



CAMILA LUIZA LELIS

MULHERES EM TRAÇOS:
A PERCEPÇÃO DO SENSÍVEL PRESENTE NA EXPOSIÇÃO
BATOM, LÁPIS & TPM

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA

São João del-Rei
2016



CAMILA LUIZA LELIS

**MULHERES EM TRAÇOS:
A PERCEPÇÃO DO SENSÍVEL PRESENTE NA EXPOSIÇÃO
*BATOM, LÁPIS & TPM***

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura.

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Guillarduci

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA**

São João del-Rei
2016



Universidade Federal de São João del-Rei – MG
Programa de Pós-Graduação em Letras
Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura
Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

**Mulheres em traços: a percepção do sensível presente na exposição
*Batom, Lápis & TPM***

Banca Examinadora

Prof. Dr. Cláudio Guilarduci
Universidade Federal de São João del-Rei - MG
Orientador

Prof^a. Dr^a Suely da Fonseca Quintana
Universidade Federal de São João del-Rei - MG
Titular

Prof. Dr. Adolpho Carlos Françaoso Queiroz
Universidade Presbiteriana Mackenzie - SP
Titular

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA

Para meu pai,
que está sempre comigo.

AGRADECIMENTOS

Ao CAPES, pelo suporte que recebi durante o processo de pós-graduação;

À Universidade Federal de São João del-Rei, por fazer parte da minha vida desde muito antes do meu ingresso na área acadêmica;

Ao PROMEL, aos professores do programa e aos funcionários pelo apoio dedicado a nós mestrandos, em especial à secretária Karina pela paciência e dedicação;

Ao meu orientador Cláudio Guilarduci, por acreditar no meu trabalho e ser alguém em quem encontrei um amigo;

À minha família: minha mãe Dorinha, minha irmã Cristina, meu irmão Gabriel, meu cunhado Wallace e meu avô Gabriel pelo amor, apoio, compreensão e por sempre torcerem pelo meu sucesso;

À minha família piracicabana: tia Aparecida, tia Graça, avó Terezinha e primos, pelo carinho e hospitalidade em minhas visitas apressadas;

Aos amigos piracicabanos Fátima e Sérgio, que também sempre me dedicaram muito amor e apoio;

Aos amigos Fábio Custódio Costa, Rodrigo Alves, Rafael Senra e Ana Cláudia, sem os quais esta pesquisa não teria acontecido;

À prefeitura de Piracicaba que, por intermédio do Prof. Adolpho Queiroz, forneceu-me material bibliográfico gratuito sobre a história da cidade;

Ao amigo Cléber Penoni, que esteve ao meu lado nas horas mais incertas;

Ao CEDHU, por promover o Salão Internacional de Humor de Piracicaba e o Batom, Lápis & TPM;

Aos colegas de sala da pós-graduação, em especial Richardson, Stefânia, Luciane, Vinícius e tantos outros com quem dividi experiências e aprendizados valiosos;

À cidade de Piracicaba, que sempre me recebeu de braços abertos.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a produção de arte gráfica feminina, focando, principalmente, na exposição Batom, Lápis & TPM, que acontece na cidade de Piracicaba, interior de São Paulo. Para o desenvolvimento da pesquisa, fez-se uma análise das características da produção gráfica, enaltecendo as etapas da criação e as várias possibilidades de se realizar a leitura de uma charge. Para construir um contexto Histórico da produção gráfica feminina no Brasil, acrescentou-se ao trabalho um exame das vidas e obras das artistas Nair de Teffé e Hilde Weber, exemplificando a atuação da mulher na caricatura e na charge jornalística, respectivamente, a fim de demonstrar que o tema não é recente e que há muito se fazia necessário um estudo aprofundado sobre elas. Este levantamento Histórico também acontece na abordagem acerca da criação do Salão Internacional de Humor de Piracicaba, na análise de sua trajetória desde 1974 e sua importância cultural. Sobre a exposição Batom, Lápis & TPM, faz-se um levantamento das condições que levaram à sua criação, a importância do evento para a valorização da arte gráfica feminina e uma análise aprofundada de algumas obras expostas na edição de 2015, a fim de captar qual a percepção que se obtém das produções femininas atuais.

A base teórica desta pesquisa foi construída através dos apontamentos críticos de Walter Benjamin, Michel Foucault e Didi-Huberman. Esta dissertação analisa as características presentes nos traços da charge, como sua ocasional ausência de cor e a profundidade do traço sobre o papel em branco, a maneira como ela pode transformar uma linguagem, quando se utiliza de grafia para compor sua imagem e como a mudança de lugar, saindo da imprensa para uma exposição de arte, afeta a maneira como a arte gráfica é observada pelo contemplador.

Palavras-chave: arte gráfica; charge; produção feminina; Piracicaba; Batom, Lápis & TPM.

ABSTRACT

This research has as main goal to analyze the female graphic art production, focusing, mainly, on the exposition Batom, Lápis & TPM that takes place in the city of Piracicaba, countryside of São Paulo. For the development of this work, we made an analysis of the characteristics of graphic production, extolling the stages of creation and the many possibilities of reading a charge. To build a historical context of the female graphic production in Brazil, we added to the search an examination of the artists Nair de Teffé's and Hilde Weber's life and work, exemplifying the woman's actuation in the caricature and journalistic charge, respectively, in order to show that the theme is not recent and that a deep study about them was needed for a long time. This historic survey also happens during the approach related to the creation of International Humor Exhibition of Piracicaba, in the analysis of its trajectory since 1974 and its cultural importance. When it comes to the exhibition Batom, Lápis & TPM, we did a survey about the conditions of its creation, the importance of such event for the appreciation of female graphic art and a deep analysis of some works exposed in the edition of 2015, in order to capture which perception we can get from current female productions.

The theoretical basis of this research was built through the critics Walter Benjamin's, Michel Foucault's and Didi-Huberman's notes. This dissertation analyzes the characteristics present on the charge features, such as its occasional absence of color and the lines' depth on the blank paper, the way it can transform a language, when it uses spelling to compose an image and how the change of place, leaving the press and going to an art exposition, affects the way the graphic art is seen by the observer.

Key-words: graphic art; charge, female production, Piracicaba; Batom, Lápis & TPM.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1: Angel Boligan Corbo.....	21
Figura 2: A artista francesa Réjane.....	27
Figura 3: Rui Barbosa.....	28
Figura 4: Caricaturas de Café Filho e Castelo Branco.....	31
Figura 5: Alfredo Volpi, Paulo Rossi Osir e Hilde Weber no ateliê Osirarte.....	32
Figura 6: Getúlio Vargas é eleito presidente contra a vontade dos militares.....	34
Figura 7: Getúlio Vargas se fecha no Palácio e alega que só sairá morto.....	35
Figura 8: Posse de Felinto Muller.....	38
Figura 9: Charges censuradas de Jaguar e Henfil.....	42
Figura 10: Panorama da pós-festa no primeiro Salão.....	43
Figura 11: Charge da cartunista Laerte Coutinho.....	44
Figura 12: <i>Os Embaixadores</i> , de Hans Holbein, O Jovem.....	48
Figura 13: Distorção digital de <i>Os Embaixadores</i>	49
Figura 14: Charge de Douglas Mayer.....	51
Figura 15: Charge de Eliza Freire.....	51
Figura 16: <i>A Traição das Imagens</i> , René Magritte.....	55
Figura 17: Margaret Keane, quadro e cartaz.....	57
Figura 18: <i>Os Dois Mistérios</i> , René Magritte.....	59
Figura 19: Charge de Júlio Cesar Cardoso Barros.....	61
Figura 20: <i>O Nascimento de Vênus</i> , de Sandro Botticelli.....	66
Figura 21: <i>Lucrezia e Susana e os Velhos</i> , de Artemísia Gentileschi.....	68
Figura 22: Charge de Flávia Tonelli.....	70
Figura 23: Charges de Fani Loss e Mahdieh Sabbaghkar.....	71
Figura 24: Charge de Ziraldo para o Jornal do Brasil.....	76
Figura 25: Charge de Somaye Shoghi.....	79
Figura 26: Charge de Thais Linhares.....	80
Figura 27: Charge de Cláudia Kfourri.....	81
Figura 28: Charge de Evelin Debei.....	82
Figura 29: Charge de Mônica Fuchshuber.....	82
Figura 30: Charge de Cátia Ana Baldoino.....	83
Figura 31: Charge de Liz França.....	83
Figura 32: Charge de Natália Forcat.....	84
Figura 33: Charge de Atefeh Yaryan	87
Figura 34: Caricatura da artista Laerte Coutinho	90

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
CAPÍTULO 1	
1. A charge, muito além do traço.....	16
1.1 Os chargistas e seus processos de criação.....	19
1.2 Nair de Teffé: a primeira-dama da caricatura.....	24
1.3 Hilde Weber: a charge jornalística nos tempos de Vargas.....	31
1.4 O Salão Internacional de Humor de Piracicaba.....	38
CAPÍTULO 2	
2. A charge, muito além da imobilidade.....	46
2.1 Olhar e ser olhado pela charge em exposição.....	53
2.2 O caminho tortuoso da mulher através da História da Arte.....	63
2.3 A charge e o feminino na exposição Batom, Lápis e TPM.....	72
2.4 O movimento na imobilidade: A dramaturgia da charge.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	97
ANEXOS.....	100

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O rio de Piracicaba/ Vai jogar água pra fora/ Quando chegar a água/ Dos olhos de alguém que chora.

Lourival dos Santos¹

Piracicaba é uma cidade do interior do estado de São Paulo que possui, aproximadamente, 400 mil habitantes. Foi fundada em 1767 e cresceu economicamente, em grande parte, por conta da produção de cana e café. Nos anos de 1970 a cultura canavieira firmou-se como principal fonte de renda da cidade, estimulando o progresso da área urbana. Graças à vasta quantidade de fábricas e indústrias nacionais e multinacionais que impulsionaram o desenvolvimento da produção de álcool hidratado para fins combustíveis, a cidade hoje é uma ilha urbana cercada de zona rural por todos os lados.

Mas estas informações técnicas sobre a cidade não são as que eu carrego comigo na memória. Das lembranças que tenho dos meus primeiros oito anos de vida em Piracicaba, as que me deixam mais nostálgica são sobre o seu céu. E era possível compará-lo com outros céus porque todos os anos eu vinha com minha família a São João del-Rei, minha cidade natal, para visitar os parentes. E só quando eu chegava aqui é que me lembrava da imensidão do céu de Piracicaba e o quanto ele me fazia falta. Hoje eu sei que as cidades estão em níveis atmosféricos diferentes e que isso altera nossa percepção espacial, mas eu acreditava que o céu de Piracicaba era único e diferenciado, com nuvens gigantes e cheias de formas, que me faziam deitar no quintal para contemplar cada uma delas e decifrar seus formatos misteriosos.

As estações do ano me surpreendiam sempre com suas peculiaridades: os ventos do outono deixavam o céu da cidade inteira recheado de baloeiros em seus balões de ar-quente coloridos passando sobre nossas cabeças, alguns tão baixos que permitiam que as pessoas dentro das cestas acenassem pra gente lá no chão, outros tão altos que pareciam querer alcançar as nuvens; as chuvas de verão eram ligeiras e nos possibilitavam vivenciar o curioso fenômeno de estar em uma rua seca enquanto se observava a chuva que caía na rua paralela; o fim da primavera era a época de queimada² nos canaviais, que durante meses deixava a cidade inteira com a “neve preta”, como eu chamava as cinzas dos campos de cana incendiados que caíam levemente por toda a cidade e que levavam minha mãe à exaustão de tanto varrer a varanda. E como o volume maior das cinzas caía no mês de dezembro, eu costumava me

¹ Canção *Rio de Lágrimas (O Rio de Piracicaba)*, composta em 1970 por Lourival dos Santos, que a cantava em parceria com Tião Carreiro.

² Esta prática está proibida desde 2013 mediante ações de leis ambientais.

sentir importante ao pensar que aquela “neve preta” era uma versão brasileira da neve branca dos filmes americanos natalinos.

Já o inverno deslocava meu olhar do céu para o chão. Isso porque, nessa época, os ventos não sopravam mais carregando consigo os balões, nem as chuvas passageiras molhavam as casas dos vizinhos, muito menos era possível brincar com a “neve preta” caindo suave. Meus olhos se voltavam para baixo, em direção ao Rio Piracicaba, que em épocas de chuva e climas quentes corta a cidade com suas corredeiras violentas e seu barulho ensurdecedor. Todo o município foi erguido em torno de suas margens e suas águas são, até hoje, profundas e ricas em vida aquática e alvas cachoeiras elevadas³. Mas no inverno a calmaria chega ao rio por causa da seca, deixando-o em estado de hibernação, enquanto expõe seu esqueleto de rochas a céu aberto, aguardando sedento pelas gotas de chuva da primavera. Esse fenômeno sempre me deixava abatida, pois sentia falta da adrenalina que me aterrorizava ao cruzar a pequena ponte de ferro sobre o rio, hoje já extinta⁴, que ligava a Avenida Beira Rio ao Engenho Central⁵. Mas, por um tempo, precisava me contentar com a revelação das pedras e raízes de árvores da margem que antes ficavam escondidas sob a água.

Lembro-me de cruzar essa ponte de ferro, que perigosamente balançava um pouco com nossos passos, para chegar ao Engenho e me deslumbrar com sua imensidão. Eu, menor na idade e no tamanho, não conseguia entender como o teto dos galpões e armazéns antigos, tidos por mim como abandonados e assombrados, poderiam ser mais altos que o teto da minha casa. Olhar pra cima dentro do Engenho era olhar para outro céu, feito de ferro e tijolos vermelhos. E era nesse momento confuso de pavor e admiração que eu apertava firme a mão do meu pai, que me guiava nestes passeios de fim de semana, junto com minha mãe e minha irmã, às margens do Rio Piracicaba e pelo parque da Rua do Porto, localizado ao lado da prefeitura.

Acredito que a morte do meu pai em 2012 tenha sido um dos motivos que me levaram a tentar recuperar estas memórias de infância. Mesmo após vinte anos morando em São João del-Rei, minhas recordações sobre meu pai sempre tiveram como cenário a cidade de Piracicaba. Como quando nós observávamos os balões de ar-quente sendo inflados no parque da Rua do Porto antes de voarem sobre nós, ou quando sentávamos à beira do grande lago que existe no centro deste mesmo parque, a fim de brincar com os patos que ficavam nadando por

³Uma das cachoeiras mais famosas é a *Véu da Noiva*, que deságua no Rio Piracicaba e está localizada ao lado do Engenho Central, no bairro Beira Rio.

⁴Devido à sua fragilidade, a antiga ponte de ferro foi substituída pela Ponte Pênsil em 1992.

⁵Antigo engenho de açúcar construído em 1881 e considerado o engenho mais importante do país devido à sua grande capacidade de produção. Foi desativado em 1974 e tombado como patrimônio histórico e cultural em 1989, transformando-se em espaço cultural da cidade. Fonte: SEMAC.

ali. Às vezes eu só me lembrava do pôr-do-sol refletido neste lago, mas outras vezes as lembranças eram mais nítidas, e eu conseguia me ver novamente de pé, ao lado do meu pai, segurando a mão dele, enquanto olhava pra cima e lhe sorria. E essa prática reminiscente amadureceu e se transformou em um plano concreto de resgate de um tempo que eu acreditava que poderia reviver. E quando me dei conta que a tentativa de resgate da memória era ilusória, cheguei à conclusão de que eu poderia ter meu passado como ponto de partida para a construção do meu futuro, que seria o mestrado.

A partir daí, minhas ações fluíram conforme eu me atualizava acerca do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei e decidi, depois de muita pesquisa, que meu objeto seria o Salão Internacional de Humor de Piracicaba, por suas atividades na área artística (o estudo da arte sempre me atraiu), por estar localizado no mesmo local de minhas memórias infantis e por ser uma grande referência cultural de Piracicaba.

Meu primeiro contato com as informações sobre o Salão Internacional de Humor de Piracicaba foi em 2013, através de pesquisas *online* que realizei no *site* do *Jornal de Piracicaba*. A intenção era me atualizar sobre os assuntos recentes da cidade, e durante o acesso descobri um blog chamado *Dando Nota*⁶, de autoria de Rodrigo Alves, que havia publicado um artigo sobre a exposição de arte gráfica piracicabana. Entrei em contato com o colunista e descobri que, por coincidência, ele também era o assessor de imprensa do Salão. Recebi dele todas as informações necessárias sobre o evento e fui indicada a procurar o Professor Adolpho Queiroz, cujo contato foi indispensável para a concretização do projeto.

Ao ingressar no mestrado, o plano de estudos que criei pretendia realizar uma pesquisa acerca da vida e obra do chargista ucraniano Jurij Kosobukin e sua trajetória pelo Salão Internacional de Humor de Piracicaba. Mas, nas reuniões de orientação acadêmica com o Prof. Cláudio Guillarduci, foi decidido por nós que seria melhor realizar o trabalho tendo como foco a produção gráfica nacional, pois eram poucas as publicações acadêmicas sobre este tema. Em outubro de 2014 voltei a Piracicaba pela primeira vez, após tantos anos, para realizar minha primeira visita oficial ao Salão Internacional de Humor como pesquisadora. Depois de visitar a cidade durante o dia e sobreviver a todas as emoções nostálgicas, dirigi-me ao Engenho Central, endereço permanente da exposição, onde estava acontecendo o encerramento da 41ª edição do Salão. Lá conheci pessoalmente o prefeito Gabriel Ferrato dos Santos e o Prof. Adolpho Queiroz, de quem recebi o livro *Balas Não Matam Ideias: 40 anos*

⁶< dandonota.com/ > Acesso em Dez de 2013.

do Salão Internacional de Humor de Piracicaba 1974/2013, para ajudar a compor minha bibliografia.

Posteriormente, fui informada que todo mês de março, desde 2011, acontecia no Engenho uma exposição paralela ao Salão de Humor, dirigida exclusivamente para a produção feminina, intitulada Batom, Lápis & TPM. Com o desenvolvimento das minhas leituras e reuniões de orientação decidi, junto com o Prof. Cláudio, que este seria meu objeto de pesquisa, depois de constatarmos que ainda não existia nenhuma publicação acadêmica sobre o evento e que isto se fazia necessário. A partir daí, criamos um plano de construção da dissertação que nos ajudou a identificar quais seriam nossas abordagens acerca do tema. O mais urgente, até então, era entender qual motivo levou a organização⁷ do Salão à criação de uma exposição paralela somente para mulheres: se havia alguma diferença em suas produções, se elas sobressaíam de alguma forma nos trabalhos do Salão ou se era uma homenagem e qual a reverberação ao se criar um espaço sócio-cultural somente para mulheres. Resolvi levar estas questões ao trabalho de campo e, na visita que fiz à edição de 2015 do Batom, Lápis & TPM, entrevistei três artistas e o curador do evento buscando respostas e direcionamentos para minhas dúvidas. Nesta visita também colhi material fotográfico para compor minha pesquisa e estabeleci contatos permanentes com algumas participantes.

O estudo aprofundado da produção de arte feminina para compor minha dissertação possibilitou-me realizar meu estágio de docência baseado no papel da mulher na História da Arte. As leituras e pesquisas acadêmicas que realizei para elaborar o minicurso *A representação da mulher em obras de arte e sua ascensão no mercado artístico* trouxeram para a minha pesquisa as referências necessárias para a abordagem da atuação da mulher nas artes plásticas, desde seus primórdios até as manifestações contemporâneas, somando à dissertação mais informações sobre posturas feministas, as dificuldades da mulher do passado em conseguir produzir arte e os frutos de suas conquistas em nosso presente.

O embasamento teórico deste trabalho está pautado em Walter Benjamin, em sua escrita acerca da reprodução técnica da arte no século XX e seus apontamentos sobre as diferenças produtivas entre pintura e desenho. O crítico Georges Didi-Huberman também foi estudado na abordagem feita sobre os efeitos do olhar do observador ao contemplar a arte disposta diante de si e de que forma o retorno desse olhar vai mudar tanto a compreensão do observador quanto do artista. E em se tratando de uma pesquisa sobre arte gráfica, também foi

⁷ Todas as atividades ligadas ao Salão internacional de Humor de Piracicaba são organizadas pelo CEDHU – Centro Nacional de Documentação, Pesquisa e Divulgação do Humor Gráfico de Piracicaba.

necessário debater a presença da linguagem escrita no corpo do desenho, tendo como referência para tal análise os apontamentos do filósofo Michel Foucault acerca das obras de René Magritte.

A dissertação foi estruturada em dois capítulos, sendo o primeiro organizado pelo contexto Histórico/Político representado pela arte gráfica. A introdução deste capítulo foi construída por informações acerca da origem do riso e o desenvolvimento do humor analisado pela Filosofia, dando destaque para a charge. Seguidamente, abordei a construção gestual que o chargista cria em sua obra, analisando uma charge de 2015 do Salão Internacional de Humor de Piracicaba e suas inúmeras possibilidades de interpretação.

Para determinar a trajetória da mulher no meio gráfico, duas personalidades femininas foram pesquisadas: Nair de Teffé e Hilde Weber. Foquei na vida e nas obras da caricaturista Nair de Teffé, primeira-dama do Brasil no início do século XX. Debati sobre a repercussão de seus desenhos e sua importância na construção da reputação da mulher no meio artístico, iniciando a abordagem da produção feminina e de suas representantes na História. Este raciocínio também foi aplicado, em seguida, na análise dos trabalhos da chargista Hilde Weber, dando destaque para a produção da charge jornalística, o papel da artista na construção do senso político de sua época e a urgência em se explorar melhor a sua trajetória, que é muito pouco aprofundada.

Dando continuidade, fiz um breve relato sobre a ditadura militar brasileira para introduzir o contexto Histórico da criação do Salão Internacional de Humor de Piracicaba, os acontecimentos políticos que estavam em vigência na época e as circunstâncias que corroboraram para o surgimento do evento. A partir daí, pude, em seguida, iniciar minha análise sobre a exposição Batom, Lápis & TPM. Comecei analisando como se dava a representação da mulher na História da Arte, desde seus primórdios pré-históricos, passando por diversos estilos artísticos, de modo que a análise mostra que a mulher tinha sua imagem explorada em nome da estética, mas seu trabalho dificultado por costumes sociais. Esta pesquisa me levou a descobrir o trabalho da artista barroca Artemísia Gentileschi, um dos poucos exemplos de mulheres pintoras do passado. A partir disso, finalizei o capítulo com minha primeira abordagem sobre a exposição de arte gráfica feminina, falando sobre sua criação, as participações nacionais e estrangeiras, a importância da intercomunicação entre as obras de países diferentes e o papel da exposição na representatividade da mulher contemporânea.

O segundo capítulo desta dissertação discorre acerca da percepção do sensível sobre a charge feminina. Para falar de percepção, antes analisei a produção artística e a importância

de se discutir a obra e não apenas percebê-la. Lidar com a estética de maneira política: olhar sem buscar o belo, mas, sim, desdobrar a obra e traduzi-la. Os apontamentos de Walter Benjamin sobre o Sinal e a Mancha no desenho e na pintura contribuíram para a compreensão da peculiaridade da arte gráfica dentro dos estudos artísticos. Em seguida, à luz da abordagem de Didi-Huberman sobre o olhar do observador e sua relação com a arte, foi possível debater sobre a leitura que se faz da charge quando esta se encontra fora do seu papel jornalístico e é inserida como destaque em uma exposição. A análise de dois quadros de Magritte feita por Michel Foucault contribuiu para a compreensão da função da linguagem escrita na arte gráfica.

Aprofundei minhas abordagens sobre a exposição *Batom, Lápis & TPM*, debatendo sobre a percepção na arte gráfica feminina. Tecí uma crítica à postura do jornal *O Pasquim* sobre a maneira como eles contribuíram para a desvalorização do movimento feminista entre os anos de 1970 e 1980, utilizando-se da arte gráfica para ridicularizar o feminismo. Analisei algumas obras expostas na edição de 2015 da exposição e contatei que muito do que se apresentou naquele ano gerava um diálogo entre as artistas e quem observasse suas obras. A este fragmento do capítulo estão vinculadas quatro entrevistas por mim durante o evento que ajudaram a orientar minha percepção acerca da exposição.

Por último, busco descrever essa percepção da charge comparando a produção do chargista com a construção teatral da dramaturgia. Elementos como personagens, cenário, enredos, posturas e contextos são detectados em algumas obras, a fim de esclarecer que o trabalho do chargista correlaciona o drama e o humor ao mesmo tempo em que transpõe os limites da razão.

A pesquisa busca valorizar a produção artística feminina e incentivar a demanda de mais informações sobre mulheres do passado e do presente que possam contribuir para o enriquecimento de estudos futuros sobre este tema. Chega a ser alarmante a dificuldade de se encontrar referências acerca deste assunto, principalmente quando pesquisei sobre as artistas Nair de Teffé e Hilde Weber. Durante a construção desta dissertação, não encontrei nenhum escrito científico sobre a exposição *Batom, Lápis & TPM* que pudesse me auxiliar ao longo do processo de escrita, por isso, muito do que produzi sobre o evento partiu da percepção que eu tive durante a visita que realizei em 2015. A estimativa é que esta dissertação possa inspirar produções futuras e aprofundar meus estudos acadêmicos acerca da arte gráfica feminina.

CAPÍTULO 1. A charge, muito além do traço.

Mal Deus acabou de rir nasceram sete deuses que governaram o mundo, mal desatou a rir apareceu a luz, na segunda risada apareceu a água, e no sétimo dia que ria apareceu a alma...

Umberto Eco⁸

Até onde se tem conhecimento, de todas as formas de vida existentes no planeta, o homem é o único ser vivo que expressa e provoca o riso, tanto à mercê do outro quanto de si mesmo. A capacidade de elaborar o humor e reproduzi-lo é uma singularidade exclusivamente humana, desenvolvida pelo nosso intelecto e que corrobora na afirmação de nossa racionalidade animal superior. O riso é a manifestação corporal de nossa habilidade em reconhecer o cômico quando ele se apresenta nas mais diversas manifestações comunicativas e há tempos vem levantando teorias e debates sobre o fato de ser ou não uma característica humana que pudesse coexistir na vida do homem. Em seu aprofundamento sobre o estudo da origem do riso, a historiadora Verena Alberti (2002) relata que a teologia medieval acreditava que o riso nos diferenciava dos animais, premissa que sempre foi aceita, mas também nos afastava de Deus. Isso porque o argumento mais forte que se tinha para discutir este aspecto era o fato de que Deus, nas escrituras bíblicas, nunca demonstrou a habilidade de rir. Para o cristianismo, somos a imagem e semelhança de Deus, seres racionais considerados superiores somente porque Ele é racional e superior. Por que então agiríamos de uma maneira que nunca foi ensinada pelas escrituras sagradas? “O riso era, em geral, condenado nos textos teológicos porque não haveria na Bíblia nenhum indício de que Jesus Cristo rira algum dia, apesar de dispor da *risibilitas*⁹, assim como de todas as nossas fraquezas” (ALBERTI, 2002, p. 68).

Ainda segundo a historiadora, a teologia medieval chegava ao ponto de separar o riso em dois gêneros: *laetitia temporalis* e *gaudium spirituale*¹⁰. O primeiro era o riso provocado pela felicidade mundana, por fatos terrenos, que poderiam ser de origem profana e pecadora, afastando o homem de sua missão como fiel. O segundo gênero designava o riso como tolerável quando se tratava da felicidade em se experimentar o êxtase espiritual diante das obras e dos milagres de Deus. Quando ocorrido, deveria ser discreto e mudo, apenas um

⁸ ECO, 1986, p. 552.

⁹ Como os textos teológicos se referiam à faculdade humana do riso.

¹⁰ *Um momento alegre e alegria espiritual.*

sorriso de admiração em experimentação daquilo que se considerava o poder do Espírito Santo agindo na fé do homem.

O romance *O Nome da Rosa*, lançado em 1980 por Umberto Eco, cujo fragmento foi vaidosamente utilizado como epígrafe neste capítulo, busca na temática do riso a elaboração de toda a trama misteriosa que encarcera o leitor em um debate sobre a filosofia presente no segundo livro da *Poética*, de Aristóteles, livro o qual permanece perdido até hoje e que, supõe-se quase que certamente, tratava-se da elaboração de ideias acerca da comédia e do riso de forma sumária. Os personagens Jorge de Burgos e Guilherme de Baskerville são a personificação literária de duas linhas de pensamentos a se levar em consideração quando se trata do estudo histórico do humor: a do monge bibliotecário e ancião Jorge de Burgos, com sua mentalidade afetadamente católica que repudia a Filosofia entremeada nos estudos cristãos e que defende que o riso deve ser abolido por se tratar da origem de todo abalo da fé e da moral, negando, assim, a importância que a obra de Aristóteles possui; e a do monge-detetive Guilherme de Baskerville, (batizado de forma proposital por Eco como uma alusão a um dos livros¹¹ do personagem Sherlock Holmes), que vem a ser o representante da renovação renascentista em oposição ao pensamento teocêntrico da Idade Média e que defende o riso como uma característica humana, nada mais que a expressão intelectual e simples do que é ser humano, algo pertencente à essência do homem, permitindo que o animal racional que somos possa, sim, perder a razão, no que tange que seu significado está na capacidade do raciocínio e da elaboração mental.

Enfim, a obra de Umberto Eco permite que uma discussão de setecentos anos atrás seja refletida ainda hoje sobre o porquê da falta de razão que se supõe ao humor. Afinal, produzir o riso ao terceiro e a si mesmo é sair da zona racional do conhecimento sem perder a sobriedade. Por intermédio do autor Luiz Guilherme Sodrê Teixeira (2005), vemos que as vastas áreas acadêmicas aplicadas aos estudos humanos já se empenharam em traduzir o humor presente na personalidade do homem, mas todas elas o fizeram em detrimento da reputação do mesmo perante a razão, como se fossem antagonicos. Teixeira coloca que:

A razão ocupa tão positivamente os espaços e as práticas sociais que, em relação a ela, o humor só pode ser definido como negatividade: ele é o impensável, o indizível, o não-normatizável e o não-nomeável; ele é transgressão, desordem, subversão; o humor é um “não-saber” para George Bataille, um “não-lugar” e uma “não-linguagem” para Foucault, um “não-consciente” para Freud. Humor e riso, como experiências, são emoções escassamente apreensíveis pelo conhecimento normativo. Portadores de conteúdos potencialmente ameaçadores, eles apontam para

¹¹ Referência a *O cão dos Baskervilles (The Hound of the Baskervilles)* que faz parte da série de livros do personagem Sherlock Holmes. Publicado em 1901, pelo escritor inglês Arthur Conan Doyle.

o que a sociedade e a cultura consideram como desvio, transgressão: elas lhes negam, então, um lugar específico de expressão. (TEIXEIRA, 2005, p. 34-35)

Em se tratando do significado da comédia para Aristóteles, Alberti traz a formulação das referências que o filósofo teria ao dar seguimento no segundo livro da *Poética*. Quando comparamos os estudos de Aristóteles sobre a tragédia, a comédia e a epopeia podemos ver que os dois primeiros comungam-se na dramatização para coexistir enquanto estilos teatrais, ao passo que o terceiro se firma na narrativa. É necessário que haja a expressão corporal do homem nos primeiros dois casos, o que não é requisito da epopeia (ALBERTI, 2002). Porém, a tragédia e a epopeia têm como objeto de foco as ações humanas consideradas mais nobres e elevadas como o heroísmo, altruísmo, sacrifício, arrependimento e amadurecimento. Já a comédia está baseada nas ações consideradas menos edificantes da natureza humana como a chacota, o escárnio e a sátira. O rebaixamento da *persona* que representa algum tipo de poder normalmente é a forma de crítica mais comum e, em se tratando de comédia pura e simples, este ato chega a ser livre de censura. “Segundo o próprio Aristóteles: a comédia representa personagens em ações piores, e a tragédia, personagens em ações melhores do que os homens.” (ALBERTI, 2002, p. 46).

Em suma, Aristóteles pensa a comédia, pelo menos no pouco acesso que temos de sua reflexão, como uma derivação da arte poética a serviço da representação daquilo que é humano, salientando o que há de puro a partir do sórdido que coexiste dentro do que é possível para o homem e naquilo que somos capazes. O rebaixamento do homem no humor não é pecaminoso ou perigoso, pois é neste detalhe do não causar sofrimento ou dor que impera aquilo que o filósofo vai considerar como um defeito, um desvio de caráter inofensivo, que não se vale da representação violenta e vingativa na qual se pauta a construção da tragédia, por exemplo. Alberti conclui que:

A comédia é o modelo de representação do geral próprio da arte poética, isto é, o modelo de representação do que pode acontecer na ordem do verossímil e do necessário e não do que efetivamente aconteceu. À diferença da tragédia, a constituição dos personagens cômicos é uma invenção e seus nomes são dados ao acaso. (ALBERTI, 2002, p. 49)

O riso é um signo que definirá um comportamento sem que seja salientada qualquer objetividade. Uma espécie de comunicação não-discursiva, que vai encontrar nos aspectos ativos humanos a sua manifestação natural. A comédia encontra na arte seu *habitat*, tendo no humor sua expressão artística que surge no teatro, nas artes plásticas, literárias, cinematográficas, musicais e artes gráficas.

1.1 Os chargistas e seus processos de criação.

No que tange as artes gráficas, o humor se manifesta em obras como charges, cartuns, caricaturas, tirinhas e quadrinhos. Todos estes gêneros sempre fizeram parte da história da imprensa, desde a época em que a arte gráfica ainda tinha como função a ilustração de fatos, lugares, pessoas e acontecimentos para fins informativos e, após a invenção da fotografia, esta atividade tornou-se obsoleta. Mas, mesmo com o advento dessa nova tecnologia, as artes gráficas permaneceram firmes no seu papel de representantes da opinião pública, porta-vozes do cotidiano do leitor e uma dose de humor diária.

Podemos considerar que o maior destaque dado pela imprensa quanto ao uso da imagem gráfica em seus periódicos é o uso das charges como complemento das abordagens políticas, que permite a expressão de uma opinião mais pessoal por parte do artista sobre fatos políticos. Quando algum fato referente à política é a manchete do dia, praticamente de forma diária, o ideal é que a mídia seja imparcial ao expor os fatos para o leitor, sem exprimir qualquer preferência ou defesa de qualquer espécie, levando em conta que a mídia representa a própria população se fazendo ouvir, ou, no caso, ser lida. Isso não significa que a imagem gráfica que acompanhará alguma notícia tem livre arbítrio, nem que seja uma substituta para as palavras que não puderam ser ditas, como uma forma de trapaça do jornal. O fato é que a charge vai complementar e interagir com o que foi anteriormente debatido, facilitando, assim, uma significação mais completa do discurso jornalístico (SILVA, 2008).

Acontece que a charge também deve ser analisada de forma isolada, para que possamos compreender a magnitude da sua ampla significação e até que ponto sua influência depende tanto do leitor quanto dela mesma. Partindo de sua origem, a palavra *charge* surgiu em nosso vocabulário inicialmente como um estrangeirismo, tendo em vista que tal palavra, tanto em inglês quanto em francês, significa carga, tomada, remetendo à ideia de energia. Nos países falantes dessas línguas chama-se de *cartoon* o que aqui batizamos de charge. Para nós, falantes do português, existem diferenças entre estes dois gêneros que são cruciais, tanto para as suas significações, quanto para sua identificação e classificação. Chamamos de Cartum (e aqui podemos perceber que também se tratava antes de um estrangeirismo que foi adequado ao nosso idioma) todo desenho de humor e crítica em enquadramento único que tem como função principal o riso e a reflexão mundana acerca do cotidiano, podendo, ou não, exprimir um discurso político, e chamamos de Charge o desenho em enquadramento único que pode

conter em seu discurso, não necessariamente, um contexto humorado, sendo imprescindível que este mesmo discurso seja construído sobre uma crítica política.

Motta (2006) vai lembrar que, anteriormente a tudo isso, mais precisamente no século XVII, as obras retratistas dos irmãos italianos Annibale e Agostino Carraci eram conhecidas como *ritratti carichi*, traduzido literalmente como “retrato carregado”, o que aludia ao aspecto exagerado das obras dos dois artistas que produziam retratos de personalidades da época de forma humorada, tornando-os precursores da caricatura.

Tendo o artista a opção de sair do eixo político e se dedicar às grandes possibilidades de temas ao seu redor, ele opta por uma abordagem mais descontraída. Por isso, é comum nos depararmos com cartuns que trazem personagens como bichos falantes, seres inanimados e até crianças tecendo reflexões filosóficas maduras e complexas justamente para que tal paradoxo seja o próprio desencadeador do humor, porque isso determina a liberdade e a criatividade necessárias para sua produção.

Já a charge, palavra que faz sentido ter sido adotada pelo nosso idioma por se tratar realmente da carga de informações que ela transporta, necessita de alguns pré-requisitos para que possa ser classificada como tal. Ela outorga a si mesma a função de dar conta de um conteúdo, ou acontecimento, que seja recebido pelo leitor, que, ao mesmo tempo, tem a função de devolver à charge o seu entendimento, pois para que a charge tenha sentido de existir é necessário que aquele que a olha saiba e entenda o que está olhando. O apreciador da charge, então, também possui um pré-requisito, que é estar informado sobre o determinado assunto que a charge está abordando, quer seja um conhecimento momentâneo e passageiro, quer seja um conhecimento de mundo. O que não significa que a charge apresentada estará limitada a um único entendimento e uma única significação que deve ser obrigatoriamente captada pelo apreciador.

Tal como a poesia, as artes plásticas e todas as categorias filosóficas de compreensão humana, não existe uma resposta óbvia quando se trata da captação da mensagem da charge. Da mesma forma que, ao ler um poema ou apreciar um quadro é impossível saber o que se passou no momento da criação de qualquer obra a não ser que se testemunhe o momento da criação, assim é com a charge. O que podemos fazer quanto à apreciação dela é ultrapassar o óbvio e analisá-la de todos os pontos de vistas possíveis, levando em conta os fatores mundanos, políticos, íntimos, de memória, históricos, etc. Como exemplo pode-se observar a seguinte obra do chargista mexicano Angel Boligan Corbo:

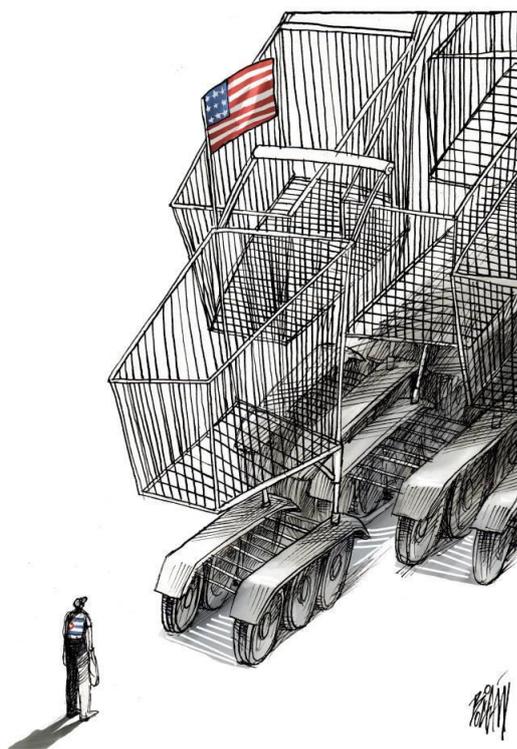


Figura 1: Angel Boligan Corbo, 2015. Acervo Salão Internacional de Humor de Piracicaba.

O que temos na imagem acima pode ser analisado de maneira superficial e óbvia, como: a charge apresenta cinco carrinhos de supermercado identificados com a bandeira dos Estados Unidos da América, cujas rodas foram desenhadas de forma modificada para que se assemelhassem a tanques de guerra; diante dos carrinhos de supermercado está um indivíduo com a bandeira do país de Cuba nas costas e segurando o que parece ser uma sacola nas mãos. Pela leitura básica, temos aí a manifestação do artista com relação ao poder capitalista que tenta invadir o país socialista com sua oferta de compra e venda do mercado financeiro. Em um jornal, essa charge poderia estar acompanhando uma matéria sobre a aproximação dos EUA em negociações com Cuba, ou a reação do governo cubano perante o governo capitalista. Independente de qual seria o tema do material jornalístico que antecipasse a charge, esta estaria acoplada ao assunto abordado e, com isso, limitando o leitor a qualquer outra interpretação que ele pudesse fazer por conta própria. Mas, como esta charge esteve exposta em uma galeria, a possibilidade de uma leitura aprofundada é grande, e torna as interpretações e reações daqueles que a observam infinitas. Podemos ter alguns exemplos dessa interpretação livre:

- a) Na primeira consideração, podemos questionar a posição política do chargista quanto à sua opinião acerca dos EUA. O artista mexicano, oriundo de um país de terceiro mundo, historicamente explorado pelo país anglo-saxão, coloca o país norte-

- americano numa atitude dominante e invasiva, como se estivesse usando sua ideologia capitalista como arma;
- b) A desproporção do tamanho dos carrinhos de supermercado que avançam contra o indivíduo minimamente representado, ilustrando, assim, o tamanho do país norte-americano em relação a Cuba, que é apenas uma ilha frágil prestes a ser engolida por um *tsununami*, uma catástrofe;
- c) O capitalismo como declaração de guerra contra o socialismo. Não quer dizer que devemos considerar que o chargista possui uma postura um extremista diante de fatos políticos, mas podemos supor que se trata de alguém esclarecido com relação aos dois lados econômicos ali expostos e que vê nas ações de países capitalistas uma postura ativa mais agressiva quanto aos países que ele julga desamparados, tendo em vista que ele representou Cuba como um indivíduo desarmado;
- d) O posicionamento do enfrentamento cubano diante da invasão capitalista. Mesmo que um “gigante” como os EUA tente entrar em território cubano, ele não passará, sendo impedido pelo país, que se posiciona corajosamente à sua frente para impedir que sua ideologia capitalista adentre no território socialista;
- e) Isso nos remete ao detalhe da sacola na mão do indivíduo desenhado como a representação de Cuba, levando nossa memória à famosa cena que ocorreu na China em 05 de junho de 1989. Em um protesto pacífico na Praça da Paz Celestial, em Pequim, um estudante anônimo se posicionou na frente de três tanques de guerra que avançavam pelas ruas chinesas. Ao passo que os tanques manobravam para desviar do rapaz, o mesmo não abria caminho para a passagem dos tanques, sendo retirado depois por tropas militares. Nunca se soube seu paradeiro depois deste fato, que foi repercutido no mundo inteiro, garantindo ao estudante a alcunha de *O Rebelde Desconhecido* (FAIRBANK, 2008).
- f) A dramatização da imagem construída pelo chargista, criando assim um personagem com uma ação e uma reflexão. A representação de um ser frágil e vulnerável que nos remete a uma das cenas históricas mais famosas do século XX não foi, de maneira nenhuma, um acaso. A ideia de passividade diante do perigo é passada ao observador mediante à postura inerte do personagem, criando uma ação, uma atuação dramática que compactua com a proposta do chargista que, em atitude dramática, traçou um herói e um vilão.

Não se observa uma charge como se lê um jornal, se assiste a um filme ou se devora um bom romance – atitudes próprias da sensatez dos costumes e da razão cotidiana. Não, a charge muda aquele que a observa, transformando-o num cúmplice de

significações que só têm sentido no interior dessa relação de mútuo consentimento e plena aceitação. (TEIXEIRA, 2005, p.12)

É importante para a charge contar com o entendimento daquele que a olha, que a lê, porque suas características são validadas a partir da informação pré-estabelecida. A charge traz em sua estrutura a temporalidade. Podemos nos localizar no tempo ao nos depararmos com uma charge produzida no passado, porque seu discurso político está localizado em uma data determinada. Se a charge traz uma crítica a uma personalidade política específica, é plenamente possível que nos localizemos em data e espaço, seja hoje, ontem ou muito no passado. Isso não quer dizer em momento nenhum que a charge tem prazo de validade. Ao contrário, ela se torna um documento na memória coletiva. A charge é “Uma síntese dos acontecimentos filtrados pelo olhar de seus atentos produtores e a utilização de recursos visuais e linguísticos.” (NOGUEIRA, 2003, p.3).

A charge não cobra uma percepção correta e única daquele que a lê porque ela afeta cada leitor de maneira individual, mediante suas experiências e conhecimentos. A ela também estão vinculados sentimentos que são provocados ou são captados no momento da percepção. Em sua grande maioria, o comportamento agressivo é o mais frequente. Não que seja um pré-requisito ou regra que a charge porte certa agressividade, é apenas uma das características que podem surgir na produção, vide que a charge não possui razão, mas possui sentido: “a charge proporciona uma catarse¹² individual e coletiva, um escape de tensões cotidianas.” (TEIXEIRA, 2005, p.85). Por isso que, muitas vezes, a charge encontra na imprensa o palco ideal para sua expressão. Sua natureza é sarcástica, mordaz e crítica, o que acaba potencializando seu caráter humorístico.

A artimanha do sarcasmo na arte gráfica não é privilégio apenas da charge. Todas as formas de grafismos são compostas, primariamente, de uma percepção crítica do que precisa ser relatado, abordado ou desenhado. As situações mundanas são tratadas com humor no cartum porque se tratam da análise crítica do cartunista diante dos fatos cotidianos. Os debates presentes nas tirinhas, tanto em diálogo quanto simplesmente em enquadramentos de ações, são a expressão dessa crítica inerente ao desenhista, porém mais elaborada e extensa, demandando um maior aproveitamento de espaço. A caricatura possui a peculiaridade de estampar em seu molde uma ironia oculta. Cabe entender de quem se trata aquela representação feita pelo retratista livre acerca da maneira disforme que a criou, sendo suas linhas e formas desproporcionais os recursos atenuantes da personalidade de quem está sendo

¹² Libertação de emoção ou de sentimento que antes era reprimido.

retratado. O Brasil possui um dos grandes ícones femininos da trajetória artística de nossa imprensa que fazia uso de seu talento como caricaturista para exprimir suas opiniões, incitar novos pensamentos e renovar os ares desgastados dos conservadores da elite social: a primeira-dama Nair de Teffé Hermes da Fonseca.

1.2 Nair de Teffé: a primeira-dama da caricatura.

Antes de começar a falar de uma das personalidades pioneiras na arte gráfica brasileira, é necessário determinar o que vai significar a caricatura. Chamamos de caricatura a reprodução gráfica de uma personalidade, seja do meio político, social ou artístico, feita por um artista gráfico que usa o humor e a crítica para salientar características físicas e que, normalmente, circula pela imprensa. São retratos desenhados, em sua maioria, com nanquim e que têm como objetivo utilizar da disparidade para, justamente, buscar uma aproximação íntima com a realidade. O desenho é disforme, elevando a índices anormais qualquer característica física do sujeito, como uma orelha muito grande, um nariz torto demais, um olho enorme e outro olho muito pequeno, lábios muito grossos ou dentes bastante alongados.

Dos três gêneros gráficos que se apropriam da realidade para expressá-la através do traço de humor, a caricatura é a mais ousada, pois mexe nas superfícies anatômicas do sujeito real para reproduzi-las em profundidade, com exterioridades de sua identidade corporal. (TEIXEIRA, 2005, p. 101)

A caricatura, ao contrário da charge e do cartum, não vai criar um personagem ou inventar um conteúdo, muito menos um diálogo. Apenas vai se apropriar de um sujeito como ele mesmo e salientar características físicas de sua imagem. Não existe nenhum tipo de discurso dicotômico na produção da caricatura porque a ela não se baseia na criação de um novo sujeito ou nova personalidade, e, sim, na representação daquilo que já é real. O que se tem na caricatura são a expressão do artista e sua impressão sobre determinado indivíduo, em que justamente essa característica impressionista será ativada. Ver como as pessoas nos veem engatilha uma função secundária da caricatura. Ela permite que o sujeito perceba como é visto, qual a impressão geral sobre sua imagem, pois a caricatura vai expor o exterior daquele sujeito: “Através de como não sou, me vejo agora como sou; pela distorção do que sou também tomo posse de como não sou.” (TEIXEIRA, 2005, p. 99). Perceba que não é

literalmente como a pessoa realmente é, pois os traços da caricatura são exagerados, desalinhados e disformes. O ponto forte da caricatura é salientar aquilo que mais chama a atenção no indivíduo, fazendo com que, assim, ele seja reconhecido em meio a toda distorção de linhas e preenchimentos do desenho: o topete de Itamar Franco, os grandes olhos verdes de Chico Buarque, o sorriso largo de Clara Nunes.

A caricatura é criação associada ao cômico, apesar de nem sempre provocar o riso, podendo despertar o medo ou o horror. Recurso especialmente explorado nas artes visuais (charges em jornais, revistas e livros), pode também ser construída com outros elementos, que associam o visual e o verbal (cinema, teatro, quadros humorísticos e novelas de TV) ou mesmo restringindo-se ao material verbal (contos, novelas, romances, crônicas, poemas). (LEITE, 1996, p. 19)

Trata-se, então, de um tipo de arte que apenas percebe, observa e superficializa o sujeito. Seu foco está apenas na aparência. O riso surge pela reflexão daquilo que está sendo observado, e nada mais. A referência da caricatura está justamente no ridículo permitido, na chacota sem censura, no exagero aceito no traço. Pode-se dizer que a caricatura é, talvez, a única parcela da arte gráfica que circula mais livremente, mas dentro de um mesmo espaço, como se andasse em círculos. Isso porque sua função termina, tem um limite: apenas identificar alguém. O que não significa que o modelo esteja a salvo de críticas ou julgamentos.

A caricatura, tanto quanto a charge, também tem um caráter documental. Algumas obras se tornaram tão importantes que imortalizaram tanto o modelo quanto o artista, como é o caso de Nair de Teffé, considerada a primeira mulher caricaturista do Brasil. Nair de Teffé Von Hoonholtz nasceu em Petrópolis em 1886 dentro de uma família aristocrata brasileira tradicional. Foi caricaturista, cantora, pintora, atriz, pianista e, posteriormente, produtora teatral. Seu pai, o Barão de Teffé, era cientista e diplomata, o que conferiu a Nair a oportunidade de acompanhar o pai em suas viagens internacionais e aculturar-se, possibilitando-lhe o aprendizado de diversos idiomas e costumes. Em 1901 mudou-se com a família para Paris, e lá ingressou no Colégio Santa Ursele, onde iniciou seus estudos de Arte e produziu suas primeiras caricaturas, tendo como modelo as freiras do colégio, o que lhe trouxe algumas advertências. Posteriormente, utilizava como modelo os transeuntes que observava nas praças e as visitas ilustres que seu pai recebia em casa (RODRIGUES, 2011).

Morando em Paris no início do século XX, Nair vivenciou a *belle époque* e o modernismo europeu, tendo o privilégio de poder ter acesso a uma pluralidade de conhecimentos, novos pensamentos e culturas diversificadas. Retornou com a família para o

Brasil em 1905 e fixaram residência em Petrópolis, onde continuou a produzir caricaturas, agora de personalidades da alta classe aristocrata fluminense. Trouxe na bagagem todas as renovações políticas e feministas que tivera contato na Europa, e, ao voltar para terras tupiniquins, contribuiu para o avanço artístico brasileiro, apoiando artistas como Chiquinha Gonzaga e Catulo da Paixão Cearense, que lidavam com o preconceito em relação à sua música popular brasileira. A elite carioca ainda estava totalmente mergulhada nos atrasados costumes vitorianos que valorizavam somente a música clássica e repudiavam os avanços da modernidade.

Portadora de uma personalidade forte, Nair de Teffé era considerada muito atrevida para uma moça de sua idade, principalmente em suas caricaturas, chamando a atenção de muitos, mas também incomodando outros mais. Por se tratar de uma mulher realizando uma atividade que, até então, era vista como algo para habilidades masculinas (principalmente por trabalhar com a imprensa) sua notoriedade era elevada. Em plenos tempos de debates e discursos feministas, Nair se destacava por sua postura moderna e recebia elogios dentro da alta sociedade francesa, pois ainda enviava seus desenhos para algumas revistas parisienses como *Le Rire*, *Excelsior*, *Fémina* e *Fantasio*, mas era criticada no Brasil por aqueles que julgavam sua atitude como uma falta de decoro. Por isso mesmo, adotou para si desde o início o pseudônimo de *Rian*, que nada mais era do que seu nome escrito de trás pra frente, e assim assinava todos os seus trabalhos (há também quem acredite que *Rian* era um parônimo para *rien*, palavra em francês que significa *nada, ninguém*) (SILVA, SIMILI, 2011). Produzia caricaturas para as revistas e jornais nacionais como *O Binóculo*, *Careta*, *O Malho*, *Fon-Fon* e *Gazeta de Notícias* e, por isso mesmo, era um pouco temida quando comparecia em eventos sociais, pois em suas obras podia-se notar as peculiares representações sobre aqueles que conhecia.

Havia muito da personalidade de Nair em suas obras, pois ao mesmo tempo em que suas caricaturas eram elegantes e irreverentes podiam também ser sarcásticas e críticas. Seu estilo era livre e seus desenhos bastante peculiares, pareciam croquis de estilistas de moda de Paris, evidenciando suas referências européias. Seus traços não chegavam a salientar exageradamente nenhuma característica física, mas era capaz de produzir a expressão facial que desejasse exprimir do sujeito desenhado, concluindo a tarefa de representar a impressão que tinha da pessoa.



Figura 2: A artista francesa Réjane. Caricatura publicada na revista Fon-Fon em 31 de julho de 1909. Museu Histórico Nacional¹³

Antônio E. Martin Rodrigues, autor da biografia de Nair de Teffé (2002) relata em seu livro que a caricaturista, já com seu 27 anos de idade, recebeu uma proposta que mudaria por completo o rumo de sua vida: uma proposta de casamento. Em janeiro de 1913, ao passar o verão com a família em Petrópolis junto ao pai e na companhia do Presidente da República, o Marechal Hermes da Fonseca, Nair foi surpreendida com o flerte por parte do presidente e um pedido de casamento. O susto se deu pela grande diferença de idade entre os dois, 31 anos, e também devido ao fato de que o Marechal estava recém viúvo, sua esposa havia falecido há mais ou menos um mês e, por costume da época, um casamento antes de um ano de luto seria inviável. Mesmo assim, Nair aceitou o noivado, que no início permaneceu em segredo, casando-se com o Presidente em 08 de dezembro de 1913, tornando-se primeira-dama do Brasil. Nair logo se destacou na sociedade carioca, quando foi morar no Palácio do Catete, por sua personalidade extrovertida. Demorou um pouco para que percebesse que agora sua posição como primeira-dama lhe trazia responsabilidades, principalmente quanto ao seu comportamento. Em artigo publicado em 2011, também por Antônio Rodrigues, o autor relata

¹³ Fonte: Museu Histórico Nacional.

que, em uma das muitas festas e saraus que Nair oferecia no Catete, ela chamou para si uma atenção negativa ao receber o compositor Catulo da Paixão Cearense e com ele reproduzir o maxixe de Chiquinha Gonzaga, *Corta-Jaca*, acompanhada por violões, inclusive ela mesma tocando um deles. Aquilo foi bastante audaz para a época, porque o ritmo maxixe era considerado vulgar e cafona pela elite carioca, sendo sempre barrado em eventos sociais, bem como o violão, considerado por muitos um instrumento da boemia e da malandragem. Isso foi uma oportunidade única para os adversários políticos de Hermes da Fonseca tecerem críticas contra Nair e o presidente (RODRIGUES, 2011).

Entre muitos que condenaram a atitude da primeira-dama estava o Senador Rui Barbosa, opositor declarado do Marechal, que havia perdido para ele as eleições de 1910 e que levou sua crítica ao Senado, registrando um manifesto de repúdio no diário oficial dos Anais do Senado no dia 11 de novembro de 1914 (RODRIGUES, 2011). A partir deste fato, Nair tornou-se mais centrada em seu papel político e não organizou mais eventos sociais semelhantes no Palácio do Catete. Entretanto, fez questão de responder o senador através do seu talento, retratando em caricatura a necessidade de atenção que considerava partir de Rui Barbosa.



Figura 3: Rui Barbosa, 1914. Museu Histórico Nacional¹⁴.

Nair retratou na caricatura de Rui Barbosa um contraste entre sua postura como político e o julgamento que ela fazia de sua personalidade. Desenhou-o curvado, encostado

¹⁴ Fonte: Museu Histórico Nacional.

em uma parede, com um guarda-chuva na mão esquerda enquanto que a direita segura um chapéu de cabeça pra baixo, imagem caricata de alguém pedindo esmola. Aqui, no caso, a “esmola” que Nair sugeriu que Rui Barbosa estava pedindo era atenção, remetendo a imagem à opinião da artista em considerar a crítica do político no Congresso uma maneira de gerar para si certa notoriedade. Percebe-se que Nair não caracterizou Rui Barbosa completamente como um “pedinte”, pois seu terno continua alinhado, a gravata composta e os sapatos intactos, assim como a ausência do contorno dos seus olhos dão lugar ao reflexo dos óculos redondos, um conhecido símbolo de intelectualidade. Com essa riqueza de detalhes críveis, Nair deixou claro que o objetivo da caricatura não era evidenciar qualquer característica física de Rui Barbosa, mas, sim, sua personalidade oportunista (RODRIGUES, 2011).

Com a morte de Hermes da Fonseca em 1923, Nair de Teffé passou por um período de melancolia e isolamento, encontrando forças no teatro (RODRIGUES, 2011). Atuou em 1912 na peça *Miss Love*, de Coelho Neto, escrita exclusivamente para ela, o que lhe rendeu um convite imediato de Leopoldo Fróes para atuar na comédia *Longe dos Olhos*, no mesmo ano. Criou a *Troupe Rian* e escreveu e dirigiu a peça *O Futurismo em Caricatura*, sendo aclamada pela crítica. Nela, Nair explorou todos os cantos de sua memória, desde sua vivência no exterior até sua atuação como primeira-dama, recordando situações pessoais e políticas do passado, enquanto abordava questões contemporâneas e discursos feministas.

No dia primeiro de fevereiro de 1925, após a estréia, o *Jornal de Petrópolis* dedicou a Nair uma coluna inteira chamada *Bagatelas*, em que enaltecia o sucesso da peça, cuja renda foi totalmente em prol de obras sociais. Rodrigues (2002) cita em seu livro que Nair foi elogiada por sua postura diplomática na recepção dos espectadores, sendo flagrada várias vezes conversando em outro idioma com amigos estrangeiros, e que sua atuação na peça não deixou a desejar em comparação às grandes estrelas do teatro da época.

Com a morte do pai em 1931, Nair usou sua herança para inaugurar o Cinema Rian no Rio de Janeiro, realizando um sonho do barão e, fixando residência na capital, passou a morar no Hotel Glória, fato que agravou sua depressão, ocasionando-lhe o vício no jogo. Por conta disso, Nair chegou a perder tudo, inclusive uma ilha na baía de Angra dos Reis, dada a ela como um presente pelo Marechal. Nos anos seguintes adotou quatro crianças e foi morar em uma área rural de Niterói, passando por dificuldades financeiras. Mas Nair não parou de produzir. Ainda pintava algumas telas e enviava para o *Jornal de Petrópolis* algumas caricaturas.

Um curioso fato ocorrido em 1970 nos mostra que a mesma Nair atrevida e sagaz ainda estava na ativa. Por dever muito dinheiro de impostos atrasados ao Imposto de Renda,

foi chamada pela Receita Federal para se justificar. Ao receber um formulário em que deveria preencher seus dados pessoais e justificativas pelo atraso, Nair não o preencheu formalmente, mas, a invés disso, caricaturou o rosto do Ministro da Fazenda Delfim Netto e entregou o documento dessa forma ao funcionário do governo. Sua manifestação vinha do fato de que nunca havia recebido até aquele momento nenhuma pensão por ter sido casada com o Marechal Hermes da Fonseca. No mesmo ano, a pensão lhe foi concedida integralmente pelo presidente Emílio Garrastazu Médici e Nair pode voltar a viver no centro urbano do Rio de Janeiro até a data de sua morte, em 10 de junho de 1981, dia do seu aniversário (RODRIGUES, 2011).

O trabalho de Nair de Teffé nunca foi totalmente interrompido. Mesmo em situação de crise financeira, ela se dedicava à produção de suas caricaturas, algumas mantidas em casa, outras publicadas na imprensa. Trabalhando para a imprensa, Nair colecionou algumas inimizadas por conta de sua expressividade, mas também conquistou muitos que sabiam reconhecer sua arte inserida no Modernismo, que se avistava no início do século. Seus traços representavam a personalidade do sujeito a quem dedicava sua obra, mas às vezes também exaltavam a superficialidade que via fazer parte do indivíduo. A essência da caricaturista estava naquelas obras em que se dedicava pessoalmente, sem pedido prévio, como a caricatura de Rui Barbosa, *Figura 3*, Fidel Castro e Carlos Lacerda. Deixando em segundo plano a característica retratista da caricatura encomendada, tais desenhos eram portadores da excentricidade de Nair. Eles possuíam a carga necessária que tornava suas obras únicas.

Nair de Teffé foi uma mulher que representou fielmente o papel de estar à frente do seu tempo. Casando-se com quem escolheu e com a idade um pouco mais avançada que as outras jovens da época, ela se destacou como uma mulher livre em suas escolhas. Mantendo seu trabalho artístico mesmo após se tornar primeira-dama, ela amadureceu como um modelo de mulher que não se contentava apenas com o papel de esposa.

Ao levar a música popular brasileira ao Palácio do Catete e dedicar-se ao teatro, mesmo sendo uma integrante da elite carioca, Nair mostrou que não se guiava pelas regras de etiqueta e comportamento da sociedade, fazendo o que lhe dava prazer e, por isso mesmo, sendo ovacionada por quem lhe admirava. Representante feminista de forma indireta, Nair mostrou que toda mulher poderia construir seu caminho, tornando-se exemplo de comportamentos fora dos padrões e, ao mesmo tempo, tão modernos e atuais.

O humor possibilitado pela arte gráfica foi o estopim de sua notoriedade artística, permitindo que pudesse se expressar e escapular pela tangente da irreverência que a caricatura permite. A primeira de muitas mulheres que estrearam depois dela na imprensa e nas artes

plásticas, Nair de Teffé Hermes da Fonseca abriu portas para muitas outras artistas que lutavam por um espaço abarrotadamente masculino e foi vitoriosa em sua trajetória corajosa e ousada.



Figura 4: Caricaturas de Café Filho e Castelo Branco. Museu Histórico Nacional.¹⁵

1.3 Hilde Weber: a charge jornalística nos tempos de Vargas.

Voltando o foco para a charge, podemos recuperar a memória de mais uma artista gráfica que esteve presente diariamente no cotidiano brasileiro durante quase quarenta anos. Trata-se da chargista, desenhista, pintora, ilustradora e ceramista Hilde Weber, cujos desenhos circularam por toda a imprensa nacional desde o governo Vargas até o fim da ditadura militar.

Hilde Weber Abramo nasceu em 1913, na cidade de Waldau, Alemanha. Em 1932 concluiu os estudos na Escola de Artes Gráficas de Hamburgo, chegando ao Brasil para morar com o pai em 1933, aos dezenove anos de idade, trazendo consigo alguma experiência com ilustrações e desenhos por ter trabalhado em revistas e jornais alemães. No mesmo ano, começou a trabalhar nos *Diários Associados* como desenhista e chargista ao lado de Rubem Braga, este também um jovem de vinte anos. Ambos estreavam na imprensa brasileira e foram parceiros e colaboradores durante muito tempo. Até 1950, Hilde desenhava para diversos circulares como a *Folha de S. Paulo*, *Noite Ilustrada*, *Manchete* e *O Cruzeiro*, sem nunca deixar de lado sua dedicação às artes plásticas, trabalhando com Alfredo Volpi e Mário

¹⁵ Fonte: Museu Histórico Nacional.

Zanini na *Osirarte*¹⁶ e indiretamente com o próprio Cândido Portinari. Foi premiada por suas participações em exposições coletivas e individuais, sendo agraciada por seus desenhos e charges na 2ª Bienal de São Paulo de 1953, no Salão Oficial de Arte Moderna, com medalha de ouro no Prêmio Irineu Marinho e Prêmio Seção América Latina do Concurso de Caricaturas pela *World Newspaper Forum* em 1960. Faleceu em 1994, na cidade de São Paulo.

Em 1950, Hilde aceitou o convite de Carlos Lacerda para trabalhar na *Tribuna da Imprensa* e mudou-se para o Rio de Janeiro, onde continuou produzindo suas charges e as famosas caricaturas de Getúlio Vargas que marcaram sua carreira. Ao lado de Lacerda, Hilde começou uma trajetória na charge política que influenciou os pensamentos da oposição ao Governo Vargas e ficou marcada por seus desenhos que satirizavam, com muito humor, os governantes do país. Pode parecer um pouco redundante abordar as obras de Hilde Weber como charge política, tendo em vista que a maior característica da charge é ser uma arte gráfica voltada para o discurso político, mas, no atual caso, far-se-á necessária esta distinção por se tratar de uma pesquisa sobre a charge em situação isolada de exposição. E, para isso, é necessário entender como caminha a charge quando esta se encontra inserida no meio jornalístico, principalmente sua produção, que se distingue daquelas que vão para as exposições do Salão Internacional de Humor de Piracicaba e do Batom, Lápis & TPM, e até mesmo das caricaturas de Nair de Teffé.



Figura 5: À esquerda, Alfredo Volpi, à direita, Paulo Rossi Osir e sentada, Hilde Weber, no ateliê de azulejos Osirarte.¹⁷

¹⁶ Ateliê-oficina de azulejos artísticos criado pelo pintor e arquiteto Paulo Rossi Osir, em São Paulo, em 1940, com a finalidade de produzir os azulejos utilizados nos painéis desenhados por Cândido Portinari e pelo próprio Paulo Rossi Osir, para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema. Fonte: MAC.

¹⁷ Foto de autoria de Hildegard Rosenthal, de 1942, e propriedade do acervo do Instituto Moreira Salles (fonte).

A charge jornalística pode apresentar uma carga de informações limitadas às notícias e manchetes às quais está vinculada. Sua estrutura passa a ser, além do humor, também informativa, contendo em seu discurso características similares aos da via de circulação à qual se reporta. Hilde Weber atuava em um jornal opositor ao governo Vargas, por isso que grande parte de seu repertório artístico retratava o presidente.

O desenho passa ao leitor novas informações e impressões que a imparcialidade que o jornalismo deve, por regra, apresentar em seu discurso não permite. Normalmente se trata da opinião do chargista sobre a notícia e sua interpretação dos fatos, e o toque de humor satiriza a situação e traz uma espécie de “licença poética” para o chargista. A charge jornalística também está atrelada à surpresa, à imprevisibilidade dos fatos e à façanha do artista em surpreender o leitor com sua atitude audaciosa. Como uma espécie de coragem em falar e desenhar o que pensa.

Dessa forma, ela também pode funcionar como um eficiente instrumento de propagação de uma ideia, quando atua de forma alarmante, chamando a atenção do leitor quanto à notícia a que está vinculada. Sendo a imagem mais chamativa que um texto em sequência, a charge pode exercer a função de despertadora da curiosidade alheia. Tendo a charge jornalística a característica de dar segmento ao texto, o leitor pode, assim, querer ler a matéria para entender melhor o contexto da imagem, ocasionando no efeito inverso da leitura: primeiro a imagem, depois o texto.

Conhecer o perfil do público para o qual o veículo em que a charge circula é destinado é fundamental quando se é necessário calibrar a intensidade do discurso da charge e seu humor. Por tal razão, podemos refletir um pouco sobre a liberdade de criação que uma exposição como o Salão Internacional de Humor de Piracicaba proporciona aos artistas. Nele não existe a necessidade de se controlar e limitar sua criatividade à linha de raciocínio e ordem que precede da postura jornalística. No caso do Salão, pensar no perfil do público alvo pode ser desgastante e infrutífero porque ele é aberto a todos os contempladores e não possui um direcionamento unilateral que faz o artista ponderar sua abordagem por uma lógica de pensamento, o que o torna, ao mesmo tempo, vulnerável e imprevisível. Já para Hilde Weber, a imprevisibilidade era algo que, durante um período de sua vida, não fez parte de seu repertório artístico, no que tange a charge jornalística. Produzir suas charges para o jornal *Tribuna da Imprensa* significava, muitas vezes, ir contra a opinião da grande maioria da população que idolatrava Getúlio Vargas.

Fazer charge é uma arte, não simplesmente uma maneira de transmitir informações e a arte está justamente na dosagem entre dois aspectos da informatividade – o conhecido e o inusitado - associados à precisão e segurança do traço. O humor-crítico traz à tona os episódios do cotidiano, propiciando, ao leitor, um momento de entretenimento e, ao mesmo tempo, de reflexão. O estudo da charge jornalística aponta um dos caminhos para observarmos a forma como a realidade é interpretada pela sociedade. (GHILARDI, 1996, p. 10)

A *Tribuna da Imprensa* foi fundada em 1949 no Rio de Janeiro, por Carlos Lacerda. Sendo seu fundador um jornalista e político opositor acirrado de Getúlio, o circular emitia editoriais ferrenhos e inquisidores contra o governo regente que geravam a comoção do público e dividia opiniões. Após sofrer um atentado contra sua vida na porta de sua residência, Lacerda lançou um dos editoriais mais famosos escritos por ele, acusando o Palácio do Catete como mandante da tentativa de assassinato. Também exigia a renúncia de Getúlio e incentivava a intervenção militar, o que foi considerado, posteriormente, como estopim para a crise que levou o presidente ao suicídio, resultando na invasão e destruição da sede da *Tribuna da Imprensa* por governistas, levando Lacerda ao exílio (NERY, 1998).

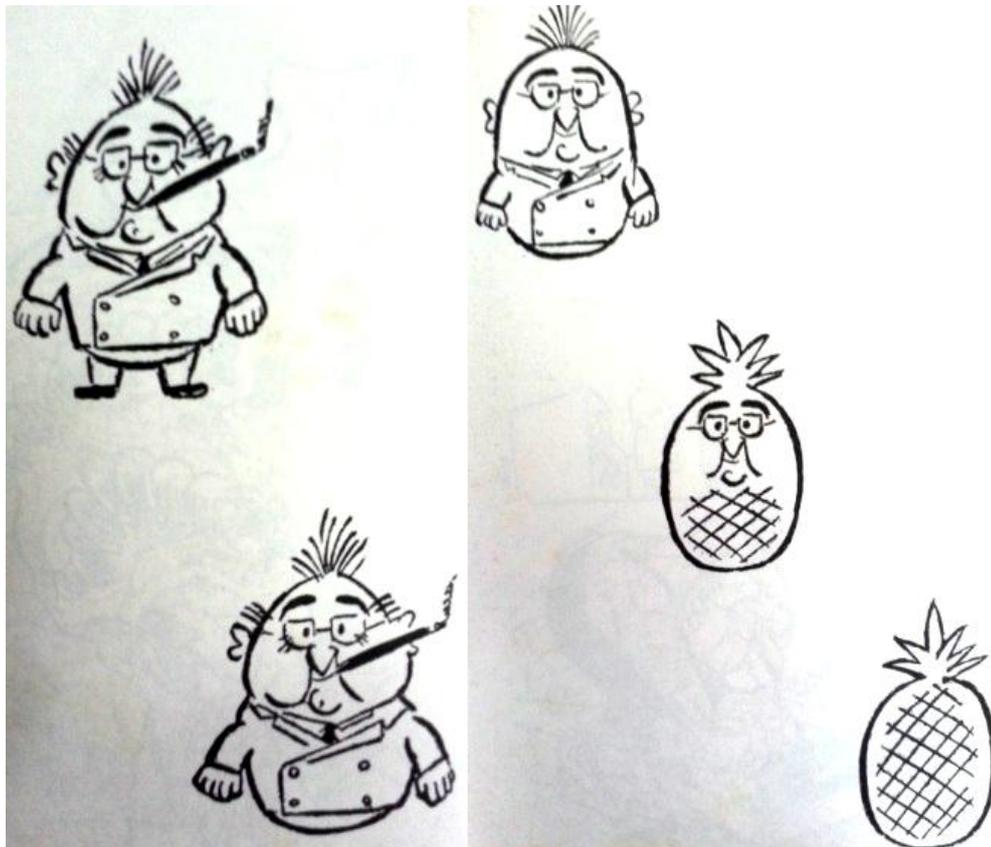


Figura 6: 1951. “Getúlio Vargas é eleito presidente contra a vontade dos militares e da UDN.”¹⁸

¹⁸ Fonte: WEBER, 1986, p. 8-9.



Figura 7: 1954. “O Palácio do Catete recebe o inquérito acerca do atentado contra Carlos Lacerda. Getúlio Vargas se fecha no Palácio e alega que só sairá morto.”¹⁹

A charge se comporta como a voz do leitor, é a risada antecipada de quem a recebe, é aquilo que o leitor descobriu que sempre quis dizer, mas somente agora conseguiu identificar. Maria Inês Ghilardi analisa a informatividade da charge jornalística, o que nos permite compreender melhor a magnitude da responsabilidade do chargista quando se coloca como porta-voz de um público vasto e plural.

O autor do quadro precisa fazer uma imagem do leitor, isto é, ter delineado o perfil do receptor, para poder dosar as informações veiculadas por sua produção discursiva. Com poucos traços, o chargista deve dar conta do conhecido e do inusitado, ainda que este seja apenas o reflexo do pensamento que o leitor gostaria de exprimir. Supõe-se que este perceba as intenções que estão por trás dos desenhos e essa descoberta gera o humor, devido ao modo como as informações são tratadas. (GHILARDI, 1996, p.09)

É necessário que haja certa dose de conhecimento prévio por parte do leitor. Nem tudo fica à mercê da charge, senão seu contexto pode ser mal interpretado.

¹⁹ Fonte: WEBER, 1986, p. 14.

O sucesso de um texto, entretanto, não depende somente do grau de informatividade “escolhido” por seu locutor, e, sim, do conhecimento partilhado entre seus interlocutores, do repertório de conhecimentos de seu receptor, das características determinadas pela tipologia textual, enfim, do contexto em que o discurso é produzido e interpretado, ou seja, das condições de seu funcionamento. (GHILARDI, 1996, p.10)

A observação mais detalhada feita pelo leitor da charge é também responsável pela qualidade da recepção que ele tem sobre o desenho. A interpretação é a chave para a compreensão. O humor pode ser uma ferramenta de comunicação social em que a sociedade, ou aquele que produz o humor e que fala pela sociedade, denuncia o que lhe incomoda ou prejudica com a ressalva da proteção do humor. A charge não é obrigatoriamente composta de diálogo e sua estrutura de quadro único pode dificultar o desenvolvimento de um debate ou conversa dentro do quadro, o que não significa que haja um déficit de qualidade, muito pelo contrário, sua excelência se encontra na sutileza. Por isso, sua linguagem não-verbal está centrada nos seus traços, linhas, espaços, curvas e formas. Uma charge sem palavras pode dizer muito mais do que imaginamos. Quando Hilde Weber desenha Getúlio Vargas “nanico” e nervoso, ela exprime ali sua crítica quanto à sua estatura e estado emocional, ridicularizando sua imagem perante o leitor, tal qual era a intenção da artista.

A história do humor no Brasil vem caminhando há tempos pela arte gráfica, tendo ela sido instrumento de quase rebeldia desde a época do Brasil-Colônia, inspirando-se na literatura e dando frutos até mesmo no teatro. O “país do Carnaval” não poderia ser misericordioso com sua elite. Ana Luiza Martins, em coletânea organizada por Isabel Lustosa, ilustra em seu artigo o caminho do humor traçado em linhas caricatas. Ela completa:

No princípio era a sátira escrita. Ou, como sugere Herman Lima, a “sátira em letra de forma”, recurso possível no contexto da severa repressão colonial, através do qual os letrados da terra se debateram contra uma máquina administrativa avessa ao bem comum. O caráter de denúncia, revestido de ironia e humor, marcou os primeiros escritos de argutos observadores dessa porção da América, que fizeram da pena o instrumento de crítica lúcida e afiada, traduzida na melhor literatura. Gregório de Matos, o “Boca do Inferno” (1633-1696) talvez tenha inaugurado no século 17 o *portrait-charge* entre nós, com os retratos verbais deformados das autoridades da época. (LUSTOSA, 2011, p. 519-520)

As primeiras manifestações humoradas legitimamente brasileiras vão se aventurar duzentos anos após Gregório de Matos começar a inspirar e incentivar a chacota como uma característica nacional, reverberando em todas as formas de arte:

Chegando aos Oitocentos, a galeria de tipos apresentada por Manuel Antonio de Almeida (1831-1861), o autor de *Memórias de um sargento de milícias*, teria traçado

as primeiras charges sociais do país, figurando a sociedade da época, pondo em cena o cotidiano da capital do Império, sob o pseudônimo de “Um Brasileiro”. Todavia, a crítica jocosa, assumida pelo povo, não se fez esperar, expressa desde a colônia no teatro, nas festividades populares, representação figurada e viva da caricatura burlesca de nossos governantes e costumes. E o “País do Carnaval” se delineou – escape tão plausível no quadro da permanente censura - traduzido nos inúmeros clubes carnavalescos que vestiam nas ruas seus préstitos repletos de simbologia, anunciando significativamente a “arte da caricatura”. (LUSTOSA, 2011, p. 520)

Com o tempo surgiram novas maneiras e mídias de se produzir e propagar o humor, mas sua essência permaneceu pura e imaculada: a distorção da realidade para algo que não seria mais severo, mas, sim, inofensivo. A associação das expressões do humor à charge cria uma junção homogênea de leveza e profundidade captada por nossa percepção crítica. A charge consegue ser direta, ao mesmo tempo em que alivia a leitura e torna a recepção da seriedade da temática em algo mais ameno. Em Hilde Weber podemos ver essa descrição bem nítida. Hilde era, além de todos os seus atributos artísticos, bastante engajada na causa de Lacerda, e seu ponto de vista tinha como função alertar, abrir os olhos do leitor para o outro lado de Vargas, expondo sua fragilidade, assim como o fazia em outras charges. Suas obras personificavam uma imagem de Getúlio para o leitor. A arte gráfica só consegue sobreviver quando está ativa em um período democrático que lhe permite existir. Hilde Weber passou por épocas turbulentas, democráticas e ditatoriais, e suas obras permaneceram na História como registros de tempos amenos e tempos turbulentos. Em época de censura e regime militar, ter a coragem de se expor não resultava em muito reconhecimento, mas sim em perseguição e tortura.

Infelizmente existem poucas referências sobre a vida e a obra de Hilde. As informações sobre seu período na *Tribuna da Imprensa* são parcas, tendo como referência para pesquisa apenas a obra *Brasil em charges: 1950 – 1985*, lançado pela própria Hilde Weber em 1986 e que reúne nas suas páginas apenas as charges julgadas por ela como de maior destaque, sem quase nenhuma ênfase à sua vida fora da imprensa e depois do fim do circular. Por isso, existe certa dificuldade em saber qual era a repercussão de suas charges a partir de 1964, bem como se houve alguma represália por parte do governo. O que podemos ter certeza é que Hilde não mudou sua postura nem se deixou amedrontar por qualquer medo de censura.



Figura 8: Charge de Hilde Weber, 1968, sobre a posse de Felinto Muller, ex-chefe da polícia de Getúlio Vargas, como presidente nacional da Arena.²⁰

Hilde cria seus personagens políticos de forma personalizada e se estabiliza nesse padrão de traço. Dá a elas vulnerabilidade e fraquezas, defeitos e rebaixamentos que contribuem para o humor da obra. Uma de suas características marcantes é apostar em um aspecto de humor aparentemente inocente, uma charge que parece ter acontecido sem querer, com uma dose de crítica ácida escapulindo pela tangente. É curioso ver a adaptação de uma artista alemã aos nossos trejeitos brasileiros de lidar com a má notícia de forma irreverente, sabendo ler cada personalidade política em sua peculiaridade e conseguindo ilustrar tais idiosincrasias de forma tão verossímil. Suas obras são memórias coletivas e pertencem ao domínio público, pois fazem parte da trajetória política brasileira assistida pela sociedade que, com a ajuda de Hilde Weber, conseguiu continuar rindo da desgraça sem necessariamente deixar de levá-la a sério.

1.4 O Salão Internacional de Humor de Piracicaba

1964 foi um ano que marcou a História do Brasil na política e, conseqüentemente, mudou a postura do brasileiro quanto às questões de seu país. A máxima “política não se

²⁰ Fonte: WEBER, 1986, p. 51.

discute” passou a ter um sentido literal e preventivo. A partir do mês de Abril daquele ano, ninguém mais poderia discorrer oficialmente sobre o governo com opiniões contrárias e revolucionárias, pois corria o risco de responder a isso com a própria vida. Um golpe militar que levou à renúncia do até então Presidente João Goulart e instaurou, por 21 anos, a censura e a repressão no país.

O movimento militar de 64, que se auto-intitulava “revolução democrática”, vinha articulando sua manobra política desde o governo de Getúlio Vargas por conta da ameaça que a reforma agrária, caso fosse concretizada, representava para a minoria abastada do país. A grande curiosidade é que a reforma agrária não era uma proposta inovadora. Desde o século XIX, durante a abolição da escravatura em 1888, alguns abolicionistas como Joaquim Nabuco e André Rebouças já defendiam esta medida juntamente com outros intelectuais e políticos da época. Tal reforma reduziria a desigualdade social e diminuiria a migração do homem do campo para a cidade; incentivaria o crescimento do número de pequenos produtores rurais e, conseqüentemente, aumentaria o abastecimento de produtos agrícolas nos grandes centros, que já há tempos apresentavam uma grande defasagem no fornecimento de alimentos orgânicos. Para isso tudo se concretizar, seria necessário dividir as grandes terras improdutivas dos latifundiários.

O primeiro ditador militar a tomar o poder foi o Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, que governou de 1964 a 1967. Tendo como Ministro da Guerra o até então General Costa e Silva, que posteriormente viria também a ser Marechal e um dos ditadores, Castelo Branco deu início ao seu governo encerrando e proibindo, imediatamente, quaisquer aglomerações, associações e organizações civis que poderiam incitar a massa contra o governo. Também proibiu greves, interferiu em sindicatos e cassou mandatos de políticos. Logo no começo, o primeiro alvo a sentir as conseqüências do golpe militar foi a imprensa. A censura prévia afetou diretamente os meios de comunicação e aqueles que não aderiram à nova ordem precisaram correr riscos para manter as portas abertas. Quase que de imediato, os jornais que denunciaram a ilegalidade governamental foram invadidos e fechados e tiveram seus colaboradores perseguidos e presos. Começaram a serem implantados os Atos Institucionais (AI), que conferiam um poder inquestionável a todos os órgãos repressores, tornando tudo justificável: agressões, torturas e mortes em nome do que se pregava como segurança nacional.

O documento estabelecia uma decantação imprevista. O golpe pela salvação da democracia transformava-se em *revolução*, cujos poderes, exercidos em nome dela e do povo, que a apoiara, estavam nas mãos dos chefes militares que assinavam o Ato

e que detinham a força efetiva. Ficava explícito que era a *revolução* que legitimava os demais poderes existentes, assim como a própria Constituição vigente, e não o contrário. O temo foi usado porque era prestigioso, legitimando, à esquerda e à direita, ambições e programas políticos. (REIS, 2014, P. 51)

A Câmara e o Senado, setores eleitos pelo povo para representar o povo, passaram a ser inelegíveis e tornaram-se subordinados ao novo sistema Executivo, forte e inabalável, que propunha o desenvolvimento de uma política que previa o fortalecimento do capitalismo privado através de um incentivo econômico americano. A idéia de que a “revolução democrática” beneficiaria a todos fracassou já nas primeiras atitudes abusivas. A demanda de demissões nos setores dos serviços públicos, magistério, imprensa e meios artísticos foi devastadora e impossível de ser camuflada por campanhas patriotas. Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo do escritor Sérgio Porto, acusou em seus escritos que “o incentivo da Redentora dava à prática do dedo-durismo, transformando os meios de comunicação em terreno minado, onde se desconfiava do vizinho da mesa do lado” (GAUDENCI JR., MACHADO, 2003, p.21-22), isso porque o povo passou a assumir o papel de vigilante, tanto dos outros quanto de si mesmos, tamanho era o medo das prisões e torturas.

Até 1968 foram editados os Atos Institucionais mais severos de todos que foram escritos. Como a grande maioria do poder Judiciário era aliada ao governo graças ao AI-2 que, além de proibir as eleições diretas, outorgava o aumento do número de juízes do Supremo Tribunal Federal de onze para dezesseis, e ainda dava poderes ao governo de abrir processos contra civis na Justiça Militar quando se tratava de crimes contra o governo, muitas atitudes da ditadura ficaram, até hoje, impunes.

Devido a tantos acontecimentos alarmantes, a reação da Câmara dos Deputados foi imediata. Discursos foram feitos em defesa da democracia e contra as Forças Armadas, gerando tensão entre os dois poderes. Isso resultou na criação do AI-5, ato que deu ao governo militar o direito de fechar o Congresso Nacional indeterminadamente, fazendo com que os mandatos de senadores, deputados, prefeitos e governadores da oposição fossem cassados, interferindo em todo o Poder Judiciário, demitindo vários juízes, decretando estado de sítio no país, suspendendo qualquer reunião não autorizada pelo governo, instaurando, assim, a censura prévia, que atingia o mercado da música, teatro, artes e cinema e a possibilidade de *habeas corpus* a qualquer crime político:

O governo vinha de pesados enfrentamentos com importantes segmentos, como o dos intelectuais, que pediram o retorno ao regime democrático durante uma reunião da OEA – Organização dos Estados Americanos – realizada no Hotel Glória, no Rio de Janeiro. Sete dos manifestantes foram presos – Carlos Heitor Cony, Antônio

Calado, Gláuber Rocha, Azevedo Rodrigues, Joaquim de Andrade, Mário Carneiro e Joaquim Pedro de Andrade - ao que se seguiram o exílio, prisão e destituição de professores da UnB, entre eles Oscar Niemeyer [...]. (GAUDENCI JUNIOR, MACHADO, 2003, p.23)

Os Atos Institucionais mascararam, durante um tempo, o que se percebeu tarde demais: a ditadura militar brasileira era falida e incompetente em sua administração econômica. 1974 foi o ano em que as dívidas do governo com o mercado internacional ficaram mais agravantes, levando o Brasil a altos índices de inflação nunca antes atingidos. Em tempos da ditadura de Ernesto Geisel, a situação econômica do Brasil era calamitosa: houve um grande aumento da dívida externa e uma inflação instável diária. Em dois anos, a dívida com o FMI passou de 5,5 bilhões para 11 bilhões de dólares e os gastos com petróleo passaram de 400 milhões para dois bilhões de dólares. Por estas e outras razões, o objetivo do governo de Geisel era o “afrouxamento” de alguns aspectos da ditadura, o que liberalizava a repressão de forma vagarosa rumo à democracia. Isso não quer dizer que as prisões políticas, as torturas, o desaparecimento de militantes ativistas de esquerda e outras ações violentas da censura foram interrompidos. A minoria abastada financeiramente continuou desfrutando de privilégios que a maioria afetada pela inflação não tinha acesso. Sendo assim, os problemas financeiros do país começaram a movimentar a revolta popular, gerando mais oposição ao governo, fazendo com que a gestão do General Geisel ficasse conhecida como a primeira a recuar na repressão militar.

Provando que a ideologia utópica da ditadura não conseguiu permanecer estável nem por dez anos, as manifestações contra o governo encontraram formas alternativas de propagar suas posições políticas. Quem sofria com a censura na imprensa surgia com ideias alternativas para lutar pela liberdade de expressão e expor suas opiniões em folhetins independentes, teatros amadores e exposições contemporâneas. Esse foi o estopim para a criação do Salão Internacional de Humor de Piracicaba.

Inaugurado em 1974, o Salão Internacional de Humor de Piracicaba tinha como objetivo reunir em uma mesma exposição cartuns, caricaturas, charges e tiras proibidos de circular em via impressa por ordem da censura oficial. Após conseguir o apoio dos organizadores do já renomado jornal *O Pasquim*, entre eles Jaguar, Henfil, Ziraldo e Millôr Fernandes, o Salão teve um enorme sucesso e desde então vem reunindo e premiando vários artistas da cidade de Piracicaba, do Brasil e do mundo. *O Pasquim* já se encontrava em circulação semanal desde 1969, publicando charges, tirinhas e artigos de artistas que enfrentavam a censura, utilizando o que havia de mais ácido no humor gráfico. Muitas de suas

obras foram censuradas, mas mesmo assim tantas outras conseguiram ser publicadas e representavam a luta da classe de artistas contra a repressão. Alguns deles, como Henfil, foram exilados e tantos outros presos, mas sem nunca desistir das publicações ou qualquer outra atividade que poderia significar a resistência contra o poder.

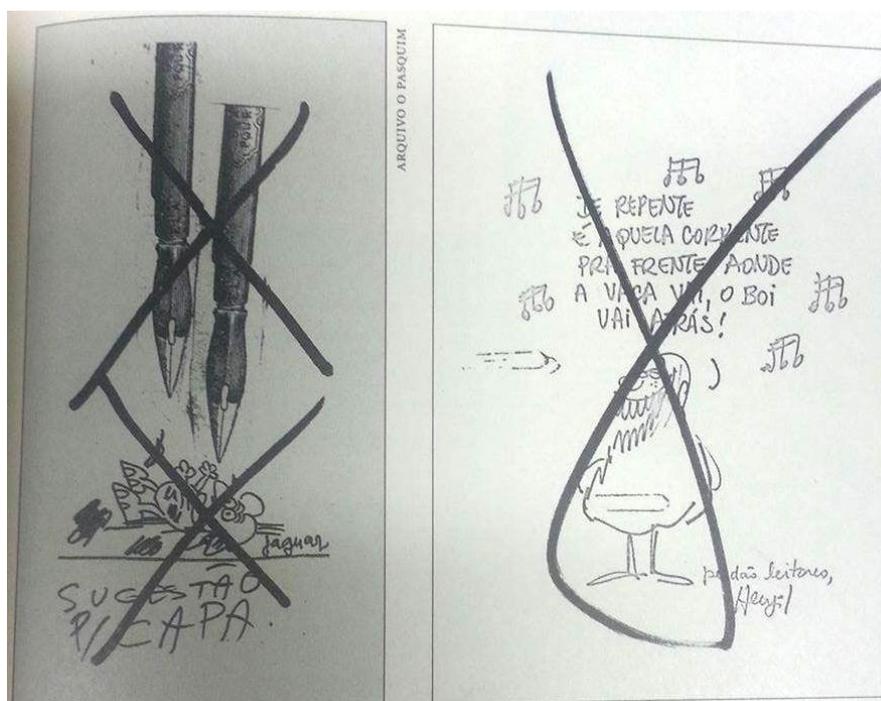


Figura 9: Charges censuradas de Jaguar e Henfil para *O Pasquim*, 1970.²¹

Os organizadores escolheram o interior de São Paulo para sede do Salão de Humor por se tratar de uma área que estava, como eles consideravam, “neutra” diante dos acontecimentos políticos da época. Conseguiram o apoio de alguns hoteleiros em Piracicaba e chegaram a marcar a data da exposição, até que foram impedidos pelos próprios comerciantes de seguir em frente quando estes descobriram que se tratava de um evento de esquerda. As obras concorrentes já haviam sido selecionadas, os vencedores já estavam escolhidos, mas a ideia morreu diante da incapacidade de prosseguir com a exposição. Foi então que dois jornalistas recém-formados tomaram para si a incumbência de fazer o evento acontecer. Viajaram ao Rio de Janeiro até a sede de *O Pasquim* e concluíram, ainda naquele ano, a inauguração da primeira edição do Salão de Humor de Piracicaba, que passou a ser Internacional no ano seguinte e nunca mais interrompeu suas atividades.

A apreensão inicial de saber quem eram os jovens que desejavam criar, numa cidade do interior de São Paulo, um Salão de Humor que melhor caberia numa cidade

²¹ Fonte: GASPARI, 2002, p. 203.

grande começou a ceder. Millôr Fernandes ponderou que talvez fosse a hora dos cartuns deixarem de ser elaborados apenas para publicação, passando a ocupar um novo espaço. Afinal, se tratava de uma forma de arte expressionista e, como tal, um salão nacional, se desse certo, a exemplo do que acontecia nos principais centros de arte do mundo, acabaria definindo os clássicos do cartunismo e do humor brasileiros. E Millôr, o “catedrático do Meyer”, acabou endossando o Salão e indicou Zélio, que morava em São Paulo, para fazer a intermediação entre os humoristas do Rio e os organizadores de Piracicaba. (GAUDENCI JUNIOR, MACHADO, 2003, p.37)



Figura 10: "Panorama da pós-festa no primeiro Salão: Fortuna, Faganello, Fausto Longo, Ziraldo, Fagundes, Alceu, Zélio, Cêra e Adolpho." 1974²².

A exposição tomou corpo e forma, e retirou da imprensa o privilégio de ser a única portadora da arte gráfica, que antes figurava as páginas do jornal, transportando para murais e paredes os desenhos produzidos por chargistas iniciantes e profissionais. A alteração da natureza habitual da charge e afins também mudou a maneira como os visitantes da exposição, outrora acostumado a folhear *O Pasquim* e outras publicações similares, lidavam com uma nova maneira de abordar a obra. O olhar para a charge agora não era mais uma leitura e, sim, uma análise, como quem avaliava uma pintura. A leitura deu lugar à contemplação e tudo o que pertencia à charge começou a ser meticulosamente classificado. As interpretações tornaram-se livres e infinitas, pois estavam, agora, à mercê do conhecimento individual de cada visitante. Os próprios artistas gráficos também sofreram certa mutação em seus propósitos de criação, já que agora o Salão oferecia notoriedade, reconhecimento e premiações pelas obras. O chargista não precisaria mais ficar

²² Fonte: Foto e legenda: GAUDENCI JR., MACHADO, 2003, p. 31.

comprometido com uma só temática, como Hilde Weber e seus pequenos “Getúlios”, mas, sim, produzir de forma liberta e desprendida o que lhe apetecia expor naquele momento. E foi na primeira edição do Salão que a cartunista Laerte Coutinho recebeu o prêmio de primeiro lugar por sua charge humorada e provocante, obra que jamais conseguiria passar pela censura e ser publicada oficialmente:



Figura 11: Charge da cartunista Laerte Coutinho para a primeira edição do Salão Internacional de Humor de Piracicaba, 1974.

Tal fenômeno de transição já havia sido problematizado anteriormente por Walter Benjamin quando ele dissertou acerca das mudanças modernas que afetavam os rumos da escrita. Em *Rua de Mão Única*, Benjamin profetiza que, com o avanço da Modernidade afetando a impressão e produção de livros, a escrita poderia perder seu espaço e importância, tornando-se obsoleta até desaparecer por completo. Para ele, o fato da escrita sair da estante e dos livros e ser utilizada de maneira mais informal como em propagandas de jornais e *outdoors* pelas ruas era catastrófico, pois, assim, a escrita perdia sua aura e seu papel de compositora crucial literária ficaria em segundo plano.

A escrita, que encontrara refúgio no livro impresso, onde levava uma existência autônoma, é implacavelmente arrastada para a rua pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. É essa a severa escola de sua nova forma. Quando, há séculos, ela começou a deitar-se, transformando-se de inscrição na vertical em caligrafia que repousava na inclinação da estante, para finalmente

encontrar no livro impresso a sua cama, hoje recomeça, igualmente de forma lenta, a levantar-se do chão. (BENJAMIN, 2013, p. 25)

O que diria Walter Benjamin nos dias de hoje ao se deparar com uma exposição como o Salão Internacional de Humor de Piracicaba em que a arte gráfica, feita para a leitura repousada do jornal e do livro, se porta de maneira ereta perante o observador, olhando-o de volta de igual para igual, não mais na passividade inerte da horizontalidade, mas, sim, ativa e expositora de si? Ele poderia ser contra e argumentar que, sem a influência da imprensa, a charge perde seu foco e sentido, ficando desprotegida de qualquer interpretação equivocada que possa deturpar seu objetivo, deixando de ser a protagonista em cores que antes coloria o jornal e que agora, estando cercada de traços e pinceladas de outras obras, perderia o destaque que recebia nas colunas de opinião da imprensa. Ou poderia considerar que a exposição fazia com que a arte gráfica conseguisse a proeza inédita de recuperar sua aura e originalidade, já que as charges expostas no Salão são criadas para uso exclusivo do evento, garantindo que antes não haja nenhum compartilhamento semelhante com outros seguimentos.

A questão é que o Salão Internacional de Humor de Piracicaba inovou em vários aspectos filosóficos, artísticos e culturais e mudou a maneira como o público olha e valoriza a arte gráfica. As edições anuais recebem milhares de visitantes no Engenho Central de Piracicaba, cartão postal da cidade e endereço oficial do evento atualmente, fortalecendo o comércio e o turismo. Intervenções artísticas em escolas públicas e privadas ajudam a incentivar e descobrir novos talentos, promovendo junto com o Salão a exposição *Salãozinho de Humor*, voltada para a produção gráfica infantil. A cidade se beneficia com o evento e garante para si a popularidade mundial como referência do humor.

CAPÍTULO 2. A charge, muito além da imobilidade

Todo olho traz consigo sua névoa...
Didi-Huberman²³

O homem, além de ser o único animal que ri, também é o único animal que inventa. Isso de acordo com Santo Agostinho (MOLDER, 1999). Criar foi uma das formas de sobrevivência do homem. Podemos afirmar que a curiosidade e a criatividade andam de mãos dadas. Em sua necessidade de comunicação, o ser humano desenvolveu a interação, a fala e a linguagem, tanto oral quanto escrita, permitindo perpetuar sua memória e espécie, fazendo surgir o senso de desenvolvimento coletivo e convivência em sociedade, o que permitiu o fortalecimento da ideia do homem como animal racional. As pinturas rupestres foram os primeiros registros deixados por ele para a posteridade, um meio de comunicação baseado em gravuras. Transformando paredes de pedra em suas telas de arte, o homem do passado criou sua primeira linguagem, comunicando-se com o futuro através de desenhos. Desde então, não se supõe que o homem tenha interrompido suas atividades artísticas por nenhuma ocasião. Pelo contrário, com o tempo as técnicas foram aprimoradas, principalmente com descobrimentos e criações de novos recursos, materiais, cores e métodos até chegar na pluralidade ininterrupta que temos hoje.

E o impacto da arte na vida do homem está muito além da criação, pois também atinge aquele que a recebe, contempla e olha. Walter Benjamin, em seu texto *Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*, chama nossa atenção para algo que ele vai considerar como “um problema muito profundo da arte e do seu enraizamento no mito” (BENJAMIN, 2006): a apresentação vertical da pintura e a transversal da gravura ou desenho como padrões de produção. Antes de problematizar a reprodutibilidade técnica da arte, Benjamin analisa o posicionamento do modo de fazer e expor obras de arte que influencia nossa maneira de lidar com elas. Por que o posicionamento dos quadros é sempre vertical enquanto que o desenho se posta na horizontal, sendo que tudo parte da mesma iniciativa criativa? Seria a posição vertical uma maneira de elevar a pintura a um *status* superior que se supõe não caber ao desenho? Bom, podemos pensar que a pintura se apresenta para o pintor nas mesmas proporções que seu modelo se posta diante dele. Uma paisagem se ergue à frente do artista e, como a um retrato, ele a

²³ DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77.

representa ao seu modo e estilo. Sua postura, mesmo quando sentado, é ereta e isso se reflete no seu trabalho.

Ao desenho, que muito comumente é associado ao universo infantil, se espera o declínio do corpo, o debruçar-se sobre a mesa ou no chão, com o rosto quase se encostando ao papel e uma atmosfera de concentração e precisão de detalhes. Mesmo quando o plano é inclinado, como os cavaletes de arquitetos e estilistas, o desenho será visto logo mais em plano horizontal. Benjamin esclarece, no pequeno fragmento introdutório de seu texto, que tais posicionamentos permitem o emprego da finalidade a qual cada um se destina.

A pintura possui por si própria uma característica extrovertida, que se expõe e que deve ser exibida, enquanto que a gravura possui aspectos mais íntimos e simbólicos que devem ser analisados atentamente, como uma leitura. A tais distinções, Benjamin identifica-os, respectivamente, como Mancha e Sinal. É possível encontrar este mesmo raciocínio em um dos textos de *Rua de Mão Única*, já citado anteriormente, quando ele compara a leitura de forma horizontal do livro à leitura vertical das colunas e matérias presentes no jornal. A escrita é uma forma de *Sinal* (desenho, linha, traço), pois as linhas traçadas pela curvilínea letra, ou mesmo sua forma gráfica, delimitam seu fundo e lhe dão forma.

Em 1533, o pintor alemão Hans Holbein, O Jovem, desafiou a lógica da época ao pintar em um quadro uma misteriosa peculiaridade. Na pintura, Holbein perpetuou o encontro entre Jean de Dinteville e o bispo Georges de Selve, ambos os embaixadores franceses a serviço do Rei Henrique VIII da Inglaterra. Como era de costume do Renascimento, o quadro está repleto de representações simbólicas e significativas da época: um crucifixo escondido sob a cortina do lado superior esquerdo da tela, livros abertos em cânticos religiosos luteranos, fazendo alusão à crise cristã que a Inglaterra enfrentava no momento, objetos de navegação como mapas, lupas, compassos e globos que refletem os fatos históricos científicos e geográficos que permeavam a Europa em época de grandes navegações. Mas o ícone mais curioso desta obra está no centro inferior, aos pés das duas figuras, onde podemos encontrar uma marca disforme que destoa completamente da perfeição de traços, cores e detalhes da pintura. Trata-se de uma anamorfose²⁴, uma façanha artística utilizada por Holbein em que ele fez uso da ilusão de ótica para esconder uma imagem dentro de outra, sendo necessária uma artimanha para que fosse revelada.

²⁴ “Sub. Fem.: Representação ou imagem que parece deformada ou confusa e que se apresenta mais regular ou mais perceptível em determinado ângulo ou posição ou ainda através de lente ou espelho não plano.” Fonte: Dicionário Aurélio (2007).



Figura 12: *Os Embaixadores*, de Hans Holbein, O Jovem. 1533.
National Gallery, Londres.²⁵

No caso da obra de Hans Holbein, O Jovem, a revelação se dá quando o quadro é distorcido pelo lado direito de maneira inclinada, transformando a imagem original para que a imagem secundária possa sobressair e revelar que a mancha se tratava da figura de um crânio humano. Um impacto forte para uma época em que as artes visuais buscavam alcançar a sublimidade e a perfeição da beleza em suas representações humanas. O que o pintor fez aqui foi questionar a realidade, até mesmo desafiá-la. Alguns críticos acreditam que o crânio escondido na base do quadro seja, na verdade, a assinatura do pintor. Se considerarmos seu sobrenome Holbein e as palavras em alemão *hohle bein* (que significam *osso vazio*) podemos encontrar aí uma possibilidade de explicação para sua inovação.

²⁵ Fonte: Nacional Gallery.



Figura 13: Distorção digital da imagem, revelando o crânio escondido pelo pintor.²⁶

Mas o que importa no momento é o fato de que tal acontecimento de quase quinhentos anos atrás dialoga com nosso presente, fazendo-nos perceber que levantamos uma questão que há cinco séculos já existia: qual é a imagem real e qual é a deturpada, segundo o ponto de vista de cada um? Qual imagem o observador vai procurar quando ele visitar a *National Gallery* de Londres: a dupla de embaixadores ou o crânio camuflado? Um quadro imóvel em posição vertical na parede era pouco para Holbein. Era necessária a interação do homem com a tela, a aproximação do quase tocar, do olhar desviando-se para a quina, da análise sobre a pintura para entendê-la.

Séculos depois, a filosofia ainda se joga sobre o exame das artes visuais em sua essência e produção. Este questionamento do que se faz real ou não na produção artística levou Benjamin a estudar cada momento minúsculo de uma criação visual, esmiuçando detalhadamente tudo que parte desde a ideia e/ou inspiração criativa até sua finalização. Sobre a *Mancha*, palavra mais próxima que a tradutora Maria Filomena Molder conseguiu encontrar para o significado do intraduzível vocábulo alemão *Mal*, e que para o filósofo alemão representava a essência da pintura, Benjamin concluiu que esta não poderá estar passível de possuir profundidade. Neste caso, a profundidade não se trata da habilidade de retratar ambientes, mas sim daquilo que vai delimitar o que é traço e o que é tela. A *Mancha* surge de dentro pra fora, nasce da inspiração e cresce na expressividade. As cores se sobrepõem e se

²⁶ Distorção digital reproduzida em vídeo para a série de curtas intitulada *Pinzellades D'Art*, produzida por *Benecé Produccions*, na Catalunha e distribuída pela agência *Sinapse* em 2004. No Brasil, a versão dublada se encontra no canal Forza na rede social *YouTube*.

reinventam ao se perder no limite, não se deixando ser marcada nem delimitada; não há começo, meio ou fim. Enquanto a gravura baseia-se nas linhas que definem seu formato, a pintura possui a característica do completo preenchimento do seu espaço. Benjamin elabora tal conclusão tendo como base os clássicos quadros pintados a óleo que foram predominantes na cultura artística ocidental até o início do século XX (quando a modernidade começou a abandonar as regras básicas das escolas de arte, não mais criando formas pré-definidas). Apesar dos quadros começarem com um esboço traçado, que definem as formas e contornos da obra, tais traços não são considerados desenhos, pois são apenas rascunhos do planejamento inicial que irá desaparecer à medida em que a tinta domina a tela. Para Benjamin, o único momento possível em que a linha e a cor conseguem coexistir com o fundo é na aquarela, quando a linha do contorno permanece visível enquanto a cor é aplicada com transparência, permitindo a conservação da visualização do fundo.

Em justiça a esta pesquisa, também podemos refletir tal momento de coexistência de linha e cor através da arte gráfica. Podemos encontrar o fenômeno da heterogeneidade quando analisamos uma charge colorida. Normalmente, principalmente devido ao fato da charge estar direcionada à impressão do jornal, a coloração se dá apenas dentro de suas linhas, deixando sua área externa em branco. Muitas vezes a charge possui até mesmo uma moldura para separá-la do que está em volta, evidenciando que esta área externa sem coloração também pertence ao desenho. Isso nos dá a profundidade entre linha e fundo que Benjamin afirma não existir na pintura. Faz parte da característica do desenho ser livre da necessidade de coloração, podendo ser considerado uma arte visual possuidora de certo livre-arbítrio por não precisar seguir tantas regras para ter sentido. Uma pintura apenas traçada não é uma pintura, mas sim um rascunho, sendo considerada inacabada. Já o desenho está pronto assim que é traçado, tendo a sua coloração apenas uma opção e não uma regra. A escolha por não incluir a cor em sua produção permite que o observador possa assimilar muito mais informações do que conseguiria com a distração da cor.

É difícil saber se essa separação faz parte daquilo que o(a) desenhista planejou ou se o recorte foi feito posteriormente, mas em outros exemplos é possível ver que a inclusão do espaço em branco na obra é demarcada por caracteres externos que, mesmo sem uma moldura, mostram-se enquadrados. Tais caracteres podem ser legendas, marcas de movimentos ou diálogos, o que possibilita à charge interagir com o seu preenchimento, seu fundo e sua linha.



Figura 14: Charge de Douglas Mayer, 3º lugar da 7ª edição do Salão Internacional de Humor de Piracicaba, 1980.²⁷



Figura 15: Charge de Eliza Freire na edição de 2015 da exposição Batom, Lápis & TPM.²⁸

Sobre a gravura, abordando o *Sinal*, Benjamin afirma que “a linha desenhada confere identidade ao seu fundo” (BENJAMIN, 2006, p. 297). O caráter simbólico da linha traçada em um papel em branco, sem intenções geométricas, faz da sua superfície parte do próprio desenho. O que vemos não é apenas uma linha em círculos, curvas, retas e contornos, mas também o que a preenche e o que a rodeia, que é o próprio branco do papel. Não há linha sem fundo, não há fundo sem linha. A linha não é limitadora de espaço, mas, sim, determinante da profundidade. O fundo branco dá o ausente, a falta de algo. A ausência denuncia a falta de alguma coisa, logo a própria ausência é um preenchimento. A falta de preenchimento nos dá o vazio palpável, o vazio com contorno, o vazio visível. O que falta não precisa ser real, basta faltar, basta preencher o espaço com sua ausência. Na *Figura 14* temos uma personagem feminina bem pequena no canto inferior direito, como que acuada, para mostrar que o espaço em branco era o seu vazio. “É como me sinto!”, diz a personagem de braços abertos mostrando a imensidão do seu sentimento. O vazio, aprofundado pelo retângulo em volta da charge, que tem função proposital, vem a significar o tamanho e a profundidade da sua lamentação.

²⁷ Fonte: GAUDENCI JR., MACHADO, 2003, p.85.

²⁸ Fonte: Arquivo da autora.

Delimitando o vazio, o chargista Douglas Mayer aprofundou o seu infinito, criou uma imensidão sem fim para o sentimento da charge e, ao desenhar a personagem pequenina no canto do retângulo, fez evidenciar a magnitude sufocante de sua angústia. E quando a mesma diz que se sente vazia, o que exatamente preencheria seu vazio? Este questionamento permite ao contemplador inserir na ideia aquilo que falta para si próprio. “[O que vemos quando o vazio do fundo branco nos olha?] em que a questão do volume e do vazio se coloca inelutavelmente a nosso olhar, é a situação de quem se acha face a face com um túmulo diante dele, pondo sobre ele os olhos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37). Em uma charge, encarar o vazio, ou seja, o espaço em branco, também é encarar a ausência, assim como se encara um túmulo: “O fato de a palavra grega *sèma* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto.” (GAGNEBIN, 2006, p. 45). Ali está a presença de um corpo e a ausência da vida; a presença de um significado e a ausência do traço.

Outra vantagem da forma democrática com que a arte gráfica assume sua postura na exposição é a possibilidade de ser ignorada. Podemos escolher, em uma centena de opções dispostas à nossa frente, qual nos estimula e qual nós ignoramos. Esta possibilidade de escolha acontece pelo ato de caminhar através da exposição, onde vagamos com os pés e com os olhos procurando algo que seja preferido, que dialogue com nosso estado emocional naquele momento e que seja compatível aos nossos pensamentos. A disposição apresentada muda nossa percepção da obra. A posição horizontal remete, em nós, a ideia de encarar algo, postura de análise, correção, leitura, submissão. A posição vertical nos dá a ideia de igualdade, apreciação, crítica, julgamento, contemplação, compreensão.

Engana-se aquele que vê neste texto apenas uma tentativa de refletir sobre a pintura ocidental ou, menos ainda, sobre a pintura de cavalete em oposição ao desenho a carvão ou a lápis; pelo contrário, aquilo que nos desperta em *Malerei und Graphik* é essa compreensão do acordo genético entre a orientação do corpo, os movimentos da mão, a direção do olhar do artista e o seu efeito sobre aquele que contempla: o quadro, o desenho, a seda pintada chinesa, a pintura parietal, o fresco, chamam a si em relações metafísicas, ao longo do tempo, diversas, um modo de olhar, um lugar, o que não pode ser arbitrário. (MOLDER, 1999, p.20)

As obras dispostas em uma exposição como a *Batom, Lápis & TPM* determinam o movimento do contemplador, sua postura, sua maneira de interpretar. Da mesma forma que a charge no jornal terá uma receptividade completamente diferente de quando estiver em exposição. A posição vertical da charge, que antes predominou na construção do artista em plano horizontal ou inclinado, determina que essa obra adquira independência. Uma arte

gráfica isolada na exposição, sem vínculos com matérias, manchetes e notícias é independente e livre, pura em sua temática e intenção. Permite que o artista esteja livre para criar e o contemplador livre para interpretar sem medo de estar equivocado quanto às expectativas do criador, pois pode contar apenas com seu conhecimento pessoal, possibilitando que o sentido da sua conclusão seja individual.

2.1 Olhar e ser olhado pela charge em exposição.

Desorientação. Este é o sentimento do visitante que adentra a exposição Batom, Lápis & TPM pela primeira vez. Mas que seja entendido aqui que não se trata de uma desorientação prejudicial, perdida e confusa, e sim de uma desorientação que instiga, indaga e que manifesta a curiosidade. Trata-se da desorientação que é aguardada, aquela que é o objetivo do artista quanto à recepção de sua obra pelo outro. Espera-se, portanto, que tal recepção seja uma estranheza para aquele que adentra a exposição por se tratar de uma maneira nova de abordar algo que também é particularmente recente: a atenção exclusiva dada à arte gráfica feminina. É preciso que a exposição seja algo nunca visto antes porque é aí que se encontra sua essência. É claro que toda e qualquer exposição tem o seu momento de estréia em que se aguarda o deslumbramento, enquanto se surpreende o público com inovações, mas, neste caso, trata-se de algo inovador que, mesmo tendo conhecimento do roteiro, não sabemos o que esperar.

Um evento criado para receber somente obras de produções femininas ainda é, infelizmente, algo raro e fora da rotina, principalmente do piracicabano. Após a primeira impressão, o novo desafio do visitante é a assimilação da arte gráfica em uma exposição, caso seja algo novo em seu repertório. Definitivamente não será uma experiência equivalente a entrar em um museu com obras clássicas e conhecidas previamente. Isso porque uma exposição de arte gráfica carrega consigo a característica da surpresa, do novo. O que está sendo exposto ali ainda não havia sido divulgado, foi feito especialmente para aquele evento e tem por consequência o trabalho de lidar com as mais diversas reações instantâneas.

Mesmo aquele visitante, piracicabano ou não, que já está acostumado com a rotina anual de mais de quarenta anos do Salão Internacional de Humor de Piracicaba pode experimentar novas sensações com o Batom, Lápis & TPM. Isto porque a pequena exposição, já sendo pioneira em sua criação, também inova no seu repertório artístico. Além de encontrar

charges, tirinhas, cartuns, quadrinhos e caricaturas tanto de artistas brasileiras quanto internacionais (podemos notar uma abundante participação de artistas iranianas na edição de 2015), quem adentra o armazém depara-se também com esculturas, quadros em 3D e pinturas das mais diversas técnicas, além dos traços gráficos. Uma fuga do formato tradicional que já é visto no Salão todos os anos. Por isso, é preciso que o visitante esteja disposto a “se perder” entre as obras e que estas dêem chance à desorientação, que elas sejam desejadas e esperadas e que seus resultados sejam sempre a surpresa, o susto, pois é aí que reside a sua finalidade, não só da exposição Batom, Lápis & TPM, mas de qualquer manifestação artística que tem consigo o objetivo de fazer a diferença, de ser memorável, de mostrar algo novo para quem olha.

É importante salientar que não existem aqui arestas soltas que incentivem a atitude egocêntrica de um evento em achar que deve ser sempre fulminante e inesquecível. Trata-se apenas do papel da arte em ser responsável pelo esclarecimento humano quanto àquilo que ele ainda não consegue exprimir; em ser a porta-voz de um pensamento cujo raciocínio do homem, que insiste em ser racionalizado, ainda não alcançou; preencher o vazio da existência humana que, encarcerada na vida cotidiana e rotineira, não toma conhecimento das grades que a cercam. E só quando o olhar se percebe mais aberto e receptivo ao que pode receber como retorno de sua percepção é que podemos considerar que houve ali uma entrega de si à desorientação, uma aceitação da desordem natural como parte do equilíbrio fugaz da existência. “A arte evoca o mistério sem o qual o mundo não existiria.” (Tradução minha).²⁹

Tal experiência é única para cada indivíduo que se sujeita a ela e é também intransferível. Não adianta ler uma crítica acerca das sensações de se deparar com uma manifestação artística de qualquer tipo e ir até ela buscar o mesmo sentimento de catarse que foi descrito por quem o experimentou. Cada ser traz consigo sua carga de conhecimento e vivência que lhe permite compreender, interpretar e administrar seus sentimentos de forma individual, partindo da linha tênue entre a mais sublime admiração até a mais pura repugnância. A análise de uma figura ou obra de arte pode ser feita desde o olhar de um observador treinado que destrincha cada ponto da tela ou da estrutura, como também por um transeunte que, inadvertidamente, coloca-se diante da obra por acaso. A diferença é que o transeunte desavisado terá a oportunidade de experimentar reações diversas a desfrute da obra de arte que se apresenta diante dele, sem que haja uma interferência de expectativas. Já a análise profissional pode ser um ponto negativo, tanto para o artista, quanto para a obra ou

²⁹ “Art evokes the mystery without which the world would not exist.” René Magritte.

para o próprio observador quando este acredita que a crítica se baseia na solução de mistérios subliminares que foram escondidos na imagem. É de conhecimento comum que muitos artistas realmente se utilizaram deste recurso para preencher de significado suas pinturas, como pudemos ver no exemplo da *Figura 12* e em tantas outras obras de períodos passados, mas é necessário ao observador contemporâneo compreender que a arte cessa com os truques visuais quando ela chega num ponto em que a sua prioridade é apenas ser, apenas estar presente. Chega um ponto em que a arte não precisa mais fazer sentido. “Elas (Minhas pinturas) evocam o mistério e de fato quando se vê uma de minhas imagens, perguntamos a nós mesmos esta simples pergunta: ‘O que isso significa?’ Isso não significa nada, porque mistério não significa nada, ou seja, é desconhecido.” (Tradução minha)³⁰.

Em 1929, o pintor belga René Magritte criou uma das obras mais desconcertantes e desorientadoras do século XX, que acabou tornando-se vítima de inúmeras interpretações que tentaram explicá-la, todas dignas de concordância em seu devido lugar. Trata-se de uma maneira provocativa que Magritte encontrou de desarticular a linguística usando a própria língua para negar o que a imagem afirma. Ele nos leva a perceber que a imagem que vemos não existe, pois realmente não se trata de decifrar aquilo que vemos, mas apenas entender como se dá a reprodução de algo em imagem.



Figura 16: René Magritte. *A Traição das Imagens* (La trahison des images), 1929. LACMA: Los Angeles County Museum of Art.³¹

³⁰ “They (My painting) evoke mystery and indeed when one sees one for my, one asks oneself this simple question: ‘What does that mean?’ It does not mean anything, because mystery means nothing either, it is unknowable.” René Magritte.

³¹ Fonte: LACMA.

Magritte nos remete à negação da imagem pelo olhar. Uma traição da imagem. Mas por que Magritte se daria ao trabalho de ressaltar algo tão óbvio? Ora, ninguém tentaria fumar o cachimbo do quadro, se é o que ele supõe, da mesma forma que não tentamos comer as frutas de uma natureza morta pintada em uma tela. O que podemos exprimir de sua ideia, e isso depois de tentar com afinco acompanhar o raciocínio do pintor, é que, durante toda a História da Arte, as pinturas foram admiradas e consideradas, muitas vezes, como modelos reais para o mundo real.

Para praticamente todas as obras sempre foi dada uma grande responsabilidade de ter que significar alguma coisa, ter a obrigação de se comunicar, pois não somente representavam uma ostentação culta como também o próprio reflexo eternizado de um período. O que Magritte supostamente tencionou com sua representação do cachimbo é que se trata apenas de uma imagem, nada mais do que tinta sobre a tela, algo que não precisa ser tão analisado, repensado e sobrecarregado de significações. Da mesma forma que seria inútil desejar os belos nus curvilíneos das banhistas de Renoir e considerá-los como ideais de beleza, ou a surreal aparência inatingível das Vênus do Renascimento e do Barroco que ultrapassavam as possibilidades humanas, ou ainda criticar os movimentos modernistas que distorciam a realidade como se isso fosse um ultraje. Quando Magritte escreve “Isso não é um cachimbo” o que ele questiona é a nossa própria lógica em achar que a representação é a realidade e que esta dita as regras. Aquilo não é um cachimbo, bem como aquela banhista não é uma mulher, nem aquela figura cubista está desconfigurada. Magritte abre nossos olhos para o óbvio.

O artista não nos fala aqui senão “do que é óbvio”. O que ele faz quando faz um quadro? “Faz uma coisa”. Que faz você quando olha o quadro dele? “Você precisa apenas ver”. E o que você vê exatamente? *Você vê o que vê*, ele responde em última instância. Tal seria a *singleness* da obra, sua simplicidade, sua proibidade no assunto. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 55)

Agora, quem responde por perguntas inquisitivas de detetives amantes das artes não é mais a obra e sim o artista. O olhar do observador não irá mais querer autopsiar cada um dos quatro cantos da pintura ou cada recôncavo curvado da escultura em busca de uma resposta que sacie seu ego. Ele agora se prostrará diante do que vê, assimilará sua imagem e então, dando as costas para o objeto, voltará sua atenção para o criador e questionará: *O que você quis dizer?* Consequentemente, o artista vira protagonista. Com isso, a procura pela posse de suas produções aumenta, muito mais por questão de *status* do que pela obra em si. A arte vira produto, objeto de ostentação momentânea e passageira, que preenche as galerias comerciais por períodos curtos de tempo, como roupas em vitrines que mudam conforme a estação.

Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. (BENJAMIN, 1994, p. 184)

A pintora Margaret Keane é um exemplo de como a reprodução da arte em nome do circuito mercadológico deu à produção artística uma reviravolta em sua essência de finalidade. Margaret tornou-se famosa nos anos de 1960 com seus quadros de crianças de olhos grandes e expressivos que se tornaram moda nos Estados Unidos neste período. Mas durante muito tempo seu esposo, Walter Keane, assumiu a autoria dos quadros que Margaret produzia.



Figura 17: À esquerda, *The First Grail*, de Margaret Keane, 1962. À direita, exemplar dos cartazes que anunciavam a exposição³².

Focado no mercado artístico, ele começou a produzir em escala os cartazes dos quadros originais de Margaret e vendê-los a preços mais baixos para compensar a demora da venda de um quadro original. Com isso, todos poderiam ter em casa uma versão impressa de um Keane. Essa reprodutibilidade técnica possibilitou que houvesse uma forma mais fácil de

³² Fonte: Keane Eyes Gallery.

contemplar as obras de Margaret para quem não poderia estar em suas exposições ou pagar o preço de uma pintura. O mesmo que fazemos hoje com a internet, que nos permite uma visita *online* ao Museu do Louvre a qualquer hora, da mesma forma que a invenção da vitrola, discos e seus derivados futuros nos aproximaram de composições clássicas de séculos passados, gravadas para serem ouvidas e repetidas por gerações infinitas.

Walter Benjamin, em seu texto *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*, aborda o ritual presente no momento e motivo da criação artística e constata que em um futuro bem próximo a ele a arte seria produzida já sem propósito e apenas por ela mesma. A reprodutibilidade técnica traz o conceito de “arte pura” produzida por si só, para apenas ser, sem necessariamente representar nada, tal qual Magritte tencionou. Mas, ao invés de se concentrar no ritual de criação, o artista passa a focar no mercado. Benjamin previu que a arte começaria a ser produzida prioritariamente para compra e venda; o que antes era criado para um ritual de adoração similar à religiosidade, passaria a ser exposto em museus e galerias com fins lucrativos. Ele reconhece que, apesar da importância da reprodutibilidade na ampliação e divulgação da arte, a autenticidade da obra nunca poderá ser reproduzida. O que ele vai chamar de “aura”, ou seja, o momento da criação virgem da obra é único e irreproduzível. Não se pode repetir a nuance da pincelada na tela, a atmosfera presente no momento de inspiração ou ainda os danos e modificações que a obra sofre com o tempo. Por mais que as impressões dos quadros de Margaret Keane fossem uma ótima maneira de se preservar a imagem de algo tão frágil e vulnerável ao tempo como um quadro, não passavam de apenas um simples *souvenir*. O que pode ser compensador é que se ganham novas sensações que antes não poderiam ser experimentadas. A tecnologia permite, na verdade, a ampliação dos sentidos humanos e a percepção aguçada de sons e imagens que antes passariam despercebidos.

É necessário explicar que, apesar da reprodutibilidade técnica acrescentar novas perspectivas aos nossos sentidos, ela também nos traz a obra com um desfalque que somente a autenticidade preenche. Benjamin diz que o que se perde na reprodutibilidade técnica da obra, a aura, é irrecuperável, pois a percepção sensorial e o conceito em que a obra foi reproduzida nunca mais se repetirão. Magritte colocou sua própria aura à prova, quando reproduziu a si mesmo em uma releitura de *A Traição das Imagens* que confundiu ainda mais a todos, fazendo-nos questionar seu objetivo, seu compromisso com a pintura original, sua necessidade e função. A pintura *Os Dois Mistérios*, de 1966, apresenta a reprodução do quadro original, mas, ao contrário da teoria da reprodutibilidade construída por Benjamin, onde a obra deve ser fielmente copiada para ser considerada uma reprodução, Magritte inovou ao reproduzir a si mesmo explorando uma nova ótica analítica e artística. Seu quadro original

foi parar em uma lousa escolar, as letras feitas em giz, a lousa apoiada em um cavalete tripé, a pintura contornada por uma moldura e acima desta figura um cachimbo maior, flutuante, que paira sobre ela.

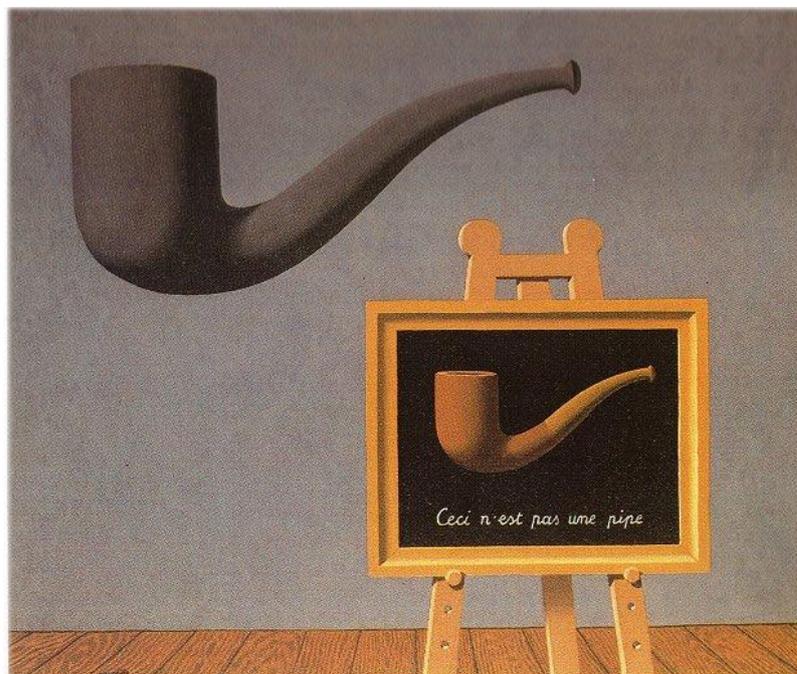


Figura 18: René Magritte. *Os Dois Mistérios*, 1966.³³

O primeiro quadro, de 1929, causou alvoroço em sua época, e até hoje ainda embaralha a mente de quem acha que é necessário decifrar tal esfinge artística. Michel Foucault analisou em 1968 – *Isto Não É Um Cachimbo* as palavras que afirmam veemente a negativa da *Figura 16* de forma bem detalhada e científica. Para Foucault, que está debruçado sobre os dois quadros na sua análise, o conceito de reprodução passa a ter um novo significado depois que Magritte ousou quebrar com os paradigmas teóricos. Ao observar o texto da pintura, que ele define como *caligrama*³⁴, o filósofo compreende que a letra no quadro, o signo, nos permite olhar, ler e fixar a palavra. Os signos invocam o próprio contexto e, em contrapartida, dão à forma desenhada o seu próprio sentido, sua razão e seu complemento: o texto também é imagem. Em um desenho ou quadro, o que estiver escrito também será imagem e não apenas caligrama. As estruturas da imagem e da escrita são homogêneas. “Designar e desenhar não se sobrepõem, salvo no jogo caligráfico que circula no fundo do conjunto, e que é afastado simultaneamente pelo texto, pelo desenho e por sua atual separação.” (FOUCAULT, 2006, p. 253).

³³ Fonte: Catálogo Galerie Isy Brachot.

³⁴ “Subs. Masc.: *lit*: Texto (ger. um poema) cujas linhas ou caracteres gráficos formam uma figura relacionada com o conteúdo ou a mensagem do texto.” Fonte: Dicionário Aurélio.

Partindo destes raciocínios, poderemos estabelecer a seguinte afirmação: charges, caricaturas, tiras e quadrinhos foram feitos para circularem na imprensa e estabelecerem uma ponte entre o que está em voga no momento das notícias e o que pode ser delineado pela tinta, criando uma imagem que dialoga diretamente com o leitor. Nesse caso, aquele que se depara com a obra de arte no jornal ou qualquer via impressa é um leitor da imagem. Ele lê a figura colorida, a caricatura contorcida, faz uma leitura da imagem e do texto que a acompanha. Quando tais obras gráficas são retiradas do papel impresso e dispostas em cavaletes em uma exposição, tal qual acontece com o Batom, Lápis & TPM, elas deixam de ser lidas e passam a ser observadas. O leitor deixa de ser leitor e passa a ser observador. As palavras que possam estar contidas nas obras deixam sua função como complementares da leitura e passam a funcionar como parte de um todo da imagem. Foucault confirma que:

O caligrama tem uma tríplice função: compensar o alfabeto; repetir sem a ajuda da retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia. [...] A essência da retórica está na alegoria. Por sua dupla entrada, ele (signo) garante essa captura que o discurso sozinho ou o puro desenho não são capazes. (FOUCAULT, 2006, p. 250-251)

As letras não são mais signos linguísticos, pois passam a ser traço, pincelada, contorno e preenchimento de fundo. Agora a imagem tem também sua profundidade em cada letra, assim como uma delimitação traçada e definida. Quando a artista escreve “Já me arrumei estou pronta pra sair” na *Figura 15*, ali não temos mais uma datilografia, como aparenta ser, nem mesmo uma legenda, porque agora o que nos resta é seu desenho decifrado pelo nosso conhecimento, um caligrama fazendo seu papel. Percebemos que a escolha para a fonte do que antes era escrita faz parte do conjunto que compõe a imagem. Na *Figura 22*, o caligrama acompanha o contorno do corpo da mulher, fazendo parte do movimento que se percebe na charge. É um acompanhar melancólico que dita o ritmo e o sentido da frase, delimitando a silhueta de um corpo sem movimento, inerte em sua amargura, contornada da mesma forma que os corpos a giz no chão da cena de um crime. São letras, transformadas em desenhos, transformados em expressão e até mesmo em ação na charge.

LIBERDADE DE E PRESSÃO

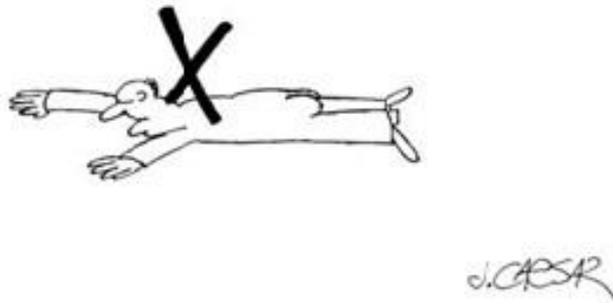


Figura 19: Charge de Júlio Cesar Cardoso Barros, 1978.
Salão Internacional de Humor de Piracicaba.

Logo acima podemos ter uma compreensão muito simples da palavra como imagem. Na charge temos como tema um protesto pela liberdade de expressão, mostrando um personagem esmagado pela letra X, enquanto a palavra *Pressão* fica evidenciada. A ideia de liberdade de expressão é globalizada, quase não existe uma nação que não tenha clamado por este direito ao longo de sua história. Em passeatas, protestos, cartas abertas na imprensa e até mesmo na mídia, tal solicitação garantida pelos direitos humanos é sempre proclamada. Por isso mesmo que quase não é necessário ler o que a charge nos fala, pois é possível ao contemplador da obra interagir com vários discursos quando estes se encontram inseridos no pré-conhecimento que ele já possui sobre este tema. Na *Figura 19*, o personagem está esmagado pela letra X da palavra *Expressão* e nossa interpretação é múltipla quando analisamos as várias possibilidades que a leitura ambígua está nos oferecendo. “A ambiguidade é a imagem visível da dialética.” (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 173).

Podemos entender o enunciado como “Liberdade de Expressão”, bem como “Liberdade de Pressão” ou ainda “Liberdade E Pressão”. Todas estas leituras nos remetem ao conceito de luta e reivindicação que permeavam as produções gráficas durante a ditadura militar no Brasil, tendo em vista a data que a charge foi desenhada. Mas quando esta obra foi colocada em exposição no Salão Internacional de Humor de Piracicaba, suas palavras saíram do atributo de imprensa e notícia e passaram a pertencer ao desenho. As letras são parte da

imagem e não mais uma mensagem ou título, o X caído sobre o personagem desenhado está agora com uma nova função, deixou de ser letra e virou ação, virou a razão motriz que faz a charge ter sentido.

Georges Didi-Huberman luta constantemente com a “inelutável modalidade do visível”, o que proporciona a ideia de que uma simples visão possui uma dinâmica ação sobre nosso olhar. Sendo assim, encarar o volume e o vazio na arte é inevitável. “A experiência do ver é um exercício da tautologia” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 39). O que vejo é apenas o que vejo e apenas o que é. O homem da tautologia (assim chamado por Didi-Huberman aquele contemplador que olha, mas não compreende e se nega a ver o objeto além daquilo que ele é) apenas enxerga algo em seu estado puro, recusando, assim, a essência do objeto.

Assim funciona com as charges quando vão para as exposições. Ao sair do papel de jornal e figurar reinante em um cavalete ou quadro, cada charge, cartum, tira ou quadrinho torna-se a tautologia do homem que a enxerga. A obra não vai mais até ele, é necessário que ele se desloque para ir ao seu encontro para deslumbrar-se por horas, se quiser, assimilando o que pode ser volume e também vazio.

Apresentemente, o homem da tautologia inverte ao extremo esse processo fantasmático. Ele pretenderá eliminar toda construção temporal fictícia, quererá permanecer no tempo presente de sua experiência do visível. Pretenderá eliminar toda imagem, mesmo “pura”, quererá permanecer no que vê, absolutamente, especificamente. Pretenderá diante da tumba não rejeitar a materialidade do espaço real que se oferece à sua visão: quererá *não ver outra coisa além do que vê presentemente*. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 49)

Cada coisa a se ver e se olhar, por mais que seja pura, é absoluta e, a partir daí, nos acompanha. O artista será aquele que procura a si mesmo em suas obras, o *não-encontrar* de si dá origem a uma nova obra. Isso pode ser considerado uma característica do homem moderno, o artista modernista que, na primeira metade do século XX, revolucionou o mundo das artes de forma que ele nunca mais voltasse a ser o mesmo de novo. Ele exalava a rebeldia anarquicamente confrontadora de tudo o que era convencional, tendo sempre a eterna auto-avaliação expressa nas suas obras. A exploração do *eu* na arte refletia também no público que aplaudia esta busca pela auto-descoberta em cada criação.

“Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se detentor” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77). Ler a charge sem o auxílio de mecanismos tradutores de seu sentido e contexto é inserir em nossa realidade aquilo que captamos por nossa compreensão. Isso torna a arte gráfica infinitamente traduzível por centenas de sentidos que se encaixam de forma coerente em cada dimensão que se insere. O

que um lê é completamente diferente do que outro lê e nenhum está equivocado, pois a charge está ali vulnerável, exposta, a dispor de quem bem quiser entender ou apenas ignorar. Ela se torna nossa posse por alguns segundos ou mesmo para sempre; fazemos parte de sua autoria porque a completamos com nossa essência. O nosso sentido faz todo o seu sentido.

2.2 O caminho tortuoso da mulher através da História da Arte

A arte não possui regras. Como podemos observar em seus mais diversos usos, tendo sido canal de comunicação política como os murais comunistas de Rivera, ou ainda porta-voz da religião e sacralidade, como entoam as composições de Mozart, e tantas outras centenas de manifestações, a arte sempre foi universal. A forma como é usada pode ser divina ou profana, mas ela sempre foi do mundo e usufruto de todos e todas. Por si só, a arte é o preenchimento do vazio interior e exterior de cada indivíduo. Ela não escolhe quem a produz ou quem a contempla, apenas está à disposição da manifestação do artista e da admiração de quem a observar.

Em artigo de Hilário Domingues Neto (1997, p.44), podemos encontrar a citação de Pierre Francastel quanto à posição do artista em sua totalidade contribuinte do social e seu posicionamento perante o que o cerca. A arte está à mercê do que fazem com ela, mas o artista está de posse do livre arbítrio para direcionar seu foco e mudar a realidade que o cerca se assim o desejar. Partindo da ideia da arte como manifestação do instinto humano, fica difícil aceitar que ela já foi exclusiva de grupos totalizadores que selecionavam, por vias religiosas, de classe social e gênero, quando e quem teria acesso a ela. Um dos empecilhos que a arte encontrou em seu caminho, em parâmetros ocidentais, foi a moralidade (SIMIONI, 2007). As regras de conduta aplicadas por sociedades medievais limitaram a criatividade dos artistas durante séculos, determinando como seria sua produção, quem poderia produzir, quem eles poderiam representar e quais temáticas deveriam seguir, quase como uma censura. Focando a discussão nas artes plásticas, tais requisitos eram ainda mais escancarados.

No século XV, as iluminuras presentes nos missais eram pintadas por freis e monges e serviam para representar passagens da Bíblia ou aspectos doutrinadores de condutas morais, principalmente para mulheres, por possuir, em sua grande maioria, a figura da Virgem Maria, imagem criada e deturpada da realidade com traços caucasianos e exposta como modelo a ser seguido (SIMIONI, 2007). Aliás, desde este período as artes plásticas eram a maneira mais

comum de figurar as regras sociais impostas para o comportamento feminino ideal em sociedade. Desde as vestimentas, até a expressão facial e corporal, estava pintado e registrado como deveria ser a postura de uma mulher honrada que tinha por ordem se espelhar na Virgem Maria, em seu exemplo de pureza e castidade. É na arte Bizantina que temos a inserção das figuras da Virgem e de Jesus representados como reis e com traços ocidentais. Para tanto, não era permitido aos artistas representarem mulheres nobres sorrindo, ou com muitos movimentos corporais e muito menos com partes do corpo desnudas. Se tais elementos se encontravam em alguma obra, era certeza absoluta que a modelo se tratava de alguém de baixo escalão social (SIMIONI, 2007). A não ser, é claro, que o artista recorresse à Vênus.

Vênus é o nome dado à representação da forma feminina sem que haja uma identificação (BARRETO, 2013). Para a Vênus é dada a virtude do sobrenatural, pois ela representa a divindade, aquilo que existe apenas na mitologia e que não é, de maneira nenhuma, possível ser humana. Com essa brecha nas regras, abriu-se o caminho para os artistas renascentistas, maneiristas, barrocos e tantos outros em tantas épocas explorarem a nudez feminina.

Kenneth Clark analisa a maneira como as imagens artísticas representaram — e, de algum modo, também contribuíram para criar — uma mulher extremamente disciplinada e controlada. O autor separa os domínios do sensual e do espiritual, dividindo o nu feminino em dois tipos distintos: a Vênus celestial e a Vênus terrena. A primeira é a filha de Urano que, na história, não possui mãe. Ela pertence a uma esfera imaterial. Assim, por não possuir uma mãe nem ter vínculo com a matéria, vive numa zona supra-celestial. Essa Vênus simbolizaria uma beleza divina e representaria, também, uma forma contemplativa de amor. Já a Vênus terrena seria filha de Júpiter e Juno: vivendo numa realidade mais mundana, sua beleza seria mais claramente relacionada ao mundo corpóreo, possível e real, alcançável. Ela encarna uma forma mais ativa do amor, que se satisfaz na esfera visual do universo tangível. (BARRETO, 2013, p. 4-5)

As primeiras Vênus de que se tem conhecimento são pré-históricas. A mais famosa delas, a Vênus de Willendorf, foi encontrada na Áustria em 1908. Trata-se de uma escultura de 11 centímetros que apresenta busto e quadris exageradamente avantajados, a genitália exposta de forma saliente, abdome volumoso e sem nenhum rosto. Está exposta no Museu de História Natural de Viena e acredita-se que se trata de um instrumento de veneração à fertilidade pelos povos nômades que viveram na região de Willendorf há 25.000 anos a.C. Sem face e sem identificação, apenas cumpre a sua função representativa da fertilidade feminina. Uma deusa grávida, talvez. É isso que torna a imagem da mulher em uma divindade sem nome. A possibilidade de representar seu corpo nu de forma escancarada sem assumir que se trata de uma mulher, mas sim de um ser mitológico irreal, como se o corpo ali

representado não fosse verossímil. Mas como reconhecer uma Vênus nas pinturas, sendo que lá elas possuem rosto e expressão? Apenas pela nudez e pela época da obra não se pode assumir que tal mulher nua seja irreal. É preciso alguns elementos complementares ao redor da imagem para certificar sua divindade. Tais elementos eram os mais diversos como ninfas, deuses romanos, anjos adultos e infantis, entidades mitológicas e toda uma soma de seres sobrenaturais que jamais estariam veridicamente próximos de uma mulher real poderiam compor sua divindade. Era como se sua nudez fosse etérea, sublime, uma manifestação de pureza e inocência que testemunhava a ausência de malícia por parte do artista em retratá-la nua.

O mais irônico é perceber que somente os homens poderiam pintar tais formas nuas. Isso se dava porque existia uma série de restrições que dificultavam o ensino de artes plásticas para as mulheres. De acordo com Ana Simioni, o acesso à formação artística era desigual para homens e mulheres e, quando esse obstáculo era superado, ainda era preciso se preocupar com o papel desempenhado pelos críticos de arte que excluía qualquer possibilidade de uma mulher receber reconhecimento. Simioni complementa:

Estudos anteriores realizados por historiadores e historiadoras da arte feminista apontam que a principal causa de exclusão das mulheres do sistema acadêmico foi, do século XVII até os finais do XIX, a impossibilidade de cursarem as classes de modelo vivo. O estudo do modelo vivo era concebido como parte essencial da formação dos artistas, transformando-se em valor supremo, particularmente na academia francesa, vista como um modelo para as demais, incluindo a brasileira. Considerava-se inapropriado que mulheres observassem os corpos despidos. Tal ressalva moral traduziu-se em uma exclusão institucional: as escolas de artes oficiais foram, por muito tempo, reticentes com relação ao ingresso de alunas entre seus quadros. (SIMIONI, 2007, p. 84-85)

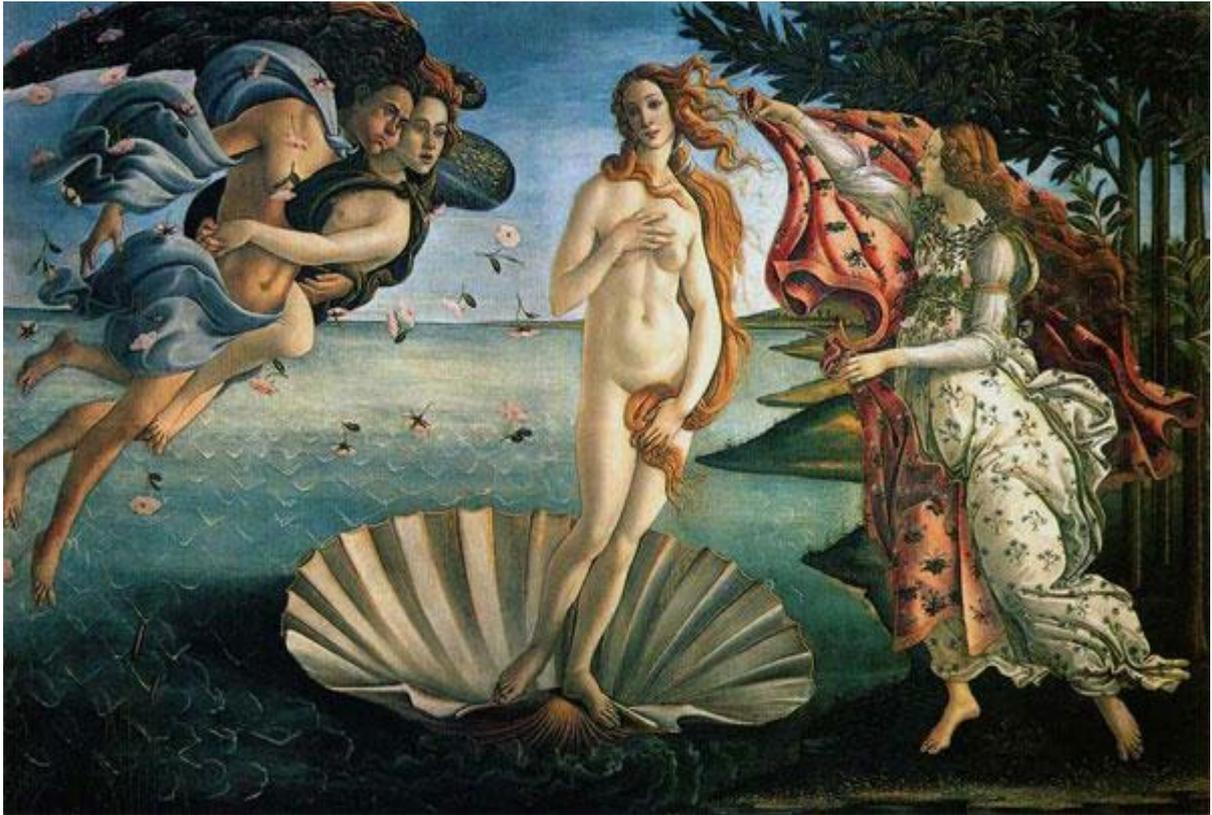


Figura 20: *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (1482-1485)³⁵.

O gênero, citado anteriormente como uma questão importante a ser debatida, era quesito eliminatório nas escolas de artes da Europa e inibidor de vários talentos anônimos perdidos. Uma mulher não poderia jamais estar presente em uma aula de modelo vivo, sendo restrita a participar de aulas preconceituosamente consideradas de menor valor.

Segundo a hierarquia dos gêneros artísticos dominante na academia ao longo dos séculos XVIII e XIX, a pintura de história ocupava o grau máximo (comportando temas retirados da Antiguidade clássica, da tradição religiosa e eventos de destaque ocorridos no passado ou no presente); logo abaixo estavam os retratos, seguidos pela pintura de gênero e de costumes, pelas paisagens e, finalmente, pelas naturezas-mortas. (SIMIONI, 2007, p.86)

Para que houvesse a participação feminina nas aulas mais básicas de artes plásticas, além da grande dificuldade de se adentrar em uma escola sendo uma mulher, ainda era necessário que a candidata tivesse algum antecedente artístico que justificasse seu interesse pelas disciplinas. “... ser filha, irmã ou esposa de outros artistas era praticamente o único meio de tomar contato com o ofício e desenvolver suas habilidades.” (SIMIONI, 2007, p. 85). Várias artistas foram ignoradas e impedidas de dar continuidade ao seu trabalho, quando muito o conseguiam era por notoriedade do *status* da família ou por situações peculiares que

³⁵ Fonte: Galleria Degli Uffizi, Florença.

chamavam a atenção do seu nome. Foi o caso da artista italiana Artemisia Gentileschi, que se destacou no período barroco como a artista mulher mais conhecida de sua época, quem sabe a única, e que conseguiu equiparar seu trabalho aos de Caravaggio.

Suas pinturas expressivas e intensas eram o confessionário de suas mazelas interiores. Artemisia pintava seus traumas e hoje está sendo considerada uma nova referência nos debates feministas que estão pesquisando sua memória. Quando começou a se interessar pelas artes plásticas, em meados de 1609 e por influência do pai, o também artista Orazio Gentileschi, Artemisia, na época com 17 anos, foi estuprada pelo sócio de seu pai, Agostinho Tassi, e sofreu seguidos abusos sexuais por parte do mesmo durante um ano. Quando o pai de Artemisia tomou conhecimento do fato, enquanto realizava a pintura do cofre do *Casino delle Muse* no *Palazzo Rospigliosi* em Roma, em parceria com Tassi, Orazio levou o sócio à justiça por ter desvirginado sua filha. O fato de Artemisia ter suportado os abusos durante um ano fez com que ela fosse pré-julgada como amante de Tassi e não vítima. Como era de costume na época, para provar a veracidade de seu depoimento em juízo, Artemisia foi submetida à tortura física durante o julgamento para atestar se falava a verdade. Tendo passado no teste, Tassi foi condenado a um ano de prisão, mas nunca cumpriu a pena, exilando-se longe de Roma. Após o ocorrido, Artemisia casou-se com um amigo de seu pai e mudou-se com ele para Florença. Lá, conseguiu destacar seu trabalho em palácios e em meio à alta sociedade, mas sempre sofreu com o fardo do passado que a acompanhava.

A artista, então, utilizou seu dom como antídoto e criou belíssimas obras inspiradas em mulheres fortes que conhecia das mitologias religiosas, como o quadro *Susana e os Velhos*, o primeiro que se tem notícia que seja de sua autoria, que retrata a história bíblica do assédio sofrido por Susana ao ser chantageada por dois homens velhos que tentavam forçar-lhe o ato sexual. Aliás, o tema do sexo como trauma é recorrente em quadros de Artemisia, como quando ela pintou *Lucrezia*, cuja história relata seu suicídio para salvar-lhe a honra após ter sido estuprada (TEDESCO, 2010). Quatrocentos anos depois se voltou a falar de Artemisia Gentileschi e podemos encontrar algumas escassas pesquisas sobre seu trabalho, mas tudo muito recente, tendo em vista que desde sua época ela esteve em segundo plano e ficou esquecida durante séculos, acarretando que algumas de suas obras fossem atribuídas ao nome de seu pai.



Figura 21: Do lado esquerdo, a obra *Lucrezia*, de 1621. Ao lado direito, a obra *Susana e os Velhos*, de 1610. Ambas pertencem a coleções particulares.³⁶

Cair no esquecimento chega a ser rotina em trabalhos artísticos femininos que nunca receberam uma valorização justa. Supor que uma mulher não seja capaz de realizar as mesmas ações que um homem, em todos os aspectos, é reprimir a arte em suas infinitas possibilidades. O que torna uma mulher apta ou não para algum trabalho? Seria coerente pensar que a produção artística era fonte de riqueza e renda e que, por esta lógica, deveria ser exercida por homens, não cabendo à mulher a possibilidade do crescimento capital? Tais questionamentos podem ser refletidos através de outras questões levantadas por Virgínia Woolf no livro *Um Teto Todo Seu* (1985), quando ela aborda, no Capítulo III, quais seriam as chances de uma mulher do século XVI ou XVII ter notoriedade, sendo que tudo lhe era negado, não somente acesso às artes, mas também educação igualitária à dos homens, interação com outras pessoas além da família e controle de suas escolhas. A autora traz como hipótese o dramaturgo William Shakespeare que, caso ele tivesse uma irmã dotada da mesma capacidade de criação que ele, se ela teria tido as mesmas oportunidades que ele de se destacar.

[...] é que qualquer mulher nascida com um grande talento no século XVI teria certamente enlouquecido, ter-se-ia matado com um tiro, ou terminado seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada. Pois não é preciso muito conhecimento de psicologia para se ter a

³⁶ Fonte: The Athenaeum.

certeza de que uma jovem altamente dotada que tentasse usar sua veia poética teria sido tão obstruída e contrariada pelos outros, tão torturada e dilacerada por seus próprios instintos conflitantes, que teria decerto perdido a saúde física e mental. (WOOLF, 1985, p. 65)

O destaque feminino era invisível. Há poucas exceções, como Jane Austen e Emily Brontë, que foram notórias como escritoras, mas nada poderia ultrapassar a obrigação da mulher de ser procriadora, esposa, mãe, do lar, recatada e submissa. A castidade vinha do berço, para o casamento e para a morte. Ter filhas acarretava em despesas que os filhos não traziam e os casamentos arranjados desde o nascimento eram feitos por acordo entre famílias, ora por interesse financeiro, ora por *status* social.

A castidade tinha então – e tem ainda agora – importância religiosa na vida de uma mulher, e de tal modo enredou-se em nervos e instintos, que libertar-se dela e trazê-la à luz do dia exige coragem das mais raras. Levar uma vida livre na Londres do século XVI teria significado para uma mulher que fosse poetisa e dramaturga um colapso nervoso e um dilema que bem poderiam matá-la. Se sobrevivesse, o que quer que houvesse escrito teria sido distorcido e deformado, fruto de uma imaginação retorcida e mórbida. (WOOLF, 1985, p. 66)

As ideias libertadoras feministas abriram uma grande discussão sobre o papel da mulher na sociedade e recentemente estão passando por uma renovação pela nova geração do século XXI, mas, mesmo assim, ainda nos deparamos com casos de escritoras que precisam mascarar seu nome e identidade para que não haja identificação de gênero: “Curren Bell, George Eliot, George Sand, todas vítimas do conflito interno, como provam seus escritos, buscaram inutilmente esconder-se atrás de nomes de homem. Assim renderam homenagem à convenção [...] de que a publicidade nas mulheres é detestável.” (WOOLF, 1985, p. 66).

A arte gráfica sempre esteve em território masculino, assim como, durante muito tempo, também esteve a imprensa. Alguns nomes de mulheres se destacaram neste meio, como Nair de Teffé, Hilde Weber e Patrícia Galvão (Pagu), que também se aventurou a produzir tirinhas. Mas, como apenas algumas mulheres estão em destaque entre, talvez, milhares de nomes masculinos que não precisam de pesquisas e artigos acadêmicos para recuperar sua memória?

Estamos em uma época em que todo tipo de informação é rapidamente espalhada e todas as linhas de pensamento conseguem ultrapassar as leis da física e ocupar o mesmo lugar no mesmo momento dentro do mesmo espaço. Todos os debates de minorias, contra elas ou a favor, são igualmente compartilhados e chega até nós como uma avalanche. Com isso, as discussões feministas retomaram suas forças ao conseguir alcançar um número maior de ouvintes e leitores. Podemos ver claramente algumas dos efeitos deste novo fortalecimento do

feminismo, por exemplo, com o aumento do interesse pela vida e obra de mulheres que se destacaram na história, como a própria Artemisia Gentileschi, que, como já foi citado, sua memória está sendo recuperada atualmente com estudos acadêmicos. E estas pessoas que estão buscando novas perspectivas também estão se abrindo e querendo marcar o seu lugar, assim como as mulheres do passado lutavam para conseguir. É isso que acontece quando a artista sai do eixo em que se encontra.

Inaugurada em 2011, a exposição Batom, Lápis & TPM acontece todo mês de março, mês dedicado às mulheres, e apresenta em seu repertório charges, cartuns, tirinhas, quadrinhos, caricaturas e esculturas. Tal como o Salão de Piracicaba, a exposição Batom, Lápis & TPM funciona no Engenho Central de Piracicaba e possui a mesma estrutura de participações de artistas nacionais e internacionais, apesar de ser menor. As participantes, no entanto, não são agraciadas com premiações por seus trabalhos e o evento costuma durar menos de um mês. As obras produzidas exclusivamente por mulheres estão fora do eixo comum do Salão, que normalmente tende para o discurso político devido à sua tradicional postura. Isso porque podemos perceber que a produção gráfica feminina apresentada no Batom, Lápis & TPM é uma abordagem individual que atinge a todas as mulheres. Enquanto o Salão proporciona um debate coletivo sobre temas abrangentes à massa, o Batom, Lápis & TPM apresenta a singularidade, a voz de cada artista de maneira única e que, ao mesmo tempo, consegue ser porta-voz de todas as mulheres, pois provoca a auto-reflexão e identificação daquela que observa.

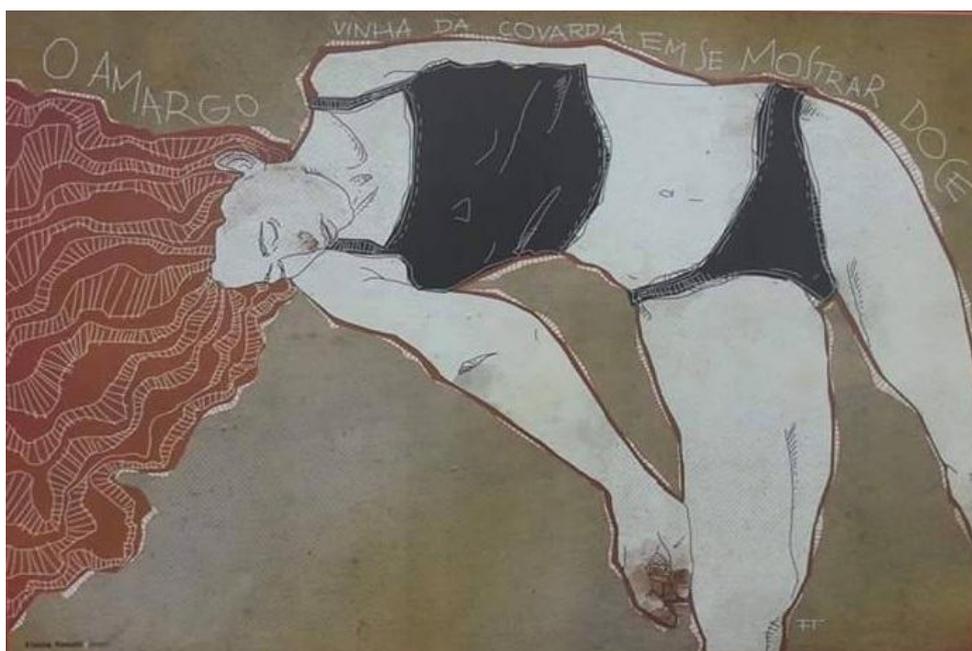


Figura 22: Obra de Flávia Tonelli para a edição de 2015 da exposição Batom, Lápis & TPM.³⁷

³⁷ Arquivo da autora.

Fica difícil tentar rotular tais obras, como a de Flávia Tonelli, como charges ou cartuns, porque elas transpassam as expectativas das abordagens políticas e humoradas. O humor da charge se espalha na risada, no compartilhamento do assunto, na ideia generalizada do acontecimento. É como se ali tivessem ocorrido substituições: mundo externo por mundo interno, humor por individualidade. Com a frase “O amargo vinha da covardia em se mostrar doce” presente no desenho temos um relato de vulnerabilidade e confissão. A artista se abre para nós e nos expõe ao nosso íntimo. Sentimos que também somos covardes e que temos a amargura da vida. Faz parte da experiência humana o sentimentalismo, bem como faz parte de nós a empatia imediata com o que pensamos que nos define. Funciona assim com o horóscopo diário do jornal ou a frase de efeito de algum livro de auto-ajuda. Quando alguém fala de si também fala de todos porque os sentimentos são coletivos. Quando Flávia Tonelli criou a obra acima, ela extravasou e gerou uma onda que atingiu cada um que assimilou sua ideia. Assim como Artemisia Gentileschi que ao pincelar sobre seus traumas também representou aquelas que compartilhavam de sua história.

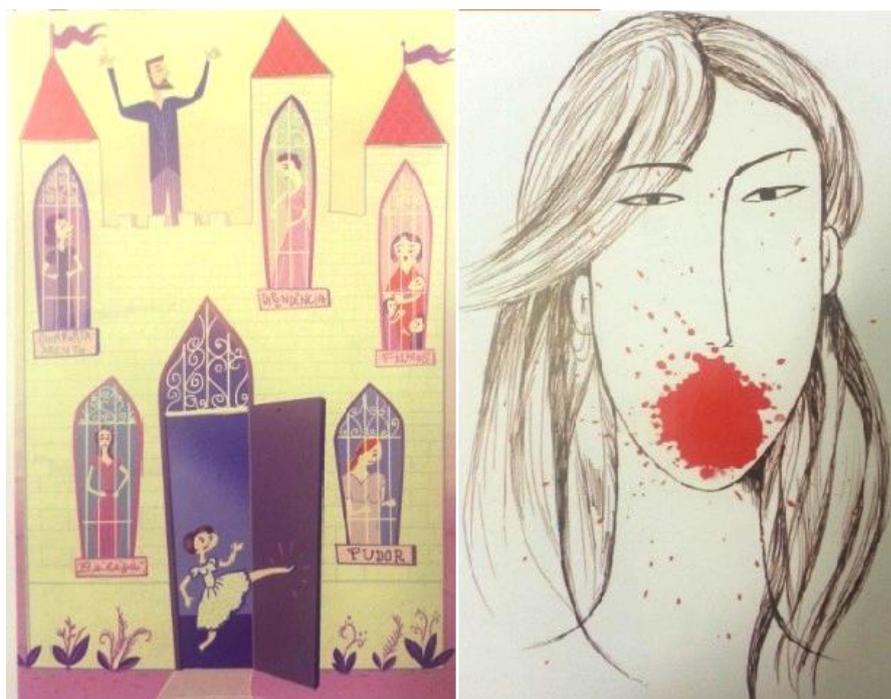


Figura 23: À esquerda a charge de Fani Loss, Brasil. À direita, a charge de Mahdiah Sabbaghkar, Irã. Ambas expostas na edição de 2015 do Batom, Lápis & TPM.³⁸

A necessidade de se criar uma exposição exclusivamente feminina partiu do fato de que a participação das mulheres no Salão Internacional de Humor de Piracicaba estava diminuindo gradativamente com o passar dos anos. Os organizadores do evento perceberam o

³⁸ Arquivo da autora.

que vinha ocorrendo e decidiram criar um espaço para as mulheres exporem livremente suas produções, sem a ameaça de ficar em segundo plano quando o que se avizinha é uma produção masculina. Tal atitude dos organizadores deu às artistas a chance de poder conversar com seu público feminino e ter um direcionamento, para que não houvesse mais o medo de se perder no emaranhado dos traços da exposição unissex, podendo falar dos medos, lamúrias, futilidades, urgências e fatos cômicos sem medo de um julgamento minimizador de sua identidade e ter a consciência que somente outra mulher vai saber o que significa o sangue na boca no lugar do batom, ou ainda o pé na porta como um basta para a opressão masculina, independente do país de origem da artista, provando que a arte é universal.

É esse o conteúdo da exposição Batom, Lápis & TPM, essa representatividade da outra como quem dá a mão e mostra que entende o que se passa dentro de você. Existe sim o humor em várias charges, a perfeição distorcida na caricatura, a política em seus mais variados aspectos, mas o diferencial está, sutilmente, na atmosfera do lugar. Pode ser isso o que chamamos de “toque feminino”, mas no caso do Batom, Lápis & TPM não se trata de feminilidade decorativa, nem de fragilidade, muito pelo contrário: é a sensibilidade forte, firme, aquela que exige atenção, que sabota nossos olhos e nos surpreende com o inesperado na sua forma mais sublime e simples. É o íntimo representado, é a dúvida existencial escancarada, é a rebeldia saindo das linhas e dos traços, são os quadrantes do feminismo enquadrados e coloridos. É o nunca mais se calar.

2.3 A charge e o feminino na exposição Batom, Lápis e TPM

Para Walter Benjamin, a obra de arte foi feita para ser reproduzida porque faz parte da natureza humana imitar aquilo que o outro faz. Já a reprodução técnica traz consigo um processo novo, porque não se trata de uma nova releitura ou uma inspiração, mas apenas da cópia pura. O desenvolvimento da reprodução técnica da xilogravura e litografia, através da gravação em madeira e cobre, fez com que a arte gráfica evoluísse da distribuição para a criação, permitindo-lhe a possibilidade de ilustrar o cotidiano de maneira diária, integrando-se à imprensa. Neste momento, o artista gráfico não faria mais apenas cópias seriadas, mas também começaria a produzir por sua vontade sobre os temas mais diversos de acordo com sua postura política ou ponto de vista, desenvolveria um estilo que o identificasse e marcaria a posse de sua produção com uma assinatura. Andando lado a lado com o jornalismo, a arte

gráfica passou a se comportar como uma permissão para as opiniões mais pessoais que não caberiam ao jornalista exprimir em sua matéria por questões éticas. “Com a xilogravura, as artes gráficas tornaram-se, pela primeira vez, tecnicamente reproduzíveis, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita.” (BENJAMIN, 1994, p. 180). O privilégio de ser um veículo opinativo que se sobressai entre as rígidas regras da imprensa também pode significar um risco para a arte gráfica, devido ao fato de ela mesma sofrer com a possibilidade de ficar à mercê de interpretações errôneas de quem a lê ou da má fé do próprio artista em tê-la como um instrumento de ataque de cunho pessoal.

Especificamente neste caso, podemos recorrer ao artigo da historiadora Rachel Soihet, em que ela expôs a luta dentro da luta, entre o movimento feminista dos anos de 1970/80 e os desenhistas do jornal alternativo *O Pasquim*, em especial com o desenhista Ziraldo. O ano de 1964 ficou marcado, não somente com o início da ditadura militar no Brasil, mas também com a reestruturação do movimento feminista no país, que daria um novo salto e enfrentaria repressões inesperadas, pois estas não partiram da já óbvia censura governamental, mas do próprio movimento de esquerda.

O Centro de Mulheres do Brasil (CMB) do Rio de Janeiro destacou-se por suas ferrenhas campanhas a favor da legalização do aborto, pelo direito à escolha ou não da maternidade, pelo direito da mulher ao atendimento de saúde adequado, pela igualdade de direitos trabalhistas, entre outras reivindicações. A liderança do CMB partia de mulheres influentes na comunidade carioca, que se fizeram notar na mídia impressa e televisiva da época, tendo obtido algumas conquistas, mesmo que temporárias, principalmente sobre o aborto legalizado. Mas, além do trabalho diário exercido pelo movimento, ainda foi preciso lidar com a forte rejeição por parte da resistência esquerdista ao governo que considerava que tais movimentos feministas eram oportunistas, pois achavam que o fato das feministas não se dedicarem à derrubada do governo autoritário era uma maneira conveniente de se aproveitar do movimento que a esquerda já havia iniciado, e que isso diminuiria a prioridade do momento que era fazer oposição à ditadura de forma uníssona no país.

No Brasil, o reflorescimento feminista ocorreu numa realidade diversa, em pleno governo militar que ascendera ao poder com o golpe de 1964, o que concorreu para que assumisse características peculiares. De um lado, enfrentou a oposição do governo, que via com desconfiança qualquer forma de organização da sociedade, de outro, a oposição de grupos de esquerda, que consideravam que a luta deveria se polarizar contra o governo autoritário e a desigualdade de classes aqui vigente. (SOIHET, 2007, p. 42)

O *Pasquim* foi um dos veículos midiáticos de esquerda que trabalharam contra o avanço do feminismo no país e que se dedicou a campanhas que difamavam e diminuía a importância do movimento, considerando-o um fenômeno burguês. Usando de chacota em seus desenhos e graves abordagens machistas em suas entrevistas e publicações, o jornal promovia a desvalorização do feminismo e contribuía para a proliferação de expressões ofensivas contra as feministas, disseminando a ideia de que por trás da luta pelo direito das mulheres havia uma pessoa frustrada sexualmente.

O Pasquim, o qual, ao mesmo tempo em que se opunha ao regime por meio da ridicularização, voltava sua mordacidade igualmente para as mulheres que haviam se decidido pela luta por seus direitos, ou àquelas que assumiam atitudes consideradas inadequadas à feminilidade e às relações estabelecidas entre os gêneros. Ridicularizava as militantes utilizando-se dos rótulos de “masculinizadas, feias, despeitadas”, quando não de “depravadas, promíscuas”, rótulos através dos quais tais articulistas conseguiam grande repercussão. (SOIHET, 2007, p. 42)

As ofensas surgiam em entrevistas, crônicas, charges, tirinhas e qualquer menção que se fizesse sobre a atuação do movimento feminista. O pensamento libertador do jornal alternativo que protestava em suas edições contra a opressão promovia a mesma censura à voz da mulher, diminuindo sua imagem e mantendo a ideia de desigualdade.

Em 1969, a edição de número 22 de *O Pasquim* foi composta por uma entrevista realizada com a atriz Leila Diniz, que se tornou motivo de polêmica quando foi publicada. A postura dos entrevistadores em convidá-la para compor uma matéria foi curiosa, pois Leila era uma mulher que trazia consigo um discurso bastante liberal e avançado para a época, principalmente em se tratando de uma celebridade de telenovelas. Apesar de declarar que não pertencia a nenhum tipo de movimento feminista, Leila Diniz chamava a atenção por seu pensamento livre e suas atitudes desafiadoras, como posar para fotos usando biquíni em uma praia carioca durante a gravidez de sua filha Janaína, algo inédito na imprensa, ou ainda declarar que fazia sexo todos os dias da semana. Leila fazia de sua imagem uma referência de liberdade de expressão, e talvez esta tenha sido a razão que fez a atriz ser tão bem recebida pelos entrevistadores que, ao invés de criticarem seus posicionamentos, agiram praticamente como bajuladores, o que se opõe ao que eles proliferavam contra os movimentos feministas que também tinham um posicionamento liberal. O que podemos perceber é uma sutil desvalorização da imagem de Leila Diniz quanto à sua carreira, tanto de atriz quanto sua profissão anterior como professora primária. Dá-se uma ênfase muito maior à sua vida pessoal que profissional, e em vários momentos da entrevista ela é chamada de “professorinha”, a ponto de se zangar no final e exigir ser chamada de “professora”. Nota-se também que

algumas perguntas eram bastante maliciosas, como: “Você gosta de mulher?”, “Você deixou de ser virgem quando?”, “Você deu pro seu analista?”³⁹. Após a publicação, o governo criou o Decreto 1077, chamado popularmente de *Decreto Leila Diniz*, uma prévia do que seria a futura censura à imprensa, em consequência das inúmeras alegações de que o conteúdo da entrevista teria sido impróprio, mesmo o jornal tendo trocado os diversos palavrões ditos por Leila por asteriscos.

Como resultado, houve um aumento ainda maior da rejeição conservadora contra a liberdade de expressão feminina, dificultando a aceitação popular. Em 1980, o CMB conseguiu alcançar um bom fortalecimento de seu movimento devido, em parte, da ampla divulgação da imprensa de suas reivindicações e temas como legalização do aborto, contracepção, igualdade de direitos trabalhistas e outros. Em campanha de divulgação nas ruas e praças do Rio de Janeiro, o CMB espalhava panfletos e cartazes com frases e exigências com relação às melhorias da saúde no atendimento à mulher, solicitações de creches e declarações de repúdio à prisão de pacientes e médicos que haviam praticado ou realizado algum aborto. Nestas campanhas, a frase “Que as mulheres decidam. Nosso corpo nos pertence” tornou-se a palavra de ordem do CMB e o estopim para uma longa guerra entre o movimento e os componentes do jornal (SOIHET, 2007). Em charge para o *Jornal do Brasil*, o desenhista Ziraldo, também importante membro de *O Pasquim*, publicou um desenho e que ele alterou o sentido da frase para “Nossos corpos NUS pertencem”.

A apropriação indevida da frase porta-voz do movimento feminista do Rio de Janeiro, associado à imagem de uma mulher desenhada de forma sexualmente estereotipada por Ziraldo gerou grande indignação nas mulheres envolvidas com o CMB, que sentiram que tal alusão só aumentaria ainda mais as dificuldades enfrentadas pela causa. Como resposta, um grupo de mulheres, que não se sabe ao certo suas identidades nem quantas eram oficialmente, pichou o muro da casa de Ziraldo com a frase “Ziraldo, o Doca Street⁴⁰ do humor” (SOIHET, 2007).

³⁹ Ver Entrevista com Leila Diniz. *O Pasquim*, n. 22, Rio de Janeiro, 20 a 26 de jun. 1969. Fonte <www.omartelo.com> Acessado em Junho de 2016.

⁴⁰ Referência a Raul Fernandes do Amaral Street, conhecido como Doca Street, que assassinou sua esposa Ângela Diniz em crime considerado passional em Dezembro de 1976. (SOIHET, 2007, p. 50).



Figura 24: Charge de Ziraldo para o Jornal do Brasil, 1980.⁴¹

Revoltado com a afronta e demonstrando-se assustado com o fato de terem chegado até o seu endereço, o cartunista, a partir daí, será autor de várias matérias polêmicas publicadas em *O Pasquim*, em que vocifera franca e diretamente contra as várias facetas do movimento CMB. Na primeira resposta à pichação de sua residência declarou, em uma publicação na edição de número 588 de 1980 do jornal, que as feministas brasileiras lhe pareciam:

[...] apesar de profundamente neuróticas, agressivas e carentes, bastante inteligentes e até mesmo brilhantes. São, em geral, muito bem informadas, cheias de cursos e diplomas. Como, porém, a maioria das pessoas que se informam deformadamente, não consegue transar bem a chamada decodificação da mensagem humorística. (ZIRALDO *apud* SOIHET, 2007, p. 50)

Posteriormente, ainda publicaram-se mais insultos e revoltas em crônicas que levavam títulos como *Quatro páginas de Ziraldo Pinto, o machista*⁴², ou ainda *Abaixo o feminismo de direita*⁴³. Nestas composições, o jornal alegava que o movimento feminista brasileiro era na verdade uma cópia importada do movimento estadunidense e que em nada tinha de original, sendo frequentemente salientado que o CMB e o feminismo somente beneficiavam a elite. Em uma tentativa de encerrar a discussão que já se estendia em demasia, a edição de número 590

⁴¹ Fonte: SOIHET, 2007, p. 50.

⁴² Ver *O Pasquim*, n. 589, Rio de Janeiro, 10 a 16 de out. de 1980, p.14-15.

⁴³ Ver *O Pasquim*, n. 590, Rio de Janeiro, 17 a 23 de out. de 1980, p. 07.

trouxe uma entrevista feita entre o próprio Ziraldo com a socióloga e fundadora do CMB Moema Toscano, em que esta foi interpelada pela pergunta “Você é uma mulher bonita. Como é que mulher bonita vira feminista?” (SOIHET, 2007, p.51), ao passo que ela apenas declarou que o feminismo não encontra sua origem em nenhum tipo de insatisfação de cunho pessoal, mas sim coletivo.

Para a mulher que viveu na época das publicações ferozes d’*O Pasquim*, o fato de ser feminista ou não poderia não fazer mais diferença, pois o que era propagado pelo circular apenas corroborava com um pensamento machista que tinha, e ainda tem por preceito diminuir a imagem feminina, sua importância, seu papel social e sua luta. Neste momento a arte gráfica se transformou em um instrumento de ataque, uma arma nas mãos dos desenhistas contra o feminismo além das matérias publicadas frequentemente em jornais e revistas. Não que isso fosse uma surpresa, afinal a própria charge é, por sua natureza, um meio de promover a crítica e a livre opinião e sempre desempenhou este papel. O que surpreende é a facilidade com a qual tantos intelectuais alternavam seus discursos de liberdade e repressão apenas com a mesma facilidade com que trocavam de alvos. A busca pela liberdade de expressão, o fim da ditadura, a derrubada do governo, tudo isso era prioridade em seus debates e fez com que muitos arriscassem a vida pelo ideal, mas ao mesmo tempo diminuía a luta alheia, tentavam calar a voz do movimento feminista e desprezavam as necessidades das mulheres na sociedade que já vinham sofrendo com isso muito antes de qualquer revolta política.

O feminismo era mal visto no Brasil, pelos militares, pela esquerda, por uma sociedade culturalmente atrasada e sexista que se expressava tanto entre os generais de plantão como em uma esquerda intelectualizada cujo melhor representante era justamente o jornal *Pasquim*, que associava uma liberalização dos costumes a uma vulgarização na forma de tratar a mulher e a um constante deboche em relação a tudo que fosse ligado ao feminismo. (PINTO *apud* CRESCÊNCIO, 2012, p. 242)

É por existir na história do feminismo brasileiro momentos marcantes como este que eventos como a exposição *Batom, Lápis & TPM* se tornam tão necessários e urgentes para nossa atualidade. As obras presentes na exposição *Batom, Lápis & TPM* de 2015 eram, de certo modo, atemporais, pois refletiam um sentimento feminino atual e ao mesmo tempo longínquo na História que ecoa até hoje. Por se tratar de uma manifestação tão íntima para cada artista, as obras conseqüentemente apresentavam uma voz coletiva, uma possibilidade de identificação com a intimidade da desenhista. O que foi exposto ali é o que se percebe nos debates atuais sobre igualdade de gêneros e feminismo. Charges, quadrinhos, tirinhas, cartuns e caricaturas traziam temas tão diversos que a temática pedida naquele ano, ditadura da

beleza, mesclou-se com o que parecia ser um apelo universal. Depois de tanto tempo trabalhando com pouca visibilidade, havia a urgência de se falar de tudo ao mesmo tempo. Mesmo sendo a quinta edição, essa sensação de pressa, de prioridade em se falar de tudo ao mesmo tempo ainda estava presente como se fosse a primeira vez.

As artistas brasileiras, vinte e nove mulheres no total, trouxeram para a exposição críticas a assuntos como relacionamentos abusivos, decepções e encontros amorosos, erros e acertos da vida cotidiana, dependência marital, família, vaidade exacerbada, cirurgias plásticas, violência, estupro, homossexualidade e repressão. Já as artistas estrangeiras, vinte mulheres de diversos países, o que denota um coeficiente positivo para a publicidade do evento, estavam um pouco distantes dos discursos feministas mais acirrados das brasileiras, apresentando em suas temáticas uma abordagem voltada mais para sua própria realidade ou por um aspecto de cunho global, com temas como religião, ecologia, redes sociais, pudor e até obras totalmente abstratas.

Em algumas produções, a diferença cultural das artistas estrangeiras com relação à nossa cultura sobressaía do que estava ao seu redor. A artista egípcia Dina Abdelgawad ilustrou uma mulher protegendo duas crianças da chuva usando sua longa cabeleira negra, uma exposição da figura da mulher que não seria muito comum em seu próprio país. Em se tratando de pudor, as produções iranianas chamavam bastante a atenção, ora criticando um pouco nossos costumes tropicais, ora lidando com seus próprios dogmas de maneira leve e humorada. E, o fato de estarem presentes na exposição obras de sete artistas iranianas é revolucionário, pois se tratam de mulheres oriundas de um país que não permite nem que elas saiam do território nacional sem o consentimento do pai ou do marido, e mesmo assim tivemos a oportunidade de contemplar suas charges cruzarem as fronteiras para chegar até aqui.



Figura 25: Charge de Somaye Shoghi, Irã. Batom, Lápis & TPM, 2015⁴⁴.

Todas estas abordagens atuais de certa forma não se encontravam presentes nas edições da exposição do Salão Internacional de Humor de Piracicaba. O Centro Nacional de Documentação, Pesquisa e Divulgação do Humor Gráfico de Piracicaba (CEDHU), órgão responsável pela organização anual do Salão Internacional de Humor de Piracicaba e por todas as atividades culturais interligadas a ele, bem como pela preservação de seu arquivo, notou que a ausência periódica das mulheres no evento estava cada vez mais chamativa, alertando o grupo que se prontificou a investigar tal fenômeno. Para alguns poderia ser a falta de identificação das artistas com as temáticas anuais da exposição; para outros, talvez a necessidade da criação feminina em ir além do que o próprio Salão oferecia. Foi quando surgiu a ideia da exposição Batom, Lápis & TPM, a fim de suprir a falta das produções femininas e homenagear o mês da mulher.

No ano de 2015 o Batom, Lápis & TPM expôs 158 obras gráficas oriundas de 17 países, incluindo o Brasil. A diversidade dos discursos e a pluralidade de temas e abordagens apresentados pelas artistas evidenciavam a identificação da arte com seu espaço. A atmosfera do ambiente propiciava a possibilidade de reflexão acerca de assuntos diversos sobre tudo o

⁴⁴ Arquivo da autora.

que uma mulher pode debater além de sua esfera comum. Ali estava evidenciado que a arte se sobressai a qualquer questão de gênero que se faça pertinente e que pensar a arte gráfica como expressão do íntimo e não somente na tentativa de alcance do humor pode facilitar a expansão das expectativas e provavelmente até eliminá-las, pois as surpresas em cada enquadramento são únicas e exclusivas. Algumas obras brasileiras expostas se destacaram por seus assuntos atuais, como o amor e os relacionamentos abusivos:



Figura 26: Obra de Thais Linhares para a edição de 2015 da exposição Batom, Lápis & TPM⁴⁵.

A charge de Thais Linhares é composta por cores vibrantes e quadrinhos desalinhados que proporcionam uma característica humorada empregada como ironia na abordagem de um tema sério como a unilateralização de relacionamentos afetivos. Atualmente, os debates acerca da violência contra a mulher têm salientado que a violência pode transcender o físico e deve ser considerada também nos âmbitos emocionais e psicológicos. A tentativa masculina de controlar as decisões e aspectos físicos femininos, negando sua opinião e seu lugar de palavra foi a inspiração para a construção de uma charge que mostra o que pode resultar dessa repressão: o abandono da mulher em busca de sua liberdade, cuja qual foi representada pela alegoria de uma gaiola aberta, pássaros voando e a frase conclusiva que conta a moral do desenho. Ao mostrar quatro namorados, caracterizados com os nomes semelhantes aos integrantes da banda britânica *The Beatles*, outro adendo para o humor da charge, a artista

⁴⁵ Arquivo da autora.

deixou claro que as atitudes masculinas de controle são mais comuns do que se imagina, sendo repetidas por em várias situações como um sintoma social.

À espera das asas



Figura 27: Obra de Claudia Kfoury para a edição de 2015 da exposição Batom, Lápis & TPM⁴⁶

A mesma figura da gaiola pode também representar uma alegoria diferente, ilustrando a capacidade multifacetada de interpretar de várias formas uma mesma imagem. Em charge de Claudia Kfoury, dez gaiolas estão prendendo dentro de si dez mulheres caracterizadas com um pano preto que remete às vestes de freiras católicas. A frase “à espera das asas” acima da personagem deixa clara a crítica da artista acerca do que pode significar a abnegação da liberdade e da vida que a escolha religiosa pode representar. As grades e a expressão introspectiva da personagem, como símbolo de reflexão, aceitação ou tristeza, são recursos eficazes quando se busca abordar a prisão à qual a mulher se sente em seu íntimo quando algo a reprime. Tal repressão pode partir de terceiros, como parceiros abusivos, dentro de si em razão de escolhas feitas para a vida e até mesmo partir de manifestações externas, como imposições sociais que determinam como deve ser o comportamento e aparência da mulher. Outras charges também trataram dessa falta de liberdade, em função tanto do tema da edição de 2015 que era “A Ditadura da Beleza”, mas também como um desabafo pessoal:

⁴⁶ Arquivo da autora.



Figura 28: Obra de Evelin Debei para a edição de 2015 da exposição Batom, Lápis & TPM⁴⁷



Figura 29: Obra de Mônica Fuchshuber para a edição de 2015 da exposição Batom, Lápis & TPM.⁴⁸

As artistas também não foram benevolentes consigo mesmas e outras mulheres. Em algumas obras deixaram evidente que a imposição sobre a aparência e comportamento pode

⁴⁷ Arquivo da autora.

⁴⁸ Arquivo da autora.

partir delas próprias e que isso é também muito prejudicial para a autoestima. As artistas alertam para o problema da própria ilusão, das medidas extremas em nome da beleza e da abnegação do livre-arbítrio:



Figura 30: Obra de Cátia Ana Balduino para a edição de 2015 da exposição Batom, Lápis & TPM.⁴⁹



Figura 31: Obra de Liz França para a edição de 2015 da exposição Batom, Lápis & TPM.⁵⁰

⁴⁹ Arquivo da autora.

⁵⁰ Arquivo da autora

Mas tais críticas foram equilibradas por obras que valorizaram a autoestima feminina, seu local de direito e poder e suas opções de se impor como mulher em seus direitos, acrescentando ao mais novo neologismo *empoderamento* uma contribuição ilustrativa de seu significado no feminismo:



Figura 32: Obra de Natália Forcat para a edição de 2015 da exposição Batom, Lápis & TPM. Na faixa acima da personagem está escrito em cinza a frase "Estas também são zonas erógenas"⁵¹

Em virtude de sanar a dúvida sobre o afastamento das mulheres do Salão e as supostas razões para tanto (desde diferenças nos traços a identificação de gênero no desenho) foram realizadas quatro entrevistas gravadas dentro da exposição Batom, Lápis & TPM no dia da abertura da edição de 2015, nas quais três delas foram com artistas que estavam com suas obras expostas e uma com o produtor gráfico do evento. Os entrevistados foram questionados acerca de suas impressões sobre a criação de uma exposição exclusivamente feminina e sobre o papel atual da mulher no meio artístico gráfico. O resultado das entrevistas foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa porque, mesmo com algumas respostas contrárias às nossas intenções iniciais, a possibilidade de poder sanar dúvidas e desconstruir paradigmas com o depoimento das mulheres sobre seus trabalhos colaborou de maneira positiva com o direcionamento final dado a esta dissertação. Tais entrevistas, que se encontram transcritas em anexo, foram de grande importância para o direcionamento desta pesquisa, pois permitiu que

⁵¹ Arquivo da autora.

se estabelecessem os caminhos que levaram à sua conclusão. De início, acreditava-se que poderia haver diferenciação de gênero entre charges masculinas e femininas e que tais diferenças poderiam ser perceptíveis nos traços e temas abordados pelos artistas. As artistas entrevistadas, porém, atestaram ser este um grande equívoco, pois a arte não determina esta diferenciação e não se define por regras e definições laterais. O que pode gerar esta dúvida, de acordo com as entrevistas, é o fato de a arte gráfica ser um universo de predominância masculina e os trabalhos de mulheres são pouco divulgados, fazendo com que, quando surgem trabalhos que abordam o universo feminino eles sejam destacados como tal. As artistas também manifestaram sua satisfação com a criação de uma exposição exclusiva para mulheres e declararam não considerar tal iniciativa como um isolamento (uma hipótese que foi levantada), mas, sim, um incentivo à produção de artistas experientes e iniciantes, bem como uma valorização ao trabalho gráfico da mulher, provando o quanto isso se faz necessário. Todas enfatizaram que, quando se trata de humor, a mulher é igualmente capaz de reproduzi-lo, assim como o homem. A questão é que a mulher pode ser mais intensa e profunda em suas abordagens por sentir a responsabilidade de tocar em temas que fazem parte do que significa ser mulher e seus percalços, como a violência, o medo, o estupro, as cobranças externas quanto à sua aparência, maternidade, puberdade, inseguranças e tantos outros assuntos que nem sempre dão abertura para um discurso cômico. A entrevista realizada com o produtor gráfico Eduardo Grosso foi fundamental para que se constatasse que o Salão Internacional de Humor de Piracicaba criou a exposição feminina após diagnosticar que havia algo errado, o que devemos considerar como algo notável, porque não optaram por ignorar ou tratar como efeito colateral, mas, sim, agir de maneira corretiva, sem buscar culpados, apenas se preocupando com o futuro. Estas entrevistas foram cruciais para a compreensão de como é a realidade prática e funcional de uma exposição de arte gráfica, quais as expectativas, as concretizações e o funcionamento dos bastidores de um evento como tal. As declarações das artistas e do produtor nortearam a pesquisa na direção certa e possibilitaram que os mitos caíssem por terra e que se consolidassem as reais circunstâncias presentes nas exposições.

2.4 O movimento na imobilidade: A dramaturgia da charge

A imagem estimula o imaginário, tanto daquele que cria quanto do observador. Aquilo que é indizível, que é inexpressível, pode encontrar sua tradução e voz na composição de uma

imagem. Seja na sua intocada aura benjaminiana, ou na sua tão compartilhada reprodução técnica, também benjaminiana, a imagem será construída e assimilada de maneiras cada vez mais inovadoras e inesperadas.

A charge é um documento histórico. Ela mantém registradas as características de uma época e provê para futuras gerações uma referência sobre um determinado período. “A loucura da charge equilibra o ‘excesso’ de razão que marca o jornal, em particular, e a comunicação contemporânea.” (TEIXEIRA, 2005, p. 14), porque essa comunicação está além da racionalidade de uma escrita formal, está entranhada de peculiares opiniões, distorcidas ou diretas, que formam a compreensão da massa que a lê. As charges de Ziraldo em *O Pasquim*, citadas anteriormente, contribuíam para um entendimento do feminismo que, mesmo errôneo para o ponto de vista de alguns, fazia sentido para o ponto de vista de outros, principalmente por se tratar de um periódico formador de opinião. Podemos classificar esta capacidade de conseguir atingir o público e o tema perseguidos como *dramaticidade*. A montagem de uma charge, caricatura e todas as outras formas gráficas passam pelo intelecto do artista sofrendo a influência da intenção, daquilo que é feito de propósito e com um objetivo, e sua construção pode ser tanto instintiva quanto planejada:

[...] a charge estrutura seu discurso sobre o real como uma narrativa, um *modo* específico de leitura, uma imagem que *conta* uma história – começo, meio, fim – que *descreve* personagens que *enunciam* conteúdos subjetivos sobre ações objetivas de sujeitos reais. A charge, portanto, se situa com conforto no campo abrangente da literatura, sem relação alguma de estranheza, tendo a imagem como enredo de sua trama e no drama a especificidade de seu gênero. Drama, sim, porque discurso *sem* razão, e drama como representação de um tempo interiorizado, não dialético, que anula qualquer outro, externo na sua própria estrutura de duração, drama como “eu” delirante e alternativo do sujeito, drama como estilo de sua forma, drama como essência de seu conteúdo e drama na exacerbação final de seu significado, drama como expressão do real e drama como real além do plausível, drama como trama na manhã do dia-a-dia. (TEIXEIRA, 2005, p. 18- 20)

“O chargista seria, então, não um humorista, mas um dramaturgo.” (TEIXEIRA, 2005, p. 20). A análise de uma charge começa, antes, em sua estrutura e intencionalidade, tendo o humor basicamente como um bônus que não precisa, necessariamente, estar presente em todas as produções, já que existe uma grande relatividade no que vem a ser humor para uns e para outros. Pode transitar entre a comédia e a tragédia dependendo a quem se destina e o que aborda como tema. Literalmente, significa que o que pode ser engraçado para alguns, para outros pode não ser. Por isso, precisamos realizar a observação da charge sem expectativas, pois nem sempre encontraremos o padrão que o artista está acostumado a seguir. Como o caso da chargista Flávia Tonelli, cuja entrevista se encontra em anexo, em que ela afirmou que já

produziu quatro obras cômicas e uma mais “pesada”. Essa ideia de peso, tensão e/ou complexidade dentro da charge tem a ver com sua dramaticidade, com a entonação dada pelo chargista que possibilita que o olhar direcionado à obra possa captar aquilo que vai ser chamado de “pesado”. A comédia tem essa característica agregada à sua definição, o que é engraçado acaba sendo considerado leve, descontraído e informal, quase que perdendo sua importância. A charge elimina essa impressão inferiorizada do humor quando sua essência se dá através do recurso cômico. Ela transita por todas as classificações, mas sua origem repousa na comédia, na chacota, no escárnio.



Figura 33: Charge de Atefeh Yaryan, Irã. Batom, Lápis & TPM, 2015⁵².

A dramatização no trabalho do chargista pode se manifestar em diversas formas. A construção de uma personagem pende entre o acidental e o meticuloso, podendo ser espontâneo ou pré-planejado, dependendo do intuito do artista com suas posteriores ações. A charge da artista iraniana Atefeh Yaryan, *Figura 33*, possui uma personagem posicionada diante de uma vitrine no meio da floresta e seu gesto de levar a mão ao rosto enquanto olha os manequins em exposição nos remete à ideia de dúvida, escolha, consumo e tantas outras que possam ser compatíveis para quem observa a charge. Ao redor da personagem existem outros traços que dialogam com suas ações. O preenchimento do desenho delimita seu cenário. No caso desta charge, a cor verde surge em vários tons para tornar verossímil a ideia de floresta tropical, assim como a vestimenta da personagem e das manequins que apresentam apenas a parte de baixo composta por uma saia de folhas. A presença de cores e elementos de fundo, ou

⁵² Arquivo da autora.

ainda a total ausência de coloração e ambiente constrói com o observador uma comunicação que corrobora com o entendimento daquilo que ele vê. O cenário pode ser profundamente avassalador e significativo, como o fundo branco da *Figura 14* que engole a pequena personagem que não consegue abraçar o tamanho do seu sentimento com seus pequenos braços, mas também pode ser confuso e cheio de simbologias que tendem para o caos, ou ainda uniforme e coerente, compondo, assim, o contexto criado pelo artista.

Quando ocorre da charge não possuir diálogos ou legendas, o artista pode optar por inserir em seu personagem uma linguagem corporal que exprima sua comunicação. A forma diminuta com que Hilde Weber reproduzia a imagem de Getúlio Vargas era uma maneira, não muito sutil, de ridicularizar sua postura como autoridade; a posição de Rui Barbosa na caricatura de Nair de Teffé foi mais do que suficiente para representar a crítica da primeira-dama contra o intelectual, ao se referir a ele como alguém que esmolava atenção. A postura de um personagem está muito além daquilo que ele apenas pode dizer. Sua atitude na charge é projetada para se ler além das linhas e traços e tem como objetivo facilitar a imediata assimilação do observador, que pode tanto corresponder de forma empática através de uma identificação pessoal, quanto se ver descobrindo uma nova compreensão.

O drama da charge segue para a encenação dela em si. A postura da personagem, associada ao que lhe rodeia como cenário, seja visível ou não, vai determinar a característica do humor que ela portará. Seja ela engraçada ou “pesada”, estes elementos somam à obra o seu sentido, alcançando o objetivo maior que é conseguir se comunicar. Quando uma charge é publicada na imprensa em parceria com a matéria do dia, ela recorre à nossa capacidade de interpretação para poder transpor os limites da racionalidade enquanto está sendo coerente.

Tal como um conto de Borges em que o inverossímil e o absurdo não são fugas, mas, ao contrário, um permanente retorno à realidade, também a charge *desrealiza* o real para dar conta de suas possíveis e múltiplas significações. Seu traço, como a prosa borgeana, aponta para a alucinação cotidiana e, tal como Borges *realizando* o fictício, a charge trata de sujeitos com a *veracidade* própria a realidades inexistentes. Para ambos, desvendar o real e *des-cobrir* o sujeito equivalem a reinventá-los. (TEIXEIRA, 2005, p. 18).

A reconstrução do personagem também é característica da charge quando esta se utiliza de personalidades reais em sua dramaticidade. A reprodução de algo que já é real transformando-o em algo fictício desafia a capacidade do artista, que precisa se preocupar com o que é verossímil em seu objeto, ao mesmo tempo em que o afasta de qualquer aspecto racional. É preciso que o personagem saia do seu contexto habitual e seja inserido em um novo contexto para que sua anormalidade seja coerente, como na caricatura, em que o exagero

deve ser calculadamente traçado para que aquilo que se distorce seja, na verdade, a ligação que faz com que nosso olhar consiga capturar o que já conhecemos como verdadeiro. A isto, Teixeira vai chamar de *Identidade por diferença*, quando a produção do personagem na charge não ocorre, necessariamente, pelas semelhanças, mas através do imaginário do sujeito, a ideia que fazemos dele. Romper com o real é o caminho para a identidade da charge e da caricatura.

Teixeira conclui que, para cada elemento da arte gráfica, existe uma definição que facilita sua identificação e leitura. Em seu raciocínio, a charge “reproduz a realidade independentemente da razão” (TEIXEIRA, 2005, p. 74), pois seu sentido está além, está fora do comum e real; “produz uma verdade independente da realidade” (TEIXEIRA, 2005, p. 74), porque a verdade já existente pode não suprir a necessidade de interpretação livre que o sujeito fará da charge, porque é preciso que haja uma alternativa, mesmo que irreal, que permita infinitas possibilidades de leitura; “incorpora o humor como linguagem que produz uma verdade cujo *sentido* está fora da realidade e além da razão” (TEIXEIRA, 2005, p. 74), quando a distorção da realidade faz sentido, sobretudo se o intuito é ironizar o real, o humor é uma válvula de escape que assegura à charge e ao chargista a possibilidade de transpor os limites da razão e da moralidade, como uma permissão que está implícita em sua razão de existir.

Dramatizar uma ideia faz parte do processo de criação da arte gráfica e analisar a obra olhando o que está além do belo, do humor ou da informação é perceber o que ela tem de sensível. Na edição de 2015 da exposição *Batom, Lápis & TPM* o tema “A Ditadura da Beleza” levou muitas artistas que escolheram aderir ao tema a explorar sua dramaticidade, compondo, assim, obras impactantes que poderiam se caracterizar como lugares de confissão, pois muitas das obras que abordaram o assunto possuíam um contexto denunciador de sua insatisfação com a cobrança da aparência ou o consumismo pela beleza. A cor vermelha estilhaçada no rosto e na boca de personagens de charges que abordavam a violência contra a mulher era o suficiente para chocar e chamar a atenção para sua manifestação, sem que ao menos fosse necessário qualquer gesto ou ação da personagem. A caricatura em homenagem à artista Laerte, *Figura 34*, com apenas um movimento de seu leque conseguiu transpor toda a ideia de feminilidade, diversidade e humor característicos da personalidade da mulher representada no desenho, fazendo com que não somente o seu rosto fosse suficiente para identificá-la, mas, também, o que está contido em todo o seu gestual. Essa é a contribuição que a dramatização proporciona o observador da arte gráfica: poder expandir o olhar para além da superfície, a fim de captar a sensibilidade presente naquilo que foi traçado.



Figura 34: Caricatura da artista Laerte Coutinho, produzida por Maria Rita. Batom, Lápis & TPM, 2015⁵³.

⁵³ Arquivo da autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exposição *Batom, Lápis & TPM* é uma intervenção artística. Ela se instala de forma heterogênea no meio de um organismo vivo padronizado masculino e se faz notar por sua atmosfera revolucionária. Foge de todos os estereótipos comuns que pré-julgam a mulher, ao mesmo tempo em que possui a peculiaridade de representar o sensível, este que vem a ser não a fraqueza, mas a capacidade de gerar empatia. A exposição não pede espaço, ela se apropria do que já é seu por direito porque se faz necessária. Apesar de ser algo recente em comparação ao seu precursor, o Salão Internacional de Humor de Piracicaba, desde sua criação, em 2011, possui a grande responsabilidade de representar o espaço social da mulher, que pode ser o da sensibilidade, pode ser o da resistência, pode ser o da sobrevivência ou aquele que ela quiser. Ser uma exposição que atua como veículo propagador da voz feminina é contribuir para a renovação de uma geração que relê o feminismo e tenta colocá-lo em prática.

Quando Nair de Teffé foi criticada publicamente pelo então senador Rui Barbosa, sua atitude em resposta ao intelectual não foi, nem de longe, a que se esperasse de uma aristocrata da elite carioca. Ao invés de recorrer aos tablóides da época e devolver no mesmo tom aos insultos direcionados para si, ou, ainda, ignorar, Nair de Teffé, primeira-dama brasileira, esposa do Presidente Marechal Hermes da Fonseca, resolveu desenhar. A caricatura de Rui Barbosa em gesto de pedinte, em que ela insinua que todo o alvoroço que ele provocou não passou de uma manobra política para chamar a atenção para si, disse mais do que mil palavras jamais diriam. Mais importante do que replicar, Nair preferiu usar sua dramaticidade como artista gráfica e escancarar francamente sua opinião sobre a pessoa de Rui Barbosa. O baque da audácia corajosa da jovem artista foi tão grande que o senador registrou nos anais do Senado um pedido formal de desculpas pelas críticas dirigidas à primeira-dama (RODRIGUES, 2002).

As caricaturas de Nair eram a sua expressão, a sua voz livre e sem regras de etiqueta, sem pormenores de consideração, sem desculpas nem arrependimentos. Era uma arte que libertava e serve, até hoje, para ilustrar o quão potente pode ser o significado da arte gráfica ao agir por mãos femininas. Infelizmente, existem poucos trabalhos que analisam as produções de Nair de Teffé, pois a maioria dos escritos sobre ela aborda sua biografia como primeira-dama e filha de barão, sem realizar uma análise profunda sobre o contexto de suas caricaturas e as condições de suas criações. Existe uma autobiografia que Nair publicou em

1974, intitulada *A verdade sobre a Revolução de 22*, mas a própria artista fala pouco de seu trabalho e muito mais sobre Hermes da Fonseca e seu casamento, fazendo do livro uma mistura de declaração de amor e defesa da memória do falecido marido. Suas caricaturas são genuínas, marcantes e merecem ser estudadas de maneira mais aprofundada para que a pessoa que Nair de Teffé foi socialmente não apague a grande artista que ela sempre será.

Em se tratando de memória, outra artista notória da arte gráfica feminina brasileira foi Hilde Weber, e sua carreira, assim como a de Nair de Teffé, não foi completamente explorada por pesquisas e publicações, correndo o risco de cair no esquecimento. Nem mesmo seu livro *O Brasil em Charges: 1950-1985*, publicado por ela mesma, possui muitas informações sobre sua vida profissional, pois traz apenas as charges que Hilde publicou ao longo dos anos citados e breves legendas sobre os desenhos para ajudar o leitor a situar temporalmente sua leitura. Não foi encontrada para a produção deste trabalho qualquer publicação que se aprofundasse na sua carreira gráfica antes e depois do jornal *Tribuna da Imprensa*. Mas sabemos que ela trabalhou nos azulejos de Cândido Portinari juntamente com Paulo Rossi e Alfredo Volpi e este trabalho, sem dúvidas, possui uma importância gigantesca, já que tais azulejos são hoje marcos de construções arquitetônicas. Mas o que se passou neste período de produção no ateliê *Osirarte*? Poderia existir alguém que testemunhou os dias de trabalho deste trio que possa relatar o cotidiano de uma oficina de arte como aquela? Uma pesquisa acadêmica poderia aprofundar-se em buscar estas informações e muito mais sobre Hilde Weber, bem como analisar suas publicações. Hilde foi vencedora de dezenas de prêmios artísticos dentro e fora do Brasil durante sua carreira e, após o fim do jornal *Tribuna da Imprensa*, também trabalhou no jornal *O Estado de S. Paulo*, onde continuou publicando suas charges, mesmo durante a ditadura militar. Foi uma mulher corajosa, de opinião e influente na arte gráfica que precisa ter sua vida profissional mais explorada academicamente para que as novas gerações de artistas gráficas saibam que, mais do que inovar e levantar sua voz, elas também trazem em seu traço um legado.

Este legado foi construído, não somente por Nair e Hilde, mas também por milhares de artistas que se dedicaram aos quadrinhos, charges, tirinhas, cartuns e caricaturas e que permanecem, em sua grande maioria, anônimas. Há de se questionar a razão deste fenômeno que anula o papel da mulher como criadora de arte e a vê como musa e modelo artístico, valorizando apenas a sua imagem e não o conteúdo de algo que ela possa produzir. É necessário incentivar a análise das charges femininas presentes tanto na exposição *Batom, Lápis & TPM* quanto no *Salão Internacional de Humor de Piracicaba*, pois os discursos são bastante distintos nos dois eventos. As obras da exposição feminina são íntimas e reveladoras,

expõem as emoções mais pessoais das artistas que se escancaram sem medo para todos os que contemplam, analisam e julgam seu trabalho. Isso, às vezes, pode inibir o uso de uma abordagem mais humorada e cômica, ou até mesmo voltada para uma temática mais generalizada como política em geral. As charges do Batom, Lápis & TPM são como “um pedido de licença para poder passar”, uma exceção à regra necessária para que o lugar da mulher seja reconhecido e empossado como seu de direito e merecedor. O fenômeno que distanciou as artistas do Salão nos últimos tempos precisa ser diagnosticado para averiguar se se trata de algo interno ou externo e se há chances de ser solucionado, pois as mulheres fazem falta no Salão. Aquelas que migraram para o Batom, Lápis & TPM também carecem de observação, já que a mudança de ambiente pode representar também uma mudança em seu discurso, seu estilo, sua forma de produzir e se representar. E, mesmo que o citado fenômeno seja desvendado e remediado, a exposição feminina não se abalará, porque sua importância para a representatividade da mulher na arte gráfica já é permanente e visceral, sendo, assim, necessária e indispensável.

A existência do próprio Salão já é uma conquista significativa para o universo jornalístico e artístico, pois representa o resultado da luta pela liberdade de expressão, galgada por muitas pessoas, em alguns casos, com a própria vida. Visitar o Salão anualmente, ou pelo menos uma vez, é prestar homenagens àqueles que correram riscos conscientemente em prol de uma causa coletiva, sendo a progressão do Salão uma prova de que o objetivo foi alcançado vitoriosamente. Esta vitória sobre a repressão do passado permitiu que hoje o debate por direitos e conquistas possa ser livre e que eventos como a exposição feminina tenham bases sólidas para construir um legado.

A exposição Batom, Lápis & TPM possui ainda um aspecto experimental, por se tratar de um projeto alternativo e paralelo ao Salão. A expectativa é que o evento possa crescer e atender uma demanda maior de obras e atividades ligadas à sua estrutura. A edição de 2016 teve uma duração curta com relação à de 2015, bem como menos obras expostas, mas, em se tratando de um evento alternativo, a quantidade de participações nacionais e internacionais ainda é um coeficiente positivo e satisfatório. Novos aspectos do Batom, Lápis & TPM podem ser conquistados, mediante ações patrocinadoras que objetivem incentivar o crescimento do evento e ampliar sua popularidade, como, por exemplo, começando a premiar e classificar as obras expostas, assim como acontece no Salão. As edições anuais contribuem com uma maior amplitude do debate acerca do universo feminino, criando temas que corroboram com discussões recorrentes no momento, gerando uma aliança entre artistas e visitantes baseada no companheirismo mútuo necessário às mulheres, imperceptível ao tato,

mas visível ao olhar. Isso torna sua existência importante para vários segmentos críticos e políticos que buscam uma coexistência igualitária entre gêneros.

Se fosse possível construir uma árvore genealógica da exposição feminina piracicabana, seus galhos estariam em constante adição de frutos, pois seu poder de alcance é contínuo, mesmo após o encerramento de cada edição. Enquanto isso, suas raízes estariam fincadas em histórias de célebres mulheres que, anônimas ou famosas, foram capazes de romper regras e sobrepor-se à inércia esperada socialmente. Mulheres como Nair de Teffé, que não se deixou intimidar por intelectuais verborrágicos e impôs sua posição de mulher, primeira-dama e artista acima de qualquer crítica que pudesse ter como fundamento uma tentativa oportunista de escalada social e política à custa de sua imagem, fazendo disso sua inspiração ao traçar a caricatura do outro na representatividade de sua própria personalidade, focada pelo olhar de Nair. Mulheres também como Hilde Weber, que não descansou sua mão do risco da charge, mesmo quando isso poderia ter significado uma ameaça à sua própria vida, como já havia significado para seu amigo Carlos Lacerda. Hilde não deixou de lado o humor e o transformou em um instrumento de resistência inspirada no que era momentâneo e criativo, a fim de preservar para a História uma realidade que tentava, sorratamente, esvair-se pela tangente.

A estas mulheres, e a tantas outras, nós devemos oferecer o nosso olhar, nossa análise sobre suas obras, saber que seus traços são, em sua origem, planejamentos calculados ou espasmos criativos da espontaneidade que re-significam a produção gráfica e sua compreensão. Saber que o que falta também é o que preenche, que o que pode estar ausente na verdade é a essência de uma representação mais aprofundada da intencionalidade primitiva que resultou em uma abordagem colorida ou incolor. O que é dito e escrito mescla-se aos traços e pinceladas, tornando-se um todo artístico que dialoga com quem aventura-se a saltar para dentro de sua razão. Perambular por uma exposição como a Batom, Lápis & TPM é levar os olhos para passear e deixá-los ser visão e tato, permitir-se simpatizar com os temas variados que confessam as intimidades expostas de todas as mulheres, desenhistas ou não, que compartilham os mesmos pensamentos e reflexões. A sensibilidade da exposição está presente nas obras, mas também precisa estar presente no visitante para que ela faça sentido, mesmo que isso signifique não fazer sentido algum.

A capacidade do olhar de auferir aquilo que lhe é transmitido pela arte gráfica tem também uma equivalência na produção dramática da artista naquilo que ela tenciona expressar. Mesmo sendo sua arte abstrata ou caótica, a compreensão se dá a partir da interação entre o tema e o observador. Quem adentra uma exposição feminina deve estar

ciente do que vai presenciar, sabendo que ali se encontra o inovador, estando, assim, aberto a novas experiências sensoriais. O sentido da obra partirá da dramaticidade quando esta produzir o enredo necessário para sua verossimilhança ser reconhecida.

Criar um personagem fixo, que possuirá uma história, ou aleatório, que vai aparecer somente naquele momento, é avassalador. Ele será a cara da imagem, a referência permanente da obra que vai ficar na memória enquanto esta durar. Pode ser impactante ou costumeiro. Pode estar representando um sentimento, uma ação, um alerta ou o cômico do seu enredo. A construção de sua dramaticidade estará sujeita à leitura do observador e sua possível interpretação e tudo será válido, pois não existe o certo e errado na percepção da arte.

Ao drama também será dado como encargo a construção do que será o habitat daquele personagem. Sendo uma folha em branco que se mantém intacta, até densos fundos coloridos repletos de nuances, o que permeia o personagem ou configura o desenho tem sua definição embasada no desejo do artista em querer especificar-se ao máximo ou optar pela simplicidade. Sempre é uma escolha.

Contudo, fica difícil querer explorar cada ponto ou traço da produção artística, independente da classificação, porque existe um ponto, uma linha tênue que é impossível à análise ultrapassá-la. Este ponto é de domínio apenas do próprio artista que pode ter ou não consciência das suas razões criativas. A questão é que chega um momento em que a crítica sobre a arte deve se contentar com a contemplação pura e encerrar suas tentativas de decifração das obras e intenções do artista, das pinceladas e traços, e se abster a apenas observar e cumprir seu papel de espectador da arte. Uma pressão maior sobre a obra a faz perder seu sentido e se adaptar involuntariamente ao significado aleatório que aquele que a olha quer que ela tenha. Neste momento, o crítico consciente sabe que existe tempo para análise e tempo para o prazer da apreciação.

A exposição Batom, Lápis & TPM existe para valorizar o trabalho gráfico feminino, para homenagear as mulheres anônimas que tiveram seus trabalhos renegados por preconceitos de gênero, para lembrar grandes artistas que marcaram suas épocas e que continuam influenciando gerações, para inspirar o estudo acadêmico acerca do papel de mulheres em momentos Históricos e que passaram despercebidas. Contribui para revelar novos talentos e inspirar produções em todo o mundo. Atua como um casulo protetor que oferece a quem a procura, artista ou visitante, a expansão de seu trabalho e de sua compreensão dentro de um ambiente preparado de acordo com suas particularidades. É fonte de conhecimento e interação para quem busca seu aspecto cultural e instiga o pensamento

crítico. Mais do que uma homenagem ao mês da mulher, a exposição é um marco nas lutas e conquistas femininas por seu espaço de igualdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível**: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, sem data.

BARRETO, Nayara Matos. Do nascimento de Vênus à arte feminista após 1968: um percurso histórico das representações visuais do corpo feminino. In: **Encontro Nacional de História da Mídia, 9**. Ouro Preto, *Anais*, 2013.

BENJAMIN, Walter. **A Modernidade**. Lisboa: Editora Assírio e Alvim, 2006.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Rua de mão única**: infância berlinense: 1900. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Apresentação da mulher na antiguidade clássica. In: **Mulher e arte**. Belo Horizonte: UFMG/ Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre a Mulher, 1988.

CRESCÊNCIO, Cíntia Lima. Movimentos de quadris e movimentos feministas: Millôr e feminismo (1968-1982). In: **História**: debates e tendências. Santa Catarina: UFSC, v.12, n.2, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOMINGUES NETO, Hilário. Sentido místico na obra de Botticelli. In: **Revista Uniara**. Araraquara: UNIARA/Centro Universitário de Araraquara, v.1, n.2, 1997.

ECO, Umberto. **O Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1986.

FAIRBANK, John King. GOLDMAN, Merle. **China**: uma nova história. Porto Alegre: L&PM, 2008.

FARTHING, Stephen (Org.). **Tudo Sobre Arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Positivo, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAUDENCI JUNIOR, Heitor; MACHADO, José. **Piracicaba, 30 anos de Humor**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2003.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GHILARDI, Maria Inês. A charge jornalística e a leitura do não-verbal. In: **Revista Perspectiva**. Erechim: URI, v.19, n. 67, 1995.

_____. A charge jornalística e a questão da informatividade. In: **Revista Letras**. Campinas: PUCCAMP, v.15, n. 01, 1996.

_____. O humor na charge jornalística. In: **Comunicarte**. Campinas: Puccamp, v.12, n.20, 1996.

LEITE, SYLVIA H. T. Almeida. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas**: a caricatura na literatura paulista. São Paulo: UNESP, 1996.

MOTTA, Rodrigo Pato Sá. **Jango e o golpe de 1964 na caricatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

NERY, João Elias. A charge como gênero opinativo na imprensa brasileira. In: **Comunicação & Sociedade**. São Paulo: Umesp, n.28, 1998.

NOGUEIRA, Andrea de Araújo. **A charge**: função social e paradigma cultural. Belo Horizonte: Intercom, 2003.

PUGLIESE, Vera. O conceito de montagem na obra de Didi-Huberman. In: **Arte & Conhecimento**. Brasília: Coma - Coletivo do Mestrado em Arte, n. 4, 2005.

QUEIROZ, Adolpho. CIASI, Letícia Hernandez. **Balas não matam ideias**: 40 anos do Salão Internacional de Humor de Piracicaba 1974/2013. Piracicaba: CEDHU, 2013.

_____. VICENTE, Evaldo. CIASI, Letícia Hernandez. **Salão de Humor de Piracicaba**: “Caxará de Fórfe”. Piracicaba: CEDHU, 2014.

RODRIGUES, Antônio E. Martins. **Nair de Teffé**: vidas cruzadas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

_____. Primeira-e-eterna-dama. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. V.6, n.65, p. 62-65, fev/2011.

SILVA, Ivanete Paschoalotto. SIMILI, Ivana Guilherme. Nair de Teffé: uma narrativa biográfica para as mulheres dos séculos XIX e XX. In: **Diálogos & Saberes**. Maringá: UEM, v. 07, n. 01, 2011.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. In: **ArtCultura**: Revista de História, Cultura e Arte. Uberlândia: Instituto de História, v.9, n. 14, 2007.

SOIHET, Rachel. Preconceitos nas charges de O Pasquim: mulheres e a luta pelo controle do corpo. In: **ArtCultura**: Revista de História, Cultura e Arte. Uberlândia: Instituto de História, v.9, n. 14, 2007.

SOUSA, Ilza Matias. SILVA, Maria Eliane. René Magritte: pintor-escritor-crítico. In: **Revista FronteiraZ**. São Paulo: UFRN, n. 8, 2012.

TEDESCO, Cristine. Artemísia Gentileschi nos espaços da criação artística: fronteiras de gênero. In: **Métis: história & cultura**. Caxias do Sul: Educus, v. 9, n. 18, 2010.

TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. **Sentidos do humor, trapaças da razão**: a charge. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

WEBER, Hilde. **O Brasil em charges**: 1950 - 1985. São Paulo: Circo Editorial, 1986.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ONLINE

Canal Forza: < <https://www.youtube.com/watch?v=lYEwg7beYC4> >

Catálogo SIHP: < <https://issuu.com/salaodehumor.piracicaba> >

Galleria Degli Uffizi: < <http://www.uffizi.org/> >

Instituto Moreira Salles: <<http://www.ims.com.br>>

Itaú Cultural: < www.itaucultural.org.br >

Keane Eyes Gallery: < keane-eyes.com >

LACMA: <www.lacma.org>

Museu Histórico Nacional: <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-g-7.htm>>

MAC: < <http://www.mac.usp.br/>>

National Gallery: < www.nationalgallery.org.uk >

Naturhistorisches Museum Wien: < www.nhm-wien.ac.at >

René Magritte (Catálogo Galerie Isy Brachot): < renemagritte.org/rene-magritte-quotes >

Royal Collection Trust: < www.royalcollection.org.uk >

SEMAC: < www.semac.com.br >

The Athenaeum: < <http://www.the-athenaeum.org/> >

The Musée d'Orsay: < www.m.musee-orsay.fr >

ANEXOS

Entrevistas realizadas dia 14 de março de 2015 durante abertura da exposição Batom, Lápis & TPM no Engenho Central, Armazém 14a.

Entrevista com Estela Menegali:

Camila Lelis.: Você pode falar pra mim seu nome completo e de onde você é?

Estela Menegali.: Estela Menegali, sou daqui de Piracicaba.

Camila Lelis.: Estela, o que você acha dessa iniciativa, que já tem quatro anos, de fazer uma exposição só para mulheres? Era uma necessidade ou uma homenagem?

Estela Menegali.: Eu acredito que é uma homenagem, é um espaço para as mulheres exporem o seu trabalho. No Salão Internacional de Humor daqui de Piracicaba o número de mulheres é muito pouco selecionado.

Camila Lelis.: Você acha que existe um traço feminino? Você acha que no desenho existe a diferenciação, do meu olhar eu consigo identificar qual traço é masculino do feminino?

Estela Menegali.: Eu acredito que isso vai muito do estilo de cada desenhista. Você vê assim na mostra dezenas de estilos diferentes, então eu acho que vai muito [pausa] tem excelentes artes masculinas, como tem também muito bons traços femininos, mas, assim, diferenciar, pelo menos eu não vejo essa diferença.

Camila Lelis.: Só mais uma pergunta: você acha que existe separação de humor feminino pra o humor masculino? Você acha que a mulher faz menos humor do que o homem?

Estela Menegali.: Eu acho que, pelo menos assim, na minha vida, como eu cursei desenho já parece que é um ambiente mais masculino. É mais homem que vai atrás de desenhar, de fazer essas coisas. Mulher parece que não tem muito interesse pela área, então eu vejo que é muito pouco nos eventos que eu vou que não é só feminino, que a parte masculina predomina muito mais.

Camila Lelis.: Mas pelo que eu observei, na primeira olhada que eu dei, eu vejo os desenhos femininos mais preocupados com uma questão existencial, uma questão de sentimento do que o masculino, que faz você rir. Você acha que existe essa coisa da mulher ser mais profunda?

Estela Menegali.: É, eu acho que a mulher sempre tende para o mais sentimental, eu acho que já é da vida da mulher ser mais sentimental [risos].

Entrevista com Flávia Tonelli:

Camila Lelis.: Você pode falar pra mim seu nome e de onde você é por favor?

Flávia Tonelli.: Meu nome é Flávia Tonelli, eu sou de Piracicaba, mas moro em Campinas faz oito anos.

Camila Lelis.: Flávia, o que você acha dessa iniciativa, que já tem quatro anos, de fazer uma exposição só para mulheres? É porque a mulher não tinha espaço ou é uma homenagem mesmo?

Flávia Tonelli.: Pelo Salão, pela comissão do CEDHU, eles falam que não tinha, que as mulheres não mandavam trabalho para o Salão Internacional de Humor de Piracicaba. Eu acho que essa exposição serve como um estímulo para as mulheres verem que sim, tem um espaço pra elas. E, às vezes, eu acho que acontece sim uma intimidação assim *não vou fazer, não vai ter espaço, não vou ser aceita*, então eu acredito que seja uma homenagem e um incentivo, um estímulo para as mulheres produzirem, e saberem que sim, há espaço.

Camila Lelis.: Você acha que existe uma diferença de traço do masculino para o feminino? Eu consigo identificar um gênero no desenho?

Flávia Tonelli.: Não, não, eu acho que não.

Camila Lelis.: Você acha que existe uma diferença entre o humor masculino e feminino? Eu observei, na primeira olhada que eu dei, que aqui na exposição feminina eu vejo mais uma abordagem existencial e menos humorística do que eu vejo no Salão Internacional de Humor. Você acha que o homem faz mais piada e mulher é mais profunda?

Flávia Tonelli.: Eu acho difícil generalizar, mas, nas cinco edições que eu participei, quatro dessas cinco eu fiz com humor. E essa, esse meu desenho, essa minha ilustração que eu fiz pra essa edição está bem pesada⁵⁴ [risos]. Então, nem eu me generalizo, sabe. Eu acho que depende bastante. Mas eu acho que pode, a maioria dos trabalhos eu acho que, estatisticamente mesmo falando, eu acho que dá pra dizer sim que as mulheres expõe o sofrimento que existe ainda, existe o machismo, a gente lida com isso todos os dias, então a gente quer impor esse nosso sentimento, que existe.

⁵⁴ Figura 14.

Entrevista com Janini Buck Pestana:

Camila Lelis.: Você pode falar pra mim seu nome completo e de onde você é?

Janini Pestana.: Janini Buck Pestana, sou natural de Piracicaba, morei bastante e sempre em São Paulo.

Camila Lelis.: Janini, você acha que essa exposição existe porque a mulher não tem espaço na área artística ou é uma homenagem mesmo?

Janini Pestana.: Eu acho que não existe a tradição da mulher na área artística, então eu acho que é um espaço muito bacana pra ter esse começo, esse incentivo. Eu acho que ela funciona não como uma muleta pela mulher não ter espaço, mas mais como um incentivo. Tanto que, aqui na exposição, a gente vai ter grandes nomes de artistas que têm tradição, que têm trabalhos super legais, super reconhecidos que estão aqui. Então não é, de modo algum, pejorativo ou excludente uma exposição como essa.

Camila Lelis.: E você acha que quando um observador vem olhar a exposição, ele consegue identificar que existe um gênero no desenho feminino? Se eu olho um desenho, eu posso falar que ele é de uma mulher?

Janini Pestana.: Eu acho que não identifica o desenho, mas um observador atento vai observar a temática, porque a temática é muito feminina.

Camila Lelis.: Você pode me falar um pouquinho sobre a temática?

Janini Pestana.: Claro, são coisas do dia-a-dia feminino, então é a coisa do absorvente com vidros da cólica, uma coisa que o homem não falaria, do batom de sangue. Então, são coisas do cotidiano da vida da mulher, homem não falaria sobre esse tipo de assunto, é muito difícil, eu acho.

Camila Lelis.: Você acha que existe esse mito, que é real esse mito de que o homem produz mais humor e a mulher é mais existencial, mais profunda?

Janini Pestana.: Eu acho que é até preconceituoso falar isso. Porque vai ter mulher mais profunda, vai ter mulher humorada, nós temos ótimas humoristas e vai ter homem mais profundo. Não, não existe, é impossível. Pode existir preconceito, mas não é realidade, eu não consigo enxergar como realidade.

Entrevista com Eduardo Grosso:

Camila Lelis.: Você pode me dizer seu nome completo por favor?

Eduardo Grosso.: Eduardo Ferreira Grosso.

Camila Lelis.: Você pode me dizer como partiu a ideia, desde o primeiro ano, dessa exposição? Você estava presente?

Eduardo Grosso.: A ideia partiu do Centro Nacional de Humor Gráfico, que é composto por um grupo de pessoas que organiza o Salão de Humor. O Salão de Humor acontece em Agosto, e a ideia inicial, na verdade, era o questionamento de porque tão poucas mulheres participavam do Salão. Como outro setor da sociedade, o cartum, as artes gráficas, é um mundo infelizmente muito machista. Machista não, mas muito masculino, pode-se dizer. E o Salão, como um evento internacional, como um evento importante no Brasil, com uma história importante, sempre teve poucas participações de mulheres. Então, a gente juntou esse questionamento, vamos fazer um evento que trouxesse, que valorizasse o trabalho das mulheres cartunistas, caricaturistas, ilustradoras, e que também marcasse, que fosse um evento que marcasse a discussão do dia internacional da mulher. Então foi aí que a gente teve a ideia de fazer essa mostra.

Camila Lelis.: Você escolhe todas as obras que vão participar? Você faz parte da seleção?

Eduardo Grosso.: Sim. Eu fiz parte do grupo de pessoas, são três pessoas, que fazem parte do CEDHU, do Centro Nacional de Humor Gráfico, que escolhe este conjunto em função do espaço, e em função também da qualidade técnica, da qualidade da mensagem.

Camila Lelis.: E quando você está fazendo essa seleção, você consegue detectar se existe um gênero no traço? Existe um traço feminino diferente do traço masculino?

Eduardo Grosso.: Geralmente, acho que não. Muitas vezes as pessoas querem saber se existe um humor feminino. Eu acho que não existe, eu acho que tem mulheres que são mais românticas, que tratam de assuntos mais delicados, mais sinceros, e tem mulheres que são mais incisivas, tanto na técnica, na maneira de apresentar, na forma, como no conteúdo também, na linguagem em si da mensagem. Talvez o que a gente percebe são alguns assuntos, como maternidade, a relação da mulher com os filhos, a criança. Eu acho que isso sim, a mulher tem uma visão toda dela, muito diferente, talvez, e especial de tratar esses assuntos relacionados à maternidade, educação dos filhos, isto é, uma visão pessoal.