico* que, por um lado, exige de seu apreciador o conhecimento prévio sobre o assunto de que ela trata. Por outro lado, é bastante transitório, pois perde seu sentido e importância assim que o assunto tratado na *charge* cai no esquecimento, valendo apenas como registro histórico.

De acordo com Rocha e Silva (2009), a *charge* é uma forma de *humor gráfico* em constante atualização que acompanha o ritmo do cotidiano. Em sua especialidade, a *charge* tem nos acontecimentos diários a fonte de inspiração para expor as contradições e conflitos sócio-culturais por meio da sátira. E, assim, agrega ao *desenho* as funções política e cultural, o que reforça a idéia de que ele não é um fenômeno isolado, pois em “[...] charges políticas é necessário ir rapidamente do forno das idéias para a comunicação com o leitor” (CRUZ, 1993, p. 10). Na *charge* abaixo (Figura – 10), de autoria de Hélio Lage, pode-se observar a imagem do presidente Luiz Inácio Lula da Silva olhando aflito para um túmulo em que está saindo uma perna e telefonando para um “companheiro” seu denominado Dirceu, o então ministro da Casa Civil. É preciso destacar também que na lápide existe a seguinte inscrição: “Aqui jazz Waldomiro Diniz”.



Figura 10 – Charge de Hélio Lage.

A *charge* ilustra bastante o que dissemos há pouco, pois nela encontramos várias referências a situações reais em que pessoas também reais estão envolvidas. Além do exagero, na *charge* também é notória a necessidade de participação do leitor com o seu conhecimento prévio sobre o acontecimento em voga, naquele período, bem como das pessoas a quem a *charge* se refere, para que ela faça sentido, do contrário, não cumprirá seu objetivo como *humor gráfico*. Na *charge* acima, por exemplo, nota-se que ela trata sobre o escândalo político que envolveu o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva; o ex-ministro da Casa Civil, José Dirceu e o ex-assessor da Casa Civil, Waldomiro Diniz acusado de corrupção passiva, extorsão e gestão fraudulenta, em 2004. Este problema ficou popularmente conhecido como o “Escândalo do Mensalão”.

Em sua forma física a *charge* é um *desenho* que possui elementos visuais e verbais. Como elementos visuais, podemos identificar: o ponto, as linhas cinéticas, o plano, o espaço, o volume, a luz, a sombra, o movimento, a cor, a onomatopéia, o balão e a narrativa. Dos elementos verbais podemos identificar a presença de frases, que complementam a comunicação visual realizada pela *charge*, bem como enfatizam o seu sentido. Em nossa pesquisa, como trabalhamos com *charges* publicadas no jornal, é importante salientar que as *charges* publicadas neste tipo de mídia, geralmente, são feitas em preto e branco com tinta nanquim. A técnica do nanquim permite maior clareza e dinâmica ao *desenho* por causa do impacto que o contraste do preto e branco proporciona. Mas, se o avanço das tecnologias e dos recursos gráficos e pictóricos permitiu que a *charge* também ganhasse cor, é importante ressaltar que, em virtude da rápida necessidade de veiculação das informações jornalísticas, a *charge* é feita de modo a facilitar o entendimento da informação o que justifica, muitas vezes, a ausência de cor. Como na *charge* a idéia é mais importante do que a beleza do próprio *desenho*, seu traçado, em geral, é simples e econômico.

### **2.1.1 A charge na Bahia – um pouco de história**

Em nossa trajetória histórica fomos colonizados, passamos pela experiência de um Império e da formação de uma “frágil” sociedade republicana, marcada por golpes políticos e militares, experiências em que o autoritarismo e a força coercitiva se, por um lado, muito colaboraram para o desenvolvimento das desigualdades sociais. Por outro lado, desenvolveram a nossa criatividade no enfrentamento das forças opressoras em que o *riso* se constituiu numa das

maneiras criativas de sobrevivência e combater. Há de convir que, se nos primeiros tempos de nossa história, o *riso de zombaria* não estava presente sob a forma do *desenho*, estava sob a forma da sátira literária dos textos poéticos de autores, tais como, Gregório de Matos (1623 – 1696). Baiano de nascença e graduado em Direito, Gregório firmou-se como o primeiro poeta brasileiro. Conhecido como “Boca do inferno” produziu poemas satíricos em que criticava ridicularizando o brasileiro que trabalhava para sustentar o colonizador português. Além disso, Gregório também condenava o perfil moral da “Cidade da Bahia”, ou seja, da cidade de Salvador:

Que falta nesta cidade	- Verdade.
Que mais por sua desonra?	- Honra.
Falta mais que se lhe ponha?	- Vergonha.
O demo a viver se exponha,	
Por mais que a fama a exalta,	
Numa cidade onde falta	
Verdade honra vergonha.	

As festas de carnaval, de bumba-meu-boi e a malhação de Judas através de bonecos e fantasias que satirizavam pessoas e costumes da época podem ser também consideradas, de acordo com Fonseca (1999), formas de expressão do *riso de zombaria* no período do Brasil colonial. Com a passagem da Colônia para o Império o Brasil e, particularmente a Bahia, vivenciaram o florescer de uma imprensa que embora pequena e frágil, permitiu o desenvolvimento do *riso de zombaria* sob a forma de *desenho*, ou seja, do *humor gráfico*. Vale observar, que assim como em outras partes do mundo, o florescimento e desenvolvimento do *humor gráfico* no Brasil, foi paralelo ao nascimento e o crescimento da imprensa no país.

No século XIX, *charges* foram inicialmente publicadas e distribuídas em pranchas avulsas em que apenas poucos privilegiados tinham acesso. Mas, com o surgimento da litogravura elas ganharam popularidade, pois sua publicação foi ampliada. Nessa época, de acordo com Cruz (1997), todo jornal humorístico de circulação irregular cuja temática predominante era a crítica da vida política e dos costumes, chamava-se Pasquim que, “[...] as lutas e as paixões do tempo, vai configurar a forma dominante da pequena imprensa brasileira [...]” (CRUZ, 1997, p. 7) na primeira parte do século XIX. Dentre os desenhistas de *humor gráfico* que tiveram

ampla repercussão no Brasil, destacamos Ângelo Agostini. Italiano de nascença e brasileiro por opção ele chegou aqui em 1859, onde fixou residência. Foi ilustrador de diversas revistas humorísticas no Rio de Janeiro e em São Paulo. “As aventuras de Zé Caipira”, cuja ilustração nós apresentamos na página seguinte (Figura – 11), de 1883, foi um de seus maiores sucessos, publicada na Revista Ilustrada, Rio de Janeiro. É notória a presença do *riso de zombaria* nos seus trabalhos em que criticava ferozmente a escravidão e a monarquia.



Figura 11 – Desenho de Angelo Agostini publicado na Revista Ilustrada, de 1883, no Rio de Janeiro. Fonte: MOYA, Álvaro de; CIRNE, Moacyr (org.). Literatura em quadrinhos no Brasil. RJ: Nova Fronteira, FBN, 2002, p. 123.

A história do personagem Zé Caipira conta sobre as desventuras vividas pelo personagem e é uma continuação das histórias de Nhô Quim. As aventuras de Zé Caipira tiveram setenta e cinco capítulos. De acordo com Cruz (1997), foi a primeira HQ de longa duração publicada no Brasil e durou de 1883 até 1906. Zé caipira representa um sujeito azarado que sofre todo tipo de problemas e que um dia resolve mudar para o campo. Na Bahia, ponto de encontro entre as *culturas* formadoras do povo brasileiro (americana, européia e africana) a prática da *charge* acompanha o desenvolvimento do *humor gráfico* no Brasil e, de modo semelhante, também está relacionado ao da imprensa. Segundo Cruz (1997), o primeiro periódico humorístico baiano que se tem notícia surgiu em 28 de Julho de 1831 com o nome de “O Pereira” e durou até 12 de Abril de 1832, com uma tiragem de 26 números. Reaparecendo de novo entre 1835 e 1836, para durar apenas três números.

No momento em que, “O Pereira” surgiu em meados de 1831, o Brasil passava por um período de transição política que repercutiu positivamente no desenvolvimento do *humor gráfico* no país. Em 7 de abril 1831, o então imperador do Brasil, D. Pedro I abdicou de seu trono dando início ao período regencial. Esse acontecimento, de acordo com Fonseca (1999),

pôs fim à censura que pesava sobre a atividade jornalística brasileira e abriu espaço para a criação de periódicos humorísticos. É importante observar, no entanto, que nos periódicos baianos da primeira metade do século XIX, não havia caricaturas ou *charges*. Elas só começaram a ser publicadas a partir de 1886, ano em que o *desenho* passou a ser usado para criticar a vida política, a moda e os costumes locais. Isso revela que a prática do *humor gráfico* na Bahia, não é recente, mas começa no início do século XIX e em sua trajetória histórica está permeada pelos elementos que caracterizam a *cultura Baiana*.

Essas publicações foram mais pródigas do que as belas artes na elaboração e divulgação das imagens do cotidiano do país e da vida corrente. [...]. No período de 1880 e 1900 a Bahia já publicava mais de 50 periódicos humorísticos de pequeno formato e curta duração. Entre eles estão O Satanaz, A troca, O Neto do Diabo, O Papagaio, Foia dos Rocêro e D. Ratão. Satíricos, audaciosos, irreverentes. (CRUZ, 1997, p. 17)

Uma tradição que possibilitou a desenhistas como H. Odilon, J. Cardoso, Garvani e Fortunato Soares dos Santos, por volta de 1886, se destacarem na prática do *riso de zombaria* por meio de suas caricaturas e *charges*. Um exemplo do talento desses desenhistas pode ser visto na ilustração abaixo (Figura – 12).



Figura 12 – Desenhos de Gavarni publicados no periódico O faísca nº 04 de 1885. Fonte: CRUZ, Gutemberg. **Feras do humor baiano**. Salvador: EGBA, 1997, p. 23.

O autor do *desenho* é Gavarni, e mostra o encontro de um homem branco com os índios guaranis. Herdeiros desta tradição do *humor gráfico* na Bahia, desenhistas do século XX, como: Manoel Paraguassu, K-Lunga, Nicolay Tischenko, Sinésio Alves, Fernando Diniz, Setúbal, Nildão, Borega, Cau Gomes, Reinaldo Gonzaga e, especialmente, Hélio Lage, não apenas expuseram as contradições e conflitos sócio-culturais, como ainda deixaram em seus traços, e um extenso registro daquilo que poderíamos considerar como elementos qualificadores da *cultura Baiana* em seu tempo. Um bom exemplo disso pode ser encontrado numa das *charges* de Lage, mostrada abaixo (Figura – 13). Na *charge* vemos o *desenho* de Sadam Hussein, ex-chefe político do Iraque, um país do Extremo-orient, caricaturado de baiana do acarajé. A *charge* serve bem para demonstrar o que estamos dizendo, nesta dissertação. A sátira ao desaparecimento do ditador em 2003 é realizada na *charge*, por meio de alguns elementos que também caracterizam a *cultura baiana*.

Na *charge*, além dos elementos que caracterizam Sadam Hussein como uma baiana do acarajé, a exemplo das vestes, adereços e das ferramentas de trabalho numa referência clara ao legado africano que compõe as matizes da *cultura brasileira* e, especialmente, baiana, outra referência pode ser notada. A palavra “punheta”, pronunciada por Sadam, segundo Lariú (1992), significa “bolinho de tapioca”. Nivaldo Lariú é autor de um livro<sup>25</sup> sobre termos lingüísticos usados pelo povo baiano, particularmente, os soteropolitanos. E, por fim, o uso muito comum pela gente baiana do diminutivo “inho” acrescentado à palavra “Sadam” para expressar familiaridade, proximidade e relevo, no dizer de Holanda (1995, p.148). Geralmente dizemos: “painho”, “mainha”, no lugar de: “pai ou papai”, “mãe ou



Figura 13 - Charge de Lage. Acervo pessoal do artista plástico Robério Cardoso.

<sup>25</sup> Dicionário de baianês.

mamãe”, ou mesmo “coisinha”, “bichinho”, para nos referirmos a pessoas e coisas, e assim por diante. E, embora o sufixo “inho” não seja de exclusividade baiana, porque se estende também a região nordeste, o desenhista ao fazer uso dele deixou a entender uma analogia com os sentidos que tal termo lingüístico possui.

Outro detalhe, que faz referência à maneira de ser do baiano é que a palavra “sadinho”, tanto se aproxima do sentido de familiaridade quanto do sentido de cruel, pois o trocadilho presente no texto sugere ainda, uma ambigüidade entre a palavra: “sádico” e a expressão de proximidade que o diminutivo expressa. A dissimulação no sentido da expressão revela a flexibilidade do modo de falar baiano, que mistura sinceridade com irreverência. Ao longo da história, o crítico do lápis sempre esteve presente. Assim, pode-se conhecer a história de qualquer país através do *humor gráfico*, da caricatura, da *charge*. Impiedosos ou amenos, os humoristas gráficos com três ou quatro riscos numa folha em branco são capazes de retratar toda uma época, (CRUZ, 1993).

### 2.1.3 A charge e sua função social

Em virtude de sua natureza cômica a *charge*, muitas vezes, não é levada a sério, a não ser naqueles momentos em que seu leitor está familiarizado com o tema e o assunto de que ela trata. Mas, na medida em que a atualidade e a popularidade são inerentes à *charge*, ela é um tipo de *humor gráfico* que possui um importante papel na vida em sociedade: criticar e desmascarar os defeitos e fraquezas morais por meio do *riso de zombaria*. E, neste sentido, ela possui como função o controle social, ou seja, ela é capaz de corrigir hábitos e comportamentos considerados inadequados ao contexto sócio-cultural de uma sociedade, assim como, é capaz de mudar o comportamento de toda uma sociedade. Fonseca (1999) nos traz um exemplo bastante ilustrativo com a imagem acima (Figura – 14) sobre o poder de controle social da *charge* ao relatar o caso de um candidato à prefeitura de Porto Alegre que, em 1955, perdeu a chance de ser eleito, por conta de uma *charge* de autoria do desenhista Paulo Sampaio, conhecido como Sampaulo. A *charge* foi publicada no jornal “O clarim”.

O *desenho* apresentava o prefeito que deixava o cargo mostrando a cidade para o seu candidato oficial, correligionário proveniente de outra cidade do estado, ensinando-lhe onde ficavam os pontos principais da capital gaúcha,

na insinuação óbvia de que o candidato não conhecia a cidade que pretendia governar (FONSECA, 1999, p. 12).

O exemplo abaixo (Figura – 19) revela que o *riso* também visa romper com a harmonia social de que falou Bergson (2007, p. 146), pois o “[...] *riso* é, acima de tudo, uma correção. Feito para humilhar, deve dar impressão penosa à pessoa de que lhe serve de alvo [...]” e, assim provocar a mudança de comportamento. Um “[...] instrumento de persuasão, intervindo no processo de definições políticas e ideológicas [...] criando um sentimento de adesão que pode cominar com um processo de mobilização” (MIANI, 2001, p. 4).



“Peracchi: Aqui é a Rua da Praia, ali a Galeria Chaves e lá o Viaduto...”.

Figura 14 – *Charge* do desenhista Sampaolo, publicada no jornal O Clarim, de Porto Alegre, em 1955. Fonte: FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: a imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p. 12.

Na Bahia, encontramos também uma situação bastante ilustrativa em que a força social da *charge* também pôde ser percebida. A situação é narrada por Cruz (1997) e fala sobre a reação de um político [ACM] a uma das criações humorísticas de Lage. A *charge* na página seguinte representa quatro políticos do cenário nacional e baiano em uma situação hilariante e, ao

mesmo tempo, vergonhosa que conota corrupção política, (Figura – 15). Na *charge*, apenas os dois políticos baianos ACM e o então deputado Manoel de Castro, aparecem com as camisas listradas na horizontal, numa conotação ambígua entre o modo de vestir informal do próprio ACM e seus correligionários do então Partido da Frente Liberal (PFL) na Bahia, e as listras que lembram um “uniforme de presidiário”. A ambigüidade de sentido presente no *desenho* é enfatizada, primeiramente, pelo fato de que, embora as listras horizontais das camisas usadas pelos referidos políticos, sejam geralmente coloridas, na *charge* elas aparecem em preto e branco. E, depois pelo texto que se mostrava logo abaixo em que a mensagem denunciava o esquema de corrupção política que envolvia o governo federal e também o governo estadual, no caso, o governo baiano. Além disso, os quatro políticos aparecem dentro de um saco marcado com a cifra de valor monetário.

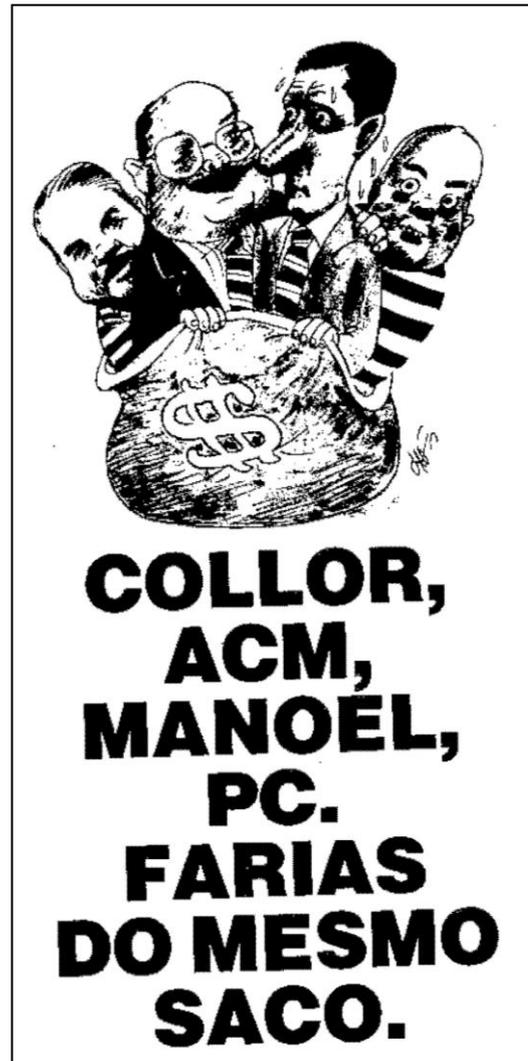


Figura 15 – Charge do desenhista Lage. Fonte: CRUZ, Gutemberg. **Feras do Humor Baiano: Lage, Nildão e Setúbal.** Salvador, Egba, 1997.

Por causa da *charge*, Lage provocou a ira do então governador da Bahia, ACM que encaminhou à justiça um pedido de resposta, por se sentir ofendido com a insinuação da camisa listrada usado pelo personagem que o representava no *desenho*. De acordo com Cruz (1997) a *charge* foi feita, inicialmente, para um folheto de campanha eleitoral de Lídice da Mata, então candidata à prefeitura de Salvador, em 1992, e mais tarde foi publicada na Tribuna da Bahia. A partir dos exemplos acima, percebemos que a *charge* não é só um *desenho* divertido, mas ela possui uma força de ação social que influencia no próprio rumo dos acontecimentos. Essa força de ação social existe, na medida em que ela “brinca” com as identidades em jogo. Quando ele faz isso, cria uma situação cômica. Neste esforço criativo, o chargista busca expor a imagem pública que o acontecimento ou a pessoa a quem a *charge* se

refere, apresenta, ou seja, a imagem externa. O que, em nossa compreensão, está relacionada à “hetero-identidade”, segundo Cuche (2002, p. 184), a identidade que nos é dada pelos outros.

A exposição dessa “hetero-identidade” por meio da *charge* entra em choque com a auto-identidade. Em outras palavras, aquela identidade que nós nos atribuímos causando reações ou acontecimentos, muitas vezes inesperados, como foi o caso da perda da eleição do candidato que a *charge* do desenhista Sampaolo satirizou ou, ainda, a reação de ACM diante da *charge* produzida pelo desenhista baiano Hélio Lage. Com isso fechamos este capítulo, em que sobre a *charge*, como um tipo particular de *humor gráfico*. Para realizar tal propósito, buscamos apresentar e discutir algumas das principais teorias sobre o *riso* de modo geral e, o *riso de zombaria*, em particular.

## 2.2 Cartum

Cartum é uma forma de *humor gráfico* bastante similar à *charge*. Em sentido amplo, é um *desenho* caricatural que apresenta uma situação humorística, utilizando, ou não, legendas. De acordo com Cruz (1993, p. 122), para quem a *charge* é uma subdivisão do cartum, ele pode ser considerado como uma “[...] anedota gráfica”. Seu objetivo é divertir o público leitor através de situações cômicas. Fonseca (1999) diferencia a cartum da *charge* por seu caráter atemporal e universal, ou seja, no cartum os personagens e assuntos desenvolvidos não trazem nenhuma referência a acontecimentos e pessoas reais como é comum acontecer na *charge*.

O termo “cartum” é uma variação portuguesa do termo inglês “cartoon” que significa cartão. De acordo com Fonseca (1999, p. 26), em sua origem este termo está relacionado aos grandes pedaços de papel bastante utilizados para criar os moldes dos *desenhos* empregados na produção de obras-de-arte de grandes dimensões como os murais ou tapeçarias que, em italiano, era chamado de “cartones”. Este mesmo termo era usado ainda para definir um projeto de pequena escala “[...] desenhado em cartão para ser reproduzido e, posteriormente, ampliado”. Em sua acepção atual, para Fonseca (1999, p. 26), a cartum nasceu em 1841 nas páginas da revista de humor inglesa “Punch”, a mais antiga revista de humor do mundo ainda em circulação.

Abaixo apresentamos um exemplo de um cartum brasileiro de grande popularidade no país, (Figura – 16). Trata-se de uma cartum do desenhista mineiro Henrique Souza Filho, ou simplesmente Henfil, publicado a partir da década de 1970, mais especificamente no período do AI - 5 (Ato Institucional 5). Este cartum traz personagens, tais como, o nordestino Zeferino, a Graúna e o bode Orelana e tem como temática as questões políticas.



Figura 16 – Graúna. Cartum de Henfil. Fonte: Henfil. **Como se faz humor político**. RJ, Petrópolis: Vozes, 1985, p. 27.

O principal objetivo do cartum, segundo Henfil, era “[...] chamar as pessoas para o antimilagre brasileiro e chamar principalmente os homens para enfrentar a ditadura. Nem mais, nem menos! [...]” (HENFIL, 1985, p. 25). No Brasil, o responsável por aportuguesar o termo “cartoon” foi o desenhista Ziraldo que, ao publicar as histórias da “O Pererê” (Figura – 17) na edição de fevereiro da revista “O cruzeiro” em 1964, contribuiu para que o neologismo (cartum) ganhasse popularidade nacional.



Figura 17 – Fragmento de página da HQ “O Pererê” de autoria de Ziraldo. Fonte: CIRNE, Moacyr. **A linguagem dos quadrinhos: universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Souza**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1975, p. 58.

### 2.3 Caricatura

A caricatura é a mais antiga das formas de *humor gráfico* que nós conhecemos. De acordo com o pensamento de Lima (1963), o primeiro resquício de caricatura está na imagem do próprio Diabo como se pode verificar no fragmento abaixo:

A caricatura é tão antiga quanto o próprio homem. Mais antiga ainda, desde que, antes da criação do home, 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, pé de cabra, garras de macaco, rabo de leão, com que o Maligno iria depois encher de terrores as almas da Idade Média. (LIMA, 1963, p. 33)

Como um *desenho* que faz uso do exagero para destacar elementos característicos de uma pessoa ou acontecimento de maneira satírica, a caricatura pode ser concebida a arte da caracterização ou, então, como “[...] um *desenho* que, pelo traço, pela seleção criteriosa de detalhes, acentua ou revela certos aspectos ridículos de uma pessoa ou de um fato” (FONSECA, 1999, p. 17). E, por também está relacionada ou *riso de zombaria*, constitui-se em uma das formas de *humor gráfico*. Entretanto, Lima (1963) não deixa de reconhecer que o registro histórico mais antigo da caricatura de que se tem notícia encontra-se no Antigo Egito. Fundamentando-se em descobertas recentes sobre a civilização do Antigo Egito, Lima (1963) defendeu a idéia de que, em decorrência do culto aos mortos e da grande importância que a religião tinha para aquele povo, os egípcios foram, por muito tempo, considerados como um povo sério e um tanto soturno. Mas, estudos sobre a caricatura na Antiguidade feitos por estudiosos como o francês Champfleury (Jean Fleury) e o inglês Thomas Wright, revelaram o contrário, isto é, o povo egípcio era um povo dado ao *riso*, pois foram encontrados registros de diversas situações cômicas retratadas nos murais da arte egípcia.

São esses os pioneiros dos conhecimentos largamente ampliados no correr dos últimos anos, sobre a arte da caricatura entre os povos antigos, embora já em 1837 Wilkson, no seu livro *Manners and Customs of the Ancient Egyptians*, assinalasse que, ao ilustrarem os afrescos representando as festas nativas, os pintores egípcios algumas vezes sacrificavam sua galanteria ao gosto da caricatura. (LIMA, 1963, p. 34)

A presença da caricatura na Antiguidade não se restringiu, entretanto, apenas aos povos egípcios. Os fenícios e, especialmente, os gregos também desenvolveram cedo a arte do *riso de zombaria* por meio do *desenho*. Isto nos leva a considerar que a prática do *humor gráfico* não é recente. Embora de acordo com Gombrich (1995) a caricatura seja considerada uma

forma de arte tardia porque para ele, somente a descoberta das técnicas de representação gráfica da fisionomia humana, no período posterior à Idade Média, permitiu que, na síntese do traçado, fosse possível estabelecer uma relação entre semelhança e equivalência. Nas palavras do historiador:

O termo “caricatura” e a caricatura como instituição datam apenas dos últimos anos do século XVI. 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 (GOMBRICH, 1995, p. 290).

É importante destacar que Gombrich (1995) está falando da caricatura enquanto uma etapa do desenvolvimento artístico no decorrer da história. É por isso que, para ele, a caricatura surge apenas nos últimos anos do século XVI. Lima (1963), por sua vez, trata da caricatura como a arte da caracterização, ou seja, a arte de retratar as pessoas de outras formas sem, no entanto, ser fiel à fisionomia da pessoa. Para o referido estudioso, a caricatura tinha o sentido de metáfora, isto é, de uma comparação figurativa, como no exemplo da página seguinte, da representação de uma partida de xadrez entre o rei egípcio Ramsés II caracterizado de leão e um de seus súditos, como gazela, (Figura – 18).

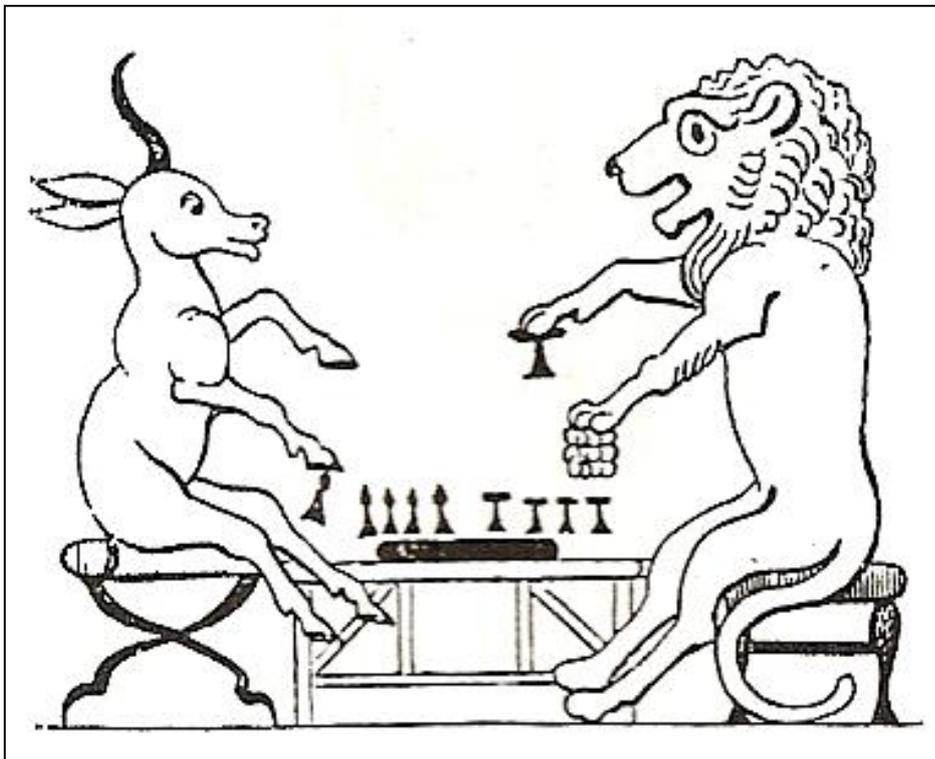


Figura 18 – Fragmento da caricatura egípcia, representando o rei Ramsés II. Papiro do século XIII a.C, localizado no Museu Britânico. Fonte: FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: a imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p. 43.

É por esta razão que, para Lima (1963), os primeiros registros de caricatura remontam à Antiguidade, como a civilização egípcia. Como uma forma de *humor gráfico*, a caricatura centra-se nos aspectos anatômicos e psicológicos do sujeito. É um *desenho* que tem como regra básica o exagero dos detalhes mais marcantes da fisionomia. Diferente da *charge*, que enfatiza o exagero no acontecimento e em personalidades reais, a caricatura tem por fim aumentar ou diminuir exageradamente, os traços mais marcantes da pessoa. Bastante utilizada no mundo inteiro pela imprensa, a caricatura divide espaço com a *charge* e a *cartum* na crítica política e dos costumes. No século XX, o desenvolvimento da atividade industrial e a consolidação do modo de produção capitalista fez surgir novos ramos de atividade comercial, tais como, a publicidade. Dentro deste contexto, a caricatura passou a ser largamente utilizada não apenas para divertir ou denunciar, mas também para divulgar marcas e produtos de empresas por meio de personagens que caracterizavam o produto, chamados de mascotes. Este é o caso, por exemplo, da empresa de alimentos Sadia que possui como mascote a caricatura de um frango.

Além do desenvolvimento nas técnicas de representação gráfica da fisionomia, mencionadas por Gombrich (1995), outro acontecimento que propiciou a popularização da caricatura foi à invenção da imprensa, em 1450, pelo alemão Johann Gutenberg. Mas, à semelhança da *charge*, na caricatura a relação entre realidade e fantasia que, de acordo com Croce (1997) caracteriza a criação artística, também está presente porque a caricatura parte de um modelo real para produzir suas caracterizações exageradas. Por esta razão, ela também pode ser considerada uma forma de arte. A caricatura do filósofo e poeta francês

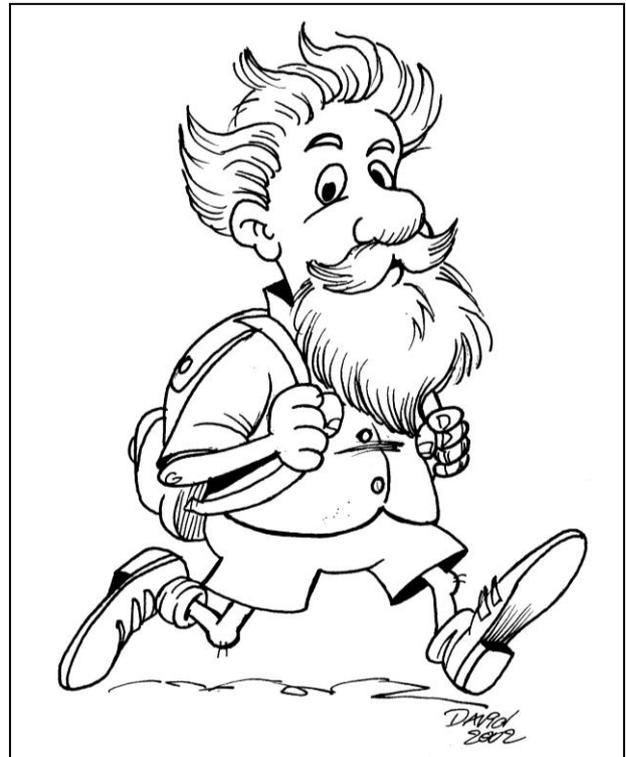


Figura 19 – Caricatura do filósofo francês Gaston Bachelard, desenhada por David Silva.

Gaston Bachelard (Figura – 19) apresentada abaixo é um exemplo do que se diz aqui, sobre a caricatura como a arte da caracterização, que focaliza os atributos anatômicos e psicológicos do caricaturado.

É importante salientar que embora a *charge*, o cartum e a caricatura possuam particularidades que os definem e os diferenciam, como formas de *humor gráfico*, todas elas estão diretamente relacionadas à vida em sociedade uma vez que o *riso de zombaria* tem por princípio, de acordo com Propp (1992), o desnudamento dos defeitos e das fraquezas morais. Aqui reside a importante função do *humor gráfico* e, em especial, da *charge*, ou seja, a função de controle social. Nesse sentido, o *riso de zombaria*, que o *humor gráfico* produz, não apenas diverte, critica, denuncia, mas também, pode corrigir o comportamento daqueles que são vistos fora do padrão social. Este é o caso, por exemplo, das críticas políticas desenvolvidas pelas *charges* em que o comportamento daqueles que são considerados representantes do povo, é constantemente policiado e exposto em seus defeitos e fraquezas morais.

Ao diferenciar entre o *humor gráfico* da *charge*, do cartum e da caricatura, revelamos que estes tipos de *desenho* tanto possuem características particulares, quanto guardam uma estreita relação com a *cultura*, na medida em que, sendo o *riso* também um fenômeno social, ele precisa ter seus sentidos e significados partilhados por um grupo para que seu objetivo seja alcançado. Sobre isto, vimos ainda, por meio do exemplo de Laraia (1997), que a *cultura* exerce influência nas próprias formas de manifestação do *riso*, mesmo que esse esteja relacionado ao domínio das atividades fisiológicas. Esta condição da *cultura* sobre a manifestação do *riso* justifica por que, em diversas sociedades no mundo, e em diferentes momentos da história, a prática do *riso* sempre foi exercida de forma diferenciada, pois cada época e cada povo dão um sentido diferenciado às situações que julgam cômicas.

Os teóricos aqui debatidos, a exemplo de Propp (1992), nos revelaram que a comicidade inerente a *charge* está relacionada ao desvelamento dos defeitos e fraquezas morais. A partir disto, descobrimos ainda que o *riso* não esteja apenas relacionado à zombaria, mas possui outras formas diferentes de expressão, tais como, por exemplo, o *riso bom*, o *riso mau* ou cínico e o *riso ritual*. Para Propp (1992), entretanto, todas estas categorias de *riso*, podem ser reduzidas ao *riso de zombaria*, pois este seria o tipo mais freqüente de *riso* estando presente tanto na arte quanto na vida. Em sua relação com arte, o *riso de zombaria* se expressa também pelo *desenho* caracterizando o que aqui chamamos de *humor gráfico*. Este tipo de *humor* é feito a partir de *desenhos*, cuja finalidade é provocar o *riso*, mas também criticar, denunciar e revelar a verdade por trás dos fatos. De acordo com Propp (1992), o *humor* pode ser compreendido como a capacidade para perceber e criar o cômico. Dentro deste contexto, poderíamos considerar que a *charge* é o *desenho* feito para expor a verdade, por meio do *riso*.

Sob outra perspectiva, o desenhista brasileiro Ziraldo, ao defender que o *humor* é um dos caminhos para se chegar à verdade, por um lado, ele ampliou a concepção de Propp (1992) sob o desvelamento dos defeitos e fraquezas morais, e, por outro, estabeleceu também relações com o pensamento de Bergson (2007) para quem o *riso* possui função social. Neste contexto, pelos exemplos apresentados por Fonseca (1999) sobre os efeitos da *charge* do desenhista Sampaolo e também no exemplo de Cruz (1997) sobre uma *charge* de Lage, descobrimos que o *humor gráfico* da *charge*, faz do *riso* um meio para “castigar”. E, conseqüentemente, mudar o comportamento social reforçando o pensamento de Bergson sobre o fato de que o *riso* também visa quebrar a “harmonia social”.

Por fim, poderíamos considerar que as características da *charge*, apresentadas neste capítulo, relacionam-se a todos os fatores aos quais à existência do *riso* está associada, pois para que a *charge* seja engraçada e consiga desenvolver a crítica a que se propõe e para que ela possa alcançar o seu objetivo como veículo do *riso de zombaria*; é preciso como falou Propp (1992), que o desenhista saiba criar graficamente a situação cômica pela qual deseja expor os defeitos e fraquezas morais. Além disto, é preciso que seus sentidos e significados sejam entendidos pelo grupo ao qual se destina como ressaltou Bergson (2007) ao falar sobre a função social do *riso*. Por sua vez, enquanto a arte de caracterização, a caricatura existe desde a Antiguidade como assim nos revelou Lima (1963) ao falar sobre a presença da caricatura já no Antigo Egito. Entretanto, de acordo com Gombrich (1995), como etapa do desenvolvimento artístico da humanidade, só veio a surgir nos últimos anos do século XVI, como resultado das conquistas realizadas por artistas pictóricos e gráficos acerca da relação entre semelhança e equivalência.

Em outras palavras, a *charge* possui a capacidade de nos levar à verdade por meio da compreensão intuitiva do sentido da situação cômica que o mesmo expressa por meio dos elementos gráficos do ponto, da linha, do volume, da cor, dentre outros. Mas, na medida em que, a *cultura* da qual o desenhista participa, serve de fonte para o desenvolvimento de suas criações gráficas como salientou Ferreira (2005), ao discutir sobre a influência da *cultura* na produção autoral, a partir do próximo capítulo, nós analisarmos o modo como a *cultura baiana* aparece nas *charges* de Hélio Lage.

# A CULTURA BAIANA NAS CHARGES DE HÉLIO LAGE



## CAPÍTULO – 3

### A CULTURA BAIANA NAS CHARGES DE HÉLIO LAGE

O Homem é um ser consciente de sua existência e do mundo a sua volta, por isso é capaz de pensar e refletir sobre si próprio e sobre esse mesmo mundo, produzindo conhecimento. Isso, entretanto, longe de ser apenas um simples privilégio, é antes uma necessidade. Morin (1975) expressou isso muito bem ao tratar das qualidades humanas em relação aos outros seres que povoam o planeta Terra, quando discutiu sobre o homem como um animal dotado de desrazão em sua obra “O enigma do homem”. Ali, o estudioso francês revelou que a sobrevivência não é apenas uma necessidade de caráter material, mas transcendendo o visível e palpável, adentra o imaterial e invisível. Neste sentido, o conhecimento, como condição de sobrevivência, é uma necessidade existencial na medida em que corresponde a tanto às carências materiais quanto imateriais. A *cultura* surge, então, como expressão e produto dessa necessidade, funcionando, como disse Geertz (1989), como uma teia a qual o homem está preso, porque é um ser movido e determinado pelos significados que concebe a vida, ao mundo a sua volta e aos seus relacionamentos.

Como expressão, a *cultura* permeia praticamente tudo que está relacionado ao ser humano, influenciando até mesmo em necessidades biológicas, “[...] como a fome, o sono, o desejo sexual, etc.”, pois “[...] as sociedades não dão exatamente as mesmas respostas a estas necessidades” (CUCHE, 2002, p.11). Pois isso a *cultura* se concretiza por meios diversos como, por exemplo, as palavras, os ritos e mitos e, particularmente, imagens, meios que constituem representações dos significados construídos pelo ser humano. Por sua vez, como produto, a *cultura* está relacionada à vida cotidiana e revela-se integrada e determinada pelas condições materiais de existência, por isso assumi características diversas, na medida em que é também resultado do processo histórico que define a formação e o desenvolvimento de uma época, um lugar ou um povo.

Sodré (1988) contribuiu para esse entendimento quando, ao discutir sobre o conceito ocidental de *cultura* a partir de sua genealogia e seus efeitos de poder em sua obra “A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil”, revelou que a noção de *cultura* não esta dissociada da existência de um “campo normativo”, segundo o qual, “[...] possibilita a delimitação de uma

cultura” (SODRÉ, 1988, p. 15). Assim, quando aqui mencionamos *cultura baiana*, estamos falando em uma *cultura* espacialmente localizada, uma forma particular de “[...] sistema de significações que, empresta sentido e organiza as condições em que os baianos relacionam-se entre si e com o mundo à sua volta” (OLIVEIRA, 2002, p. 58). Um sistema sem bordas que se expressar por diversos meios, a exemplo do *desenho*, e que transpassa a formação histórica da Bahia, influenciando e sendo influenciada por ela. É preciso salientar, entretanto, que aqui não estamos pensando na *cultura baiana* como um todo, ou seja, não temos a pretensão de abarcar todo o Estado da Bahia, mas apenas naquela que abrange a região delimitada pelas *charges* de Lage, ou seja, aquela limitada à cidade de Salvador, capital do Estado da Bahia. Isso porque, segundo Oliveira (2002), a constituição cultural da Bahia é bastante diversificada e complexa, pois muda de região para região dentro do Estado.

Sobre o *desenho*, nos capítulos anteriores nós falamos sobre as particularidades de sua linguagem, que se realiza através de signos visuais elementares como o ponto e a linha sobre um plano como disse Kandinsky (1997), e ainda, sobre a grande potencialidade comunicativa do *desenho*, que em sua materialidade gráfica pode formar diferentes tipos de imagens visuais. De acordo com Massironi (1982), isso possibilita que o *desenho* seja utilizado para diferentes finalidades comunicativas. Além disso, falamos sobre o uso do *desenho* na produção da sátira de tendência política, sob a forma do que aqui definimos como *humor gráfico*. Buscamos também revelar as sutilezas próprias a cada um dos três tipos mais similares de *humor gráfico*: a *charge*, a cartum e a caricatura. Destacamos daí nosso objeto de estudo, a *charge*, falando brevemente sobre sua relação com a *comunicação de massa*, particularmente a de tipo impresso. Falamos também sobre a história da *charge* na Bahia.

A partir das *charges* do desenhista baiano Hélio Lage (1946-2006), nós buscamos destacar as qualidades da *charge* que revelam seu valor de registro cultural de uma época, um lugar ou um povo. Agora, retomando nosso problema, novamente perguntamos: o que as *charges* de Hélio Lage podem revelar sobre a *cultura baiana*, na época em que foram publicadas, que nos permita compreender o *desenho* como um elemento de caracterização cultural de uma época, um lugar, ou mesmo, um povo? Nesta parte do texto, então, nós analisamos as *charges* do referido desenhista que fazem referência à *cultura baiana* para, assim, tentar conhecer e determinar as qualidades do *desenho* como elemento de caracterização cultural. Isso é feito com base no método iconológico de Panofsky (1995), historiador da arte alemão, que buscou interpretar os significados culturais presentes nas artes visuais. Antes disso, porém, algumas

breves considerações sobre a formação histórica da constituição cultural da Bahia são necessárias.

### 3.1 Considerações sobre a Bahia

Ao nomear uma coisa que até o momento era desconhecida o ser humano lhe atribui significados que antes não possuía e, assim, agrega valores que, a depender do contexto, podem caracterizá-la como algo importante ou banal. No caso da Bahia, seu nome surge como um louvor de Américo Vespucci (Vespúcio), navegador italiano a serviço da Coroa portuguesa, à boa sorte de encontrar, em 01 de Novembro de 1501, um lugar onde pôde aportar, descansar e abastecer-se. Além disso, ao nomear algo, também o definimos e caracterizamos, ou seja, o localizamos. Assim, ao tratarmos aqui da Bahia interessa-nos as características históricas de sua constituição cultural. Situada no Nordeste brasileiro<sup>26</sup>, a Bahia possui uma história que remonta à chegada dos europeus de origem portuguesa por essas terras no ano de 1500 e uma formação cultural que resulta de um longo processo de interações e sobreposições de basicamente três matizes culturais: a americana (indígenas), a européia (brancas) e a africana (negras).

Misto de culturas diferentes, o povo baiano traz nas suas veias sangue europeu português, africano de várias etnias e o indígena: este último, também com várias etnias, constituiu o primeiro grupo humano a ocupar estas terras, e não foram poucos os legados deixados para a cultura baiana. Os portugueses, aventureiros, conquistadores, desbravadores, tomaram posse da terra; os negros, para cá trazidos sob a condição de escravos, constituíram a força de trabalho fundamental para a viabilização da implantação do modelo agrícola de plantio e transformação da cana-de-açúcar [...]. (FERREIRA, 2004, p. 55)

Heranças que aparecem tanto na constituição física (estatura, tom de pele, tipo de cabelo, traços faciais, etc.), quanto nos modos de falar, nas palavras, nas formas de temperos culinários, nas festividades, nas maneiras de lidar com o divino, o sobrenatural, enfim, nas formas de se relacionar, produzir, pensar e conceber a realidade, dos baianos de um modo geral. Para Mattoso (1992, p. 41), quando o navegador chamou o lugar aonde chegou de “São Salvador da Baía de Todos os Santos”, “[...] tinha apenas a intenção de homenagear o dia de

---

<sup>26</sup> Esta localização da Bahia obedece às novas formações da regionalização político-geográfica estabelecidas pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) em 1969.

Todos os Santos [...] e agradecer a Cristo a feliz travessia e a descoberta de um porto magnífico onde poderia, ao abrigo dos ventos e das vagas, descansar e reabastecer-se de água”. Mas, o que primeira vista parece uma simples expressão de alegria pela feliz descoberta geográfica, expressa já em seu nome, o destino de uma terra de interatividades culturais:

[...] “de Todos os Santos”, configurou-se como um reforço à possibilidade de estar aberta às divindades que por ali viessem aportar. Ai se percebe a abertura através da qual se pôde imaginar a consagração dos deuses indígenas e africanos numa estrutura onde se afirmava uma religião branca, portuguesa e cristã. Orixás e caboclos, que fazem parte da memória coletiva brasileira, puderam enfim, na Bahia de Todos os Santos, serem consagrados, apesar de toda a perseguição sofrida. (FERREIRA, 2004, 56-57)

É certo que o nome dado por Vespúcio naquela época não se referia nem a região que hoje constitui o estado e nem mesmo à sua capital, mas tão somente à baía então descoberta. Só depois foi que seus habitantes e as autoridades administrativas estenderem o nome à região que demarcava os limites da Capitania que deu origem à Província e depois ao Estado. Mas, com uma redução do nome dado por Vespúcio em 1501, ou seja, apenas “Bahia”, acrescida da letra “h”. Isso explica porque na bibliografia existente sobre a Bahia, seja em termos de história ou de *cultura*, perceberemos que os relatos sobre sua origem como um Estado, é indissociável da origem da cidade de Salvador, sua capital. Mattoso (1992), porém, chama a atenção para o fato de que se o Estado desde sua origem como Capitania, passando pela Província, sempre se chamou Bahia, a cidade de Salvador, até o fim do século XIX:

[...] teve, simultaneamente, sete denominações, resultantes da combinação das oito palavras contidas em seu nome de batismo: São Salvador, Salvador, Salvador da Bahia, Bahia, Bahia de Todos os Santos e, enfim, Salvador da Bahia de Todos os Santos. Hoje as administrações simplificadoras, decidiram que a cidade se chama Salvador, mas seus habitantes nunca deixaram de chamá-la Bahia. (MATTOSO, 1992, p. 41)

Além desses, Cidade da Bahia foi outro dos nomes adotados, este, porém foi o preferido pela população local que o adotou ao longo dos séculos, a despeito de qualquer imposição da administração oficial. De acordo com Ferreira (2004), essa nomeação espontânea da cidade, se deve ao fato de que a população local, que é constituída em sua maioria por negros e índios, amantes da natureza, se valia da formação geográfica que localizava a cidade ao fundo da baía. Risério (2004, p. 20), também estudioso dessas terras, assim a descreveu: “A Bahia de Todos os Santos é nosso mar interior. Nosso mediterrâneo, com a sua cidade no cimo do

alto monte, de olhos postos nesse mesmo mar”. Esse fato revela que, seja pela tradição luso-européia da atividade pesqueira, seja pelo legado africano de relacionamento com as divindades que governam as águas, ou mesmo herança dos índios que habitavam o litoral, o baiano da capital tem uma forte ligação com as águas do mar. Então, nada mais natural para os nativos, assim como para os estrangeiros, chamarem Salvador de Cidade da Bahia.

De fato, se a cidade de Porto Seguro ficou conhecida como o berço do Brasil. A cidade de Salvador é, seguramente, o berço da Bahia, uma vez que a variação entre os nomes dados a Salvador também demarca culturalmente a história da Bahia como um Estado. É importante destacar que a cidade de Salvador é capital do Estado desde que em sua trajetória histórica a Bahia foi sede do governo colonial até 1763, sob o nome de Capitania Geral da Bahia de Todos os Santos, quando enfim a sede foi transferida para o Rio de Janeiro. E continuo sendo capital quando em “[..] 1815, com a transformação do Brasil para Reino Unido a Portugal e Algarves” (MATTOSO, 1992, p. 43), a Bahia passou a ser indistintamente identificada ora como capitania, ora como província, até que em 1824, com a promulgação da primeira Constituição brasileira, passou oficialmente a ser considerada como Província da Bahia, compondo o conjunto das dez províncias do Império. E, finalmente, quando em 1889, com a Proclamação da República tornou-se, finalmente, Estado da Bahia, “[...] um dos vinte estados federados dos Estados Unidos do Brasil”. Todas estas etapas além de revelarem realidades políticas e culturais diferentes, demarcam também a própria formação territorial do Estado da Bahia, que oficialmente começa com as cinco capitanias hereditárias concedidas pelos reis de Portugal entre 1534-1566:

[...] dom João III concedeu a Francisco Pereira Coutinho, em 5 de abril de 1534, a Capitania da Bahia, depois cedida à Coroa e transformada em sede do governo geral a partir de 1549; a Pero do Campo Tourinho, concedeu a Capitania de Porto Seguro em 27 de maio de 1534; a Jorge de Figueiredo Correia, a Capitania de Ilhéus em 26 de julho de 1534; e a Antônio de Ataíde, Conde de Castanheiras, a Capitania das ilhas de Itaparica e Tamarandiva em 15 de março de 1556. Dom Sebastião concedeu a Capitania do Paraguaçu ou do Recôncavo, a Álvaro da Costa em 29 de março de 1566. (MATTOSO, 1992, p. 43)

Na segunda metade do século XVIII, à Capitania Geral da Bahia foram unidas as capitanias de Paraguaçu, Ilhéus, Porto Seguro e Itaparica, situação que ampliou e reorganizou a paisagem geográfica da Bahia na fase imperial. No início do século XIX, a Bahia encontrava-

se dividida em seis comarcas<sup>27</sup> (a de Salvador e seu Recôncavo, a de Ilhéus, a de Porto Seguro, a de Jacobina – responsável pela maior parte do sertão, a de Sergipe Del Rei e a do Espírito Santo). Entre 1820 e 1827, novos acontecimentos como, por exemplo, a Independência do Brasil, influenciou novas mudanças no espaço geográfico da Bahia. Em 1820, a comarca de Sergipe tornou-se autônoma. E, após 1822, durante o processo de independência foi à vez da comarca do Espírito Santo, que também se tornou autônoma e foi acompanhada pela povoação de São Mateus, no extremo sul da Província da Bahia, que resolveu fazer parte dela.

Por fim, em 1827, a comarca de São Francisco, pertencente à Província de Pernambuco, foi incorporada à Província da Bahia, como consequência pela participação da Província de Pernambuco no movimento separatista que ficou conhecido como Confederação do Equador<sup>28</sup>. Não obstante as perdas territoriais para as províncias de Sergipe e o Espírito Santo, “[...] a Bahia saiu ganhando nessas trocas, já que sua superfície passou de 465, 000 km<sup>2</sup> para mais de 563, 000 km<sup>2</sup>” (MATTOSO, 1992, p. 44). Mas a definição oficial desses limites só foi finalizada entre 1919 e 1926, dentro do período republicano, quando acordos foram assinados entre o Estado da Bahia e Minas Gerais, Sergipe, Espírito Santo, Goiás, Piauí e Pernambuco. Todo esse processo de formação e definição geográfica da Bahia, porém, está longo de significar homogeneidade uma vez que, na acepção de Thales de Azevedo, existem pelo menos seis “Bahias” geograficamente diferentes:

Uma, Salvador e sua Baía de Todos os Santos, em torno da qual espalham-se as “terras gordas, de suaves colinas, de enseadas, de caudais, de pescadores e roceiros, de antigos senhores e escravos” do “Recôncavo barroco”. Outra, o sertão do Nordeste, “a vasta província das secas, da caatinga, do gado, das fazendas e dos vaqueiros, do misticismo messiânico, do cangaceiro antigo”. Outra mais, o Sudoeste “ocupado pela cultura e pela civilização do cacau”. Uma quarta, o planalto central, com as “lendárias Lavras Diamantinas”. A quinta, o vale do Rio São Francisco, “rota das migrações nordestinas para as terras roxas do sul”. E mais uma, o imenso Planalto ocidental com seus gerais estendidos na direção de Goiás (AZEVEDO, apud, OLIVEIRA, 2001, p. 22).

<sup>27</sup> Divisão administrativa de caráter judiciário, colocada sob a jurisdição de um ouvidor, substituído depois da Independência por juizes de direito.

<sup>28</sup> A **Confederação do Equador** foi um movimento revolucionário, de caráter emancipacionista (ou autonomista) e republicano ocorrido em 1824 no Nordeste do Brasil. Representou a principal reação contra a tendência absolutista e a política centralizadora do governo de D. Pedro I (1822-1831), esboçada na Carta Outorgada de 1824, a primeira Constituição do país.

Como se percebe a Bahia é uma terra rica em diversidades, entretanto, apresenta-se também como uma terra de contradições e conflitos diversos, pois de modo algum essa diversidade se deu de forma harmoniosa e pacífica. De acordo com Ferreira (2004), sua expansão territorial, por exemplo, se deu à custa da gradativa ocupação das áreas indígenas que ao adentrar o interior da região deixavam trilhas que eram seguidas pelos colonizadores europeus. E “o preço foi alto pois, sendo as vilas e aglomerações criadas nos locais em que os aldeamentos indígenas iam se fixando, o resultado foi o extermínio quase total desse povo” (FERREIRA, 2004, p. 55). Além disso, o processo de colonização, de caráter exploratório e baseado no modo de produção escravista e monocultor, que durou cerca de três séculos (1530-1888), engendrou uma sociedade culturalmente autoritária e hierarquizada, onde o público e o privado muitas vezes se confundem. Segundo Pinheiro (1999, p. 53), “o nosso sistema de capitâneas e outras formas de exercício do poder onde o público e o privado nunca estavam delimitados, nos trouxe de forma muito arraigada, o patrimonialismo político”.

Mas também, uma sociedade “alegre e expansiva, de aparência aberta e amável [...]”, que embora autoritária revela-se também flexível e “[...] se esmera em apertar a trama vertical e horizontal de um tecido social no qual a riqueza, embora importante, na desempenha o papel principal” (MATTOSO, 1992, p. 14). Encontramos tudo isso também nas *charges* do desenhista baiano Hélio Lage, que ao produzir de forma inovadora e mordaz os seus desenhos, não apenas criticava o modo de ser do povo baiano, mas também revelava os meios e subterfúgios empregados por esses mesmos baianos para superar as dificuldades e resolver os problemas que surgiam em seu cotidiano. Mas, quem é este desenhista de que estamos falando há algum tempo?

### 3.2 Desenhando Hélio Lage

Hélio Roberto Lage, ou simplesmente Lage, cuja foto nós apresentamos na página seguinte (Figura – 20), nasceu no dia 16 de Setembro de 1946, na cidade de Catu - BA, localizada na BR-110 entre Salvador e Alagoinhas. Estando situada a aproximadamente 78 km da primeira e a 32 km da segunda. Simples e carismático, logo cedo revelou sua tendência para as artes, inicialmente modelando bonecos de cera e depois, aos 15 com o *desenho* (CRUZ, 1997). Com formação em arquitetura, foi como desenhista de *humor gráfico* que ele se consagrou com um renomado artista. Lage viveu até os 60 anos quando, vítima de um câncer no cérebro, veio a

falecer em Salvador, no dia 29 de Novembro de 2006. Abaixo, seu último *desenho* (Figura – 21).



Figura 20 – Fotografia de Hélio Lage, aos 60 anos. Fonte: Tribuna da Bahia, 30 de Novembro de 2006.

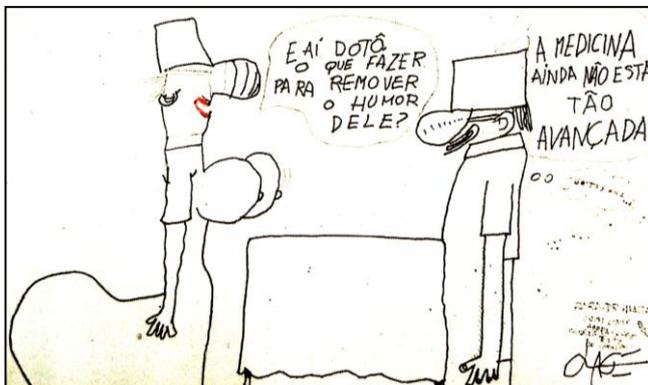


Figura 21 – “Do leito onde aguardava a morte deixou sua última criação”. Fonte: Tribuna da Bahia, quinta-feira, 30 de Novembro de 2006.

Recatado e discreto, Lage possuía um grande poder de observação que usava com muita criatividade por meio do *desenho*, para ele uma forma de comunicação essencial. “Sou avesso a discursos, entrevistas... Tenho certa dificuldade de me comunicar com as pessoas e, então, descobri o *desenho*, para me relacionar com as pessoas” (LAGE apud CRUZ, 1997, p. 50). Não obstante a sua introspectiva personalidade, a força de sua criatividade e de seu humor, presentes na extensão de suas obras, é fato incontestável que os testemunhos de seus admiradores, colegas de trabalho, amigos de profissão e familiares revelam. Em uma matéria de autoria de Hélio Rocha, publicada na sessão “Dia & Noite” da Tribuna da Bahia, em 30 de Novembro de 2006, o então diretor-presidente daquele jornal Walter Pinheiros, disse o seguinte:

Lage foi um dos maiores cartunistas do Brasil, premiado internacionalmente. Ele marcou presença junto aos segmentos político, econômico e cultural, criticando e satirizando situações desfavoráveis ao povo brasileiro, sempre com um humor sutil e inteligente. (PINHEIRO apud ROCHA, 2006, p. 17)

Reconhecido como um dos mais brilhantes profissionais do *humor gráfico* da Bahia, para os colegas de trabalho de Lage a própria história de suas criações humorísticas se confunde com a do jornal Tribuna da Bahia na medida em que o acompanhou desde sua fundação em 21 de

Outubro de 1969. O humorista gráfico Setúbal que conheceu e trabalhou ao lado de Lage desde a década de 1970 em jornais e revistas como o Jornal da Bahia, “A Coisa Nostra”, periódico humorístico independente, revista humorística “Pau de Sebo”, dentre outros trabalhos, revelou que Lage era muito generoso e possuía um humor muito original e de alta qualidade. Outra característica marcante da personalidade de Lage e que também está presente em seus *desenhos*, é o seu espírito crítico, idealista e contestador. Isso fez com que ele fosse direcionado para a luta política da esquerda, porém sem comprometer seu trabalho no jornal Tribuna da Bahia como nos assegura o jornalista Gonçalo Junior citado por Cruz (1997).

Lage começou a trabalhar profissionalmente em 1967, como ilustrador da Revista de Turfe e dois anos depois, passou a integrar a equipe do jornal Tribuna da Bahia, recentemente fundado. Na Tribuna da Bahia, ele respondia pelas tiras cômicas, cartuns e *charges* diárias. Em nossa pesquisa observamos que durante a década de 1970, os tipos de *humor gráfico*, mais desenvolvidos por Lage foram o *cartum* que era publicado na coluna “Raio Laser” (Figura – 22), espaço dedicado a abordar temas livres e a tira de quadrinhos cômica.

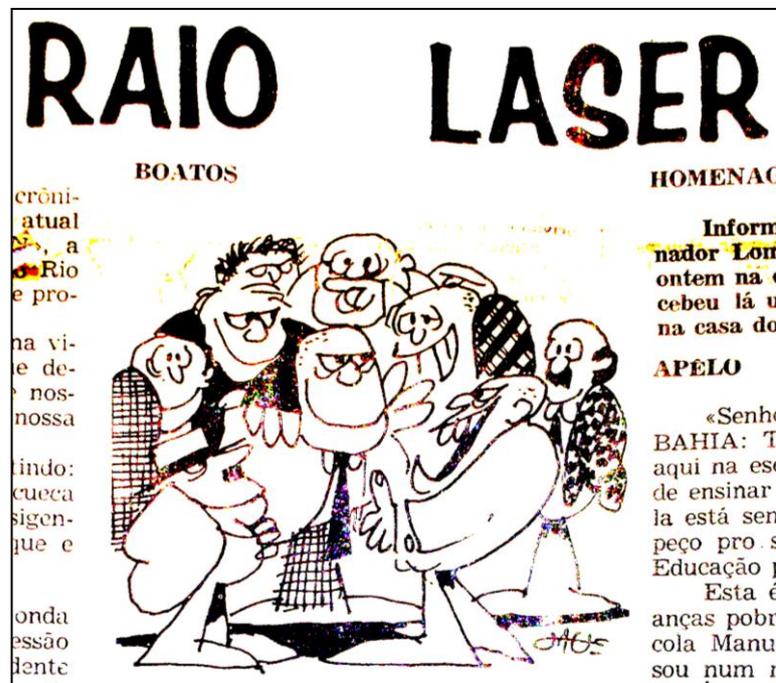


Figura 22 – *Cartum* de Lage. Fonte: Tribuna da Bahia, década de 1970.

O foco de Lage na produção de *cartum* e tiras cômicas, em detrimento da *charge* na década de 1970, certamente, têm como motivo a censura que a Ditadura Militar exercia sobre os meios

de Comunicação de Massa naquele período e, particularmente, sobre a mídia impressa. Isso não significou, entretanto, a ausência de crítica política que, nesta fase da produção gráfica de Lage, se fez presente, ainda que de maneira velada, pois em meio aos assuntos e temas abordados pela citada coluna, encontramos os *desenhos* dele complementando e, principalmente, carregando o teor crítico das notícias, mas isso é claro, com muito humor. Nas tiras cômicas, também encontramos certa variedade temática e de assuntos tratados.



Figura 23 – Tira cômica, “A estorinha do Lage”, com a história “Os machões”. Fonte: Tribuna da Bahia, década de 1970.



Figura 24 – Tira cômica, “Cartunzão”. Tribuna da Bahia, 10 de Outubro de 1973. Fonte: CRUZ, Gutemberg. Feras do humor. Salvador: EGBA, 1997, p. 71.

No início da década de 1970, por exemplo, Lage publicava uma tira chamada “Estorinha do Lage” (Figura – 23) em que foi recorrente a narrativa: “Os Machões” que tratava do comportamento masculino e de outros assuntos referente à questão do gênero. “Cartunzão” (Figura – 24) foi outra tira cômica, criada e publicada também na década de 1970, que seguia a mesma linha da “Estorinha do Lage”. Nela, além de Lage se preocupar em manter uma “linguagem baiana”, ele próprio aparecia como um dos personagens da tira. Além destas tiras Lage criou também “L’amu tuju L’amu”. Outro trabalho seu abordava os costumes e o comportamento popular. De acordo com o próprio Lage esta tira centrava-se no comportamento amoroso entre homem e mulher e, além disso, estabelecia relações com a sua própria vida de casado. Para Lage, os problemas do sexo eram problemas que, em certa

medida, atingiam a todos, uma verdadeira fonte de dilemas, situação que se constituía em um campo fértil para criações humorísticas. As tiras cômicas de Lage exploravam os conflitos pessoais. Por meio das tiras cômicas, Lage refletia as questões sociais que envolviam o povo baiano no seu dia-a-dia. Os personagens das tiras caracterizavam pessoas comuns que apareciam nas esquinas, nos botecos, nas ruas da cidade.



Figura 25 – Tira cômica “Tudo Bem”. Tribuna da Bahia, 01 e 19 de Setembro de 1988. Fonte: CRUZ, Gutemberg. Feras do humor. Salvador: EGBA, 1997, p. 79.



Figura 26 – Tira cômica, “Ânsia de amar”. Tribuna da Bahia, 13 de Julho de 1993. Fonte: CRUZ, Gutemberg. Feras do humor. Salvador: EGBA, 1997, p. 88.

Em uma nova série de tiras cômicas publicadas nos anos 1980, Lage explorou as relações amorosas por meio dos diálogos entre um casal de baianos. Na tira cômica tinha a mulher, Kátia Regina, era a personagem principal que contracenava com seu companheiro Arlindo Orlando. Chamada “Tudo Bem” (Figura – 25) esta tira foi adaptada, mais tarde, em 1989, para um programa de rádio sendo narrado em linguagem corrente. O personagem Arlindo Orlando “[...] é um cara que representa o homem atual, perdido com o avanço da mulher, com a ocupação do espaço da mulher na sociedade e ele está tentando reaprender o que é mulher” (LAGE apud CRUZ, 1997, p. 53). Em 1993 uma nova série de tiras cômicas foi criada por Lage, “Ânsia de Amar”, cuja ilustração nós apresentamos acima (Figura – 26). Nessa série ele abordava temas relacionados a problemas afetivos e, de acordo com Cruz (1993), agradou a adolescentes e a idosos.

A tira era publicada na página 2 do Caderno de *cultura*, do jornal Tribuna da Bahia. O objetivo de Lage, ao publicar esta tira era desmistificar o sexo e a pornografia “quebrando” tabus. A fonte de inspiração para este trabalho vinha de conversas de bar, telefone público, de histórias contadas por amigos e por ele mesmo. A repercussão social que a tira alcançou refletiu o sucesso de público como nos esclareceu Cruz (1993), pois, era muito comum as pessoas irem ao encontro de Lage para lhe dizer o quanto se reconhecia nas situações vividas pelos personagens da tira, chegando, muitas vezes, a sugerir novos temas, tais como, o ciúme, o aborto, a traição, etc. Com relação à *charge* era comum a representação de personalidades políticas, tais como, ACM, José Sarney, Jânio Quadros, dentre outros. Em nossa pesquisa de campo aos acervos do IGHB (Instituto Geográfico e Histórico da Bahia), do jornal Tribuna da Bahia e da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, descobrimos que a produção de *charges* ficou muito mais freqüente a partir da década de 1980. Seguramente, esta mudança do *cartum* para *charge* está relacionada à reabertura política e subsequente redemocratização do sistema político brasileiro que, se por um lado, promoveu o reflorescimento da liberdade de expressão e, por conseguinte, da liberdade de imprensa.

Por outro lado, os problemas sociais, econômicos e políticos, gerados pelo regime ditatorial, tais como arrocho salarial, greves, inflação, constituíram-se em espaço privilegiado para o desenvolvimento do tipo de *humor gráfico* que caracteriza a *charge*. Diferente do *cartum* e da tira cômica, a *charge* está relacionada a fatos e pessoas reais e reflete uma posição ideológica que é, ao mesmo tempo, satírica e, às vezes, incomoda as autoridades. As *charges* de Lage tinham sua temática mais direcionada para as tendências da vida política regional e nacional. Outro aspecto observado nas *charges* de Lage foi à recorrente despreocupação com cenários muito elaborados, quase sempre resumidos à presença de algum dos monumentos arquitetônicos ou personagens baianos popularmente conhecidos. O Elevador Lacerda, a estátua de Castro Alves, o tabuleiro da baiana do acarajé, a própria baiana do acarajé ou a caricatura de ACM são elementos muito recorrentes em seu trabalho.

### 3.2.1 Desenhando o popular: as influências de Lage

O *Desenho* de Lage apresenta várias fases de evolução, mas, geralmente, mantém um aspecto espontâneo, sem muita elaboração com tendência ao erotismo como revela a ênfase que ele

dava ao aumento desproporcional do nariz das personagens lembrando, muitas vezes, um pênis. Isso, entretanto, é muito mais freqüente nas tiras cômicas e nos cartuns. Nas *charges*, a partir dos anos 80, notamos uma maior preocupação com a clara identificação da personalidade em foco. Linhas mais firmes e uma maior presença de detalhes nos revelaram que tanto a idéia quanto a informação tinham grande importância para Lage, o que exigia dele um *Desenho* mais elaborado e preciso. De acordo com Cruz (1997), nos primeiros anos de sua carreira profissional, seus *desenhos* apresentavam uma grande economia de traços, eram “limpos”, irregulares e caligráficos revelando a grande influência que ele teve de desenhistas, tais como, Jaguar (Figura – 27), Henfil, Fortuna, J. Carlos e Ziraldo.

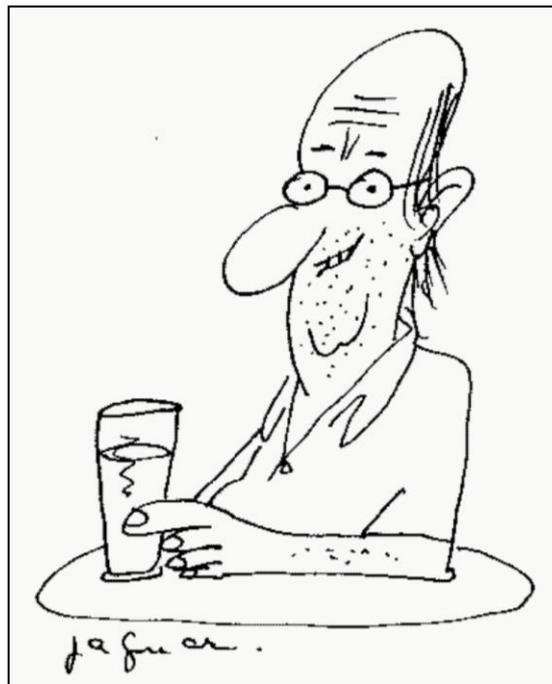


Figura 27 – Jaguar, auto-caricatura. Fonte: FONSECA, Joaquim da. Caricatura: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Arte e ofício, 1999, p. 258.

“No início meu *Desenho* era calcado muito em Jaguar, que gosto muito até hoje, o traço, a proximidade com os temas populares. Do passado gostava muito do J. Carlos. Carlos Estevão também me influenciou” (LAGE apud CRUZ, 1997, p. 51). Co-fundador do jornal “O Pasquim”, Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe, mais conhecido como Jaguar é um desenhista carioca que exerceu uma grande influência sobre o estilo de *desenho* de Lage. Dono de um estilo “agressivo e grotesco”, segundo Fonseca (1999, p. 258), possuía um traço vigoroso com linhas irregulares. Em nossa compreensão, possivelmente tenha sido de Jaguar que Lage herdou a vocação de explorar em seus cartuns, tiras cômicas e *charges* temas

relacionados ao cotidiano. Henrique de Souza Filho, o Henfil, com o seu *desenho* solto e espontâneo, muito semelhante a uma caligrafia, também foi outro desenhista de *humor gráfico* que contribuiu para o desenvolvimento artístico de Lage, cujo estilo de *desenho*, no início da carreira, se assemelha bastante ao de Henfil. Glauco, Laerte e Angeli são outros desenhistas brasileiros que também exerceram alguma influência nas temáticas abordada por Lage em suas *charges*.

O Laerte, admiro muito, o Angeli e o Glauco também. O Glauco pela liberdade de temas que consideraria tabus como o negócio da relação da mãe, as drogas. O Angeli também pela sua capacidade de conceber personagens bem reais. O Laerte pela sua criatividade, pelos seus *desenhos* (LAGE apud CRUZ, 1997, p. 51)

Todas as contribuições destes desenhistas podem ser percebidas nos *desenhos* de Lage, seja no traçado, nos temas abordados ou nos personagens que criou. Particularmente nas tiras e nos cartuns, é possível observar a presença de temas como o machismo, as relações amorosas e sexuais, a violência doméstica, a vaidade e as decepções que foram explorados por Lage com muita criatividade e ousadia, haja vista que muitos desses assuntos ainda hoje são considerados tabus. Nas *charges*, embora centradas nas situações políticas, é notória a presença de temas que exploram a corrupção, a demagogia, a falta de caráter de muitos políticos.

### **3.2.2 Tribuna da Bahia, a segunda casa de Hélio Lage**

O jornal em que Lage trabalhou durante três décadas e meia, a “Tribuna da Bahia”, foi fundado em 21 de outubro de 1969, por Elmano Castro que defendia a necessidade da Bahia ter um jornal moderno, de posicionamento livre de imposições e sempre aberto às várias correntes de pensamento. Assim, a “Tribuna da Bahia” se define como um jornal independente, na medida em que “assumiu importantes bandeiras, postando-se contra o mandonismo e o autoritarismo que se estabeleceram por décadas na Bahia sem jamais se curvar” diz o editorial da edição de sexta-feira, 2 de janeiro de 2009. E, por isso, pode ser considerado como um diferencial no conjunto dos jornais que integram a imprensa baiana como o mesmo fez questão de salientar, anos antes, na edição do dia 21 de Outubro de 1969, quando publicou, em plena ditadura militar, uma mensagem que resume sua postura política:

Estamos conscientes das grandes responsabilidades que pesarão sobre nossos ombros, ao ingressarmos na imprensa baiana. A um jornal que naturalmente, influência a conduta das massas, principalmente em tempos tumultuosos como o que vivemos, no Brasil e no mundo, tornam-se imprescindíveis a serenidade, a coragem necessária para expor verdades, bem como a obrigação de dar aos fatos a interpretação correta, para que, construtivamente, o jornal possa somar seus esforços aqueles que constroem a grandeza nacional. Para resumir nossa posição apresentamos aqui o que faremos e o que não faremos. As nossas páginas estarão fechadas, mesmo em se tratando de matérias pagas, para causas espúrias que sejam prejudiciais à comunidade. Os administradores públicos serão julgados sem paixões, com absoluta isenção de ânimos. Lutaremos pela consolidação das liberdades democráticas dentro da ordem e das responsabilidades e pela defesa dos direitos do homem inscritos na carta das Nações Unidas. Nossos inimigos serão o subdesenvolvimento, a doença e a ignorância. Se, porém, amanhã, deixarmos de cumprir isto a que agora nos comprometemos pedimos, desde já, aos nossos leitores, que não adquiram nas bancas a Tribuna da Bahia, para que ela desapareça como um fruto pêco. (Tribuna da Bahia, 1º caderno, Salvador, 21 de Outubro de 1969, Página 2)

Além disto, a “Tribuna da Bahia” se caracteriza ainda por ser aberto a inovações e foi justamente este aspecto que levou o jornal a contribuir para o desenvolvimento da prática do *humor gráfico* na Bahia quando, na década de 1970, passou a publicar o suplemento humorístico “A Coisa”. O suplemento em tamanho tablóide tinha circulação semanal, com 08 páginas todas as sextas-feiras e constituiu-se, segundo (CRUZ, 1997), num espaço privilegiado para a divulgação e expansão da produção humorística baiana. Seu primeiro exemplar foi publicado em 08 de Agosto de 1975, com o seguinte editorial:

Esquecidos como profissionais sérios, confundidos muitas vezes com seu trabalho que faz rir ou divertir, os desenhistas de humor e quadrinhos lutaram com dificuldade até serem reconhecidos como artistas importantes, ou mesmo artistas (...). A importância do humor e quadrinhos é indiscutível hoje em dia, pois nunca se discutiu tanto a respeito (...). Trata-se então de tomar consciência de nossa própria importância como profissionais e nos impor através da qualidade de nossos trabalhos. Conscientes disso, foi que, nós de A Coisa, lutamos e conseguimos reunir um grupo de pessoas interessadas que têm como meta principal uma valorização do autor brasileiro e em particular baiano. Acreditamos ter chegado em momento oportuno procurando suprir a falta de uma publicação desse gênero entre nós. Pretendemos também, divulgar e abrir novas perspectivas aos humoristas e desenhistas que ainda não tiveram oportunidade de publicar seus trabalhos (CRUZ, 1997, p. 56-57)

Entretanto, por motivos econômicos, a Tribuna da Bahia decidiu não mais continuar com o suplemento que foi reduzido, a partir do nº 26, a uma página apenas, publicada, ainda segundo (CRUZ, 1997) às sextas-feiras na página 11 do jornal. “A Coisa” circulou até o número 32, no

dia 12 de Março de 1976, quando deixou de ser publicada. Nomes como Helio R. Lage, Setubal, Nildão dentre outros figuraram nas páginas de “A Coisa” durante o período em que o suplemento se manteve. “A gente criava os novos cartunistas, pois todos eram sempre os mesmos, então eu e o Setúbal criamos uma dupla caipira de cartuns, Ramon e Ramalho” (CRUZ, 1997, p. 57) contou Lage com humor. Abaixo, apresentamos a capa do primeiro número do suplemento, (Figura – 28).

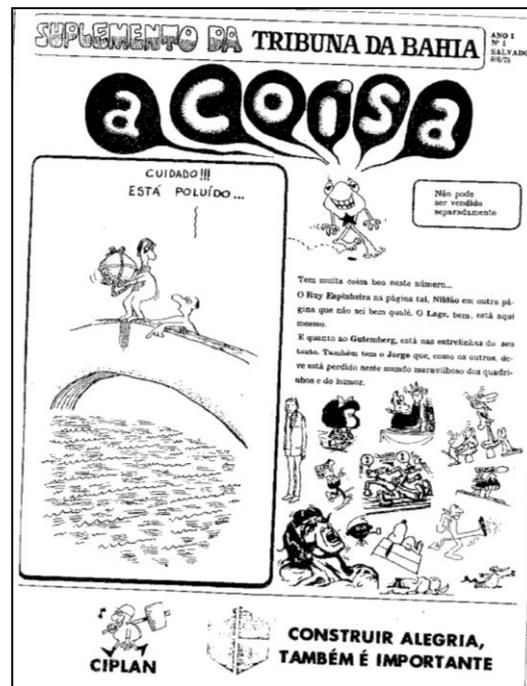


Figura 28 – Capa do suplemento da Tribuna da Bahia, A Coisa, nº 01, de 08 de Agosto de 1975. Fonte: CRUZ, Gutemberg. **Feras do Humor baiano**. Salvador: EGBA, 1997, p. 73.

### 3.2.3 O humor gráfico de Hélio Lage

A versatilidade e a criatividade de Hélio Lage presentes na extensão de sua obra, se expressa por meio de um estilo muito particular de desenhar que cativou uma legião de fãs que hoje o consideram um verdadeiro gênio na arte do *humor gráfico*. Carregado de vitalidade, o *desenho* de Lage possui como principais características: a irreverência e uma “pitada” de erotismo, condições que o destaca frente a outros desenhistas de *humor gráfico* baiano, a exemplo de Nildão e Setúbal. Nos *desenhos* de Lage é freqüente observar, ora a presença de

linhas cinéticas<sup>29</sup>, ora de outros elementos que expressão movimento, som, volume, características que o dotam de um estilo bastante dinâmico. Outro aspecto singular dos *desenhos* de Lage é a pouca preocupação com o cenário, quase inexistente na maioria das *charges*, mas que era compensada pela “regionalização” de seus personagens através e outros elementos visuais bastante comuns ao meio em que se vive, (Figura – 29).



Figura 29 – Charge de Lage. Fonte: acervo pessoal do artista plástico Robério Cardoso.

No *desenho* acima, por exemplo, vemos dois homens com as mãos para o alto, como se estivesse jogando seus objetos para cima. Não há nenhum cenário de fundo que os ambientem a não ser as frases “Na Bahia” e “No Rio”, esta última referenciando o Rio de Janeiro. Além das frases, nota-se que os homens estão vestidos de maneira diferente e que seus objetos também são diferentes. Enquanto um está de máscara, jaqueta aberta e joga para o alto dois revólveres. O outro homem está sem máscara, de camisa listrada e joga para cima duas baquetas<sup>30</sup> de tambor. Outro detalhe que se nota nos dois homens é a expressão. O homem que está sem máscara aparenta felicidade. O mascarado, ao contrário, parece estar com medo. Todos estes detalhes referenciais utilizados por Lage em seu *desenho* dispensam qualquer cenário, na medida em que assegura a regionalização necessária ao contexto.

<sup>29</sup> Por **linhas cinéticas** entendam-se linhas que expressam a idéia de movimento. Este é um elemento gráfico bastante utilizado nas Histórias em Quadrinhos.

<sup>30</sup> [Do it. *bacchetta*.] segundo Ferreira (1999), baquetas são pequenas as varas de madeira usadas para percutir os tambores.

Lage apresenta um estilo mais transitório entre a espontaneidade e o domínio técnico. Seus *desenhos* expressam agilidade, comicidade, clareza e sensualidade. São críticos e engraçados, sem por isso, deixar de fazer referências à *cultura* local. Os *desenhos* de Lage são mais diretos e econômicos nos detalhes sem, entretanto, ser desatento àqueles que facilitam a comunicação visual e valorizam tanto o texto quanto a imagem. Em seu estilo de fazer humor, Lage tendia muito mais para o duplo sentido. O trocadilho é recorrente tanto nos textos, quanto nos seus *desenhos*, independentes de serem *charges*, cartuns, caricaturas ou tiras cômicas.

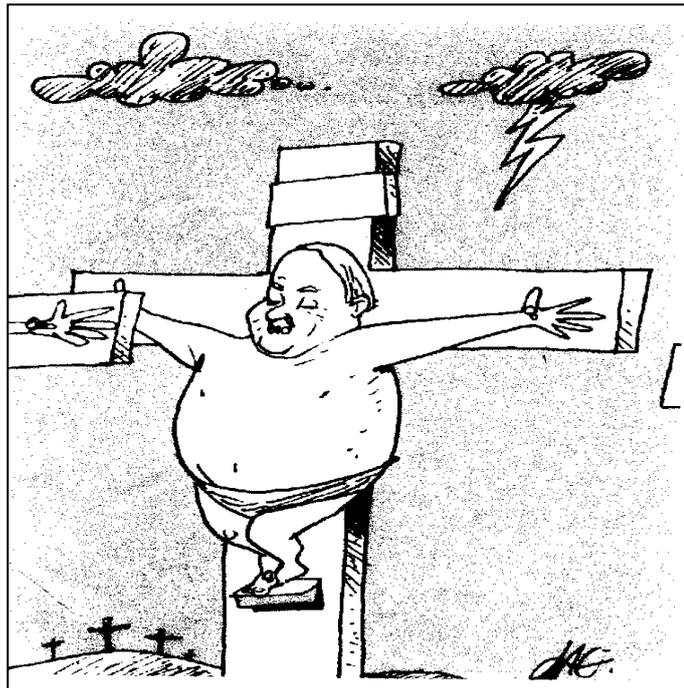


Figura 30 – Charge de Lage. Fonte: acervo pessoal do artista plástico Robério Cardoso.

A *charge* acima (Figura – 30) é muito ilustrativa do diferencial que o estilo de Lage comporta em relação a outros desenhistas de *humor gráfico* na Bahia ou mesmo no Brasil. O *desenho* econômico, porém, conciso deixa muito claro a quem se refere. O duplo sentido que caracteriza a forma de *humor gráfico* de Lage está presente nesta *charge*, na medida em que ACM aparece crucificado à esquerda de outro homem. Segundo a Bíblia, mas precisamente os Evangelhos, Jesus Cristo é crucificado entre dois ladrões. O da direita se arrepende de seus erros e é perdoado, o da esquerda, ao contrário, não. A primeira vista, o político parece está colocado a esquerda, mas o detalhe da ponta de outra cruz a direita do referido político, reforça o duplo sentido instalando a dúvida sem, no entanto, prejudicar a comicidade promovida pela situação representada no *desenho*. E, uma vez que quem está representado é

um político baiano, o diálogo entre as temáticas universais e locais é estabelecido com muito equilíbrio.

### **3.3 As charges de Lage: contextualização histórica e cultural**

A produção de Hélio Lage no campo do *humor gráfico* teve início em 1969, mas as *charges* propriamente ditas, e de acordo como são entendidas nesta dissertação, surgiram apenas na década de 1980 com a reabertura política do país. Aquela época foi marcada por inúmeras transformações sócio-culturais, políticas e econômicas. No Brasil, “[...] greves, concentrações e protestos demonstraram o crescimento de diversos setores da sociedade e tiveram um papel importante no processo de abertura política do país” (RODRIGUES, 1992, p. 58). O enfraquecimento da influência política dos militares, e, ao mesmo tempo, os problemas gerados pela década anterior (recessão, baixos salários, inflação, protestos, crise econômica mundial no valor do petróleo), possibilitaram que o enfrentamento daquela situação e o descontentamento geral, ganhassem força.

É nesta década que as organizações populares iniciadas na década de 1970 foram consolidadas. E, a partir da reforma partidária promovida pelo general e então presidente, João Batista Figueiredo, os novos partidos que surgiram foram legalizados. Os partidos do PT (Partido dos Trabalhadores); o PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro) antigo MDB; o PDS (Partido Democrático Social) antiga Arena, do PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) de Ivete Vargas; o PDT (Partido Democrático Trabalhista) de Leonel Brizola e o PP (Partido Popular) de Magalhães Pinto e Tancredo Neves foram alguns dos partidos formados entre as décadas de 1970 e 1980. A reforma partidária iniciada em 1979 foi acompanhada pelas eleições diretas para governador. De acordo com Rodrigues (1992, p. 17):

Ao realizar a reforma partidária, o governo objetivava legitimar a representação política, mas, sobretudo, fragmentar a oposição. Pretendia também conquistar os governos estaduais nas eleições de 1982, as primeiras que se fariam pelo voto direto desde o final dos anos 60.

Rodrigues (1992) é bastante esclarecedor sobre o contexto em que se deu o processo de reabertura política do Brasil e também na Bahia, entre as décadas de 1970 e 1980. De acordo com Matta (2004), porém, o processo de transição de uma economia de base agropecuária

para uma economia de base industrial, modificou lentamente os hábitos da população e suas relações, no jogo de poder político, também. O crescimento de uma classe operária e o fortalecimento da burguesia baiana ampliou a participação política das camadas populares, o que levou ao crescimento da importância das representações das categorias de classe, das propostas e projetos dos governos e a progressiva desvalorização da importância do prestígio pessoal. Assim, para Matta (2004), a progressiva perda de controle sobre o governo do Estado por parte de João Durval Carneiro entre 1983 e 1987 e a derrota de Josaphat Marinho nas eleições de 1985, ilustram muito bem as mudanças sociais e culturais ocorridas na Bahia durante a década de 1980.

Tudo isso fomentou o desenvolvimento do *humor gráfico* baiano, favorecido pelas mudanças sócio-culturais, políticas e econômicas ocorridas na Bahia, na década de 1980, que provocaram também mudanças nos temas e na maneira de abordá-los, em particular, nos *desenhos* de Lage, em que é notória, neste período, a grande quantidade de *charges* em relação a de *cartum* e de tira cômica. Em geral, elas versam sobre temas políticos e econômicos, tais como, as greves, a repressão política, as campanhas eleitorais, as decisões econômicas, as relações trabalhistas. Nas *charges* daquela época são freqüentes as referências as imagens do então presidente da República José Sarney, Lula (em sua fase de sindicalista) e até Delfim Neto, naquela época Ministro da Economia, como se pode observar nas *charges* ao lado (Figura – 31). Nelas aparecem as figuras de Delfim Neto em mais um de seus discursos e, por conseguinte, Lula, então sindicalista numa postura de enfrentamento com José Sarney. Outro



Figura 31 – Charge de Lage. Fonte: Tribuna da Bahia, 16 de Abril de 1980 e 03 de Maio de 1985, respectivamente de cima para baixo, Delfim Neto, então Ministro da Economia; Lula e o presidente da República na época, José Sarney.

detalhe a se observar é que o estilo de *desenho* de Lage também se transformou, ficou mais detalhado caracterizando, em nossa compreensão, uma mudança na economia de traços que se verificou com muita frequência na produção de cartuns e das tiras cômicas.

Na década de 1990, mais precisamente na segunda metade, as *charges* de Lage ganharam cor, um elemento visual que agregou maior vitalidade aos *desenhos* e suavizou o impacto causado pelo contraste do preto e branco. As temáticas relacionadas à economia e aos conflitos trabalhistas são constantes na época. Nas *charges* de Lage, durante a década de 1990, foram freqüentes as referências às personalidades do cenário nacional tais como: Fernando Collor, Fernando Henrique Cardoso – FHC, representantes da Central Única dos Trabalhadores – CUT, do Movimento dos Sem-Terra – MST e do baiano, como ACM. No entanto, tais temáticas não deixaram de ser desenvolvidas sob a ótica de um ponto de vista baiano, seja em termos do impacto que os assuntos causavam no povo baiano, ou em termos do jeito como os baianos interpretavam a situação.

É importante observar que durante a década de 1990, o processo urbano-industrial experimentado na segunda metade do século XX na Bahia, foi acompanhado pelo desenvolvimento do setor de serviços e a consolidação de uma indústria cultural do lazer, o turismo, caracterizada pela apropriação e supervalorização de alguns elementos da *cultura baiana*, a partir da invenção da idéia de “baianidade”. Como já mencionamos, essa idéia incorpora o discurso político-ideológico que conforma uma representação do “jeito” baiano elegendo certas manifestações culturais com forte apelo ao turismo. Como tal, a “baianidade” não abrange a complexidade da *cultura baiana* enquanto um “[...] sistema de significações que, imbricado ao conjunto das atividades sociais, empresta sentido e organiza as condições em que os baianos relacionam-se entre si e com o mundo à sua volta” (OLIVEIRA, 2002, p. 58).

Como produtos de uma época e um lugar, as *charges* de Lage, também, incorporam e reproduzem, em certa medida, essas duas dimensões do modo de viver baiano, ou seja, o discurso ideológico e o sistema simbólico que engendra os sentidos e significados que constituem os modos de relacionamento dos baianos entre si e com o mundo em que vivem. Isto se justifica pelo fato de que, enquanto sujeito integrante de um determinado padrão cultural, o desenhista Hélio Lage tanto participa do sistema simbólico que caracteriza a sociedade baiana como igualmente sofre as influências do sistema ideológico que permeia a

vida em sociedade. É a partir disto, que consideramos a *charge* de Lage como um documento de sua época, uma representação que não é apenas visual mais, principalmente simbólica. À descoberta e interpretação dos valores simbólicos<sup>31</sup> que integram a imagem, Panofsky (2002) chamou de iconologia em oposição à iconografia. De modo que, se a iconografia corresponde à descrição e classificação das imagens, pois segundo o historiador:

Ao fazer este trabalho a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade. E fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores. Entretanto, ela não tenta elaborar a interpretação sozinha. Coleta e classifica a evidência, mas não se considera obrigada ou capacitada a investigar a gênese e significação dessas evidências: a interação entre os diversos tipos, a influência das idéias filosóficas, teológica e políticas; os propósitos e inclinações individuais dos artistas e patronos; a correlação entre os conceitos e a forma visível que assume em cada caso específico. Resumindo: a iconografia considera apenas uma parte de todos esses elementos que constituem o conteúdo intrínseco de uma obra de arte e que precisam tornar-se explícitos se se quiser que a percepção desse conteúdo venha a ser articulada e comunicável. (PANOFSKY, 2002, p. 53-54)

A iconologia é a interpretação dessa descrição e classificação, razão porque para Panofsky (2002), a iconologia é um método de interpretação que resulta mais da síntese que da análise. A partir daqui trataremos da interpretação de algumas das *charges* que foram selecionadas segundo os critérios que apresentamos na introdução desta dissertação. Ao adotarmos como referencial o caminho interpretativo proposto por Panofsky (2002) em sua abordagem iconológica, consideramos que a *charge* de Lage como um registro histórico de um modo de agir, pensar e se relacionar entre si e com o mundo em que se vive próprio dos baianos, na época em que as *charges* foram criadas e publicadas. Vale salientar que segundo Geertz (1997), as formas de arte não pregam doutrinas. Elas materializam uma forma de viver, evidenciando um modelo de pensamento para o mundo dos objetos, tornando-o visível. Deste ponto de vista, o valor que as diferentes sociedades atribuem a elementos como o ponto e a linha, por exemplo, deriva dos significados da sua própria *cultura*.

O mesmo pode ser dito das imagens visuais como as *charges*, em que o tema também expressa modos de ver, pensar e agir. Segundo Ferreira (2005, p. 7) “[...] a fonte que inspira e motiva boa parte das produções locais, correspondem, na verdade, a elementos próprios do

---

<sup>31</sup> De acordo com Panofsky (2002), por “valor simbólico” podemos entender: as formas puras, os motivos, as imagens, estórias e alegorias como manifestações de princípios básicos e gerais.

cotidiano dos habitantes de um determinado lugar, entre os quais os artistas desenhadores são parte integrante e cuja dinâmica também vivenciam”. No caso das *charges* de Lage, até mesmo as situações políticas de caráter nacional que tendem a predominar em sua produção, são tratadas dentre de uma ótica local, pois é freqüente encontrarmos alusões às matizes culturais predominantes na cidade de Salvador, a exemplo dos hábitos religiosos, modos de falar de se relacionar, etc. Analisaremos, a partir daqui, algumas de suas *charges*. Mas para interpretar adequadamente, as *charges* aqui apresentadas nós as organizamos por tópicos segundo temas em que as características culturais são mais recorrentes, tais como: política, religiosidade, futebol e morte. E, por causa da grande recorrência da temática política nas *charges* produzidas por Lage, a partir da década de 1980, privilegiamos esse como primeiro grupo a ser interpretado.

### 3.3.1 Cultura política<sup>32</sup> baiana nas charges de Lage

As *charges* deste grupo expressam as idéias de denuncia e crítica aos tipos de relacionamentos que configuram a prática política na Bahia, e revelam traços característicos da *cultura baiana*, em sua dimensão política naquela época. Isso se realiza por meio da crítica satírica ao comportamento de um político baiano bastante conhecido na época, Antônio Carlos Magalhães, popularmente chamado ACM. Reconhecido como uma das grandes lideranças da “direita”<sup>33</sup> na Bahia e no Brasil, ACM surge no cenário político em 1954, como deputado estadual pela UDN e sob a influência partidária de Juracy Magalhães, o então interventor - governador baiano. A ascensão política de ACM foi beneficiada por sua aproximação com o regime militar entre 1964-1985, fator que permitiu a ele organizar e consolidar politicamente o “Carlismo”:

ACM mantêm privilegiados laços com esse novo pólo de poder. Tais relacionamentos, já presentes antes nas articulações do golpe, consolidam-se com a sua posição francamente favorável ao golpe e à ditadura. A ocupação de importantes cargos, [...] permite a formação e consolidação do Carlismo,

<sup>32</sup> Por **cultura política** entenda-se “[...] o conjunto de atitudes, normas, crenças, mais ou menos largamente partilhadas pelos membros de uma determinada unidade social e tendo como objeto fenômenos políticos” (BOBBIO, 1998, p. 306).

<sup>33</sup> Historicamente os termos: “esquerda” e “direita” estão relacionados à Revolução Francesa de 1789. Na ocasião, nas assembleias nacionais, os membros do terceiro estado (burgueses, profissionais liberais e os camponeses) sentavam-se a esquerda do Rei enquanto que os membros da nobreza e o clero sentavam-se à direita. Vem daí a idéia de oposições políticas que se conservam até hoje, salvo as devidas proporções. Para maiores esclarecimentos, ver: BOBBIO, Norberto. **Direita e Esquerda**. São Paulo: UNESP, 2001.

[...]. Portanto, ao final da ditadura militar, a política baiana encontra-se majoritariamente dominada por ACM e pelo Carlismo. (RUBIM, 2001, pp. 1-2)

A partir das palavras de Rubim (2001), podemos entender que o referido político, tal quais outros de seu tempo, estava habituado às tradicionais formas de organização do poder político, que possuíam um caráter autoritário. Este aspecto se constituiu alvo de muitas críticas, principalmente dos jornais que tinham ou têm um posicionamento político divergente, a exemplo do jornal Tribuna da Bahia. Tendo participado desse jornal desde a sua fundação o humorista gráfico Hélio Lage contribuiu bastante com o compromisso político do jornal ao produzir *charges* que criticavam, de forma debochada, as ações e idéias daquele político. Em nossa compreensão, a presença de ACM nas *charges* de Lage é bastante representativa do modo como as práticas políticas baianas naquele período se configuravam. Na investigação, observamos que, nas *charges* de Lage em que ACM aparece representado, ele quase sempre é caracterizado como alguém “controlador”, “ambicioso”, “manipulador”, “autoritário” e “ameaçador”<sup>34</sup>, como se pode observar nas *charges* a seguir. Na primeira *charge* apresentada (Figura – 32), por exemplo, encontramos a representação do diálogo entre ACM e Antônio Imbassahy, então substituto de ACM no governo.



Figura 32 – Charge de Lage. Tribuna da Bahia, 02 de Outubro de 1994. Fonte: CRUZ, Gutemberg. Feras do humor baiano. Salvador: EGBA, 1997.

<sup>34</sup> É importante esclarecer que as declarações referentes ao político em questão, resultam da interpretação do conteúdo visual apresentado nas *charges* e não guardam qualquer relação com o posicionamento político do autor desta dissertação. Além disso, as discussões aqui realizadas não têm nenhuma intenção em depreciar ou ofender a pessoa ou a memória do referido político, mas tão somente revelar, na medida do possível, características peculiares ao povo baiano, de uma forma geral, no seu trato com as questões políticas.

Lage parecia querer expor as qualidades mais recorrentes no dúbio comportamento político daquele homem público, que por muito tempo permaneceu no poder do Estado da Bahia. O *desenho* pode ser concebido como uma alegoria<sup>35</sup>. Como tal, a *charge* de Lage pode ser entendida tanto como uma exposição de um pensamento sob forma figurada, quanto uma ficção que representa uma coisa para dar idéia de outra. A mencionada *charge* faz referência ao momento em que ACM foi eleito senador e deixou o governo da Bahia sob a responsabilidade de Imbassahy que assumiu o cargo entre 1993-1994, dando prosseguimento às obras e planos<sup>36</sup> do ex-governador ACM. Em nossa compreensão, a presença de alguns recursos visuais e o próprio posicionamento dos personagens no *desenho* expressa uma postura autoritária nas práticas do referido político. Na *charge*, ACM encontra-se sentado e as linhas em forma de redemoinho sobre a cabeça dele, assim como as sobrancelhas franzidas, deixam a entender uma feição irritada e uma atitude imperativa que o dedo, apontando energicamente para Imbassahy, enfatiza.

Em contrapartida, a representação de Imbassahy sentado no colo de ACM, além de expressar nervosismo e constrangimento, o que se evidencia pela presença das gotinhas de suor em volta de sua cabeça, apresenta Imbassahy como é uma pessoa “incapaz de ação própria”, que fala ou procede orientada ou comandada por outrem, à semelhança de um fantoche<sup>37</sup>. Ainda que ele não seja, porque questiona a ordem dada. Por sua vez, ao querer manipular a ação e a vontade do outro político, a representação de ACM lembra um ventríloquo<sup>38</sup>. Neste sentido, ao caracterizar o relacionamento entre os dois políticos baianos como uma relação entre um ventríloquo e um fantoche. Lage parece deixar entrever a idéia de “autoritarismo e manipulação” que existe em muitas das práticas e relações políticas baianas. Práticas que, em certa medida, também caracterizam determinadas dimensões da *cultura baiana*. Além disso, as *charges* refletem o engajamento político de Lage. No caso da *charge* na página seguinte relacionada à Lídice da Mata (Figura – 33), a cena representada faz alusão a um acontecimento ocorrido no final da gestão de Lídice da Mata, prefeita de Salvador entre 1993 e 1996.

<sup>35</sup> Imagens que, segundo Panofsky (2002), veiculam idéias abstratas na medida em que são portadoras de significados convencionais.

<sup>36</sup> Disponível em: < <http://www.governador.ba.gov.br/governadores/imbassahy.htm> >. Acesso em: 15-06-2009, as 19:16: 45h.

<sup>37</sup> [Do francês. *fantoche*.] Segundo Ferreira (1999), é um boneco que tem a cabeça de massa de papel, ou de tecido de meia gessado, etc., mãos geralmente de feltro, e em cujo corpo, formado pela roupa, o operador esconde a mão que movimenta por meio do dedo indicador a cabeça, e com o polegar e o médio os braços.

<sup>38</sup> [Do lat. Tardio. *ventriloquuu*.] Diz-se de, ou aquele que sabe falar sem abrir a boca e mudando de tal modo a voz que esta parece sair de outra fonte que não ele.



Figura 33 – Charge de Lage. Fonte: Tribuna da Bahia, 1996.

Na ocasião, ACM abriu processo-crime contra Lídice da Mata por calúnia e injúria. Isso ocorreu porque Lídice sentindo-se ofendida pelos boatos de estar grávida de pai misterioso acusou ACM de ser autor dos boatos e este, em resposta, resolveu processá-la. Segundo o jornal Tribuna da Bahia de maio de 1995, o colunista Janio Lopo ao tratar sobre a corrupção no judiciário, tece o seguinte comentário sobre o caso Lídice:

Em função do pedido de vistas de alguns desembargadores, foi adiada a decisão de acatamento ou não de queixa-crime de ACM contra a prefeita Lídice da Mata. O relator do processo, Aloísio Batista, no entanto, já se pronunciou a favor do queixoso. O inusitado de toda a história: Lídice está sendo processada porque, depois de insultada, respondeu, em tom até brando, aos seus detratores. É incrível, mas é verdade. Em síntese: de vítima transformou-se em ré. Fato concreto como este é que dá margem a ACM tripudiar em cima do judiciário. Claro: ele não se contenta em ser apenas o legislador. Quer ser o juiz e o executivo. O pior é que, se deixarem... (LOPO, 1995, p. 11).

Na *charge* esta situação é apresentada com ACM ocupando quase todo o espaço do enquadramento do *desenho* por causa de sua enorme barriga, enquanto que Lídice da Mata “espremida” num canto da *charge* parece indefesa e assustada. A posição de ACM na *charge* e sua expressão conotam “imponência”, segurança e “arrogância”, na medida em que, no *desenho*, ACM parece ameaçar Lídice que pressionada num canto expressa medo. Em se tratando da *charge* na próxima página (Figura – 34), observa-se a presença de três personagens: ACM, César Borges e ACM Neto logo atrás brincando com uma bola. Nela,

mais uma vez, ACM aparece como o “controlador” da situação ao convocar César Borges para eleições municipais de 2004.



Figura 34 – Charge de Lage. Fonte: Tribuna da Bahia, 2004.

Comparando César Borges a uma bola de sinuca, Lage expõe o ridículo da situação em que, o então candidato à prefeitura de Salvador pelo PFL, partido de ACM, aparece como algo descartável cuja utilidade e importância são passageiras. Assim, em nossa compreensão, Lage parece criticar a postura de César Borges que se deixa manipular por ACM como se fosse um brinquedo nas mãos dele, tal qual, a bola com a qual ACM Neto brinca, ao fundo. Nas três *charges* aqui analisadas, é notória a exposição satírica, ao modo como as relações na esfera do poder político baiano se desenvolvem. Os *desenhos* revelam uma forma de sociabilidade fundamentada em organizações tradicionais de poder, em que as práticas políticas “[...] puderam se organizar da forma antiga” (MATTA, 2004, p. 34). As *charges* de Lage denunciam a permanência na Bahia de uma forma de relacionamento com o poder político<sup>39</sup> que, por sua vez, configura um tipo particular de cultura política baseada no personalismo e na perpetuação do passado. De acordo com o pensamento de Pinheiro (1999), que estudou sobre as características da prática política na Bahia:

<sup>39</sup> O “poder” é a relação de dominação que existe entre indivíduos, grupos ou classes sociais. A partir disto, por “poder político” pode-se entender, a emanção para toda a sociedade dessa mesma relação de dominação, (PINHEIRO, 1999, p. 49-77).

[...] isto define o poder político na Bahia como algo que passa pelo indivíduo e não por sua classe, e não por um projeto político maior, mais abrangente. [...] Todo político que vai neste caminho vai bem na Bahia. Juracy Magalhães e Antônio Carlos Magalhães, cada um em seu momento foram bem sucedidos na política baiana porque a entenderam em profundidade e a levaram as suas últimas conseqüências. (PINHEIRO, 1999, p. 76).

Historicamente, essa “forma” de relacionamento político está associada às composições sócio-culturais que engendraram a sociedade baiana. Uma sociedade marcada por valores colonialistas e baseada no trabalho escravo, em que a ordem pública e o poder privado se mesclam em formas de lideranças autoritárias. Na última *charge* deste tópico (Figura – 35), além das críticas ao comportamento político baiano, aparecem também outros elementos visuais que permitem conhecer um pouco mais sobre a *cultura baiana* no período de publicação das *charges*, especialmente, àquela *cultura* circunscrita à cidade de Salvador. Na *charge*, se observa ACM olhando para o prédio do Congresso Nacional, em Brasília, e tendo, em seus pensamentos, a imagem de uma mesa com comida que aqui, podemos considerar como sendo um tabuleiro de acarajé, uma vez que ACM além de ser baiano, se identificava muito com a cidade de Salvador, sua terra natal. E, também, uma cidade de grande influência *cultura* africana.

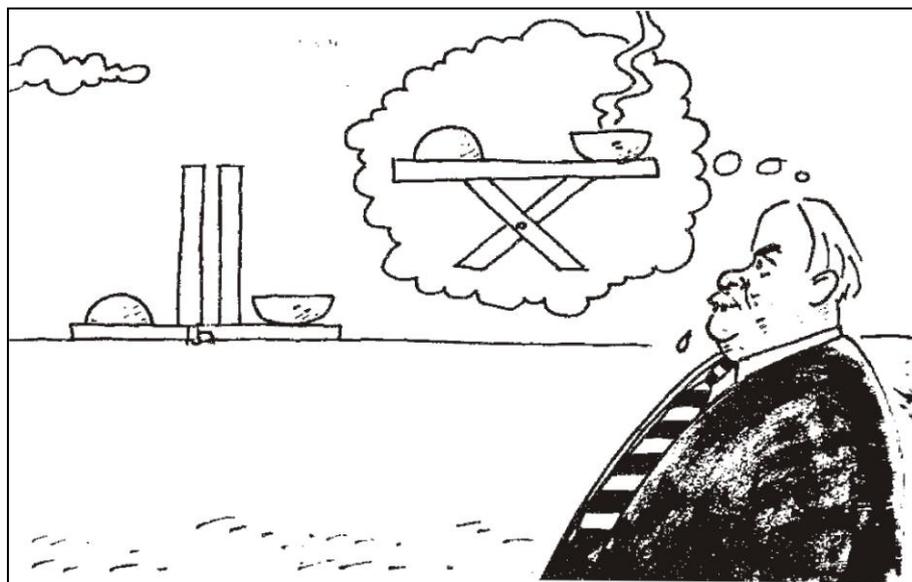


Figura 35 – Charge de Lage. Tribuna da Bahia, 15 de Março de 1983. Fonte: CRUZ, Gutemberg. Feras do humor baiano. Salvador: EGBA, 1997, p. 78.

A comparação entre o prédio do poder público federal com uma mesa de comida, em que, como observou Ferreira (2005, p. 8), “[...] um elemento da *cultura* nacional – o congresso –

transforma-se, num piscar de olhos, na referência mais local de uma *cultura* [...]” certamente foi pensada por Lage como meio para expressar a ambição pelo poder por parte de referido político. Além disso, a alusão a um tabuleiro de acarajé, também comunica sobre outra das características da *cultura baiana*, o legado africano, ou seja, a contribuição cultural que o povo africano trouxe para formação sócio-cultural da Bahia, especialmente para a cidade de Salvador e seu Recôncavo, (FERREIRA, 2004). Herança que se preservou e conseguiu vencer os obstáculos impostos pela dominação européia, numa prova de que a versatilidade do jeito de ser baiano, também se faz presente nas suas formas de relacionamento com o meio, revelando uma grande capacidade de interação. O que estamos dizendo aqui pode ser observado no *desenho* por meio das mudanças nas linhas que formam as imagens do prédio do congresso e do tabuleiro de acarajé e que, segundo Ferreira (2005, p. 8), expressa claramente “[...] a intenção de determinar no *desenho* os aspectos identificadores das dimensões: nacional e local [...]”. Em nossa compreensão, essa *charge* deixa entrever a expansividade que é inerente ao comportamento baiano, ou seja, “[...] a “familiaridade” que preside as relações sociais sugere e mesmo estimula a proximidade interpessoal entre os baianos” (OLIVEIRA, 2002, p. 63).

### 3.3.2 As religiosidades baianas nas charges de Lage

A religiosidade é outro traço cultural bastante característico do povo baiano e, com sua presença marcante, invade o cotidiano dos habitantes dessa terra. Este grupo de *charges*, por exemplo, mescla assuntos relacionados à política e ao futebol com expressões culturais de religiosidade. Tendo como particularidade o sincretismo<sup>40</sup>, que possibilitou a sobrevivência e o convívio, nem sempre pacífico e harmonioso, de expressões religiosas diferentes, na Bahia é recorrente encontrarmos elementos do cristianismo europeu associados a elementos religiosos de procedência africana que, no Brasil, deram origem ao candomblé<sup>41</sup>. Sabe-se que o

<sup>40</sup> [Do gr. *synkretismós*, ‘reunião de vários Estados da ilha de Creta contra o adversário comum’, pelo fr. *syncrétisme*.] 1. Filos. Tendência à unificação de idéias ou de doutrinas diversificadas e, por vezes, até mesmo inconciliáveis. 2. Amálgama de doutrinas ou concepções heterogêneas: “As inteligências que mais ou menos diretamente nos governam estão com relação à administração ultramarina num estado de sincretismo bramânico, em que nada se compreende em que nada se resolve” (Ramalho Ortigão, *As Farpas*, IV, p. 270). 3. Fusão de elementos culturais diferentes, ou até antagônicos, em um só elemento, continuando perceptíveis alguns sinais originários (FERREIRA, 1999).

<sup>41</sup> De acordo com Sodré (1988) o **candomblé** representa uma síntese representativa do amplo panteão de deuses ou entidades cósmicas africanas (os orixás), a preservação do culto aos ancestrais (eguns) e a continuidade dos modos originais de relacionamento e de parentesco.

cristianismo chegou aqui com os portugueses e, segundo Sodré (1988), por ser a religião do colonizador, dominou sobre as demais formas de relacionamento com o divino. O candomblé, por sua vez e de acordo com Castro (1983), teria vindo para o Brasil quando por aqui chegaram negros africanos da etnia, banto. Para essa estudiosa, que investigou sobre a influência das línguas africanas na formação da língua brasileira, a palavra “candomblé” é de origem banto:

O termo *candomblé*, averbado em todos os dicionários portugueses para designar os chamados cultos afro-brasileiros na Bahia (como *macumba* no Rio de Janeiro, e *xangô* em Recife), vem do étimo banto "ka-ndómb-íd-é > kà-n-dómb-éd-é > ka-n-dómb-él-é", derivado nominal deverbal de "kù-lómb-à > kù-dómb-á, *louvar, rezar, invocar*, analisável a partir do protobanto "kòdómb-éd-á", *pedir pela intercessão de (5)*. Logo, *candomblé* é igual a *culto, louvor, reza, invocação*, sendo o grupo consonantal -bl- uma forma brasileira, de vez que não existe nenhum grupo consonantal (CC) em banto (CASTRO, 1983, p. 83-84)

Esta é uma conclusão partilhada por outros estudiosos da cultura africana na Bahia a exemplo de Pinho (2003), que em seu doutoramento procurou desenvolver uma investigação sócio-antropológica da reafricanização em Salvador. Segundo este estudioso, em sua origem, o candomblé seria um culto de “[...] influência banto, onde não encontramos nem os orixás yorubá (nagô), nem os voduns ewe (jeje), mas feiticeiro e sacerdotes chamados **Nganga**, divindades como **Zambi** ou **Zambiapongo**, expressões de origem banto” (PINHO, 2003, p. 94). Juntas, estas “[...] duas ordens culturais, a branca e a negra [...]” (SODRÉ, 1988. P. 122), predominam sobre a constituição étnica da Bahia e, em especial, da cidade de Salvador. É importante destacar que, embora a influência ameríndia também se faça presente na composição da *cultura baiana*, diversos fatores contribuiriam para que o legado indígena perdesse em intensidade.

Por um lado, as populações indígenas reagiram de modo diferente ao dos negros africanos, à ação do colonizador europeu. Se os negros africanos tiveram que aprender as regras de um duplo pertencimento e criar meios para se organizar e resistir, os índios, conhecedores do território, “[...] recuavam ante a presença estranha, marcada por uma nítida superioridade técnica na arte da guerra” (OLIVEIRA, 2003, p. 22). Por outro lado, enquanto a população de negros africanos aumentava com o transcorrer dos anos, por causa do sistema escravista, as populações indígenas do Brasil reduziam, tanto em decorrência da perda de território para os colonizadores, quanto por causa do gradativo extermínio de sua gente: pelos confrontos,

doenças e outros problemas gerados pela presença européia em terras brasileiras segundo Risério (2004). Mas, apesar disso, a cultura indígena se faz presente em palavras, hábitos alimentares e nos modos de relacionamento com o divino. Fato que foi reforçado pela semelhança que guarda com as práticas africanas de relacionamento com a natureza. Tudo isso é possível perceber nas *charges* de Lage, que aqui apresentamos, em especial nesse grupo. Na *charge* a seguir (Figura – 36), por exemplo, encontramos elementos que caracterizam a *cultura baiana* em seus modos de relacionamento com o sagrado.

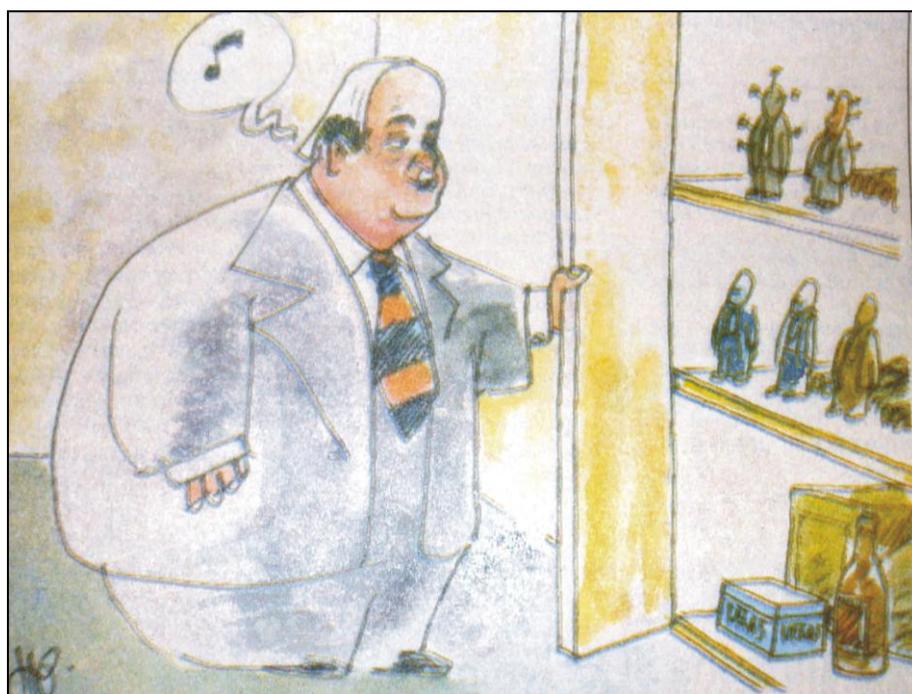


Figura 36 – Charge de Lage. Fonte: Tribuna da Bahia, 27 de Setembro de 1999.

Neste caso, a *charge* faz uma alusão a um fenômeno caracterizador da formação sócio-cultural brasileira a “[...] coexistência e interpenetração multisseculares de duas ordens culturais, a branca e a negra, esta última funcionando como uma fonte permanente de resistência a dispositivos de dominação e como mantenedora do equilíbrio efetivo do elemento negro no Brasil” (SODRÉ, 1988, p. 122-123). Em outras palavras, a *charge* faz referência ao sincretismo cultural que caracteriza o culto simultâneo aos santos católicos e aos orixás do candomblé, a exemplo dos santos gêmeos: Cosme e Damião, ou como são popularmente conhecido na Bahia “São Cosme e Damião”. Isto pode ser percebido no detalhe que o colorido da *charge* deixa evidente.

No *desenho*, o então senador baiano, enquanto assobia, contempla tranquilamente os objetos dentro de um armário (bonecos espetados, garrafas de bebida, caixas de vela, folhas). O detalhe é que entre os objetos apresentados, existem três bonecos na segunda prateleira em que apenas os dois primeiros (da esquerda para a direita) têm um colorido diferente, são mais claros que o terceiro boneco, cuja cor está igual ao restante dos objetos. Outro detalhe que reforça a idéia de devoção aos santos é a caixa de velas que, por sinal, está de coloração diferente. A *charge* foi publicada no jornal Tribuna da Bahia em 27 de Setembro de 1999 e está relacionada à proposta de aumento do teto salarial dos juízes. A matéria faz menção a um jantar, em que estavam presentes: Fernando Henrique Cardoso – FHC o então presidente da República, o ministro Carlos Velloso, o senador ACM e o deputado Michel Temer. De acordo com a notícia, o objetivo “[...] do jantar, no Palácio da Alvorada, é afastar a ameaça de greve nacional dos juízes pela imediata fixação do teto, que implicará aumento salarial em cascata para todo o judiciário”.

A sátira nesta *charge* é desenvolvida a partir do duplo sentido que Lage cria ao relacionar a notícia da ameaça de greve por parte do judiciário com a data do dia em que ela foi divulgada no jornal, 27 de Setembro. Este dia corresponde na Bahia ao segundo dia da comemoração festiva a “São Cosme e Damião”. Dois santos, irmãos gêmeos, do cristianismo católico que, em virtude do sincretismo religioso, também são celebrados pelo candomblé que, segundo Carneiro (2002, p. 37) “[...] incorpora, funde e resume as várias religiões do negro africano e sobrevivências religiosas dos indígenas brasileiros, com muitas coisas do catolicismo popular e do espiritismo”. Esta é a razão porque os referidos santos são comemorados em dois dias diferentes. No culto cristão, o dia de comemoração é 26 de Setembro. E no candomblé, 27 de Setembro. Segundo a tradição cristã, Cosme e Damião, foram dois médicos<sup>42</sup> árabes do século III que em virtude de não aceitarem a proibição do imperador Diocleciano de não pregação do cristianismo, foram martirizados com a decapitação. Na tradição africana o culto aos santos gêmeos é relacionado ao culto dos orixás<sup>43</sup> crianças Ibeji. Segundo Junior (2008, p.2), “Eji na língua iorubá significa dois e bi é o verbo nascer”, assim, Ibeji é nascer ou o nascimento de dois, por isso o culto aos gêmeos está ligado à idéia de continuidade e descendência. De acordo com Sodré (1988, p.127):

---

<sup>42</sup> Revista Aventura na história. Disponível em: < <http://historia.abril.com.br/religiao/sao-cosme-damiao-435214.shtml> > Acesso em: 14 de Fevereiro de 2010.

<sup>43</sup> Segundo, Carneiro (2002), um “orixá” é uma personificação e divinização das forças da natureza, que pode ser traduzida por “santo”, na acepção católica.

Para a ordem humana negra [...] vida e morte, aiê e orum, não são termos que se opunham disjuntivamente, na base de uma mutua exclusão radical. O ancestral (morto), pai ou mãe, está sempre presente no grupo como um aliado, parceiro essencial da troca: ele é dado e recebido pelo vivo no ritual da iniciação, ela dá terra (donde vem a alimentação), que é simbolicamente restituída através do sacrifício.

Tal idéia chega ao Brasil com os africanos e aqui se populariza, por meio das práticas do candomblé, a ponto de interferir na própria representação de santos católicos como Cosme e Damião, ou mesmo Crispim e Crispiniano. O nascimento dos gêmeos, de acordo com Junior (2008) é tão importante que situa uma ordem na família. Assim, o terceiro filho para os iorubás é chamado Doun, “o terceiro”, ou aquele que veio após os gêmeos. Mas processo histórico de interação cultural que se materializou na reconfiguração do candomblé trazido da África pelos bantos a partir do sincretismo gerou novas maneiras de se relacionar com as divindades. Segundo Sodré (1988), o termo “sincretismo” vem do grego *syn-kerami* e, etimologicamente, significa misturar junto com, é um processo que corresponde a uma troca de influência, a uma afetação recíproca entre dois termos distintos. De acordo com Oliveira (2002, p. 78):

Do ponto de vista religioso, portanto, o sincretismo implica a transformação recíproca das liturgias que entraram em contato. E não é algo incomum, que só aconteça com determinados sistemas religiosos. O Cristianismo, por exemplo, no seu processo de expansão, assimilou e foi assimilado por sistemas de culto os mais distintos.

Neste sentido, as misturas nas práticas ligadas ao culto africano dos orixás meninos Ibeji, como as relacionadas ao santos do cristianismo católico como Cosme e Damião, são expressas, muitas vezes, por meio das promessas que popularmente se fazem aos referidos santos gêmeos. Uma situação que é bastante freqüente entre o povo baiano e que, certamente, foi pensada por Lage para criar a situação cômica de que falou Propp (1992), que levaria ao *riso de zombaria* sobre o comportamento do senador baiano. Uma vez que, os dois bonecos destacados pela coloração diferenciada, em meio aos outros objetos, lembram as imagens de “São Cosme e Damião”.

A partir das informações trazidas na notícia jornalística e a composição visual do *desenho*, do ponto de vista iconológico podemos interpretar que Lage concebeu o desejo de afastamento de ameaça de greve nacional por parte de ACM como a realização de uma promessa a “São Cosme e Damião”. Em outras palavras, como um baiano, o senador foi “acender um vela pro

santo”, como é de costume entre o povo desta terra, embora não seja uma exclusividade dos baianos, o socorro às divindades. Assim, ao representar o senador assobiando, deixa entrever uma aparência de fé na providencia divina dos santos gêmeos. Por sua vez, como um artista sensível as manifestações culturais de sua terra natal, a Bahia, Lage vislumbrou no auxílio ao sagrado, não apenas a possibilidade criativa da situação cômica, como igualmente à semelhança de qualquer baiano, a última das possibilidades de sucesso na resolução do problema enfrentado pelo senador.

Outro exemplo da marcante presença das práticas religiosas no cotidiano do povo baiano pode ser visto na *charge* abaixo (Figura – 37), em que o *desenho* traz, por exemplo, a imagem de um homem negro trajando roupas brancas e com um colar. Ele está se afastando de algo que poderíamos considerar como um “despacho”<sup>44</sup> e pronunciando algo como um desejo de morte. Logo acima da *charge*, no canto esquerdo se encontra uma inscrição “da série: os prefeituráveis”. Pelas informações contidas no *desenho*, a *charge* faz referência à eleição municipal de 1985, na cidade de Salvador, e mostra o então candidato a prefeito pelo Partido da Frente Liberal (PFL), Edvaldo Brito<sup>45</sup>, que em disputa com Mário Kertész, candidato pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), foi derrotado naquele ano, ficando em terceiro lugar. No *desenho*, novamente Lage realiza um trocadilho entre o contexto nacional caracterizado pelo clima de redemocratização da política brasileira e o contexto local das eleições municipais na Bahia. O ano de 1985 foi muito importante para a política brasileira, pois foi o ano em que morreu Tancredo



Figura 37 – Charge de Lage. Fonte: Tribuna da Bahia, 1985.

<sup>44</sup> Despacho ou *èbó*, de acordo com Carneiro (2002, p. 137) significa “Sacrifício de animais aos orixás. Em geral consiste em uma gamela com farofa de azeite de dendê, um galo, uma caveira de bode, moedas de cobre ou de níquel, pedaços de pano vermelho, velas, uma boneca de pano... Muito comum nas encruzilhadas ou ao pé da gameleira branca (pé de lôko). O despacho é quase sempre preparado sem intenções ofensivas”.

<sup>45</sup> Hoje, filiado ao Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), naquela época, o atual senador baiano Edvaldo Brito participava do Partido da Frente Liberal (PFL).

Neves, o primeiro presidente eleito depois da Ditadura Militar que dominou o país por cerca de duas décadas. Sabe-se que o referido político mineiro morreu de problemas cardíacos. Neste sentido, o trocadilho feito por Lage é possibilitado tanto pelo contexto das eleições nacionais e municipais, quanto pela presença da frase dita pelo personagem da *charge*, na medida em que faz uma alusão ao modo como Tancredo Neves morreu.

Entretanto, mais do que o puro desejo de satirizar o comportamento político, esse trocadilho releva também uma *cultura* profundamente mística, onde o diálogo entre o sagrado e o profano, expressa, “[...] ao mesmo tempo, resignação e fé, com conotação supersticiosa” (MATTOSO, 1992, p. 10). Desta vez, porém, ao contrário da *charge* anterior (Figura – 39), em que a um predomínio das práticas religiosas cristãs, nela nova *charge* sobressai referências as práticas religiosas próprias ao culto do candomblé. A *charge* reforça o fato de que seja para os cristãos ou para os adeptos do candomblé as práticas religiosas estão sempre relacionadas tanto às superações dos desafios e problemas diários, quanto a preservações de raízes culturais ancestrais. A respeito dos candomblés, redutos das práticas religiosas de origem africanas, Sodré (1988, p. 120) diz, por exemplo, que:

A forma mística era essencial ao impulso nagô de preservação dos dispositivos culturais de origem. E como se tratava de uma *cultura* desterritorializada, constituíam-se associações (Ebé) que, com o pretexto religioso (ora visto com maus olhos, ora reprimidos, ora ridicularizado, mas sempre entendido como prática de natureza religiosa pela ideologia dominante) se instalaram em espaços territoriais urbanos, conhecidos como *roças* ou *terreiros*.

No entanto, em virtude do contexto ao qual a referência ao candomblé aparece associada, ou seja, uma situação cômica, a *charge* apresenta um caráter dúbio, isto é, por um lado provoca o *riso de zombaria* pela exposição do caráter ambicioso e também desesperado com qual o referido político parece está disposto a realizar qualquer coisa para vencer o pleito eleitoral. Por outro lado, a expressão da fé no auxílio divino, foi bem caracterizada por Lage ao colocar um sorriso no rosto do personagem, atribuindo tanto um tom de perversidade quanto a convicção da vitória. Enquanto uma imagem simbólica, que registra a importância da dimensão espiritual na vida sociedade baiana, a composição visual da *charge* também revela outro traço da *cultura baiana*, a tendência a “[...] não deixar nada sem solução, ainda que essa solução passe pela intervenção divina” (FERREIRA, 2004, p. 67). Essa tendência tem um nome que muitos escritores, poetas e cantores, a exemplo de Dorival Caymmi, intensificaram

com sua arte: “jeito”, algo como uma particularidade baiana. Mas, de acordo com Mattoso (1992, p. 10), “a existência do jeito antecede o próprio problema específico a ser enfrentado [...]”, de modo que, um trabalhador pode “dá um jeito” para realizar um conserto impossível ou um jovem “com jeito” pode arrumar o emprego necessário. O “jeito” funciona, assim, como uma expressão da capacidade de resistência e da criatividade do povo baiano, que ao buscar, a tudo custo, uma solução para o problema ou desafio que enfrenta, revela-se como um povo otimista.

As expressões culturais da religiosidade baiana também se fazem presente nas sátiras aos acontecimentos esportivos, em que é também freqüente encontrarmos alusões aos costumes locais como podemos notar, por exemplo, na *charge* a seguir (Figura – 38). Ela apresenta a mascote do time do Bahia batendo na porta de um “pai-de-santo”, comicamente denominado “Xoxó di Oxó”. A partir dos referenciais metodológicos da iconologia de Panofsky (2002), a presença de elementos visuais como as estrelinhas sobre a cabeça dele e nas mãos, nos comunicam que ele está com o corpo dolorido, sofrendo por causa de mais uma derrota em campo. Esta interpretação é reforçada pela expressão da mascote que se encontra com o rosto aflito e, ao mesmo tempo, esperançoso para solucionar o problema do baixo desempenho do time.



Figura 38 – Charge de Lage. Fonte: acervo pessoal do artista plástico Robério Cardoso.

O episódio representado na *charge* traz outras referências relacionadas ao grande valor que as relações com o sobrenatural, o divino, possuem para *cultura baiana*. E no caso específico da cidade de Salvador, local de produção das *charges* de Lage, o *desenho* revela a força que as permanências e resistências das manifestações que caracterizam o legado africano exercem sobre o cotidiano e o imaginário daquele local. Ao ser representado buscando o auxílio de um pai-de-santo, o personagem mascote do time do Bahia, o super-homem, expõe aquela mesma relação de fé que aparece nas *charges* políticas que mencionamos anteriormente, nas figuras 39 e 40, ou seja, a busca de solução para os problemas, o fim do sofrimento, a resposta para os impasses. Outro aspecto a ser observado na *charge* é que o super-homem é um ser poderoso, quase imortal que voa. Um super-herói de histórias em quadrinhos, que possui como única fraqueza um minério radiativo de seu planeta natal, a kriptonita. A dialética entre que expõe a contradição e, ao mesmo tempo, a interação entre a situação cômica que gera o *riso de zombaria* e as referências culturais que fundamentaram a produção gráfica do *desenho*, pode ser percebida no modo com o mencionado super-herói aparece na cena.

Ele não está voando, mas está no chão, de pé e frente à porta de alguém que representa um elo com o divino. Dessa forma o super-homem é humanizado, expondo a fragilidade da natureza humana. A mascote aparece assim como um representante da angústia dos torcedores que sendo baianos, muitas vezes recorrem ao espiritual em busca de auxílio. No caso ilustrado na *charge*, o representante do auxílio divino é o pai-de-santo. Nessa *charge* a busca por uma solução expressa aquilo que já dissemos sobre o “jeito” como via para resolver os problemas que afligem, neste caso, o time do Bahia e, por conseguinte, seus torcedores. Neste sentido, a mascote saiu em busca de um pai-de-santo para que este possa “dá um jeito” na “maré de azar” que se abateu sobre o time. Por fim, as *charges* deste grupo revelaram uma religiosidade que ao permear o cotidiano se apresenta como algo fluido que preserva a reverência aos ritos, a doutrina, a adoração e a fé no poder do sagrado, mas que não se fecha em si mesma, permitindo a existência de duplos pertencimentos sem prejuízo das suas identidades.

### 3.3.3 Cultura futebolística baiana nas charges de Lage

O futebol, assim como o carnaval e outras festividades, também compõe o conjunto das atividades lúdicas apreciadas pelo povo baiano e expressa características culturais muito próprias à Bahia. À semelhança das práticas religiosas, o futebol invade o cotidiano dos

baianos, transcendendo o espaço em que esta atividade esportiva se realiza. Assim, é possível encontrar referências ao futebol nas conversas entre amigos e torcedores, na ambientação de espaços físicos (o uso dos emblemas dos times nas paredes dos bares, por exemplo), em adereços e utensílios variados (adesivos, cadernos escolares, camisas, etc.), nas frases e expressões corriqueiramente empregadas pela população baiana. De acordo com Santos (2009), essa presença do futebol influencia nos modos de pensar, agir e se relacionar e, também é influenciada pelas relações culturais que caracterizam uma determinada sociedade. E, na medida em que, como já dissemos nos capítulos anteriores, a *charge* é um *desenho* que acompanha o cotidiano das sociedades, ela também incorpora e expressa essa invasão do futebol no dia-a-dia. As *charges* do desenhista baiano, Hélio Lage, exemplificam bastante o que aqui dizemos.

O grupo de *charges* que analisamos aqui são aquelas relacionadas ao esporte, especialmente ao futebol. Em nossa pesquisa nos jornais da Tribuna da Bahia, elas aparecem como o segundo tipo mais recorrente nas *charges* produzidas por Lage. Nelas, ora aparecem alusões aos dois principais times da capital, Vitória e Bahia, ora estão relacionadas a apenas um dos times aqui mencionados, por meio de suas mascotes. Delimitamos nossa investigação às *charges* relacionadas apenas a esses dois times, por causa da posição de destaque e, portanto, da repercussão que ambos os times promovem. Em nossa compreensão, essa característica dos referidos times, expõem muitas informações sobre a *cultura baiana* do período. Vale lembrar que, segundo Panofsky (2002), quando associamos certos conjuntos de elementos visuais<sup>46</sup>, tais como a cor, as linhas, os pontos, texturas, etc. como ações ou expressões emocionais de um caráter ou a atmosfera de um ambiente e os relacionamos com figuras ou imagens<sup>47</sup> que conhecemos antecipadamente, estamos a fazer uma descrição e classificação iconográfica.

Mas, quando buscamos encontrar o significado essencial, que corresponde aos princípios básicos e gerais de uma época, um povo, ou mesmo um indivíduo, pela interpretação de tais elementos visuais, imagens, etc. estamos a fazer uma iconologia da imagem. Dentro desta perspectiva, ao considerarmos que as mascotes dos times esportivos são imagens simbólicas,

---

<sup>46</sup> De acordo com Panofsky (2002), ao conjunto dos elementos visuais e sua relação com significados factuais e expressivos, podemos chamar de “motivos artísticos”. A enumeração do “mundo dos motivos artísticos” corresponde à descrição pré-iconográfica. E ao conjunto ou combinações entre tais motivos de “composições”.

<sup>47</sup> Aos motivos artísticos portadores de significados convencionais (conceitos ou assuntos), Panofsky (2002) chamou de “imagens”. Já ao conjunto ou combinações de imagens, podemos chamar de “histórias ou alegorias”.

ou seja, alegorias, nós podemos considerar que elas são também expressões culturais de um povo, uma época ou mesmo, um lugar. Bem, segundo Santos (2009), no começo do século XX, os esportes ocuparam um importante lugar na formação da sociedade brasileira. O processo de modernização do Brasil, a partir da negação do passado colonial e monárquico, durante as primeiras décadas daquele século, proporcionou a vivência de novas experiências sócio-culturais como o novo regime político numa tentativa de acompanhar os ideais europeus de civilização e progresso. Neste sentido, os esportes surgem também como novos modos de caracterização sócio-cultural:

O futebol, em especial, assume um papel de destaque no grande projeto modernizador brasileiro. Trazido por filhos de ingleses como Charles Miller, Oscar Cox no Rio de Janeiro e Zuza Ferreira em Salvador, tal esporte, em seu princípio, foi idealizado pelas e para as elites, em um esforço de distinção social de uma incipiente burguesia, que buscava uma diferenciação sócio-cultural dos outros segmentos sociais como os pobres, operários e, sobretudo as pessoas de cor. Enfim, o futebol afirmaria novos valores e sensibilidades culturais [...] (SANTOS, 2009, p. 2)

Ao investigar o processo de formação da *cultura* futebolística em Salvador no período de 1901 a 1920, Santos (2009) revelou como o futebol ao chegar à Bahia através de jovens burgueses que estudavam em colégios da Inglaterra, país onde surgiu o futebol moderno, inicia a formação de uma *cultura* futebolística burguesa em Salvador. E, por conseguinte, de uma *cultura* do futebol popular, representada por práticas próprias, constituída por grupos subalternos. De acordo com Santos (2009, p. 1), “esta encontra maior expressividade de 1912 a 1920, período da existência da Liga Brasileira de Desportos Terrestres, que representava a prática do futebol por negros”. O time do Vitória foi o primeiro clube social do Estado fundado por brasileiros, na Bahia em 13 de Maio de 1899. De acordo com Azevedo (s/d) Recebeu o nome por conta do Corredor da Vitória, trecho de Salvador em que residiam seus fundadores, membros da elite baiana. Sua mascote o leão, surge como uma representação visual do apelido recebido pelos atletas do time do Vitória em 1902:

Naquele primeiro ano de prática do remo, o Vitória, que dispunha dos barcos Tupy e Tabajara, conseguiu um feito inesquecível. Seus remadores saíram do Porto da Barra e foram até o Porto dos Tainheiros, em Itapagipe. O fato, que teve grande repercussão na época, originou o apelido de Leões da Barra para os atletas, e mais tarde para os próprios torcedores rubro-negros (RAMOS e SOUZA, s/d)

O time vitória é considerado um dos maiores rivais do time do Bahia, fundado em 1º de Janeiro de 1931, em Salvador. Sua mascote é baseada no personagem da história em quadrinhos, o super-homem, foi criado em 1979, por Ziraldo. Numa alusão ao personagem das HQ, poderoso e quase indestrutível, a mascote do Bahia representa a tenacidade e esforço do time que, além de possuir uma das maiores torcidas do Brasil, não desiste nunca de lutar, embora as derrotas que sofre demonstrem outra realidade. O encontro entre os dois times, popularmente conhecido como “BaVi”, é sempre motivo de forte sensibilização social, em que a interação entre os torcedores baianos é marcada pelo deboche, pelo *riso de zombaria*. Característica muito bem representada nos *desenhos* de Lage. A *charge* abaixo (Figura – 39) expõe a comicidade que permeia a relação entre os torcedores do Bahia e do Vitória.



Figura 39 – Charge de Lage. Fonte: acervo pessoal do artista plástico Robério Cardoso.

No *desenho* observa-se a mascote do Bahia, congratulando a mascote do Vitória por mais uma conquista. A graça está no fato de que o super-homem, constrangido e amedrontado aproxima-se do leão fazendo um trocadilho entre um trecho de seu próprio hino e o nome do time rival, o Vitória, enquanto que o leão o observa desconfiado e de modo ameaçador. Na página seguinte apresentamos outro exemplo desta rivalidade esportiva, numa *charge* em que

encontramos a mascote do time do Bahia, o super-homem, machucado, cansado e sentado sobre algo que lembra uma pedra, ou talvez um saco de lixo, (Figura – 40). Isso porque ele está sendo observado de perto por dois urubus, um urubu que está sobre a bola olhando para o rosto do super-homem e o outro sobrevoando por trás, enquanto que ao fundo, além de uma trave o céu está cheio de urubus. A aparência da mascote do Bahia é a de alguém que “apanhou” depois de uma briga, fato que pode ser percebido pela presença dos esparadrapos, pelas gotas de suor em seu rosto e pela feição de desânimo e desilusão.



Figura 40 – Charge de Lage. Fonte: Tribuna da Bahia, 1995.

A *charge* diz respeito à derrota do time para o rival, Vitória, durante o Campeonato Baiano de 1995. A matéria cujo título é “Bahia com uma dúvida no time”, publicada no jornal Tribuna da Bahia, no dia 16 de Maio de 1995, explica a situação representada na *charge*:

Esquecer a goleada para o Vitória e se preparar para pegar o Galícia, quinta-feira à noite são objetivos imediatos do Bahia. O time caiu na liderança para o terceiro lugar no Grupo da Capital, e a obtenção de um resultado positivo será importante [...] A diretoria reafirma a disposição para manter o treinador apesar de conselheiros influentes se posicionarem contra a permanência de Givanildo<sup>48</sup>.

A dúvida do time está bem representada na postura como a mascote do Bahia aparece na *charge*. Numa posição que lembra muito a obra de Rodin, denominada “O pensador” e, além

<sup>48</sup> Givanildo Oliveira era o técnico do time do Bahia a ocasião.

de bastante machucada, a preocupação da mascote é notória. A rivalidade entre os torcedores do Bahia e do Vitória, registrada nas *charges* de Lage, auxiliaram há conhecer um pouco mais sobre a *cultura baiana*, na medida em que, enquanto uma forma de socialização, essa rivalidade entre ambos os times transcende a esfera esportiva e adentra o campo das relações interpessoais em que, por vezes, se experimenta situações de ambivalência. Em outras palavras, enquanto torcedores, os baianos se reconhecem, ao mesmo tempo, como iguais e diferentes. Iguais por terem em comum o gosto pelo futebol, mas diferentes por pertencerem a times também diferentes.

Neste grupo de *charges*, portanto, observa-se o jogo das identidades de que falou Hall (2005) em sua obra “Identidade cultura na pós-modernidade”. Em nossa compreensão, isso aparece nas *charges* de Lage, na medida em que a *charge* é um tipo de *humor gráfico* que necessita de familiaridade e proximidade para alcançar seus objetivos de criticar por meio do *riso*, isto é, produzir o estranhamento sobre a situação e conduzir à reflexão sobre a mesma. É importante observar que as *charges* aqui apresentadas aparecem como verdadeiras alegorias dos times a que se referem e além da crítica satírica ao modo de relacionamento dos times, os *desenhos* expressam os modos de relacionamentos entre os torcedores.

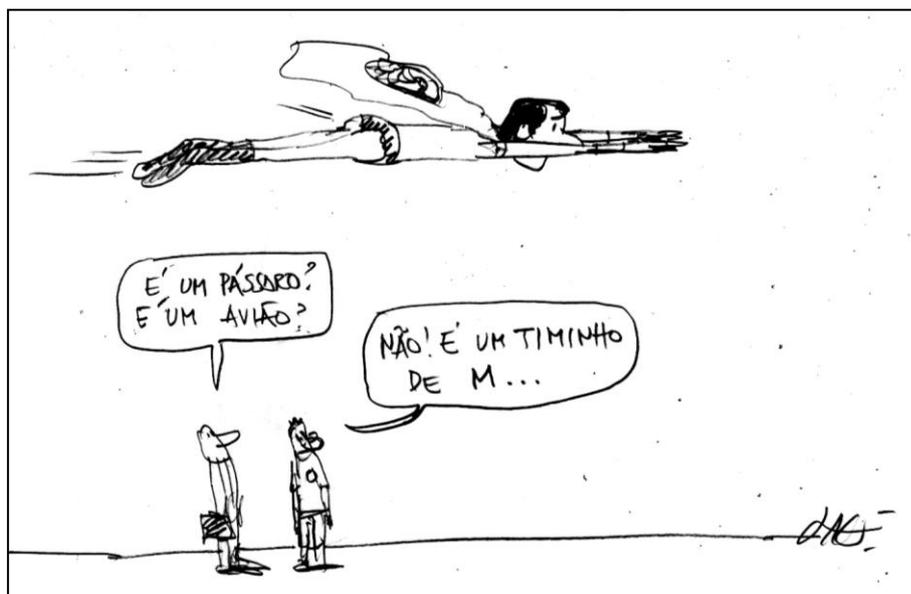


Figura 41 – Charge de Lage. Fonte: acervo pessoal do artista plástico Robério Cardoso.

Como se ver no exemplo acima, (Figura – 41), em que a rivalidade entre os torcedores dos times Bahia e Vitória, é novamente enfatizada por meio do *riso de zombaria*. Na *charge*, a

sátira e desenvolvida pela situação em que a mascote do Bahia, ao passar voando no céu, é vista por dois indivíduos e, enquanto um pronuncia a clássica frase de identificação do super-homem, o outro, possivelmente um torcedor do time do Vitória, o interrompe depreciando a mascote do time rival. Não obstante à zombaria e a comicidade, as *charges* esportivas deixam a entender uma crítica mais sutil, diferente daquelas em que o assunto é as relações políticas. As *charges* deixam transparecer aquelas conversas de bar entre amigos. A vergonha, que nelas é motivo de *riso*, não possui o sentido de indignação e escárnio como é possível perceber nas *charges* anteriores em que ACM aparece representado. Nelas, as *charges* esportivas, Lage pareceu brincar com a fidelidade dos torcedores para com seus times e com as reações daqueles aos acontecimentos que caracterizam a situação destes últimos. Na *charge* seguinte, (Figura – 42), encontramos um exemplo.



Figura 42 – Charge de Lage. Fonte: Tribuna da Bahia, 1985.

O *desenho* apresenta um enfermeiro, possivelmente, um torcedor do Vitória desesperado à procura de um médico para a mascote do time: o leão, e uma voz de alguém desconhecido respondendo com uma pergunta em que o nome de um dos grandes craques do futebol brasileiro é mencionado: Sócrates. A *charge* relacionava-se à possível troca de técnico por parte do Vitória depois da goleada que sofreu para o Corinthians em Maio de 1985. A sátira à derrota do time foi feita com a sugestão de Sócrates, formado em medicina e considerado na

época um dos melhores jogadores brasileiros. Um trocadilho entre a necessidade de um tratamento médico e também de um bom técnico para revitalizar o time. Isto pode ser compreendido pela presença da mascote do time do Vitória todo machucado no meio do campo. As *charges* deste grupo destacam as características da sociabilidade existente entre os baianos, isto é, entre aqueles amantes do futebol e, particularmente do gênero masculino, pois segundo Gastaldo (2006), antropólogo brasileiro e estudioso da relação entre futebol e sociabilidade, esta é uma atividade esportiva em que ainda há o predomínio desse gênero.

Tradicionalmente, a participação em jogos, competições e desafios é um traço característico do papel de gênero masculino nas mais diversas culturas. Desde grupos tribais ao redor do mundo, em grupos rurais e em nossa sociedade urbana moderna, boa parte dos significados articulados ao ‘ser homem’ se relaciona com aceitar os desafios propostos por outros homens. (GASTALDO, 2006, p. 3)

Não obstante esses limites, em nossa compreensão, as *charges* contribuem para delimitar uma forma de interação que, (independente da violência nos estádios entre torcedores que integram torcidas organizadas ou não), revela algo mais sobre a *cultura baiana*. Oliveira (2002), com base nos estudos do ator e professor Armindo Bião que buscou “[...] identificar as matrizes estéticas (ai entendidas como conjunto particular de características sensoriais e artísticas) que, “em contato de transculturação entre si” garantiram consistência, singularidade e total capacidade de diálogo” (OLIVEIRA, 2002, p. 60), revelou que o povo baiano é dado ao contato.

Creemos que não será preciso qualquer esforço para situarmo-nos, os baianos, e confortavelmente, entre aqueles que mais se tocam. E como nos tocamos ! Dois *beijinhos* aqui, um *cheiro* ali, um *tapinha* nas costas acolá, e assim o cotidiano dos baianos que se conhecem – e, incontáveis vezes, também daqueles que, por acaso, mal se conheceram. Conversamos na fila do banco, do caixa do supermercado ou com o motorista de taxi. Se o ônibus esta cheio e estamos sentados, oferecemo-nos para segurar o embrulho ou tomar uma criança ao colo. Abrimos caminho com um sonoro *dá licença* e, claro, com as mãos, com os braços ou ainda, se for Carnaval e a conselho da canção, a gente *mete o cotovelo*. Compomos as multidões que fazem as festas de rua da cidade, momento e lugar onde *tocar e ser tocado/pegar e ser pegado* e quase uma regra e, às vezes, um convite. (OLIVEIRA, 2002, p. 61)

De fato, nós baianos<sup>49</sup> temos uma grande facilidade para as interações sociais. Nas interações entre os torcedores de futebol, porém, essas relações de proximidades e familiaridades são

---

<sup>49</sup> É importante reforçar que também, eu também sou baiano (natural da cidade de Feira de Santana).

permeadas pelo sentido de disputa e rivalidade que gera a ambivalência. Ainda segundo Oliveira (2002, p. 63), “[...] se a “familiaridade” que preside as relações sociais sugere e mesmo estimula a proximidade interpessoal entre os baianos, esta por sua vez será maior ou menor em função da ambivalência dos movimentos de atração e repulsa e amor e ódio”. Para Gastaldo (2006), entretanto, devido ao domínio masculino entre os torcedores de futebol, a sociabilidade entre eles “[...] pode, por vezes, derivar para formas bastante agressivas de interação – que trafegam no estreito limite do que possa ser chamado de “brincadeira”, na modalidade de interação a que Radcliffe-Brown (1959) denominou “relações jocosas”, ou seja:

[...] uma peculiar combinação de amizade e antagonismo. O comportamento é tal que em qualquer outro contexto social ele expressaria e geraria hostilidade; mas tal atitude não é a sério e não deve ser levada a sério. Há uma pretensão de hostilidade e uma real amizade. Posto de outro modo, é uma relação de desrespeito consentido. (RADCLIFFE-BROWN apud GASTALDO, 2006, p. 4)

Em suas *charges* Lage expressa isso muito bem, deixando entrever características das maneiras de relacionamento que existem entre os baianos. É interessante destacar que essas “relações jocosas”, em geral, e talvez pelo sentimento de familiaridade que transpassa as relações interpessoais na Bahia, assumem um caráter pacífico. Gastaldo (2006) chama ainda a atenção para o fato de que essas formas de relacionamento tomam um contorno teatral e performática, “[...] para evidenciar pública e humoradamente o alinhamento dos participantes à situação” (GASTALDO, 2006, p. 4). Isso explicaria porque mesmo torcendo por times diferentes, a amizade entre torcedores permanece. É certo que esse tipo de relacionamento não é uma exclusividade dos baianos, pois se estenda ao Brasil de uma maneira geral, mas o fato é que o futebol contribui para intensificar a aproximação entre os baianos que, embora perpassada por ambivalências como disse Oliveira (2002), pode ser caracterizada por um forte sentimento de receptividade.

Além disso, as *charges* revelam que uma espécie de pertencimento permeia essa forma de sociabilidade que, segundo o pensamento de Gastaldo (2006), é competitiva sem, necessariamente, ser violenta. Os torcedores, ao competirem entre si com brincadeiras, se identificam com determinados times ao passo que negam outros. De acordo com outro antropólogo brasileiro, estudioso do futebol, Arlei Damo Sander, esse jogo de identidades decorre do fato de que o futebol funciona por meio de um sistema de fidelidade de modo que:

Torcer significa pertencer, e pertencer a um clube significa ser leal a ele. Vibrar quando ele ganha, sofrer resignadamente quando ele perde. Participar do mundo do futebol significa escolher um *clube do coração*. Uma vez feita a opção, ela não deve ser alterada, pois o torcedor passa a pertencer ao clube. E o time desse clube está sempre competindo com os outros, definidos como adversários. (DAMO, 2002, p. 269)

Se tomarmos aqui os exemplos que as *charges* de Lage apresentam, nós veremos que as idéias de alegria, constrangimento, decepção e sofrimento, expressam esse sentimento de lealdade e pertencimento aos times de que falou Damo (2002). Mas, se por um lado, esse tipo de relacionamento denota a radicalidade nas opções de seus torcedores, por outro lado, na Bahia ele vence qualquer extremismo nas identidades esportivas e se transforma numa boa oportunidade para interações amistosas. Como todo e bom baiano, Lage traduz essa especialidade da *cultura baiana* no traçado de seus desenhos e expressa em suas *charges* as características que fazem da Bahia uma terra de interatividades.

### 3.3.4 A idéia baiana de morte nas charges de Lage

A morte é um fenômeno de grande impacto sobre a existência humana. Ela está no centro das preocupações que inquietam o espírito do homem. Tema universal de estudos diversos, reflexões filosóficas, religiosas e produções artísticas, a morte ainda é mais nebuloso dos mistérios. Para o filósofo alemão Artur Schopenhauer, por exemplo, “[...] com a razão apareceu, necessariamente entre os homens, a certeza assustadora da morte” (SCHOPENHAUER, 2000, p. 59). Isto é, a consciência da morte causou transformações tão significativas no ser humano, que segundo o referido filósofo, “a morte é o gênio inspirador, ou a musa da filosofia, pelo que Sócrates a definiu como preparação para a morte. Dificilmente se teria filosofado sem a morte”. De fato, em determinado momento da história o ser humano passou a perceber na morte algo mais do que apenas um fim. De acordo com o estudioso francês Edgar Morin:

A morte não é só reconhecida com um fato, conforme reconhecem os animais (que, além do mais, já são capazes de se “fazerem de mortos” para enganar o inimigo), não é somente sentida como perda, desaparecimento, lesão irreparável (coisa que o macaco, o elefante, o cão, o pássaro podem sentir), a morte também é concebida como transformação de um estado em outro estado. (MORIN, 1975, p. 102)

Uma percepção que varia de *cultura* para *cultura*, de povo para povo ao longa da história. Mas além disso, ainda segundo o referido estudioso, a morte deixou de ser pensada como uma lei da natureza, “[...] mas sim como uma sujeição inevitável que pesa sobre todos os seres vivos” (MORIN, 1975, p. 102). Neste sentido, a tênue linha divisória entre os rituais fúnebres e as concepções religiosas, revelou que a percepção da morte como mudança de um estado para o outro, provocou no ser humano a preocupação com o futuro. No esforço de resolver tal dilema, buscaram-se soluções, se não definitivas, pelo menos tranquilizadoras, isso possibilitou o desenvolvimento tanto de diferentes sistemas religiosos, quanto dos diversos ritos, mitos, cerimoniais e concepções sobre a morte. Mas, sob o domínio da *cultura*, esse desenvolvimento se fez, como já dissemos, ricamente variado. No Brasil, por exemplo, e na Bahia em especial, as matizes fundadoras da *cultura* brasileira e baiana, engendraram uma visão de mundo e modos de comportamento e relacionamento sobre a morte, muito particular.

Como já dissemos nos capítulos anteriores, especialmente quando discutimos sobre as interatividades entre *desenho* e *cultura*, em meio a esse contexto de desenvolvimento cognitivo do ser humano sobre o mundo a sua volta e seus fenômenos, a *imagem* e, especialmente, o *desenho*, surgem como meios de expressão e reflexão sobre esse mesmo mundo natural e social. A

*charge*, como uma das formas de manifestação da arte do *desenho*, também serviu e serve a esse propósito, pelas razões que também já discutimos anteriormente. A *charge* ao lado, por exemplo, (Figura – 43) não trata nem de política, nem de esporte, seu assunto é relacionado a algo diferente, mas igualmente importante, a morte.

Embora esse tema não



Figura 43 – Charge de Lage. Fonte: acervo pessoal do artista plástico Robério Cardoso.

esteja fora dos domínios da *charge* que, em geral, se concentra em assuntos de caráter político, a recorrência desse tipo de *desenho* em nossa pesquisa foi muito baixa. Com exceção da *charge* já apresentada (Figura – 37), que traz algumas referências sobre as intenções de morte, até onde pudemos procurar nos acervos consultados, não encontramos outros exemplos sobre este tema. Em decorrência disso, aqui apresentamos apenas uma que, em nossa compreensão, faz referência à *cultura baiana*. No *desenho* encontramos a representação do escritor e romancista baiano Jorge Amado escrevendo à máquina e um anjo com um pedaço de papel nas mãos. Ela faz referência ao falecimento do escritor ocorrido no dia 06 de Agosto de 2001, vítima de parada cardiorrespiratória.

A particularidade desta *charge* está no fato de que não há indícios de crítica ou mesmo de zombaria, pelo contrário, há a presença daquele tipo de *riso* que Propp (1992) classificou como sendo o *riso* bom, ou seja, aquele que surge de uma situação engraçada, mas que não é zombeteiro. A mensagem que a *charge* transmite, pode ser mais bem interpretada como uma criativa forma de despedida, na medida em que, Lage faz isso por meio do *desenho* sem, entretanto, deixar se perder o humor que lhe é característico. A comicidade da *charge* está no fato de que o anjo vem pedir um autógrafo a Jorge Amado para Deus que, por está “mei acanhado” quer que Jorge Amado vá pessoalmente lhe dá um autógrafo, em outras palavras, o anjo veio anunciar que chegou a hora dele ir para o céu se encontrar com Deus. Em sua criatividade associada a sua preocupação em fazer referência à *cultura baiana*, Lage coloca um anjo, de cabelo crespo, falando de modo muito semelhante ao como às vezes, certos personagens do escritor baiano falavam.

Vale destacar que o modo de proceder do anjo não expressa uma postura autoritária como a de algum que é superior, pois ao dizer que Deus “está acanhado” ao pedir um autografo a Jorge Amado, por um lado, Lage expressa a reverencia e a admiração que muitos tinham pelo famoso escritor baiano. Por outro lado, Lage cria a situação cômica pela inversão que realiza no modo de proceder com as divindades. Na *charge* é um representante direto do divino quem vem pedir um favor, tal qual o ser humano procede com as divindades. Lage, neste momento, reforça o fato de que Jorge Amado foi um grande romancista de reconhecimento internacional. Suas obras, bastante conhecidas do público, versam sobre os costumes, o cotidiano e o jeito de ser baiano. Devido ao seu grande sucesso na literatura brasileira, ele contribuiu bastante para reforçar alguns dos estereótipos existentes sobre a *cultura baiana*

dentro e fora da Bahia, através de personagens, tais como, Dona Flor, Gabriela: cravo e canela, Rita baiana. Em seu estilo narrativo, Jorge Amado:

[...] apropria-se de elementos da natureza e reproduz fielmente cenários de uma Bahia onde seus personagens vivenciam histórias escritas de forma tão encantadora que levam o leitor a se perguntar se tais personagens teriam de fato existido. A sua forma documental de fazer literatura, aliada a uma proposta e compromisso político de captar a identidade e a singularidade da Bahia e do Brasil através da fala, da cena e dos problemas do povo, fez de Jorge Amado um portavoz reconhecido e consagrado da Bahia e lhe conferiu uma considerável credibilidade ao se proferir sobre a Bahia (VASCONCELOS, 2008, p. 5).

À semelhança de Jorge Amado, Lage criou personagens que também referenciaram características da *cultura baiana*, a exemplo da irreverência, da malandragem e da religiosidade. Dentre seus personagens, poderíamos citar o papagaio Put que, de acordo com Lage (apud CRUZ, 1997) era um personagem que gostava de falar “sacanagem”. Nesse sentido, ambos ao seu modo, contribuíram para construir e consolidar a hegemonia de um padrão cultural baiano, no caso, aquele referenciado na cidade de Salvador e no Recôncavo. Em nossa compreensão, o uso das formas simbólicas mencionadas por Thompson (1995), presente nas *charges*, contribuiu bastante para isso. Além disto, em decorrência de sua vinculação com os meios de *comunicação de massa*, na medida em que, o fácil e rápido entendimento da mensagem visual tem como objetivo, o amplo alcance da informação e da notícia.

Um último detalhe a ser observado é que, apesar de seu caráter cômico, esta *charge* é bastante esclarecedora sobre o modo como a idéia de morte é representada e concebida pelos baianos. Nela encontramos referências tanto aos padrões da religião cristã, quanto ao que se refere às formas de relacionamento com o sagrado por parte dos cultos do candomblé. Isto é a idéia de continuidade se faz presente na maneira com a situação cômica se desenvolve. Neste sentido, quando o anjo vem, em nome de Deus, até o romancista baiano para pedir um autografo, deixa entender que a morte é apenas uma passagem e que nada será interrompido, no caso em questão, a reputação do famoso escritor continuará depois de sua morte. A referência ao legado africano na constituição da *cultura baiana*, novamente se fez presente por meio da compreensão de que enquanto um baiano, Jorge Amado seria também um ancestral dos demais baianos. Assim, mesmo morrendo ele “[...] está sempre presente, como um aliado e parceiro [...]” (SODRÉ, 1988, p. 127).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como uma das formas de *humor gráfico*, ou seja, como um dos tipos de *desenhos* feitos para criticar por meio do *riso*, a *charge* está intrinsecamente associada aos acontecimentos diários, aos fatos da atualidade. Por essa característica, ela acompanha o desenvolvimento histórico e cultural da sociedade a qual está inserida. Bastante utilizada pelos meios de *comunicação de massa*, a *charge* funciona como um recurso opinativo, atribuindo ao *desenho* uma função ideológica, afinal, “[...] com seu potencial de sedução, tornou-se um instrumento eficaz de persuasão do público leitor” (NOGUEIRA, 2003, p. 3). Embora a origem da *charge* esteja relacionada ao desenvolvimento da caricatura e do cartum, na acepção de Fonseca (1999). Ela ganhou autonomia enquanto um tipo particular de *humor gráfico*, pois, ainda que o termo francês “charger” do qual deriva, à semelhança do termo italiano “caricare”, signifique “[...] carregar, exagerar ou atacar violentamente [...]” (FONSECA, 1999, p. 26); por seu caráter efêmero e sua ênfase no acontecimento, a *charge* difere do cartum de temática universal e também da caricatura, que se centra na caracterização dos atributos anatômicos ou psicológicos.

Em sua importância cultural a *charge* expõe o campo normativo da *cultura* a qual pertence. Assim, na medida em que os homens riem por motivos diferentes, como observou Laraia (1997), ao ser um produto da ação humana, a *charge* é uma interpretação gráfica dos significados que constituem as situações cômicas em uma sociedade. Vale salientar que a *cultura*, nesta dissertação, foi entendida como a “teia de significados” que, segundo Geertz (1989), constitui o sistema simbólico de uma sociedade. Enquanto que segundo o pensamento de Sodré (1988, p. 15), o campo normativo é “[...] o espaço próprio e distintivo de um modo específico com o sentido e o real, isto é, aquilo que possibilita a delimitação de uma *cultura*”. No que se refere à *charge* de Hélio Lage, o estudo nos relevou que a *cultura baiana* se caracteriza por uma *cultura* bastante flexível, na medida em que possibilita a manifestação de práticas de organização simbólica diversas.

E, apesar de todos os problemas e desafios que o processo histórico de formação cultural da Bahia, impôs ao povo baiano, ele se caracteriza por um modo de pensar, agir e se relacionar que possibilita trocas, interpenetrações, transfusões e contágios, em que a prática do duplo pertencimento se faz presente. Um povo que, segundo o pensamento de Risério (2004),

constitui uma sociedade rigorosamente hierarquizada, mas ao mesmo tempo dada ao contato. Por isso, uma vez que as *charges* de Lage podem ser consideradas como alegorias, segundo a acepção de Panofsky (2002), elas podem ser consideradas tanto como um registro histórico da teia de significados que, segundo Geertz (1989), define os baianos, quanto uma representação simbólica da própria *cultura baiana*.

Nas *charges* também ficou evidente uma preocupação de Lage em estabelecer contato com pessoas de fora da cidade de Salvador. Mas sempre que isso é percebido notamos uma recorrência àqueles elementos que de uma maneira geral caracterizam visualmente a cidade em que ele residia. Em outras palavras as *charges* de Lage, possibilitavam a ele interagir com os outros a partir de seu lugar. Isto explica como a necessidade de proximidade e familiaridade era resolvida. Lage se utilizava de elementos visuais e culturais que, em certa medida, eram bastante conhecidos pelo povo baiano. Neste processo de reconhecimento e sociabilidade os *desenhos* apresentavam, freqüentemente, representações alusivas às práticas religiosas, as formas de lidar com o divino, a morte e as formas de relacionamento social. Um exemplo disso pode ser visto nas *charges* que tratam de temas como religiosidade. Elas revelaram uma religiosidade que ao permear o cotidiano se apresenta como algo fluido que preserva a reverência aos ritos, a doutrina, a adoração e a fé no poder do sagrado, mas que não se fecha em si mesma, permitindo a existência de duplos pertencimentos sem prejuízo das suas identidades. Tudo isso pode ser observado nas *charges* que aqui investigamos.

Com relação à produção de Hélio Lage, percebemos que era influenciada pelo ambiente em que se realizava a criação. Em outras palavras, quando ele criava *charges* para a Tribuna da Bahia, além do tema ser mais específico (questões políticas), seu humor parecia mais ácido e irônico. Quando realizava suas criações humorísticas independentes, além de ser mais diversificada porque não produzia apenas *charges*, mas também história em quadrinhos, cartuns, etc. Nós percebemos, ainda, que seu humor era mais solto mais voltado para aspectos do cotidiano (relações amorosas, de gênero e outros temas que exaltavam aspectos peculiares ao povo baiano), ainda que suas referências estivessem fortemente centradas em aspectos e valores característicos da cidade de Salvador e do Recôncavo baiano. Em suma, enquanto um elemento de caracterização cultural, o *desenho* agrega componentes identitários que não apenas comunicam, mas também expõem o campo normativo que delimita a *cultura* a qual faz parte, servindo assim de registro do sistema simbólico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ALMEIDA, Cecília Sampaio de. **Charge política – Brasil: charges do Borega**. Feira de Santana. UEFS, 2004 (Monografia de especialização).
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 2 ed. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- ÁVILA, Vicente F. de. **A pesquisa na dinâmica da vida e na essência da universidade**. Campo Grande, MS: EDUFMS, 1995.
- AZEVEDO, Ricardo. **Eu sou um nome na história**. Salvador, s/d. Disponível em: < <http://www.ecvitoria.com.br/site/historia/default.jsp> > Acesso em: 15/02/10, 18:42:15.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. SP: Martins Fontes, 2007. (coleção tópicos).
- BREMER, Jan; ROODENBURG, Herman (org.). **Uma história cultural do humor**. RJ: Record, 2000.
- BOBBIO, Norberto. **Dicionário de ciências políticas**. Vol. 1, Brasília: UnB, 1998.
- BOBBIO, Norberto. **Direita e Esquerda**. São Paulo: UNESP, 2001.
- CAMPOS, Hellio (Mestre Xaréu). **Capoeira Regional: a escola de Mestre Bimba**. Salvador: UFBA, 2009
- CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. RJ: Civilização Brasileira, 2002.
- CERVO, Amado L.; BERVIAN, Pedro A. **Metodologia Científica: para uso dos estudantes universitários**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1983.
- CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. SP: Ática, 1995.
- CIPRIANO, Carlos L. (org.). **Fazer universidade: uma proposta metodológica**. São Paulo: Cortez, 2005.
- CROCE, Benedetto. **Breviário de Estética**. São Paulo: Ática, 2001.
- CROSS, Nigel. **Desenhante: pensador do desenho**. Santa Maria: sCHDs Editora, 2004.
- CRUZ, Gutemberg. **Feras do Humor Baiano: Lage, Nildão e Setúbal**. Salvador, Egba, 1997.
- CRUZ, Gutemberg. **Humor gráfico na Bahia – o traço dos mestres: Paraguassú, K-Lunga, Tishchenko, Sinézio Alves, Fernando Diniz, Gonzalo Cárcamo**. Salvador, Gráfica e editora Arembepe, 1993.

- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru, SP: USC, 2002.
- DAMO, Arlei Sander. **Futebol e identidade social: uma leitura antropológica das rivalidades entre torcedores e clubes**. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2002.
- DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil**. São Paulo: Scipione, 1989 (série – pensamento e ação no magistério, nº 6)
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ECO, Umberto. **O signo**. Lisboa: Editorial Presenca, 1997.
- FEIJÓ, Mário. **Quadrinhos em ação: um século de história**. São Paulo: Moderna, 1997, (Coleção Polêmica).
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FERREIRA, Edson Dias. **Desenho conhecimento: em direção à construção de sua epistemologia**. In Anais [do] Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico e Congresso Internacional de Engenharia Gráfica nas Artes e no *Desenho*. Ouro Preto: 2000.
- FERREIRA, Edson Dias. **Desenho e Antropologia: influências da cultura na produção autoral**. In Anais [do] Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico e Congresso Internacional de Engenharia Gráfica nas Artes e no *Desenho*. Recife: 2005.
- FERREIRA, Edson Dias. **Fé e festa nos Janeiros da Cidade da Bahia: São Salvador**. São Paulo: PUC-SP, 2004 (Tese – Doutorado).
- FILHO, Erasmo B. de Souza. **Desenho. Uma linguagem cotidiana: métodos e técnicas**. In: IIIrd International Congress on Graphics Engineering for Arts and Technical Drawing / 14º Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico, 2000, Ouro Preto - MG. Graphica 2000.
- FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: a imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- FRUTIGER, Adrian. **Sinais e símbolos: desenho, projeto e significado**. SP: Martins Fontes, 1999.
- GASTALDO, Édison. **Futebol e sociabilidade: apontamentos sobre as relações jocosas futebolísticas**. In: Esporte e Sociedade, número3, Jul2006/Out2006, p. 1-16.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema simbólico. In: **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997, p. 142-181.
- GIL, Antônio C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1994.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão**. SP: Martins Fontes, 1995.

GOMES, Luiz Vidal Negreiros. **Desenhando: um panorama dos sistemas gráficos**. Santa Maria - RS: editora da UFSM, 1998.

GOMES, Luiz Vidal Negreiros. **Desenhismo**. Santa Maria - RS: editora da UFSM, 1996.

GOMES, Robérico C.; SANTOS, Isabele F. FERREIRA, Edson Dias. **Desenho: arte, ciência ou tecnologia?** In Anais [do] I Congresso Internacional de Engenharia Gráfica nas Artes e no Desenho. Ouro Preto: 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. RJ: DP&A, 2005.

HENFIL. **Como se faz humor político**. RJ, Petrópolis: Vozes, 1984.

HOBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991**. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KANDISKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano: contribuições à análise dos elementos da pintura**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LAKATOS, Eva M. **Metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2000.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 11 ed. RJ: Jorge Zahar, 1997.

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. RJ: José Olympio, 1963.

LUCA, Tania Regina de. **História dos, nos e por meio dos periódicos**. In: PINSKY, Carla B. (org.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2008, p. 111-153.

LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). **A pintura – textos essenciais**. Vol. 9 – O Desenho e a cor. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). **A pintura – textos essenciais**. Vol. 8 – Descrição e interpretação. São Paulo: Ed. 34, 2005.

MAIA Jr, Raul e PASTOR, Nelson (org.). **Magno dicionário brasileiro de língua portuguesa**. SP: Difusão Cultural do Livro, 1995.

MASSIRONI, Manfredo. **Ver pelo desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos**. 1. Ed. Lisboa: edições 70, 1982.

MATTOSO, Kátia M. de Q. **Bahia, século XIX: uma província no império**. RJ: Nova Fronteira, 1992.

MENDONÇA, Sônia R. de; FONTES, Virgínia M. **História do Brasil recente: 1964 – 1980**. SP: Ática, 1988.

MIANI, Antônio Rozinaldo. **Charge: uma prática discursiva e ideológica**. Pará: UEL. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação – Campo Grande, Mato Grosso do Sul, setembro, 2001.

MIGUEZ, Paulo. **A organização da cultura na “cidade da Bahia”**. Salvador: FACOM; UFBA, 2002, (Tese – Doutorado)

MINAYO, Maria Cecília de Souza; DESLANDES, Suely Ferreira; CRUZ NETO, Otávio. **Pesquisa social : teoria, método e criatividade**. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

MONTENEGRO, Gildo. **A invenção do projeto**. São Paulo: Edgard Blucher, 1995.

MONTENEGRO, Gildo. **Desenho de projetos**. São Paulo: Edgard Blucher, 2007.

MORAES, Dénis de. **O rebelde do traço: a vida de Henfil**. RJ: Jorge Olympio, 1997.

MORIN, Edgar. **O enigma do homem**. RJ: Zahar, 1975.

MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

OLIVEIRA, Francisco de. **O elo perdido: classe e identidade de classe na Bahia**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

OLIVEIRA, Lysier dos R.; TRINCHÃO, Glaucia Maria C. **Desenho, um testemunho da História**. In Anais [do] Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico e Congresso Internacional de Engenharia Gráfica nas Artes e no Desenho. Ouro Preto: 2000.

OLIVEIRA, Paulo Cesar Miguez. **A organização da cultura na Cidade da Bahia**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura contemporânea), Salvador: UFBA/FACOM, 2002.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos em iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento**. Lisboa: Estampa, 1995

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PANOFSKY, Erwin. **Sobre o problema da descrição e da interpretação do conteúdo de obras das artes plásticas**. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). *A pintura – textos essenciais*. Vol. 8 – Descrição e interpretação. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 83-109.

PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PIERONI, Cristiane Perrucho. **O Pasquim e suas influências sobre a charge baiana**. Salvador: UFBA: Faculdade de comunicação, 1998 (Monografia de conclusão de curso).

PINHEIRO, Israel de Oliveira. **A Política na Bahia: atrasos e personalismos**. In: *Ideação*, nº 4, jul./dez. Feira de Santana: 1999, p. 49-78.

PINHO, Osmundo S. de Araujo. **A Bahia no Fundamental: Notas para uma interpretação do discurso ideológico da Baianidade**. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 13 n. 36 São Paulo, Fevereiro de 1998.

PINHO, Osmundo S. de Araujo. **O mundo negro: sócio-anthropologia da reafrikanização em Salvador**. Campinas, SP: 2003. Tese (doutorado) – Unicamp – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

POLLAK, M. **Memória e Identidade social**. RJ: Estudos Históricos, Vol. 05, nº 10, 1992.

PROPP, Wladimir. **Comichidade e riso**. SP: Ática, 1992.

RAMOS, Alexandre; SOUZA, Luciano. **Barradão - Alegria, Emoção e Vitória**. Salvador, s/d. Disponível em: < <http://www.ecvitoria.com.br/site/historia/default.jsp> > Acesso em: 15/02/10, 14:23:35.

RISÉRIO, Antônio. **Bahia com “H” – uma leitura da cultura baiana**. In: REIS, João José. *Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo, SP: Brasiliense, Rio de Janeiro: CNPq, 1988.

RISÉRIO, Antônio. **Uma história da cidade da Bahia**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

ROCHA, Ariadne de Araujo. **Percursos do Imaginário: proposta para criação de produto turístico**. Monografia (Especialização em *Desenho*), UEFS, 2006.

ROCHA, Ariadne de Araujo; SILVA, David Ricardo de J. **Os riscos do dia-dia: o desenho no cotidiano**. In Anais [do] XIX Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico e VIII Congresso Internacional de Engenharia Gráfica nas Artes e no Desenho. Bauru, São Paulo: 2009.

RODRIGUES, Marly. **A década de 80 – Brasil: quando a multidão voltou às praças**. SP: Ática, 1992.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso – a representação humorística na história brasileira: da Belle époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

SANTOS, Henrique Sena dos. **Entre negros e brancos: Considerações sobre a formação da cultura futebolística em Salvador, 1901-1920**. Revista de História do Esporte, Volume 2, número 1, junho de 2009.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. SP: Brasiliense, 1987 (Coleção Primeiros passos – 110).

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 7. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

SCHOPENHAUER, Artur. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. SP: Martins Fontes, 2000.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**. RJ: Francisco Alves, 1988.

TAVARES, Luis H. Dias. **História da Bahia**. São Paulo: Ática, 1981.

TERRA, Ernani; NICOLA, José de. **Gramática, literatura e redação para o 2º grau**. SP: Scipione, 1997, p. 218.

THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura moderna: teoria social e crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

VASCONCELOS, Cláudia Pereira. **Ser-tão baiano: a baianidade e a sertanidade no jogo identitário da cultura baiana**. IV Enecult. Salvador: FACOM / UFBA, 2008.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 7-72.