



UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PALMAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE - PPGCom

CIDICLEI ALCIONE BIAVATTI

***STONE AFTER STONE: A DESCONSTRUÇÃO DA CHARGE RUPESTRE DE DAN  
PIRARO***

Palmas (TO), Março de 2019

**CIDICLEI ALCIONE BIAVATTI**

***STONE AFTER STONE: A DESCONSTRUÇÃO DA CHARGE RUPESTRE DE DAN  
PIRARO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Sociedade.

Orientadora: Marina Haizenreder Ertzogue. Dra. Em História/USP

Palmas - TO, Março de 2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins**

---

B579s Biavatti, Cidiclei Alcione.  
Stone after stone: a desconstrução da charge rupestre de Dan Piraro. / Cidiclei Alcione Biavatti. – Palmas, TO, 2019.  
193 f.  
  
Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Palmas - Curso de Pós-Graduação ( Mestrado) em Comunicação e Sociedade, 2019.  
Orientadora : Marina Haizenreder Ertzogue  
  
1. Comunicação. 2. Charge. 3. Dan Piraro. 4. Desconstrução de Jacques Derrida. I. Título

**CDD 302.2**

---

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

**Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).**

# FOLHA DE APROVAÇÃO

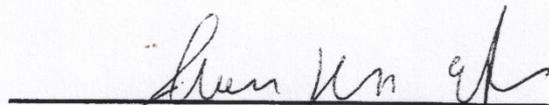
**CIDICLEI ALCIONE BIAVATTI**

***“Stone after stone: a desconstrução da charge rupestre de Dan Piraro.”***

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Sociedade e aprovada em sua forma final pela Orientadora e pela Banca Examinadora.

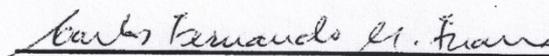
Data de aprovação: 29/03/2019

Banca Examinadora:



---

**Dra. Marina Haizenreder Ertzogue**  
Universidade Federal do Tocantins  
Orientadora



---

**Dr. Carlos Fernando Martins Franco**  
Universidade Federal do Tocantins  
Primeiro avaliador



---

**Dra. Marluce Evangelista Carvalho Zacariotti**  
Universidade Federal do Tocantins  
Segunda avaliadora

---

**Dra. Liliam Deisy Ghizoni**  
Universidade Federal do Tocantins  
Suplente

Palmas, 29 de março de 2019.

*Uma Lembrança Necessária*



“O Cavaleiro” (25 de dezembro de 2010) - Obra de meu avô paterno, João Biavatti.

*Dedico esse trabalho aos artistas humanos que,  
desde a pré-história, narram a história da  
humanidade.*

*Como eu vou saber, pobre arqueólogo do futuro, o que inquietamente procuro em minhas escavações do ar?*

*Mário Quintana*

## AGRADECIMENTOS

Ao final dessa jornada, é mais que necessário, é sim, justo agradecer. Primeiramente à minha família, Alessandra, Lara e Davi, pela paciência e apoio, amor e dedicação com que me apoiaram e suportaram por vezes a ausência. Aos meus pais, Iria e Zeferino, responsáveis e exemplo para que essa jornada se iniciasse. Aos meus irmãos e irmãs, pela torcida e incentivo. A Dona Magda, amiga, dublê de mãe, sempre com uma palavra de apoio e conforto.

Aos meus avós (*in memoriam*) Ernesta Marcante, João Biavatti, Oliva Richetti e José Otávio Dall’Agnol.

Aos amigos e colegas, em especial Leni, Alecsandre, Nayara e Adrians, que sempre estiveram a postos para uma conversa, um ajuda, um abraço.

Agradeço aos professores e servidores do PPGCOM, em especial minha orientadora Professora Marina Haizenreder Ertzogue, que me deixou à vontade para trabalhar, com sua experiência e diligência estava sempre disponível para me auxiliar nessa caminhada. À professora Marluce Evangelista Carvalho Zacariotti e ao professor Carlos Fernando Martins Franco, por aceitarem avaliar minha investigação científica.

À todas as pessoas que direta ou indiretamente colaboraram nessa empreitada.

E, por fim, à Universidade Federal do Tocantins e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

## RESUMO

BIAVATTI, Cidiclei Alcione. *Stone after stone*: a desconstrução da charge *rupestre* de Dan Piraro. 193f. 2019. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Comunicação e Sociedade - PPGCom) - UFT, Palmas/TO, 2019.

A presente pesquisa trata da relação criada por Dan Piraro entre a pré-história e o mundo contemporâneo, a partir de suas charges. Nelas estão contidos processos comunicacionais, o aperfeiçoamento tecnológico promovido pelo homem, os processos culturais e o comportamento social humano. Buscamos aqui, utilizando a desconstrução proposta por Jacques Derrida, como as narrativas gráficas presentes nas charges *rupestres* de Dan Piraro retratam processos sociais na contemporaneidade. Para tanto, foi necessário empreender uma jornada para identificar como a imagem e a escrita se relacionam na trajetória da comunicação humana; compreender como arte rupestre e charges se transformam em comunicação do cotidiano humano e; descrever como a desconstrução elucida as narrativas cotidianas nas charges de Dan Piraro. Realizamos um estudo acerca das aventuras da comunicação humana, retratando-a desde os primórdios, tecendo um paralelo entre arte rupestre e a charge na construção do cotidiano. O andarilhar metodológico calçou-se na desconstrução, pesquisa documental e abordagem qualitativa. Na coleta de dados foram utilizadas as técnicas de análise documental e análise das narrativas gráficas. Após a análise das charges, foi possível perceber que Dan Piraro retrata o cotidiano humano de forma que extrapola fronteiras, elucidando que as aflições são comuns às diversas sociedades.

**Palavras-chave:** Desconstrução de Jacques Derrida. Charges. Dan Piraro. Narrativas. Comunicação, Pré-História.

## ABSTRACT

BIAVATTI, Cidiclei Alcione. **Stone after stone:** the deconstruction of the rupestrian political cartoon of Dan Piraro. 193f. 2019. Dissertation (MSc in Communication and Society - PPGCom) - UFT, Palmas / TO, 2019.

The present research deals with the relationship created by Dan Piraro between prehistory and the contemporary world, based on his cartoons. In them are contained communication processes, the technological improvement promoted by man, cultural processes and human social behavior. We seek here, using the deconstruction proposed by Jacques Derrida, how the graphic narratives present in the rupestrian cartoons of Dan Piraro portray social processes in contemporary times. For that, it was necessary to undertake a journey to identify how the image and the writing are related in the human communication trajectory; understand how rock art and cartoons become the communication of everyday human and; to describe how deconstruction elucidates the daily narratives in Dan Piraro's cartoons. We study the adventures of human communication, portraying it from the beginning, weaving a parallel between rock art and the cartoon in the construction of daily life. The methodological approach was based on deconstruction, documentary research and a qualitative approach. In data collection, the techniques of documentary analysis and analysis of graphic narratives were used. After analyzing the cartoons, it was possible to see that Dan Piraro portrays the human daily life in a way that goes beyond borders, elucidating that afflictions are common to different societies.

**Keywords:** Deconstruction of Jacques Derrida. Cartoon. Dan Piraro. Narratives. Communication, Prehistory.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	- Ilustração da capa de história em quadrinhos de Mauricio de Sousa (1970), Walt Disney (1930), Stan Lee (1962) e Sérgio Aragonés (1989)	18
Figura 2	- Charge que retrata a situação econômica no governo do ex-presidente José Sarney.....	19
Figura 3	- Charges sobre o salário dos professores (1980) e escândalos de corrupção (1977) .....	20
Figura 4	- Ilustração do autorretrato de Dan Piraro .....	22
Figura 5	- Ilustração das Charges de Dan Piraro na Revista Piauí, 2013 .....	23
Figura 6	- Mapa conceitual do andarilhar metodológico da investigação científica	28
Figura 7	- Ilustração da evolução da escrita cuneiforme .....	53
Figura 8	- Ilustração das fases da escrita egípcia .....	56
Figura 9	- Ilustração da Pedra de Rosseta .....	57
Figura 10	- Ilustração da estrutura da narrativa .....	61
Figura 11	- Ilustração da sequência da narrativa gráfica .....	63
Figura 12	- Fotografia da Caverna de Chauvet – A Grande Cena da Sala do Fundo	66
Figura 13	- Fotografia do Estilo Serra Branca – Toca do Caldeirão dos Rodrigues I	68
Figura 14	- Fotografia do Estilo Serra da Capivara – Toca do Estevo III .....	69
Figura 15	- Ilustração do Sistema de Comunicação na Arte Rupestre .....	73
Figura 16	- Ilustração Sheet of Caricature Heads – Agostino Carracci (1594) .....	76
Figura 17	- Ilustração Les Poires – Charles Philipon (1831) .....	77
Figura 18	- Ilustração Gargantua – Honoré Daumier (1831) .....	78
Figura 19	- Ilustração Capa de O Carcundão (1831) .....	80
Figura 20	- Ilustração <i>A Campainha e o Cujo</i> – Manuel de Araújo Porto-Alegre (1837) .....	81
Figura 21	- Ilustração Edições N° 1 e N° 739 da <i>Revista Illustrada</i> (1876-1898) .....	83
Figura 22	- Ilustração Imagem autossuficiente – Charge de Nicolielo, 1976 .....	88
Figura 23	- Ilustração Imagem autossuficiente com legenda .....	88
Figura 24	- Ilustração Imagem e legenda geram humor – Charges de Mino e Reinaldo .....	89
Figura 25	- Ilustração Legenda autossuficiente – Charge de Mino .....	89

Figura 26	- Ilustração Charges com característica temporal (esquerda) e atemporal (direita) .....	91
Figura 27	- Ilustração – Símbolos Secretos Bizarros .....	99
Figura 28	- Charge 01 – Balão-martelo – 30/03/2010 .....	101
Figura 29	- Charge 02 – Outra vez – 25/05/2005 .....	103
Figura 30	- Charge 03 – O Escriba – 23/05/2015 .....	105
Figura 31	- Charge 04 – Os meios e as mensagens – 27/04/2005 .....	107
Figura 32	- Charge 05 – <i>Reality Show</i> – 04/12/2013 .....	109
Figura 33	- Charge 06 – (Mau) Humor Ofensivo – 04/12/2013 .....	112
Figura 34	- Charge 07 – A Roda e o Eixo – 16/06/2007 .....	114
Figura 35	- Fotografia círculo concêntrico – Rio Tocantins – Lajeado/TO .....	115
Figura 36	- Charge 08 – Pane elétrica – 15/01/2015 .....	116
Figura 37	- Ilustração – Os Flintstones – Hanna-Barbera – 1960 .....	117
Figura 38	- Charge 09 – AíPode? – 18/06/2005 .....	119
Figura 39	- Charge 10 – Selfies-se – 27/09/2017 .....	121
Figura 40	- Charge 11 – Cavebnb – 04/02/2016 .....	123
Figura 41	- Charge 12 – Viagem no Tempo – 01/04/2016 .....	124
Figura 42	- Charge 13 – Pedra sobre pedra – 18/01/2016 .....	127
Figura 43	- Ilustração – Davi – Michelangelo 1501-1504 .....	128
Figura 44	- Charge 14 – Vênus de Willendorf – 20/09/2012 .....	129
Figura 45	- Vênus de Willendorf (24.000 a.C.) e Vênus de Fernando Botero (1977)	131
Figura 46	- Ilustração Nascimento da Vênus, Botticelli, 1484-1846 .....	132
Figura 47	- Charge 15 – Super-Heróis – 08/04/2009 .....	133
Figura 48	- Charge 16 – A Pintura – 06/06/2016 .....	135
Figura 49	- Charge 17 – O Natal? – 29/11/2015 .....	137
Figura 50	- Charge 18 – Moda – 04/05/2017 .....	140
Figura 51	- Charge 19 – Evolução: jogando lixo – 30/12/2007 .....	142
Figura 52	- Charge 20 – Deus e o fogo – 15/11/2016 .....	144
Figura 53	- Charge 21 – O trabalho e suas relações – 17/08/2009 .....	146
Figura 54	- Charge 22 – Medicina – 05/04/2010 .....	148
Figura 55	- Charge 23 – O Roubo – 21/03/2017 .....	150
Figura 56	- Charge 24 – O Muro – 18/01/2016 .....	152
Figura 57	- Infográfico – Movimentos Migratórios .....	153

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1	- Resultado da busca por teses e dissertações .....	32
----------	---	----

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

- Unitins - Universidade do Tocantins
- UFT - Universidade Federal do Tocantins
- PPGCom - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade
- TCC - Trabalho de Conclusão de Curso
- NCS - National Cartoonists Society
- HQ's - Histórias em quadrinhos

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>PRIMEIRAS PALAVRAS .....</b>	<b>15</b>
<b>1.1</b>	<b>O encontro com as charges e a pré-história .....</b>	<b>17</b>
<b>1.2</b>	<b>Um cartunista <i>Bizarro</i>: Dan Piraro.....</b>	<b>21</b>
<b>1.3</b>	<b>Os arranjos da pesquisa .....</b>	<b>23</b>
<b>2</b>	<b>RITOS, RISCOS E RABISCOS: OS CAMINHOS METODOLÓGICOS .....</b>	<b>27</b>
<b>2.1</b>	<b>Tracejando o andarilhar metodológico da investigação científica .....</b>	<b>28</b>
<b>2.2</b>	<b>Esquadrinhando a pesquisa .....</b>	<b>31</b>
<b>2.3</b>	<b><i>Stone After Stone</i>: como desconstruí a charge .....</b>	<b>34</b>
<b>3</b>	<b>DESDE OS PRIMÓRDIOS: A AVENTURA DA COMUNICAÇÃO HUMANA .....</b>	<b>38</b>
<b>3.1</b>	<b>Eu aceno, tu grunhes, ele traceja: a linguagem e o tempo .....</b>	<b>39</b>
<b>3.2</b>	<b>Da imobilidade fez-se o movimento.....</b>	<b>44</b>
<b>3.3</b>	<b>Tecendo e entretecendo fatos: a narrativa gráfica.....</b>	<b>59</b>
<b>4</b>	<b>ARTE RUPESTRE E CHARGE: UMA RELAÇÃO CONSTRUÍDA NO TEMPO .....</b>	<b>64</b>
<b>4.1</b>	<b>Onde a história se abriga .....</b>	<b>64</b>
<b>4.2</b>	<b>O traço e o tempo: A trajetória da charge .....</b>	<b>75</b>
<b>4.3</b>	<b>A trajetória da caricatura na imprensa brasileira .....</b>	<b>79</b>
<b>4.4</b>	<b>Estrutura da Charge: O (bom) humor e a narrativa social .....</b>	<b>84</b>
<b>4.5</b>	<b>A narrativa do cotidiano: a charge da (e na) idade da pedra .....</b>	<b>93</b>
<b>5</b>	<b>DESCONSTRUINDO A CHARGE <i>RUPESTRE</i> DE DAN PIRARO .....</b>	<b>97</b>
<b>5.1</b>	<b>Apresentando o <i>Corpus Documental</i> .....</b>	<b>97</b>
<b>5.1.1</b>	<b>Charges com enfoque em comunicação .....</b>	<b>97</b>
<b>5.1.2</b>	<b>Charges relacionadas à tecnologia .....</b>	<b>97</b>
<b>5.1.3</b>	<b>Charges e os processos culturais .....</b>	<b>97</b>
<b>5.1.4</b>	<b>Charges e o homem social .....</b>	<b>97</b>
<b>5.2</b>	<b>As motivações do artista .....</b>	<b>98</b>

5.3	Representação artística da pré-história tracejada nas charges: um motivo singular .....	100
5.4	A desconstrução dos processos comunicacionais na charge rupestre de Dan Piraro .....	101
5.5	A desconstrução do homem tecnológico .....	114
5.6	A desconstrução dos processos culturais na charge <i>rupestre</i> de Dan Piraro .....	126
5.7	Desconstruindo o homem social .....	142
6	O EPÍLOGO GRÁFICO .....	156
7	REFERÊNCIAS .....	158
7.1	Referências das charges .....	190

## 1 PRIMEIRAS PALAVRAS

A comunicação talvez seja o motivo maior de estarmos, humanos, aqui, rompendo o terceiro milênio e trocando papel por *tablets*. Inegavelmente somos amantes das palavras, as falamos e escrevemos cotidianamente, é nossa maior forma de expressão, nosso orgulhoso modo de fazer-se entender. Entretanto, “muito antes de qualquer escrita, os que habitaram as grutas de Altamira comunicaram com seus semelhantes e poder-se-ia dizer que continuam a comunicar” demonstrando que a história da comunicação humana teve seus primeiros registros amparados na imagem (PELTZER, 1991, p. 219).

Assim, desde que as primeiras pinturas rupestres começaram a surgir, há cerca de 30 mil anos, o homem não só se comunicava, mas também registrava sua história. Seu cotidiano, seus sonhos e principalmente sua intelectualidade ficaram marcadas em paredes de cavernas, como um desafio interpretativo para quem um dia fizesse sua leitura. E, ainda que por razões que não depreendamos completamente, como destaca Gombrich (1993, p. 23), visto que “é improvável que compreendamos a arte do passado se desconhecermos os propósitos a que tinha de servir”, o homem primitivo se apropriou, de maneira simbólica, dos motivos que deixou gravado na superfície rochosa.

Para Azevedo Netto (2001, p. 13), “todas essas expressões da vida do homem são passíveis de materialização espacial e de perpetuação temporal”, documentando a memória e permanecendo como registro da sua trajetória histórica. Pensamento que ganha apoio em Seda (2000, p. 1) ao destacar que a arte rupestre é carregada de importância e significado no desenvolvimento da sociedade humana, considerando que o surgimento dessas expressões insinua que “pela primeira vez o homem preocupou-se em registrar e perpetuar uma ideia”, ou sua própria humanidade.

Deixando a história brevemente de lado e enveredando pelo processo de comunicação jornalística, chegamos a um gênero que sintetiza geralmente de maneira cômica os assuntos do cotidiano da sociedade: a charge. Surgida no século XIX, tanto na Europa quanto aqui, no Brasil, logo se tornou popular, quando foram editadas algumas revistas, sempre ilustradas com charges, como é o caso de *A Lanterna Mágica*, lançada em 1844, por Manuel de Araújo Porto-Alegre<sup>1</sup>. A palavra charge se origina na língua francesa e quer dizer carga. Poderíamos dizer que se trata de uma carga contra determinado personagem, ou apenas expressa uma crítica “humorística de um fato ou de um acontecimento específico”, como ilustra Arbach (2007 p.

---

<sup>1</sup> Arquiteto e caricaturista brasileiro (ENCICLOPEDIA, 2018).

210). Ainda segundo o autor, se o leitor não tiver conhecimento prévio do tema abordado na charge, fatalmente não compreenderá sua mensagem.

Que elemento é capaz de criar vínculo entre uma pintura gravada na pré-história e uma charge? Essa pergunta à primeira vista pode parecer ora tola, ora despreziosa. E apesar de ser fácil relacionar essas duas formas de expressão através da imagem, necessário se faz também, buscar compreender como o uso deste elo se desenvolveu em um período temporal, que conta com aproximadamente 30.000 anos.

Anne-Marie Pessis (2003) elucida que a imagem é uma ferramenta essencial para o conhecimento e a ação. A partir desses motivos criados pelo artista primitivo é possível perceber um nítido sistema de comunicação, que apesar de até o momento não terem sido decifrados, demonstra a capacidade criativa e reflexiva destes povos. Então, a história contada, seja verbalmente, de maneira escrita ou iconograficamente, pode ter traços disformes e exagerados, mas sempre será calcada em fatos, e estes apesar de serem absolutos, sempre serão vistos de maneira diferente.

No trato com a imagem, esta pode ser considerada onipresente no cotidiano da humanidade, como elucida Banks (2009, p. 17) ao destacar que “algum exame de representação visual pode ser potencialmente incluído em todos os estudos de sociedade”. Para Aumont (2002, p. 80) a imagem se junta a todas as produções propriamente humanas, com o objetivo de estabelecer uma relação com o mundo. Por meio dessa relação, passa a se destacar na imagem a função informativa, que segundo Joly (1994) pode também amplificar-se numa função *epistêmica*, concedendo-lhe então a dimensão de instrumento de conhecimento.

Quando se parte da especificidade da arte rupestre e das charges, analisá-las requer um considerável grau de abstração e porque não, intuição. Na primeira, sua significação é uma incógnita. Essa particularidade exige que o olhar do pesquisador seja lançado sobre seu caráter documental, visto que, se não delinea fielmente o cotidiano dos hominídeos pré-históricos, mesmo assim é um rico acervo que retrata costumes, fauna, flora e rituais. Estudiosos da arqueologia como Pessis (2003) e Ribeiro (2008) reiteram o caráter comunicacional da arte rupestre. Ribeiro (2008, p. 57) elucida que “vista como meio de comunicação, a expressão gráfica permite a transmissão de informações para vários grupos de receptores”, incluindo as produções realizadas na pré-história. Então, mesmo desconhecendo as finalidades para que fossem criadas as pinturas rupestres, estas continuam comunicando hoje.

A charge, como menciona Miani (2012), se insere nas chamadas linguagens iconográficas. Para Cavalcanti (2008), a charge se constitui em gênero textual, se localizando tanto no domínio humorístico quanto jornalístico. Segundo Dell’Isola (2009), as sociedades

estão submetidas a uma grande variedade de gêneros textuais, a ponto de sua identificação parecer difusa e aberta. A autora ainda enfatiza que na perspectiva bakhtiniana a linguagem ocorre em forma de enunciados, que tem organização e particularidades próprias, apresentando os gêneros discursivos por meio da comunicação.

O exposto acima nos remete ao teor narrativo destas imagens trabalhadas. Banks (2009, p. 29) descreve a narrativa como o arranjo de informações feitas de maneira intencional e “apresentadas dentro de – para nossos propósitos – uma imagem ou sequência de imagens”. Complementando esse pensamento, Barthes (2011, p. 19) elucida que a “narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel”, ou seja, esteando a comunicação em vários níveis e processos.

### 1.1 O encontro com as charges e a pré-história

Desde que tenho lembranças de minhas primeiras leituras, lá pelos cinco anos de idade, os quadrinhos estão presentes. Com eles me alfabetizei, quase autonomamente, tendo o apoio de minha mãe, Iria Dall’Agnol Biavatti para dirimir alguma dúvida sobre as letras que por vezes se embaralhavam em minha mente. Os personagens criados por Mauricio de Sousa<sup>2</sup> e Walt Disney<sup>3</sup>, aquela época, eram minha companhia constante. Posteriormente, lá pelos dez anos de idade, conheci Stan Lee<sup>4</sup> e Sérgio Aragonés<sup>5</sup> (figura 1). Nesse momento, tomei contato com a figura do super-herói e do anti-herói. Stan Lee criou personagens emblemáticos, que revolucionaram as histórias em quadrinhos com super-heróis, como o Quarteto Fantástico<sup>6</sup>, Homem Aranha<sup>7</sup>, Hulk<sup>8</sup> e X-Men<sup>9</sup>. Já Aragonés, em tom satírico, promoveu a desconstrução do padrão de heroísmo típico das revistas em quadrinhos, ao apresentar ao mundo o anti-herói atrapalhado Groo<sup>10</sup>.

Por esse tempo, outra descoberta fez minha imaginação aguçar-se. Meu pai, Zeferino Henrique Biavatti comprou uma coleção de livros intitulada *Enciclopédia do Homem*. Um fascículo em especial chamou minha atenção: Os tempos pré-históricos. Nele são narrados fatos sobre o início da aventura humana, suas descobertas e manifestações artísticas. Esse último

---

<sup>2</sup> Cartunista brasileiro, criador da Turma da Mônica (SOUSA, 2017).

<sup>3</sup> Cartunista estadunidense, criador de personagens como Mickey, Pato Donald e Zé Carioca (GUIA, 2018).

<sup>4</sup> Cartunista, escritor e editor estadunidense (GUIA, 2018).

<sup>5</sup> Cartunista espanhol (SERGIO, 2018).

<sup>6</sup> História em quadrinhos criada em 1961 (HQBR, 2018)

<sup>7</sup> Personagem criado em 1962 (GUIA, 2018).

<sup>8</sup> Personagem criado em 1962 (GUIA, 2018).

<sup>9</sup> História em quadrinhos criada em 1963 (GUIA, 2018).

<sup>10</sup> Personagem criado em 1982 (GROO, 2018).

item me deixou fascinado, ao mostrar os *homens das cavernas* criando desenhos que estabeleciam sua relação com o mundo. Desde então, a *pré-história* estabeleceu em mim a necessidade de encontrá-la de verdade, de vivenciar essas manifestações. Infelizmente, sem uma máquina do tempo física que me transportasse para lá, fiquei imaginando como seria ter vivido naqueles longínquos tempos. E desejevo de um dia poder ver de perto uma dessas pinturas.

Figura 1: Ilustração da capa de história em quadrinhos de Mauricio de Sousa (1970), Walt Disney (1930), Stan Lee (1962) e Sérgio Aragonés (1989)



Fonte: (GUIA DOS QUADRINHOS, 2018)

Por volta dos 15 anos de idade tive meu primeiro contato com a charge, ou pelo menos a primeira vez que percebi ali uma mensagem inserida que ia muito além do simples desenhar. Meu pai, um assíduo leitor de jornais, sempre levava para casa o jornal Zero Hora<sup>11</sup>, onde o chargista gaúcho Sampaulo<sup>12</sup> publicava charges diariamente. Suas produções satirizavam os problemas políticos, econômicos e, como bom baírrista, não deixava de alimentar a rivalidade futebolística local entre Internacional e Grêmio. A primeira charge que me chamou a atenção, fazia relação com as dificuldades econômicas que o país atravessava no ano de 1989, no primeiro mandato de um presidente após o fim da ditadura militar, no ano de 1985 (figura 2). O presidente era José Sarney que havia sido eleito para a vaga de vice-presidente, mas assumiu após a morte do titular eleito, Tancredo Neves.

<sup>11</sup> Jornal de circulação diária, sediado em Porto Alegre-RS,

<sup>12</sup> Pseudônimo de Paulo Brasil Gomes de Sampaio.

Figura 2: Charge que retrata a situação econômica no governo do ex-presidente José Sarney



Fonte: (SAMPAULOCARTUNISTA, 2018)

Nessa época, também conheci a revista *Chiclete com Banana*<sup>13</sup>, criada pelo cartunista paulistano Angeli<sup>14</sup>, que contava com a colaboração de outros artistas, como Glauco<sup>15</sup> e Laerte<sup>16</sup>. Na revista eram narradas pequenas histórias de personagens criados pelos cartunistas coautores de cada edição. O contato com a *Chiclete com Banana* intensificou muito meu interesse pelos quadrinhos, tirinhas e charges. E, buscando conhecer outros cartunistas, conheci Ziraldo<sup>17</sup>, Henfil<sup>18</sup>, Millôr Fernandes<sup>19</sup>, Luiz Fernando Verissimo<sup>20</sup>, Quino<sup>21</sup>, Adão

<sup>13</sup> Revista em quadrinhos de circulação bimestral, entre dezembro de 1985 e dezembro de 1990 (SANTOS, 2014).

<sup>14</sup> Arnaldo Angeli Filho (São Paulo-SP, 1956). Cartunista e chargista (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2019).

<sup>15</sup> Glauco Vilas Boas (Jandaia do Sul-PR, 1957 - Osasco, SP, 2010) (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2019).

<sup>16</sup> Laerte Coutinho (São Paulo-SP, 1951). Cartunista, ilustradora e roteirista (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2019).

<sup>17</sup> Ziraldo Alves Pinto (Caratinga-MG 1932). Desenhista, caricaturista, cartunista, ilustrador, jornalista e escritor (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2019).

<sup>18</sup> Henrique de Souza Filho (Ribeirão das Neves MG 1944 - Rio de Janeiro RJ 1988). Cartunista, jornalista, escritor (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2019).

<sup>19</sup> Milton Fernandes (Rio de Janeiro RJ 1923- 2012) foi jornalista, escritor, cartunista, chargista, tradutor, poeta, autor, teatrólogo, caricaturista, dramaturgo, cronista e roteirista brasileiro (MILLÔR ONLINE, 2000).

<sup>20</sup> Luis Fernando Verissimo (Porto Alegre RS 1936). Cronista, contista, romancista, cartunista, jornalista, poeta. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2019).

<sup>21</sup> Joaquim Salvador Lavador (Guaymallén, 17 de julho de 1932), cartunista argentino (MOYA, 1996).

Iturrusgarai<sup>22</sup>, Fernando Gonsales<sup>23</sup> e Dik Browne<sup>24</sup>, apenas para citar alguns. As charges que mais me impressionaram foram as criadas por Henfil e Millôr Fernandes, pela carga crítica que continham, um belo mosaico que narra a história de maneira tão contextualizada que até hoje, se mostram atuais, fato este que infelizmente não merece comemoração (figura 3).

Figura 3: Charges sobre o salário dos professores (1980) e escândalos de corrupção (1977)



Fonte: (INSTITUTO HENFIL, 2012) e (O GLOBO, 2018)

Bem mais tarde, no ano de 2001, então com 27 anos, ingressei na universidade para cursar Comunicação Social/Jornalismo, na então Universidade do Tocantins (Unitins), que posteriormente se transformaria em Universidade Federal do Tocantins (UFT), no Campus de Palmas-TO. Esse acontecimento me proporcionou realizar um sonho acalentado desde a infância. Durante os estudos para realização de um projeto experimental, tomei conhecimento de que na Serra do Lajeado, aqui em Palmas, haviam vários sítios arqueológicos com pinturas rupestres. Vislumbrei aí a grande chance de conhecer uma pintura pré-histórica de perto e ao mesmo tempo transforma-la em objeto de estudo para o projeto que precisava conceber. Assim, munido de ansiedade e empolgação, visitei dois sítios e pude finalmente ser apresentado a essas pinturas. É indescritível a emoção que experimentei. Pude me sentir de verdade na *pré-história*, ao lado do artista que criava tão peculiar e única obra de arte.

Esse fato teve influência, também, na definição do tema de meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) que ora cursava. Depois de muito pesquisar, vi nas pinturas que visitei, e nas que tomava conhecimento nos livros, situadas em várias partes do mundo, uma relação muito

<sup>22</sup> Cartunista gaúcho nascido em 1965 na cidade de Cachoeira do Sul-RS (L&PM, 2019).

<sup>23</sup> Cartunista e ilustrador, nascido no dia 3 de fevereiro de 1961, na cidade de São Paulo (HISTORY, 2019).

<sup>24</sup> Richard Arthur Allan Browne (11 de Agosto de 1917, New York — 4 de Junho de 1989, Sarasota, Flórida), foi um cartunista estado-unidense (L&PM, 2019).

próxima com o cinema, em seu aspecto documental do tempo e das civilizações. Dessa forma, elaborei minha monografia relacionando as pinturas com o cinema, focando principalmente no suporte imagético das duas manifestações.

Ao ser aprovado na seleção de mestrado, apresentei a proposta de estudar as charges, relacionando-as a crítica política. Posteriormente, novamente a vontade em continuar minhas pesquisas sobre as pinturas rupestres se manifestou. Entretanto, não gostaria de abandonar minha proposta inicial de trabalhar com as charges. Após alguns diálogos com minha orientadora, professora Marina Haizenreder Ertzogue, lhe apresentei a proposta de unir as duas temáticas – pinturas rupestres e a charge – e sua única recomendação fosse para que encontrasse viabilidade nessa relação.

Comecei a pesquisar então, charges que utilizassem elementos indicativos das pinturas rupestres em sua estruturação. Após o estudo de alguns autores, me deparei com o site *bizarro.com*, e com o trabalho de seu criador, o cartunista estadunidense Dan Piraro. Ali estava o vínculo que faltava para prosseguir com minha proposta, o que será descrito a partir de agora.

## **1.2 Um cartunista *Bizarro*: Dan Piraro**

Daniel Charles “Dan” Piraro é escritor, pintor, ilustrador e criador de desenhos animados (figura 4). Mesmo que em sua página no Facebook, Dan Piraro afirme ter nascido em 1900, dados biográficos coletados em sites como o Encyclopedia, apontam seu nascimento para o ano de 1958, em Kansas City, no estado norte-americano de Missouri. Passou sua adolescência em Tulsa, no estado de Oklahoma. Posteriormente cursou artes na Washington University, em St. Louis, Missouri, abandonando o curso ainda no primeiro semestre. Depois disso trabalhou como ilustrador comercial. Em 1986, lançou a coleção de ilustrações conhecida como *Bizarro*, que permitiu ao artista finalmente exercitar sua veia crítico-humorística.

Engajado em vários movimentos que implicam em posições políticas firmes, Dan Piraro se utiliza das ilustrações para provocar, fazendo com que temas como as relações homoafetivas, o veganismo, o combate ao armamento sistemático da população e a defesa dos direitos dos animais repercutam na sociedade. Sua apresentação no site Bizarro (2018) define que “sua perspectiva intrigante da vida flui facilmente para além dos limites dos desenhos animados de um painel e em uma interessante conversa cômica sobre uma infinidade de tópicos”. Tal comportamento é motivo de contestações, desperta inspiração nos leitores e não isenta a si mesmo de autocríticas.

Figura 4: Ilustração do autorretrato de Dan Piraro



Fonte: (BIZARRO, 2018)

Seus desenhos, publicados diariamente, são descritos como “uma mistura única de imagens surrealistas, comentários sociais e jogos espirituosos de palavras” (BIZARRO, 2018). Uma característica marcante de seus trabalhos é a interação de situações reais com mundos que aparentam ser paralelos, como é o caso das charges ambientadas na pré-história. Dan Piraro gosta também de desfigurar a imagem do super-herói, colocando-os em situações tão humanas como qualquer outro mortal. Suas críticas ao comportamento humano acerca de situações que passam ao largo da compreensão e atenção da sociedade, são contundentes e instigadoras, como por exemplo, o consumismo e a indiferença nas relações pessoais.

Dan Piraro é membro da National Cartoonists Society (NCS)<sup>25</sup>, pela qual foi premiado com o “*Best Panel Feature*” em 2002, 2003 e 2004, consecutivamente, feito inédito na história das premiações da NCS, voltando a vencer em 2016. Ainda pela NCS foi eleito o “*Cartoonist of the Year*” em 2009. Em 2006 foi agraciado com o “*Genesis Awards*”, oferecido pela Humane Society dos Estados Unidos, pelo trabalho em defesa dos animais. Seu *cartoons* são distribuídos pela King Features Syndicate, principal distribuidora de quadrinhos do mundo.

<sup>25</sup> Maior e mais prestigiada organização de cartunistas profissionais do mundo. A sociedade nasceu em 1946, quando grupos de cartunistas se reuniram para entreter as tropas. Hoje, a lista de membros da NCS inclui mais de 500 dos principais cartunistas do mundo, trabalhando em muitos ramos da profissão, incluindo quadrinhos e painéis de jornais, histórias em quadrinhos, charges, animações, cartuns, cartões, publicidade, revistas e ilustrações de livros. (REUBEN, 2018)

No Brasil, o trabalho de Dan Piraro foi publicado na Revista Piauí, no ano de 2013 (figura 5), em duas séries de charges, *Heróis Bizarros*, com 19 desenhos e *Piratas Pós-Modernos que Estão Mais Preocupados com os Modelitos que Vestem do que em Atacar Navios*, com dez ilustrações.

Figura 5: Ilustração das Charges de Dan Piraro na Revista Piauí, 2013



Fonte: (REVISTA PIAUÍ, 2013)

Dono de um traço marcante e único, Dan Piraro ainda se utiliza de outro artifício para deixar suas charges ainda mais interessantes. O cartunista espalha alguns símbolos que parecem completamente desconectados do contexto da charge. Dan Piraro os chama de *Bizarro Secret Symbols*, em tradução livre, Símbolos Secretos Bizarros. Cada um deles tem uma função, segundo o autor, não apenas na compreensão da charge, mas como estímulo ao leitor para modificar o *cenário* de sua vida. Na figura 5, por exemplo, na charge que trata dos super-heróis, há um olho e um pequeno disco voador. O significado de cada um deles será elucidado no capítulo da análise, conforme os mesmos forem sendo identificados.

### 1.3 Os arranjos da pesquisa

Manguel (2001, p. 21) argumenta que “as imagens, assim como as histórias, nos informam”. Já Barthes (2011, p. 41) acrescenta que “ler é nomear; escutar, não somente perceber uma linguagem, é também construí-la”. Essas duas contribuições reforçam a noção de

como a narrativa está presente no transcurso da caminhada humana e nos permitem apresentar aqui a pergunta norteadora da pesquisa: como a charge rupestre de Dan Piraro narra acontecimentos contemporâneos, amparada na representação imagética da pré-história?

Centralizar na produção de Dan Piraro, objeto da pesquisa, tem amparo na importante contribuição percebida em suas charges para a discussão de processos sociais, que apesar de inseridos em nosso cotidiano, nas relações coletivas, em nossa personalidade e individualidade, por muitas vezes fogem de nossa percepção. Nesse contexto, a pesquisa apresenta relevância científica ao perscrutar como as charges narram, comunicam e documentam uma determinada época. Ao mesmo tempo, anseia contribuir com pesquisas que tematizam as charges, narrativas e a desconstrução, inspirada em Derrida, no vislumbre comunicacional.

Para aclarar a questão norteadora, a pesquisa acadêmica designa como *objetivo geral* analisar, utilizando a desconstrução proposta por Jacques Derrida, como as narrativas gráficas presentes nas charges *rupestres* de Dan Piraro retratam processos sociais na contemporaneidade, desdobrando-a nos seguintes *objetivos específicos*: identificar como a imagem e a escrita se relacionam na trajetória da comunicação humana; compreender como arte rupestre e charges se transformam em comunicação do cotidiano humano e; descrever como a desconstrução elucida as narrativas cotidianas nas charges de Dan Piraro.

A utilização do termo rupestre para designar as charges criadas por Dan Piraro é uma metáfora que me ocorreu depois de ver as suas charges sobre a pré-história. O próprio artista retrata assim a arte rupestre: “pense no que os moradores das cavernas normalmente pintaram e onde os pintaram. Então considere a definição de *avant-garde*” (DAN PIRARO, 2018). A vanguarda entendida por Dan Piraro remete à necessidade da arte, um instrumento de comunicação, uma clara manifestação de resistência humana. Rupestre remete, de acordo com Prous (1992, p. 510) às “inscrições (pinturas ou gravuras) deixadas pelo homem em suportes fixos de pedra (paredes de abrigos, grutas, matacões, etc.). A palavra rupestre, com efeito, vem do latim *rupes-is* (rochedo)”. Desenhar a pré-história pode não transformar a obra em arte rupestre. Mas, do modo como o faz Dan Piraro, o registro do cotidiano persiste, indo da prancheta aos *murais* que o homem espalhou pelo mundo, por intermédio da tecnologia.

Fundamentada na questão norteadora que conduz a pesquisa, bem como no delineamento dos objetivos propostos, esta investigação estrutura-se, acrescida a introdução que se constitui no primeiro capítulo, em mais quatro seções que dialogam na interação da empiria com a epistemologia.

Assim, no capítulo 1, *Primeiras palavras*, estruturado em três subtópicos - *O encontro com as charges e a pré-história; Um cartunista Bizarro: Dan Piraro e; Os arranjos da*

*pesquisa*. Nesse capítulo são apresentados os temas da pesquisa, como a experiência pessoal me aproxima da investigação, o artista no centro da pesquisa, Dan Piraro, e a arrumação da dissertação.

No capítulo 2, *Ritos, riscos e rabiscos: os caminhos metodológico*, traço a trajetória da pesquisa, arquitetada em dois momentos: *Tracejando o andarilhar metodológico da investigação científica e; Esquadrinhando a pesquisa*. Nesse espaço, discorro sobre o método e os traçados da pesquisa quanto a sua abordagem, natureza, objetivos e metodologia adotada, descrevendo o percurso de cada etapa e fases.

No capítulo 3, *Desde os primórdios: a aventura da comunicação humana*, é empreendida uma pequena viagem pela história da comunicação humana, estruturada e descrita nas seguintes fases: *Eu aceno, tu grunhes, ele traceja: a linguagem e o tempo; Da imobilidade fez-se o movimento e; Tecendo e entretecendo fatos: a narrativa gráfica*. A primeira paira sobre a linguagem como partícula da comunicação e os estudos sobre a mesma, por intermédio da imagem, filosofia, linguística e antropologia; a segunda investiga como o sedentarismo e o desenvolvimento da agropecuária permitiram o progresso da escrita e o surgimento do alfabeto e; a terceira conecta os processos comunicacionais que assoma nas narrativas.

No capítulo 4, *Arte rupestre e charge: uma relação construída no tempo...*, pretende-se esquadrinhar o surgimento da arte rupestre e da charge e sistematizar a seção em cinco momentos: *Onde a história se abriga; O traço e o tempo: A trajetória da charge; A trajetória da caricatura na imprensa brasileira; Estrutura da Charge: O (bom) humor e a narrativa social e; A narrativa do cotidiano: A charge da (e na) idade da pedra*, versando respectivamente acerca da arte rupestre, representadas pelas pinturas rupestres, suas características e diferenças locais, sua importância enquanto documentário e narrativa; a história da charge; a estrutura da charge e o humor como instrumento de comunicação e; as narrativas gráficas na charge como registro do cotidiano humano.

O capítulo 5, *Desconstruindo a charge rupestre de Dan Piraro*, será dedicado à análise das charges de Dan Piraro, valendo-se do uso de processos comunicacionais, culturais e antropológicos. Sua estrutura dá-se em sete momentos: *Apresentando o Corpus Documental, As motivações do artista, Representação artística da pré-história tracejada nas charges: um motivo singular, A desconstrução dos processos comunicacionais na charge rupestre de Dan Piraro, A desconstrução do homem tecnológico, A desconstrução dos processos culturais na charge rupestre de Dan Piraro e; Desconstruindo o homem social*. O primeiro momento apresenta o *corpus* documental, o que contém as charges selecionadas, no próximo momento são apresentadas as motivações para que Dan Piraro crie suas obras, o terceiro momento se

estabelece no vislumbre de conectar os motivos presentes nas charges ao cotidiano representativo da pré-história. Os outros, respectivamente, são dedicados à análise das charges com motivos comunicacionais, tecnológicos, culturais e processos sociais.

Por fim, o capítulo 6, *Epílogo gráfico*, é dedicado às considerações da pesquisa, entendendo que a comunicação, cada vez mais difusa e circunjacente ao ser humano, tem poder de metamorfosear as relações da comunidade, propalar a cultura e miscigenar conhecimentos.

## 2 RITOS, RISCOS E RABISCOS: OS CAMINHOS METODOLÓGICOS

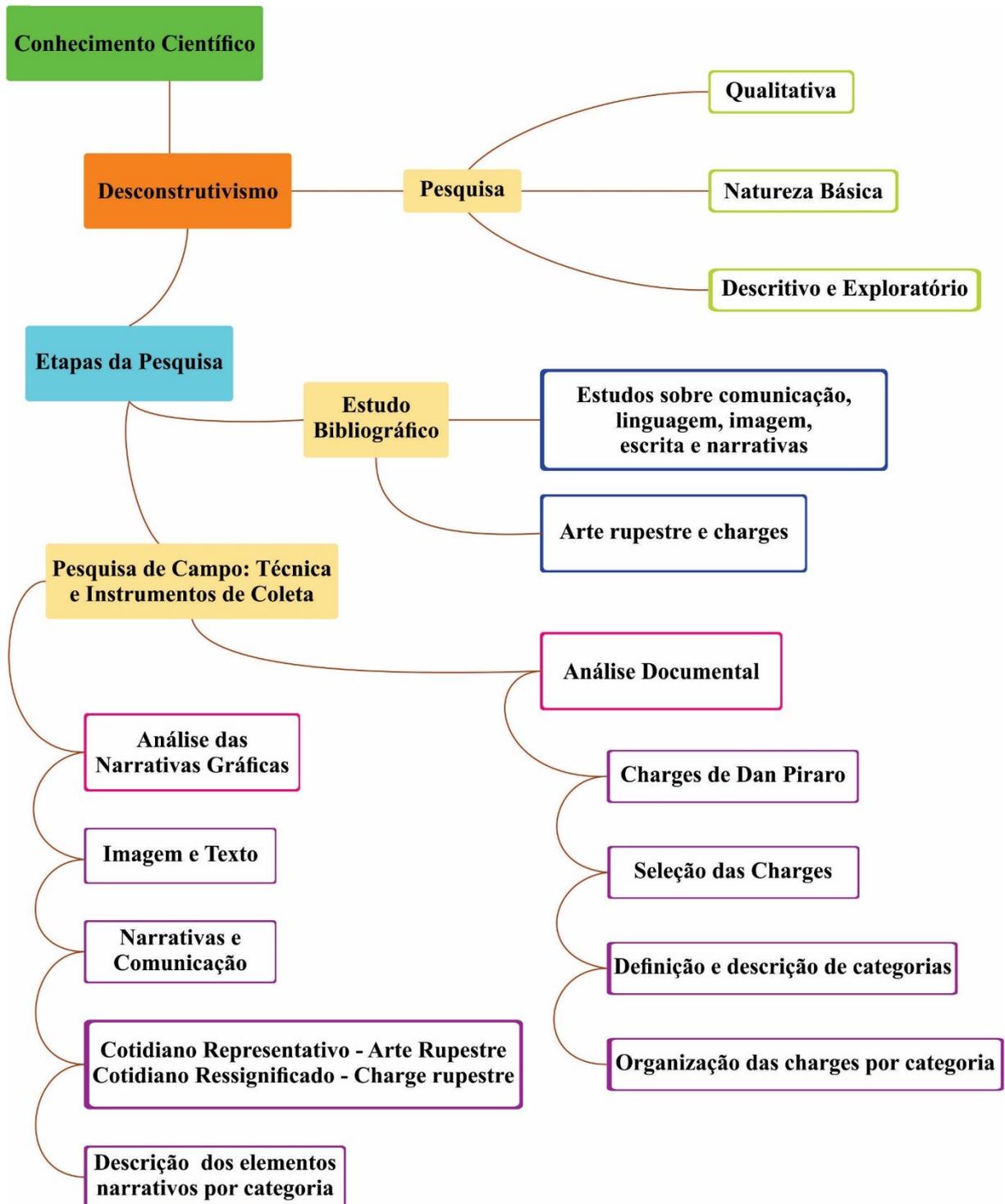
A trajetória humana, desde as primeiras iniciativas em criar códigos comuns de comunicação, viu-se envolta em ritos. Ramos e Peirano (1973, p.3) entendem que definir “rito como um sistema de comunicação”, tem suas raízes na particularidade associada ao fato de que a “atividade ritual sempre expressa alguma faceta da estrutura de uma sociedade, numa afirmação simbólica da ordem social”. Dessa maneira, a história social foi sendo calcada, registrada em riscos e rabiscos, em um movimento agregador que moldou a aglomeração de grupos humanos em direção à formação comunitária, comum, comunicadora.

Esta incessante busca, desde tempos remotos, alicerça e alimenta o conhecimento científico. Fonseca (2002) menciona que o homem interage com a natureza e os objetos à sua volta. Essa interação o possibilita interpretar o universo a partir das referências sociais e culturais do meio em que está inserido. É possível pressupor, dessa forma, que as projeções criativas humana registram e formam um mosaico crítico e documental de seu tempo, transparecendo em seu rabiscar as venturas e desventuras de sua jornada. As adversidades impeliram ao homem à “urgência de trilhar a pedregosa e incerta estrada do conhecimento” (OLIVA, 2010, p. 7).

A ciência, derivada desse conhecimento, segundo Japiassu (1975, p. 11) formula determinada “imagem do mundo”, projeção que não se configura, no entanto, em “instantâneo fotográfico da realidade tal como ela é percebida. De uma forma ou de outra, ela é sempre uma interpretação”. Esse papel de mediador assumido pelo pesquisador, lhe confere a difícil missão de observar o mundo, identificar fenômenos e tracejar suas particularidades, afim de não apenas saciar sua curiosidade, mas oferecer novos desenhos acerca da multiforme existência da humanidade.

Para tecer esta pesquisa, que se norteia na análise das narrativas gráficas que emanam das charges rupestres de Dan Piraro, optou-se pela Desconstrução como método, substanciada na abordagem qualitativa, natureza básica e objetivos descritivo e exploratório, tendo a técnica e instrumento de coleta amparados na Pesquisa Documental. Considerando que esta pesquisa confere importância capital à imagem, sem ao mesmo tempo desprezar sua relação estabelecida com a escrita textual, elaboramos um mapa conceitual que ilustra em síntese o andarilhar da investigação (figura 6), que será descrito no decorrer deste capítulo.

Figura 6: Mapa conceitual do andarilhar metodológico da pesquisa



Fonte: Elaborado pelo pesquisador com base no andarilhar metodológico da pesquisa

## 2.1 Tracejando o andarilhar metodológico da pesquisa

Um percurso constante, como explica Morin (2001), a busca pelo o conhecimento tem avivado ao curioso o amearhar de descobertas científicas que modificaram sobremaneira a vida

do homem moderno. O que possibilitou essa verdadeira revolução foi o empenho em cada vez mais se utilizar métodos que validassem a primazia da ciência. Morin (2001, p.15-16), percebe que, quando há a aplicação da “ciência” enquanto esquadrihadora dos fenômenos que cercam a aventura humana, esta pode ser considerada “elucidativa (resolve enigmas, dissipa mistérios), enriquecedora (permite satisfazer necessidades sociais e, assim, desabrochar a civilização); é, de fato, e justamente, conquistadora, triunfante”.

Documentar é promover a preservação da essência de um determinado fenômeno, da particularidade da existência humana e de seu percurso social. Porém, não haveria sentido em se produzir um acervo documental sem que fosse possível socializar suas informações. Assim, a pesquisa documental se insurge como meio de investigação, análise e comunicação. Embora Moreira (2006) observe que a análise documental não seja utilizada no campo da pesquisa comunicacional com a mesma frequência que em outras áreas, tais como História, Educação e Ciências Sociais, esta tem importância significativa nos estudos referentes aos meios de comunicação social.

A pesquisa documental, conforme explicam Marconi e Lakatos (2003, p.174), caracteriza-se pela “coleta de dados” em “documentos, esses escritos ou não”. Iglesias e Gómez (2004) agregam que a pesquisa com fonte documental se volta para produção de documentos que se gera constantemente, sendo que “la asimila por medio de lenguajes documentales contruidos artificialmente mediante claves y reglas, útiles para organizar las fuentes de manera que facilite su utilización”. Esses documentos são como exemplifica Moreira (2006, p. 272), normalmente “de origem secundária”, onde se incluem “a mídia impressa (jornais, revistas, boletins, almanaques, catálogos) e a eletrônica (gravações magnéticas de som e vídeo, gravações digitais de áudio e imagem)”.

Em razão do desenvolvimento das chamadas novas mídias, oriundas da expansão do uso da internet, se faz importante incluir aqui a concepção de Lévy (1999) sobre a relação mutual entre a produção o abastecimento e a disponibilidade de informações na rede, que gera um ciclo alimentador de novas produções. “O mundo virtual funciona, então, como depósito de mensagens, contexto dinâmico acessível a todos e memória comunitária coletiva alimentada em tempo real” (LÉVY 1999, P. 146).

Marconi e Lakatos (2003, p.182), descrevem, dentre os tipos de documentos passíveis de pesquisa, os chamados iconográficos, formados por materiais elaborados a partir da “imagem, compreendendo gravuras, estampas, desenhos, pinturas”. As autoras consideram ainda que tais documentos têm valiosa importância nas pesquisas relacionadas aos fatos e comportamentos do ser humano, já que propiciam “a reconstituição do ambiente e estilo de vida

das classes sociais do passado, da mesma forma que o cotidiano do dia-a-dia de nossos antepassados”, atendendo, portanto, aos objetivos desta pesquisa.

A abordagem qualitativa objetiva trazer luz a determinados fenômenos, gerando a partir da investigação científica aprofundada, novas informações acerca do assunto estudado, oferecendo, assim, novas possibilidades de abordagem sobre o mesmo. Galeffi (2009, p. 26) pontua que a pesquisa qualitativa deve ser pensada “como sendo formada de diversas dimensões”. O desafio, ainda segundo o autor, é apresentar os resultados da pesquisa de maneira acessível, já que este “é o caminho para se alcançar uma aceitação universal do que se pode postular como pertencente a todos” na construção do conhecimento coletivo.

A realidade do universo da produção humana de que a pesquisa qualitativa trata é carregado de particularidades, o que se caracteriza pela conseqüente subjetividade com que o pesquisador pode explorá-la. Nesse sentido, Minayo (2001, p. 21) faz uma observação pertinente sobre o objeto de estudo da pesquisa qualitativa, destacando que este dificilmente será mensurado a partir de “números e indicadores quantitativos”. A autora alude ainda que a pesquisa qualitativa trabalha “significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes”, resultando na formação de um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos. Galeffi (2009, p. 22) reforça tal pensamento ao citar que “o que se deve investigar de início é a natureza humana do próprio conhecimento”. Esse fato personifica o pesquisador que tem, ainda de acordo com o autor, “como consciência encarnada individual e pessoal” suas próprias experiências e conhecimento.

A pesquisa apresenta características de natureza básica, que está fundamentada, de acordo com Prodanov e Freitas (2013, p. 51), em “gerar conhecimentos novos úteis para o avanço da ciência sem aplicação prática prevista” imediata. Pensamento corroborado por Castilho et al. (2011, p. 17), ao descrever que a pesquisa básica tem caráter intelectual, “procura alcançar o saber para satisfação do desejo de adquirir conhecimentos”, tendo reflexos na ampliação do horizonte científico, já que amplifica “generalizações, define leis, estruturas, sistemas e teorias”.

O objetivo que norteia a pesquisa remete à investigação exploratória e descritiva. Se consideradas literalmente, pesquisar e explorar são termos equivalentes. Então, antes de estabelecer um trabalho científico como pesquisa, há um processo de exploração que deve ser cursado. Para Santos (2007, p. 26), “explorar é tipicamente a primeira aproximação de um tema e visa criar maior familiaridade em relação a um fato ou fenômeno”. Advém desse primeiro movimento a clareza com que o pesquisador escolherá suas estratégias de aproximação com o tema.

A pesquisa descritiva tem como características a observação, registro, análise e ordenamento das informações coletadas. Andrade (2010, p. 112) aponta que “incluem-se entre as pesquisas descritivas a maioria das desenvolvidas nas ciências humanas e sociais”. A definição dos objetivos da pesquisa como descritiva se fundamenta na relação elencada por Gil (2008, p. 28), por ocasião da aproximação deste tipo de investigação, que na visão do autor se consolida “a partir de seus objetivos”, oferecendo em seu desenvolver “uma nova visão do problema”. Em particular nessa pesquisa, tenciona-se descrever os processos sociais inseridos nas pinturas rupestres e nas charges, que efluem por intermédio das narrativas.

## **2.2. Esquadrinhando a pesquisa**

A pesquisa foi realizada em duas etapas: a primeira compreendeu construção do apanhado teórico-conceitual da pesquisa, feito por meio de estudo bibliográfico, propondo a interlocução entre comunicação, arte rupestre, charge, desconstrução, cotidiano e narrativa e a segunda etapa, a seleção, categorização e análise das charges do cartunista Dan Piraro.

A primeira etapa, o estudo bibliográfico estruturou-se em duas fases: a primeira, na busca de teses e dissertações em bancos de dados e, a segunda na busca de obras em biblioteca física e virtual.

A primeira fase está substanciada pela busca de teses e dissertações que tratam da temática pesquisada em três bancos de dados, que foram escolhidos por serem os referenciais nas pesquisas de pós-graduação em comunicação:

- Portal Brasileiro de Repositórios e Periódicos de Acesso Livre (OASIS.Br), disponível no endereço eletrônico <http://oasisbr.ibict.br/>. Trata-se da biblioteca virtual do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) que visa à produção, socialização e integração do conhecimento científico e tecnológico;
- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), disponível no endereço eletrônico <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>, entidade responsável pelo fomento da educação superior e possui um banco de dados com teses e dissertações dos programas de pós-graduação do país.

Foram consideradas para a pesquisa, as teses e dissertações depositadas nos bancos de dados em recorte temporal situado entre 2007 e 2017, utilizando os descritores: “comunicação”

e/ou “arte rupestre”, “comunicação” e/ou “charge e/ou cotidiano”, “comunicação” e/ou “desconstrução” e/ou “Derrida”, “charge” e/ou “desconstrução” e/ou “Derrida” e “charge e/ou Dan Piraro”. Caso haja publicação da mesma produção científica em mais de um banco de dados, considerar-se-á que tiver mais tempo de depósito.

**Tabela 1 – Resultado da busca por teses e dissertações**

<b>Descritor(es)</b>	<b>OASIS.Br</b>	<b>CAPES</b>
“comunicação” e/ou “arte rupestre”	10	17
“comunicação” e/ou “charge e/ou cotidiano”	7	12
“comunicação” e/ou “desconstrução” e/ou “Derrida”	7	15
“charge” e/ou “desconstrução” e/ou “Derrida”	0	0
“charge e/ou Dan Piraro”	0	0

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018

Como observado na Tabela 01, as buscas retornaram sessenta e oito trabalhos, sendo que após análise mais detalhada, apenas seis foram efetivamente utilizadas na pesquisa.

A segunda fase consistiu na busca em biblioteca física e virtual, de obras relacionadas às temáticas pesquisadas. As buscas nas bibliotecas físicas foram feitas nas instituições de ensino: Universidade Federal do Tocantins (UFT) e Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), situadas no município de Palmas-TO. Já as buscas nas bibliotecas virtuais, realizadas nos sites destinados ao compartilhamento de livros, artigos e periódicos do Kupdf, Archive, Scribd e Academia, respectivamente encontrados nos endereços eletrônicos, [www.kupdf.com](http://www.kupdf.com), [archive.org](http://archive.org), [pt.scribd.com](http://pt.scribd.com) e [www.academia.edu](http://www.academia.edu).

Assim pretende-se estabelecer a seguinte estrutura de temáticas e os principais autores:

- Comunicação – Marshall McLuhan, Bruna Giovannini, Jorge Arbach, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Walter Benjamin, Lucia Santaella, Scott McCloud, Will Eisner, Tzvetan Todorov, José Marques de Mello, Ludwig Wittgenstein e Luiz Gonzaga Motta;
- Imagem - Roland Barthes, Martine Joly, Vilém Flusser, Erwin Panofsky, Ernest Gombrich, Fayga Ostrower, Ernest Cassirer e Donis Dondis;
- Antropologia - Claude Levi-Strauss, Clifford Geertz, Richard Leakey e Marcel Mauss;
- Arqueologia - Anne-Marie Pessis, Niède Guidon, André Prous, André Leroi-Gourhan, Raoni Valle, Ariana Braga, Emanuel Anati e Loredana Ribeiro;

- Filosofia – Platão, Aristóteles, Jacques Derrida, Henri Bergson e Gilles Deleuze.

O aporte teórico referente à comunicação engloba os estudos de comunicação social, narrativas, linguagem, escrita e charge. No que tange a arqueologia, sua utilização foi para contextualizar a arte rupestre e descrever suas características, enquanto os processos sociais que envolvem as temáticas estudadas foram avaliados com suporte nos textos de antropologia e da filosofia, de onde também emergiu o método: a desconstrução. A imagem, por seu turno, é componente com importância substancial nas duas manifestações ora estudadas, arte rupestre e a charge, sendo, portanto, seu estudo essencial para que essas possam ser analisadas com rigor.

A segunda etapa da pesquisa baseou-se na seleção das charges de Dan Piraro, sistematizadas em categorias e com reporte temporal entre 2005 e 2017. As charges se encontram disponíveis nos endereços eletrônicos [www.bizarro.com](http://www.bizarro.com) e <http://comicskingdom.com>. Como o site *bizarro* mantém suas publicações no *comics kingdom*, ao qual é associado, optei por fazer os downloads dos arquivos nesse último, por lá se encontrarem as charges mais antigas. Após a busca primária, sessenta charges foram localizadas. Destas, foram selecionadas seis charges para compor cada uma das quatro categorias – vinte e quatro charges no total - seguindo dois critérios de inclusão: o primeiro, a contemplação de elementos representativos da pré-história e, o segundo, o enquadramento nas categorias de análise da pesquisa, descritas abaixo:

**Categoria 1:** Comunicação – A categoria abrangerá as charges que discutam o comportamento humano diante dos aspectos comunicacionais de seu cotidiano e como isso influencia suas relações. Essa é uma divisão que se justifica pela relevância do tema, considerando que o mote comunicação invariavelmente perpassará pelas discussões durante o desenvolvimento de todo o trabalho de pesquisa.

**Categoria 2:** Tecnologia - A tecnologia não pode ser considerada algo recente, ponderando que as invenções e criações que buscaram trazer evolução e facilidade ao ser humano, remetem ao limiar de sua existência. A categorização de tecnologia traz ao cerne da discussão as charges que contenham artefatos modernos, inseridos em contextos caracterizados como pertencentes à pré-história.

**Categoria 3:** Cultura - Categorizar cultura, apesar de esse ser um tema complexo e abrangente, é necessário já que algumas charges são bem representativas quanto a esse assunto. Aqui, se pretende selecionar as charges que incluam artes rupestres e rituais, que representem as manifestações culturais atuais em cenários que meschem os cotidianos moderno e pré-histórico.

**Categoria 4:** Sociedade - A proposta pela categoria sociedade avulta em fomentar a discussão sobre tópicos que envolvem as relações e comportamento do indivíduo, enquanto ser incluído em um grupo social. Essa ação nos remete à seleção de charges que abarcam convenções, condutas, organização e relações sociais.

Após a seleção e categorização das charges, a próxima fase definiu-se em ordenar análise das categorias: comunicação, tecnologia, cultura e sociedade.

### **2.3. *Stone After Stone*: como desconstruí a charge**

Estabelecer um método para analisar as charges de Dan Piraro, foi, sem dúvida o momento mais complexo de toda essa investigação. Não que não existam maneiras de o fazer. A questão é, como *extrair* a essência. Primeiramente, é necessário esclarecer que tal essência não se apresenta como uma verdade absoluta, uma matriz incrustada. Cada leitor, seja motivado apenas pelo gosto de consumir a charge, seja por interesse acadêmico, consegue compreender a charge, de acordo com seus próprios interesses. Após pesquisar como outros investigadores analisam as charges, percebi que precisava ir além de apenas identificar as cenas narradas, ou de descrever o traço do chargista e o evento representado. A luz para definir o procedimento veio na sugestão da banca de qualificação: desconstruir.

Primeiro, foi necessário compreender a desconstrução. Após ler textos de Julio Plaza, que trabalhou a desconstrução na poesia e Jacques Derrida, optei por partir da proposta desse último, como descrito anteriormente. Isso impôs a necessidade de ampliar a análise, que agora poderia ser movida do centro derridiano da escritura, centro esse que na charge não significa o meio. O cerne da obra agora pode ser visto em qualquer lugar, sustentado não pela narrativa claramente proposta pelo autor, mas sim composto por processos, que envolvem e intermediam a própria sociedade.

Sendo a história da humanidade delineada e manifesta em narrativas, é preciso compreender como se alicerça essa forma de estabelecer a historicidade. Para isso é necessário extrair do seu todo, as partículas que formam os murais. Assim, a *Desconstrução*, tendo como ponto de partida a proposta de Jacques Derrida (1930-2004), surge como método pelo qual essas narrativas serão decupadas. Primeiramente, faz-se necessário apresentar Derrida, para depois efetivamente justificarmos, ou melhor, apresentar onde cremos o pensamento derridiano conflui e, de certa forma *implode* o todo para deixar explícitos os fragmentos narrativos das charges que analisamos.

Jacques Derrida nasceu na Argélia, na capital Argel, quando essa ainda era uma colônia francesa, no dia 15 de julho de 1930. Filho de judeus foi diretamente afetado pela polarização criada durante a 2ª guerra mundial, como conta Strathern (2002), época em que foi retirado da escola, já que essa passou a permitir apenas sete por cento de alunos judeus dentro do total de discentes matriculados. Aos 19 anos foi enviado à Paris, para prestar as provas de seleção da École Normale Supérieure, a mais renomada instituição de ensino da França na época. Não obteve êxito na primeira tentativa, sendo aprovado em 1952, cursando então filosofia. No ano de 1965 começou a lecionar história da filosofia, na mesma École Normale Supérieure. Em 1967, a partir do lançamento de *A escritura e a diferença* e *Gramatologia*, Derrida lança os pilares de seu pensamento crítico sobre a filosofia.

Strathern (2002, p. 11) explica que Derrida, “argumentou que a filosofia, anteriormente, havia se equivocado ao procurar pela verdade essencial que estava, de alguma maneira, contida na “essência das coisas””. O autor narra ainda que para Derrida, a busca pela tal verdade essencial deveria ser concentrada na linguagem. Esta, vista como amálgama aglutinadora que explicitaria de maneira constante e uniforme os matizes de quem a utiliza, mas que ao contrário se manifesta na diferença, e nas palavras do próprio Derrida (2001, p. 39) a linguagem “modifica-se de acordo com as línguas, as épocas, as culturas”.

Convém esclarecer então que apresentar o mundo sob dois ambientes tão aparentemente distintos como faz Dan Piraro em suas charges, narrando o cotidiano do homem do século XXI estampado em uma representação artística da rotina dos humanos na pré-história, requer muito mais que apenas identificar componentes e costumes. Demanda sim, amparado nos escritos de Derrida, desconstruir, opor e porque não, relacionar as épocas descritas. A *Desconstrução*, segundo Derrida (2001, p.49) busca ampliar as possibilidades de entender as questões filosóficas, inverter condições, estratégia que “coloca na posição inferior aquilo que estava na posição superior”, de onde, segue Derrida, emergem novos sentidos e conceitos, abstração “que não se deixa mais – que nunca se deixou – compreender no regime anterior”.

Na reflexão de Pedrosa Júnior (2010, p. 10) sobre a *Desconstrução*, esta é classificada costumeiramente “como uma corrente teórica que pretendia minar as correntes hierárquicas sustentadoras do pensamento ocidental, tais como, dentro/fora; corpo/mente; fala/escrita; presença/ausência; natureza/cultura; forma/sentido”. Tais questões estão presentes nos processos comunicacionais, culturais e antropológicos que se propõe analisar nas charges de Dan Piraro. A distância entre as épocas descritas anteriormente, elucubrada no significado que se busca nos elementos representativos, sem conexão inicial aparente, é vista na proposta de Derrida (2001, p. 50) sobre diferença e desconstrução, como a noção de que “o espaçamento

não é nem o espaço nem o tempo”, do que se conclui que as indagações estabelecidas transcendem tais limites.

Logicamente, para que se desconstrua algo é necessário que exista uma estrutura. No caso dessa pesquisa acadêmica, a narrativa gráfica se apresenta como essa estrutura, inserida na charge. Derrida (1995) aponta a organização da estrutura a partir do centro, que seria o ponto de partida da formulação de determinado pensamento ou acontecimento. Assim, a atividade analítica parte desse centro para estabelecer a relação entre os pontos da estrutura. Como esclarece Derrida (1995, p. 230), “é certo que o centro de uma estrutura, orientando e organizando a coerência do sistema, permite o jogo dos elementos no interior da forma total”. Desconstruir, nesse prisma, significa identificar os pontos inseridos nos processos presentes nessa estrutura e analisar como a sua inter-relação estabelece os liames sociais.

A relação estabelecida entre texto e imagem nas charges de Dan Piraro, encontra suporte na descrição de Derrida (2012) sobre o surgimento da escrita, sua transformação em texto, sua leitura e a interpretação do leitor, que por sua vez reescreve de acordo com seu entendimento. Derrida (2012, p. 149), sugere, por outro lado, “que um texto lido seja reescrito, e de maneira completamente diferente, imaginem-no transfigurado pelo desenho ou pela cor”. Podemos supor assim, que essa relação tem uma jornada que se confunde, ou melhor, se funde no ofício de narrar e representar o cotidiano da humanidade, tendo seu sentido extraído na medida em que é desconstruída.

As narrativas, enfaticamente as narrativas gráficas, escopo dessa pesquisa acadêmica, encontram-se gravadas em uma base. Desde as pinturas rupestres, que contribuem na compreensão da vida na pré-história, passando pelo surgimento da escrita, a utilização de argila, papiro, papel e, em nosso momento tecnológico, diretamente na tela de computadores, tablets e *smartphones*, o suporte utilizado também estabelece uma narração sobre as mudanças pelas quais a comunicação humana passou. Tais suportes são denominados por Derrida (2012, p. 281) de os “debaixo”. Tais suportes, ainda segundo autor clarificam aspectos relacionados à durabilidade de tais obras e sua disponibilidade em serem desconstruídas, no sentido analítico.

Nesse interim, Derrida (2012) vasculha outro ponto importante que relaciono às charges de Dan Piraro. Trata-se da moldura, que encerra os elementos destinados a narrar. Uma peculiaridade surge assim. As pinturas rupestres, desenhadas em paredes de abrigos e cavernas, possuem por força do local utilizado como suporte, molduras naturais, limitadas pela própria base. Dan Piraro, ao ambientar charges na pré-história, o faz estabelecendo molduras que limitam o foco narrativo, característica quase que universal deste tipo de manifestação. Ou seja, a *Desconstrução* da narrativa na charge, nesse caso tende a estabelecer-se no limite da moldura,

extrapolando, entretanto, seus resultados para os processos analíticos, não como a visão de uma peça única, mas como a representação do comportamento social, um registro documental da trajetória humana.

Assim, determinar o método suscitou influência em toda a construção da estrutura da presente investigação. O primeiro passo foi selecionar as charges, o que se tratou de uma análise preliminar. Por meio desse preâmbulo, as charges foram agrupadas conforme sua temática, resultando na elaboração das categorias. A partir dessa categorização, foi possível identificar que processos sociais estavam inseridos nas charges. Para que a desconstrução, como propus, fosse possível e atingisse os resultados, necessário se fez extrapolar os limites que a narrativa da charge sugeria, sair para além das muralhas que a moldura do desenho impunha, ou tencionava infligir. Restringir a análise apenas ao que o autor narra, seria apenas *ler* o momento, o instantâneo cristalizado pela charge, considerando sua característica temporal.

Quando se aplica a desconstrução, é como se a estrutura da charge fosse desmontada, pedra após pedra, deixando à mostra as camadas que estão supostamente ocultas, com as quais se erige uma cena ampla, que narra a história humana por trás do *retrato*. É possível desta forma observar como a sociedade se constitui, enquanto aglomerado cultural, que convive e se comunica, que rastros essa caminhada deixa inquietos, ávidos por estabelecer conexões entre os processos que a alicerçam. Ao criar, o homem filosofa, antropologicamente se diferencia enquanto indivíduo e membro de um grupo cultural, e, se comunica. Ao analisar, é proposto desconstruir partindo dessas premissas, isolando os procedimentos humanos, não para os apartar, mas sim para montar a cena, considerando os gatilhos que a desencadearam e os acontecimentos que antecederam tal narrativa. Assim, a charge deixa de ser a história de uma situação, para se converter em mural histórico.

Mas como saber quais os processos sociais a charge emana? Essa tarefa exige criatividade e muita atenção do pesquisador. No caso dessa investigação, a particularidade das charges analisadas – ambientadas na pré-história abordando assuntos atuais – convergiram para as categorias descritas acima, que suscitaram abordar alguns conceitos teóricos, sobre filosofia, antropologia, cultura e comunicação, por exemplo, ramificando-se em estudos que essas áreas abarcam. Suscintamente, foi dessa maneira que as análises foram conduzidas, o que pode ser observado no Capítulo 5.

### 3 DESDE OS PRIMÓRDIOS: A AVENTURA DA COMUNICAÇÃO HUMANA

O investigar científico estabelece o surgimento do homem moderno, o *Homo Sapiens*, em torno de 200 mil anos. Mas, de acordo com Leakey (1997, p. 12), muito antes disso, por um período de 1,8 milhões de anos, uma espécie ancestral, o *Homo Erectus*, tornou-se pioneira em utilizar-se de artifícios, hábitos alimentares e técnicas que ainda hoje nos são familiares. O autor cita ainda que essa “foi a primeira espécie humana a utilizar o fogo”, que incluiu “a caça como uma parte significativa de sua subsistência”, e fabricou “instrumentos de pedra”, para servir de ferramentas. Apenas um aspecto da evolução humana nesse período não é bem claro. Para Thomas (1983, p. 15), não há “vestígios de uma linguagem articulada”. O autor sugere que a comunicação se dava “por grunhidos e berros”.

Aqui estamos, você e eu, observando bem postados em meio a uma série de revoluções, ou poderíamos dizer transformações pelas quais passou o ser humano. Voltando cerca de 20 mil anos ao passado, nos deparamos com uma sociedade nômade, em que segundo Mithen (2007, p. 9), seus membros “continuaram vivendo como caçadores-coletores, exatamente como vinham fazendo seus ancestrais por milhões de anos”. Há 10 mil anos a regra para os “sapiens” era viver “como agricultores e pastores”, diferente dos dias atuais, em que a maioria ganha “o pão de cada dia como trabalhadores urbanos e funcionários administrativos”, mesmo que isso represente temporalmente “um piscar de olhos” (HARARI, 2015, p. 44).

Entre essas intensas, ou pode-se dizer árduas tarefas diárias, convêm buscar um ponto um pouco mais atrás na linha do tempo, que convirja para a atividade artístico-criativa-comunicacional. Recuando 30 mil anos, temos o surgimento de uma atividade que ecoa ainda hoje, através do suceder dos milênios. Sentemo-nos tranquilamente, ao canto de uma bem protegida gruta, encravada na parede rochosa para observar o trabalho do artista. Na definição de Gombrich (2008, p. 15), essa revolução, que recebeu adjetivos, aditivos e contextualização temporal, a arte, não existe de fato, “existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam terra colorida e modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna”. E assim, essas pinturas primitivas, emanavam significados, como alude Sanches (2003, p. 95), ao destacar que as mesmas “contêm mensagens codificadas que se dirigirão para dentro e para fora do grupo”. Uma marca registrada que se transfigura em “elementos de comunicação de identidade e de territorialidade para o exterior” (SANCHES op. cit., p. 95).

Fosse apenas definir comunicação como conceito, bastaria uma rápida busca em dicionários e a empreitada estaria concluída. Etimologicamente falando, comunicação deriva do latim *communicare*, e segundo Rabaça e Barbosa (2001, p. 155) significa “tornar comum”,

“partilhar”. O Dicionário Houaiss (2007, p. 781) traz a comunicação como “processo que envolve a transmissão e a recepção de mensagens [...], com o uso de sistemas convencionados de signos ou símbolos sonoros, escritos, iconográficos, gestuais, etc”. Wolton (1999, p. 10), segue o mesmo raciocínio, sustentando o ato de “comunicar em trocar algo com alguém”, acrescentando que a “comunicação é, antes de mais, uma experiência antropológica fundamental”, sem a qual não existiríamos como indivíduos ou mesmo como comunidade humana.

Ao se considerar o papel assumido pela comunicação, como instrumento que conjuga na trajetória humana vários aspectos de seu desenvolvimento, essa se posta, na interpretação de Bougnoux (1999, p. 19) “como uma grande nuvem que os ventos impelem e rasgam, e que plana acima de quase todos os saberes”. Mithen (1998, p. 174) argui que “los humanos primitivos dependieron seguramente tanto de la comunicacion deliberada como los humanos modernos de hoy en día”, para estabelecer como a comunicação teve papel crucial no estabelecimento da raça humana, em um processo evolutivo mental, para além do desenvolver puramente físico.

Mas sob que mecanismos a comunicação humana se estruturou? Nesta sessão buscaremos deslindar esse processo, tendo como ponto de partida o surgimento da linguagem, as primeiras manifestações gráficas, encerradas na arte rupestre parietal, o desenvolvimento da codificação da escrita, e por fim, como as narrativas textuais e visuais complementam-se na tradução da história humana.

### **3.1 Eu aceno, tu grunhes, ele traceja: a linguagem e o tempo**

Por certo, determinar um ponto exato para o início da aventura humana, no que tange à sua habilidade comunicacional, pode ser um tanto arriscado. O que se sabe é que o ser humano, desde o limiar de sua existência buscou maneiras (ferramentas) de (para) sobreviver. A comunicação fixa-se nesse rol. Bronowski (1992, p. 45) considera que o homem passou a criar esses códigos comuns e compreensíveis em suas caçadas, ao ponderar que “a caça requer planejamento consciente e comunicação por meio de linguagem, assim como o uso de armas especiais”. Essa gênese, Littlejohn (1982, p. 17) estabelece no instante em que o ser humano, indagando “a respeito do mundo em que vive, nunca mais deixou de sentir curiosidade em face dos mistérios desconcertantes de sua própria natureza”.

Partindo de uma definição simples, Fisher (2009, p. 12), elucida que “linguagem significa meio de troca de informações”. Isso engloba, ainda segundo o autor, “expressões

faciais, gestos, posturas, assobios, sinais de mão, escrita, linguagem matemática”. Bickerton (1990, p. 5) agrega que a linguagem transcende qualquer possibilidade de se estabelecer um período para sua origem, esclarecendo que “we can hardly recall a time when we were without it, still less how we came by it<sup>26</sup>”. O autor a condiciona ao desenvolvimento da capacidade humana em aprender e refletir, sugerindo contanto que estabelecer precisamente esse instante torna-se irrelevante, se considerarmos unicamente que “when we could first frame a thought, it was there<sup>27</sup>”, e assim continua sendo para o homem moderno.

Nessa mesma acepção, Pinker (2004, p. 7) ressalta que a linguagem não só distingue o ser humano de outras espécies animais, mas está “tão intimamente entrelaçada com a experiência humana que é quase impossível imaginar vida sem ela”. Pensamento também comungado por Leakey (1997, p. 118), e evidenciado em sua reflexão sobre a importância da linguagem, ao mencionar que “como indivíduos”, mostramo-nos dependentes dessa “para estar no mundo e simplesmente não podemos imaginar um mundo sem ela”. Hjelmslev (1975, p. 1) por seu turno, frisa que a linguagem “é inseparável do homem e segue-o em todos os seus atos”. O autor entende a linguagem como “o instrumento graças ao qual ele influencia e é influenciado, a base última e mais profunda da sociedade humana”, do que podemos depreender, emerge a memória que escreve a história.

Rosenstock-Huessy (2002, p. 47-48), estabelece duas questões primárias para que o questionamento ou investigação sobre a origem da linguagem se torna justificável. “Quando, em nossa própria experiência, uma nova linguagem é indispensável? [...] Quando, pois, a linguagem se tornou indispensável?”. O autor argumenta que essa busca não pode simplesmente ater-se aos sinais modernos sobre a linguagem, nem condicionar seu surgimento apenas ao desenvolvimento da língua, já que a “história não é simplesmente um assunto que remonta a dez mil anos; a pré-história está entre nós”. Os vestígios materiais e restos de humanos identificados como sendo do *homo erectus*, que datam de 800.000 anos, permite que se especule sobre a criação de processos comunicacionais, já que anatomicamente essa espécie era capaz de emitir sons articulados. É convicção de Fisher (2009, p. 71), que “o pensamento primitivo e as vocalizações evoluíram progressivamente para o pensamento sofisticado e a fala articulada”.

Poder-se-ia dizer que o metamorfosear relatado no decorrer da (pré) história, deu-se no momento em que o primeiro humano agregou significado a determinado objeto ou ato, como por exemplo, utilizar um pedaço de madeira para defender-se. Baccega (1998, p. 16), argumenta

---

<sup>26</sup> “Difícilmente podemos nos lembrar de uma época em que estivemos sem ela, menos ainda como passamos por ela” (tradução livre).

<sup>27</sup> “Quando poderíamos primeiro enquadrar um pensamento, estava lá” (tradução livre).

que essa atitude, de “instrumentalizar os objetos” e determinar “finalidades para sua ação”, só pode ser possível a partir da reflexão sobre o que e como conceber. E, ainda segundo a autora, para “concebe-las, é fundamental a linguagem”. Pensamento que Barthes (2004, p. 15) bem delinea, mencionando que “jamais atingimos um estado em que o homem estivesse separado da linguagem”, acrescentando ainda que “é a linguagem que ensina a definição do homem, não o contrário”. Do que é possível concluir que a linguagem bem traduz o homem em jornada, construindo sua linha do tempo.

Ao se buscar compreender os processos comunicacionais, os porquês da linguagem, como se concebe uma língua, indubitavelmente se chega a uma encruzilhada, ou no mínimo a uma questão: Como língua e linguagem se relacionam? Perini (2010, p. 2) esclarece que a “língua” é uma das maneiras como se manifesta exteriormente a capacidade humana a que chamamos “linguagem”, ao passo que Rousseau (1983, p. 164) argumenta que primeiramente surgiu “a linguagem figurada e o sentido próprio foi encontrado por último.” O autor explica ainda que o ato de nomear as “coisas” só foi possível quando essas “foram vistas sob sua forma verdadeira”.

De maneira natural, assim como se desenvolveu enquanto conjunto de códigos e signos, a linguagem também suscitou surgir em sua órbita uma série de ciências, que intentaram explica-la, e ainda o fazem.

Considerando que filosofar é postar-se a frente de problemas ligados a existência humana, invariavelmente, em algum momento nos apanharemos absortos em pensamentos, e, de acordo com o Livro da Filosofia (2011, p. 12) “ainda que não o percebamos, ao raciocinar praticamos o pensamento filosófico”. Diante das implicações que a linguagem, a descrição das coisas trazia ao percurso evolutivo do ser humano, a filosofia posiciona-se então como ciência primeira a refletir sobre a origem e os problemas da linguagem.

Na Grécia, no período conhecido como clássico, Platão (427-347 A.P.), em *Crátilo*, induz, por meio do diálogo entre Sócrates, Crátilo e Hermógenes, a uma reflexão acerca das coisas, seus nomes e qual a finalidade de nomeá-las, e ao lhe dar nome sistematizar um código de instruções aos falantes da mesma língua. Outra contribuição filosófica clássica sobre a linguagem está em *Da Interpretação*, escrita por Aristóteles (384-321 A.P.). Nesse tratado, o filósofo grego deduz que os sons produzidos pela fala são representação da alma humana, ao passo que os caracteres escritos são a representação da fala. Aristóteles (2005, p. 81) alerta, porém, que “como a escrita, a fala também não é a mesma em toda a parte [para todas as raças humanas]”, concluindo que isso não se aplica aos signos e objetos, “iguais para toda a humanidade” e que são “representações ou imagens”.

Leibniz (1982, p. 204), em ensaio escrito em 1684, afirma que “Todo raciocínio humano se leva a cabo mediante algunos signos o caracteres”, do que se deduz que o pensamento para existir e ser compreendido necessita de codificação – a linguagem. É de Leibniz também, o estudo de uma língua universal, o que seria a *globalização* plena das civilizações.

Segundo Marcondes (2010, p. 65), estudos realizados pelo filósofo alemão Gottlob Frege (1848-1925), principalmente no final dos anos 1800, influenciaram sobremaneira o desenvolvimento da filosofia da linguagem no século XX, “em um sentido amplo e não mais restrito às questões estritamente lógicas”. Escrito em 1892, o artigo *Sobre o Sentido e a Referência*, estabelece, na visão de Frege, três questões que deveriam ser tratadas a partir de uma teoria do significado, relacionadas ao sentido, ou as coisas que temos compreensão; a referência, que constitui o que se fala; e a verdade, ao se considerar que a fala proferida é composta por fatos verdadeiros ou falsos.

Pressupondo a dificuldade em expressar de maneira clara, de forma que não houvesse prejuízo à lógica no manuseio de expressões aritméticas pela linguagem usual, Frege (2009, p. 45-48) concebeu a *Conceitografia*, uma “linguagem formular do pensamento puro”, que segundo o autor, muito auxiliaria a tarefa dos filósofos, absortos em sua cruzada para “romper o domínio da palavra sobre o espírito humano [...], ao libertar o pensamento dos acréscimos indesejáveis a ele associados pela natureza dos meios linguísticos de expressão”. Com prudência, é possível dizer que Frege preocupava-se com a clareza da linguagem, frente ao que se expressa, o que se vê e, inevitavelmente, com as imagens que são criadas intimamente a partir dessa comunicação.

Mas é no início da década de 1920 que a filosofia da linguagem tem uma das suas mais respeitáveis contribuições. A este tempo, o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951) lança o *Tractatus logico-philosophicus* em 1921, em que elabora, sobre a linguagem, alguns pensamentos que ele mesmo viria a criticar em *Investigações Filosóficas*, publicado em 1953. Escrito em forma de itens numerados, o *Tractatus* traz a visão de Wittgenstein acerca da linguagem de maneira pictórica, como no tópico 2.1, quando afirma que criamos imagens sobre os fatos ou acontecimentos, que constituem o mundo. Para Wittgenstein (2001, p. 165) “o homem possui a capacidade de construir linguagens com as quais se pode exprimir todo o sentido”, tendo ainda a habilidade de, através da linguagem, disfarçar o que está pensando, em vista da complexidade em se entender a lógica e intenções de suas manifestações comunicacionais.

Ao confrontar essas ideias sobre a linguagem, vista primeiramente como estrutura lógica de manifestação humana, o autor passa a tratá-la como o empenho humano em se comunicar, entendendo que a linguagem tem caráter socializador e que “sem o uso do discurso e da escrita as pessoas não poderiam fazer-se entender” (WITTGENSTEIN 2009 p. 185). Assim, não seria possível descrever sensações, sentimentos comuns, enfim, sua função na aventura humana da comunicação seria impossível.

Nesse andarilhar, surge a linguística. Orlandi (2009) relata que essa surgiu derivada dos estudos sobre gramática, iniciados ainda no século XVII, com Claude Lancelot e Antoine Arnauld, ao publicarem a *Gramática Geral e Racional*, em 1690,. A autora ressalta que nessa obra, a linguagem foi investigada de maneira geral, alçada acima dos estudos de uma língua específica. No século XIX, a linguística se dedica a estudar como o passar do tempo e as interações culturais transformam a língua. Mateus e Villalva (2006) destacam como expoentes dessa época o filólogo dinamarquês Rasmus Rask (1787-1832), os alemães Franz Bopp (1791-1867) e Wilhelm von Humboldt (1767-1835). De acordo com as autoras, esse último dedicou-se a compreender como homem e linguagem se relacionam, estabelecendo que o pensamento somente se efetiva a partir da língua.

A linguística moderna, estruturada da maneira como a conhecemos hoje, tem seu exórdio com os estudos do professor suíço Ferdinand de Saussure. *Curso da Linguística Geral*, publicado postumamente em 1916, marca sua trajetória nos estudos estruturalistas da linguística. Substanciada nessa obra, Orlandi (2009, p, 21) reverbera que “a linguística ganha um objeto específico: a língua”, descrita como ““sistema de signos”, ou seja, um conjunto de unidades que estão organizadas formando um todo.” Saussure (2006) observa que existe uma interdependência entre dois elementos da linguagem: a língua e a fala. Entretanto, esses dois objetos têm diferenças cruciais, e de acordo com Saussure (2006, p. 27), “a língua existe na coletividade sob a forma duma soma de sinais depositados em cada cérebro”, sendo comum a todos que a utilizam. A fala, por seu turno, é peculiar, sendo particular de cada indivíduo.

Nos anos 1950, a linguística teórica tem ascensão, segundo Mateus e Villalva (2006), baseada na obra *Aspectos da Teoria da Sintaxe*, lançada em 1957 pelo linguista norte-americano Noam Chomsky, que deriva na Gramática Gerativa. Orlandi (2009, p. 39) descreve que na teoria de Chomsky “a faculdade da linguagem aparece aí como intrínseca à espécie humana: o homem já nasce com ela. A linguagem é inata. Faz parte da natureza do homem”. Outro aspecto a ser destacado diz respeito ao efeito da diversidade linguística e seus impactos no desenvolvimento das línguas, como elencam Mateus e Villalva (2006), ao avaliarem que as línguas se modificaram, evoluindo durante séculos, mesmo em grupos separados e a diversidade somente

se deu em razão da movimentação humana, gerando comunicação entre povos distintos. A transmutação das línguas, desse modo, pode ser descrita pelo constante movimento globalizante promovido pelo ser humano ao longo de sua história.

Laplantine (2003, p. 7) explana que “o homem nunca parou de interrogar-se sobre si mesmo”, e o faz estudando as várias áreas que abarcam a civilização. O autor usa a antropologia linguística para colocar a linguagem como vestígio material da trajetória humana, como a humanidade constrói seu cotidiano e expressa sentimento. A linguagem, na ótica de Leakey (1997, p. 116) permitiu aos humanos “criar novos tipos de mundo na natureza: o mundo da consciência introspectiva e o mundo que construímos e dividimos com os outros, o qual chamamos “cultura”.” A relação cultura e linguagem suscitou algumas questões elaboradas por Lévi-Strauss (2008, p. 79): “Para estudar uma cultura, é necessário o conhecimento da língua? Em que medida e até que ponto? Inversamente, o conhecimento da língua implica o da cultura, ou pelo menos de alguns de seus aspectos?” O autor considera a linguagem uma premissa da cultura, através da qual a sociedade transmite seus hábitos, costumes, sua essência dentro do grupo, além de projetar sua idiossincrasia a outros povos.

A linguagem, ao mesmo tempo em que cria empatia entre as civilizações, e porque não dizer institui elos entre os povos, pela semelhança com que estes se caracterizam, é na visão de Bhabha (1998), também um elemento dissonante, já que se caracteriza pela produção de sentido, e dessa maneira pode amplificar os contrastes, pela diferença nos sistemas de grafia, registro que evidencia as culturas. Geertz (2008, p. 35) menciona que o acúmulo de conhecimento, de elementos cotidianos, amparados em “sistemas de símbolos significantes (linguagem, arte, mito, ritual) para a orientação, a comunicação e o autocontrole”, fez surgir um novo ambiente, ao qual o ser humano viu-se obrigado a habituar-se, gerando assim sociedades díspares e, internamente, indivíduos que se destacaram diante de seus pares.

### **3.2 Da imobilidade fez-se o movimento**

Não seria razoável se tratar da linguagem humana, sua escalada no tempo, os vestígios históricos e o ato comunicativo, sem abordar a imagem. Temos na imagem a primeira construção do imaginário humano sobre o mundo a sua volta. Na bíblia, o livro de Genesis, no capítulo 1, versículo 27, conta que Deus cria o homem a sua imagem e semelhança, evocando ali a imagem da perfeição final de sua obra. Já Platão (427-347 A.P.), usa a alegoria da caverna para evocar a imagem. Joly (2007, p. 16) destaca que “do mito da caverna à Bíblia, aprendemos que somos nós próprios imagens, seres que se assemelham ao Belo, ao Bem e ao Sagrado”.

Mas quando o homem se encontrou com a imagem? Que implicações a percepção imagética trouxe para sua jornada? Para Joly (2007, p. 18) “no início, havia a imagem. Para onde quer que nos viremos, existe a imagem”. Olhar, refletir e atribuir um sentido ou utilidade para esses vultos que se formam em seu olho, deve ter sido um momento intrigante para o homem primitivo. Temos, em nossa atualidade, a impressão de que um mundo sem atribuir valores ao que nos cerca, o que ilustra nossa existência, seria praticamente inconcebível.

Santaella e Nöth (2001, p. 15), se utilizam da terminologia “mundo das imagens” para definir a profusão de representações visuais que constituem a orbe onde vivemos. Os autores dividem esse mundo visual em dois domínios: o domínio da imagem como representações visuais, que se formam através do aspecto material da imagem, englobando “desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas”. O segundo domínio se configura “pelas imagens imateriais em nossa mente”, concentrando em si “visões, fantasias, imaginação”, convergindo assim para “representações mentais”.

Para além da divisão conceitual, Santaella e Nöth (2001) bem indicam que, embora se situem em *universos* distintos, estejam onde estiverem, as imagens não se desvinculam. Ora senão, para fixar em um suporte material o que se vislumbra em nossa fértil imaginação, primordialmente teríamos que cria-la mentalmente ou então termos contato com essas mesmas imagens, ilustrando nosso cotidiano, tanto hoje quanto em uma distante, porém não menos importante e graficamente documentada *pré-história*.

Temos aqui, seguindo nessa imagética aventura, diante de um sem número de probabilidades. De acordo com Villafañe (2006, p. 27), “pocos fenomenos humanos poseen la variedad que el universo de la imagen presenta.” Ainda segundo o autor, essa capacidade se amplifica ao se considerar que “la multiplicidad de sus usos, de los medios que la producen, de las funciones que satisface, hacen de la imagen un macrocosmos dificilmente abordable desde una exclusiva perspectiva científica”. Isso porque, independente do leitor das imagens, haverá sempre uma interpretação distinta. Assim, não é possível, ou pelo menos recomendável que se enquadre a imagem sob apenas uma perspectiva interpretativa.

É necessário, diante disso, admitir que as imagens que nos cercam, ou que criamos em nossa mente, têm diferentes escalas de importância. Essa distinção não era a regra em tempos mais antigos, de acordo com o que reflete Gombrich (1993, p. 20), para quem entre os povos ditos primitivos “não há diferença entre edificar e fazer imagens, no que se refere à utilidade”. O autor justifica essa afirmação explicando que as construções erigidas serviam como abrigo para as intempéries e “para os espíritos que geram tais eventos”. Não menos importante para

essas civilizações, “as imagens são feitas para protegê-los contra outros poderes que, para eles, são tão reais quanto as forças da natureza” (GOMBRICH, 1993, p. 20).

A cena que se desenrola, por vezes clichê, porém não menos científica que todas as tentativas de definir a relação homem-imagem, é comum ao humano ao acordar. Se olhar no espelho, sentir-se familiar, um rosto entre outros tantos, uma imagem projetada entre inúmeras que encontrará durante o dia. Por outro lado, ou outra *era*, o animal refletido na água que refresca, nem sempre é amistoso, apesar das inúmeras vezes que o vê. Podemos ponderar que desde o princípio de nossa caminhada sobre a terra, somos o mesmo ser curioso. A diferença está no acúmulo de tecnologias e conhecimentos acerca do mundo que nos envolve. E da imagem que construímos deste e de nós mesmos.

Retornando a filosofia, temos o entendimento de Platão e Aristóteles sobre a imagem. Platão (2000, p. 314), nomeia as “imagens, em primeiro lugar, às sombras; depois, aos simulacros formados na água e na superfície dos corpos opacos, lisos e brilhantes”. O filósofo aduz ainda que o mundo se divide em visível, constituído pela matéria perceptível aos sentidos do homem, e o mundo inteligível, onde os pensamentos, a partir de ilustrações tiradas do mundo real, constroem seus conceitos e ideais. Por sua vez, Aristóteles (2010, p. 120-123) propõe que “as imagens são, pois, como sensações, só que sem matéria”, acrescentando que a “alma nunca entende sem uma imagem.”

As primeiras imagens feitas pelo ser humano foram encontradas em abrigos, como grutas e cavernas, onde ficaram protegidas das intempéries naturais. O despertar imaginativo, aqui, pode ser comparado ao descrito por Platão na *Alegoria da Caverna*, quando o vislumbre do mundo, da realidade que o cerca, trouxe a necessidade ao *artista pré-histórico* e ao antes cativo da caverna, de aprender e apreender. Partimos então em busca de algo além do simbolismo místico, já que perseguimos aqui identificar o desenvolvimento da comunicação humana. Assim, seguindo o que propõe Pessis (2003, p. 70) sobre a imagem na pré-história, “em vez de procurar meros significado”, mais valioso seria “identificar o que representam as figuras”, os temas pintados, do ponto de vista do cotidiano, com quais metodologias os artistas primitivos fixaram seus motivos, e assim “será possível descobrir outras informações sobre o modo da comunicação” entre humanos.

Panofsky (2009, p. 23) pondera que “o homem é, na verdade, o único animal que deixa registros atrás de si, pois é o único animal cujos produtos "chamam à mente" uma ideia que se distingue da existência material destes.” O autor, ao tratar desses registros imagéticos como arte, concebeu em seus estudos sobre a imagem os termos *Iconografia* e *Iconologia*. Partindo dessas considerações, Panofsky (2009) estabelece três estágios para que se configure o

reconhecimento dos motivos, análise e o desdobramento de tal perquirição nas imagens, sendo estes a pré-íconografia, a íconografia e a íconologia.

A *pré-íconografia* se estabelece a partir do reconhecimento do que Panofsky (2009, p. 50) nomeia como “o mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais”. Para o autor, tais formas constituem o “mundo dos motivos artísticos.” Na arqueologia, quando se trata da arte rupestre, Sanches (2012, p. 166) esclarece que “os motivos são assim os temas e conceitos que corporizam o sentido convencional da obra”. Desta forma, Panofsky (2009) ao tratar da imagem na arte renascentista e Sanches (2012) ao se referir à arte pré-histórica, concordam que os motivos artísticos primários, são representações palpáveis e familiares do mundo em que está inserido o leitor.

A segunda relação estabelecida por Panofsky (2009), é a *íconografia*. Nesse ponto, em oposição ao simples reconhecimento das representações primárias da pré-íconografia, tem-se, ainda na concepção de Panofsky (2009, p. 50), a ligação dos “motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos.” Nessa fase é necessário que se identifique exatamente os motivos representados. Argan (1998) reflete que a arte projeta, no decorrer das mais diversas épocas da história da humanidade, mais do que simplesmente a face de cada civilização, mas sim desencadeia influências artísticas, que ao final convergem para o mundo das imagens. Para Argan (1998, p. 51), Panofsky foi muito oportuno em sua percepção de “ter entendido que, apesar da aparência confusa, o mundo das imagens é um mundo ordenado e que é possível fazer a história da arte como história das imagens”, razão pela qual analisar tais motivos nos permite compreender o ato criativo e comunicacional do ser humano.

A *Íconologia*, de acordo com Panofsky (2009, p. 54) “é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise”. Isso requer que se busque entender com a máxima exatidão os motivos, as imagens e as histórias por trás da representação. O padrão iconológico, dessa forma, faz emergir valores e símbolos. Cassirer (1977) avalia que a busca pela interpretação desses símbolos extrapola a orbe puramente física, estabelecendo um universo dos símbolos. O autor entende que a compreensão da história passa pela interpretação das manifestações simbólicas. Panofsky (2009, p. 52) acrescenta ao pensamento de Cassirer que o significado das manifestações humanas, esteado na íconologia, “é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica”. Emerge então um mundo em que a imagem se apresenta como elemento narrativo, do qual Cassirer (1977, p. 277) sugere que partindo da “mediação e intervenção desses dados simbólicos podemos captar os dados

históricos reais - os acontecimentos e os homens do passado”, registrando e comunicando dessa maneira a história e comportamento humanos.

E aqui vamos nós, obstinados em comunicar, documentar e expressar, independente da ordem das ações. Resultado do ócio ou pelo imperativo ato de sobrevivência, comunicar-se passou a ser essencial. Sousa (2006, p. 129) expõe sua percepção acerca dos primórdios da comunicação humana, para quem o fato de o homem pintar nas “paredes das cavernas evidenciava a necessidade de comunicar que advém do pensamento complexo.” Observe que o autor liga a comunicação ao ato da pintura, uma clara forma de expressão artística. Tal pensamento é comungado, em parte, por Giovannini (1987, p. 25), para quem as “representações pictóricas do paleolítico”, apesar de representarem um começo promissor para a comunicação humana, não foram elaboradas com a finalidade de comunicar, mas sim “expressar”, sendo esse o motivo de serem apontadas como “arte pré-histórica”. A autora, por outro lado, observa a importância desses registros testemunharem acerca “das habilidades do homem pré-histórico”, além de constituírem a “base documentada sobre a qual se constrói a história, ainda que hipotética, do meio de comunicação primário: a linguagem” (GIOVANNINI 1987, p. 25).

Então, a imagem desde os primórdios da humanidade, teve um papel crucial no conhecimento da história, na fixação da memória, uma espécie de marcador de passos dos seres que habitavam o planeta. É sobre esse efeito movimentador que Debray (1993, p. 15) discorre, refletindo que sejam como forem “manuais ou mecânicas, fixas, animadas, em preto e branco, em cores, mudas, falantes - é um fato comprovado, desde há algumas dezenas de milhares de anos, que elas fazem agir e reagir”. Reiterando tal pensamento, outra função é visualizada por Pessis (2013) na prática gráfica: a ludicidade. O lúdico pressupõe brincar, jogar, movimentar. Huizinga (2000, p. 67) esclarece que não necessariamente pode-se afirmar “que o jogo se transforma em cultura, e sim que em suas fases mais primitivas a cultura possui um caráter lúdico, que ela se processa segundo as formas e no ambiente do jogo”. Então, o fato de o homem desde a pré-história realizar atividades que não remetem ao dito funcional, mas sim ao aprendizado e reconhecimento de suas próprias habilidades, do domínio sobre técnica e materiais, precede o desígnio utilitário, vinculando em seu ciclo – imaginação e criação - toda a capacidade interpretativa de seus autores. Ou seja, “a função social dessa prática será atingida depois de terem, ludicamente, ensaiado as possibilidades de seu uso” (PESSIS, 2003, p. 68).

Quis que ao conjugar iniciativa e capacidade criativa, os artistas primevos fundeassem ao homem a extensão da memória além do olho. E além do tempo. Bergson (1999, p. 158) menciona que existe uma diferença entre a imaginação e a lembrança, ilustrando bem o que se

supõe sobre a gênese perpetuadora da imagem na *pré-história*. Ao sentenciar que “a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la”, o autor situa a memória em seu devido lapso temporal, ou seja, a imagem rupestre não representa nossa própria memória, senão o registro comum ao despertar perceptivo de toda uma espécie, que ecoa em nossa contemporaneidade.

Mas nem só de pinturas em rochas e cavernas vive o acervo imagético do paleolítico. Além de pintar, o homem-artista também gravou e esculpiu. Esta última atividade, ou habilidade, deixou um bom número de peças espalhadas pelos continentes. Janson (2001, p. 45) esclarece que dentre as obras mais antigas, está um cavalo esculpido há 30.000 anos, em “marfim de mamute”, encontrado em uma caverna na Alemanha. A gruta em questão chama-se Vogelherd. Já estatuetas com representação feminina, datadas com uma idade entre 29.000 e 23.000, e descobertas na Europa a partir do final do século XIX, de acordo com Bernabeu (2014, p. 97), “tradicionalmente se conocen como Venus, nombre que designa a la diosa romana de la belleza y el amor”, ligadas “a um mundo simbólico común, puesto que son numerosas y están dispersas por um vasto ámbito geográfico”. Esse mundo simbólico, que engloba não só as Vênus, mas também o cavalo de marfim e as pinturas rupestres, especula-se, canaliza a comunicação entre o artista e os membros de sua comunidade à um universo místico, onde as divindades sentem-se agraciadas com sua oferta.

A de Willendorf talvez seja a mais famosa representante das Vênus. Com idade estimada entre 24.000 e 20.000 anos e esculpida em seixo, já recebeu algumas suposições sobre sua real finalidade. Baumgart (2007, p. 6) sugere a magia como mote para sua criação, discorrendo “que se tratava tão-somente da evocação da fertilidade”, fato evidenciado pelo realce excessivo dos seios, ventre e sexo. Por outro lado, Bernabeu (2014, p. 99), vai além da especificidade simbólica, analisando que “desde otras perspectivas, estas pequenas esculturas se asocian a una imagen real de las mujeres que vivieron en el Paleolítico”, similar ao costume de registrar as particularidades do humano moderno, inclusive em esculturas.

Em outra perspectiva, Debray (1993), relata que a imagem sempre esteve ligada à morte, ou ao elevar à imortalidade. Segundo o autor, existe no homem a necessidade de eternizar, de deixar para a posteridade algo que de maneira inexorável desaparecerá. Do que se pode deduzir, desde as pinturas rupestres, passando pela fotografia, nossa imortalidade estética e criativa fez-se gravar, como um monumento erigido para nosso *post-mortem*.

Mágica, religião, mística. Ou apenas arte. O fato é que as obras realizadas no paleolítico, em seu sentido ou intencionalidade, encontram referência no pensamento de Faure (1921, p.

17), “art, which expresses life, is as mysterious as life”<sup>28</sup>. Assim, o que temos, partindo da imagem, é a representação de um mundo, que embora seja o mesmo em que andamos hoje, traz consigo a sofisticação de uma criação artística. Se levarmos em conta sua crença de que com a perfeição do desenho, as suas caçadas seriam mais proveitosas, teríamos o que Thomas, (1983 p. 19) descreve como o esmero, quando se investiam “muitas horas no aperfeiçoamento de sua arte, resultando daí que alguns dos quadros pintados naquelas cavernas, bem no despojar da civilização, não eram muito inferiores às melhores pinturas realistas feitas hoje em dia”.

Para Dondis (1997, p. 167), esse realismo incomum encontrado nas pinturas rupestres, sugere que a sua finalidade vai além da evocação pelo sucesso na caçada, mas sugere que essas deveriam se tornar “uma ajuda visual, um manual de caça composto para recriar os problemas da caça e revigorar o conhecimento do caçador, além de instruir os que ainda eram inexperientes”. Teríamos então, encravado nas profundezas de uma caverna, um livro didático voltado para uma atividade prática, com uma mensagem codificada.

Quando piscou o olho duas vezes seguidas, o ser humano viu-se a observar o mesmo lugar. Agora estava fixado em um território e, essa mudança em seu modo de vida, embora possa parecer tediosa diante de uma rotina nômade, possibilitou à humanidade conhecer-se enquanto ser social. Bronowski (1992, p. 59-60) situa essa revolução em torno de dez mil anos, período em que surgem “a domesticação de animais e o cultivo de algumas plantas. E este é o ponto de partida da civilização”. Esse período da trajetória humana é conhecido como Neolítico. O termo, de acordo com Brézillon (1990, p. 194), deriva “do grego *neos*, novo, e *lithos*, pedra”, quando surge, ainda segundo o autor, “uma nova técnica de fabrico dos instrumentos de pedra: o polimento”. Assim como Bronowski (1992), também Brézillon (1990) considera a agricultura e a pecuária como fundamentais para o estabelecimento do homem em determinado local, no processo chamado de sedentarização. Lévi-Strauss (1989, p. 15) contribui com os autores, incluindo nesse inventário a “cerâmica” e a “tecelagem”, no que o autor chama de “domínio do homem sobre as grandes artes da civilização”.

Nesses tempos idos, o ser humano, já um ente comunicativo, usava a oralidade para exercitar essa habilidade. Tradição essa que sobrevive ainda hoje, e que durante alguns milhares de anos, foi a base de toda a informação, a maneira de transferência da história. Para Ong (1998, p. 15), o fato de se “ver a linguagem como um fenômeno oral parece ser inevitável e óbvio”, visto que apesar das outras maneiras de expressão humana, que se utiliza de todas as formas de percepção, o autor crê que “num sentido profundo, a linguagem, o som articulado, tem

---

<sup>28</sup> “Arte, que expressa a vida, é tão misteriosa quanto a vida” (tradução livre).

importância capital”. Leroi-Gourhan (1971, p. 255) observa que nas comunidades mais antigas, o cabedal de conhecimentos é transmitido oralmente, sendo responsabilidade de “jefes de família ancianos, bardos o sacerdotes”. Reflexão que é comungada por Vansina (2010, p. 139-140), para quem “uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais”.

Mas eis que a imagem, fixada em paredes rochosas de cavernas, foi, com o passar do tempo, evoluindo em forma e sentido, e, seguindo o que expõe Higounet (2003, p. 12) esses esboços se convertem “em algo que se assemelha a rudimentos de escrita; eles exprimem, se não uma ideia, pelo menos um desejo”. Se for possível conceber que escrever é desenhar, logicamente respeitando-se codificações, intenções e as peculiaridades da linguagem nos grupamentos humanos, também Goody (1992, p. 193) entende que isoladas ou agrupadas, ainda assim “las formas gráficas primitivas, pictóricas o convencionales, son consideradas, implícita o explícitamente, “mensajes” de comunicación y, como tales, precursores de la escritura”.

A escrita, assim como outras *ferramentas* desenvolvidas pelos ascendentes humanos, não nasceu pronta, visto que ainda hoje se transmuta. Apenas atendia as necessidades demandadas para sua época. Em um primeiro estágio, foi marcada pela pictografia, ou seja, sua representatividade se dava a partir de desenhos, ligando a imagem ao objeto que se quer representar. Ong (1998, p. 99) observa que desenhos, sem um processo de codificação não explicitam sentido algum, mas sim “precisam ser explicados por algo mais do que desenhos, isto é, ou em palavras ou em um contexto inteiramente humano, humanamente compreensível”. Por seu turno, Calvet (2007, p. 24) pondera que o sistema pictórico encerra em si “cierta capacidad de perduración, de resistencia al tiempo o capaces de salvar el espacio”, alçando-se assim acima da simples tentativa de expressão (arte) ou comunicação (linguagem), mas sim “asegurar la conservación o la perennidad del mensaje”, fato que os registros *pré-históricos* comprovam.

A próxima fase do desenvolvimento da escrita é caracterizada como ideográfica, concebida a partir de ideogramas, símbolos gráficos que simulam uma ideia. Vasconcelos (2006, p. 18) define os ideogramas como “caracteres de uma tal escrita, em que a significação vai além da representação imediata”. Reflexão compartilhada por Cohen (1966, p. 140), que agrega por sua vez os aspectos fonéticos ligados às particularidades de cada língua, indicando que nesse estágio “aparece a notação dos sons, isto é, a escrita se torna, só parcialmente ao princípio, fonográfica”.

Para que a revolução escrita ocorresse, necessário seria também que o homem se transformasse. Harari (2015) liga o surgimento da escrita a uma demanda gerada pela revolução

agrícola. O autor explana que a fixação do homem e a produção de alimentos pelas atividades agropecuárias, em determinado momento, modificaram a forma como este lidava com a busca de alimento. O outrora caçador e coletor se viu diante do surgimento, mesmo que embrionário, de uma sociedade complexa, que armazenava alimentos e necessitava contabiliza-los.

Por volta de 3500 e 3000 a.C., na região conhecida como Mesopotâmia, “a terra entre rios” segundo Kramer (1969, p. 11), localizada no internódio dos Rios Tigre e Eufrates, no Oriente Médio, em parte do território do atual Iraque, vivia o povo sumério, uma sociedade que estava em processo de desenvolvimento. André-Salvini (1995) conta que esse foi um período de modificações profundas nas relações sociais, com o surgimento dos primeiros agrupamentos humanos. Essa nova sociedade, que se tornava multiforme, exigia também a configuração de novos procedimentos administrativos para garantir seu crescimento. Coincidentemente, mas não por mero acaso, a escrita dava mais um passo em sua transformação. Há esse tempo, André-Salvini (1995, p. 11) considera que “the political, social and cultural conditions needed for writing to be invented were all met”<sup>29</sup>. Fischer (2009, p. 23) faz coro a essa constatação, aduzindo que somente “a necessidade social poderia produzir uma ferramenta eminente e tão completa como a escrita”. Surgia, assim, a escrita cuneiforme.

O termo “cuneiforme”, como explica Higounet (2003, p. 29) “significa em forma de cunha”, e de acordo com Pozzer (1998/1999, p. 62) o termo se origina do “latim *cuneus* (canto), pois ela é o resultado da incisão de um estilete, impressa na argila mole, com três dimensões (altura, largura e profundidade)”. No início, a escrita cuneiforme apresentava-se através de pictogramas, esses, para Giovannini (1997, p. 29), podem ser considerados como “a primeira tentativa sistemática para fixar a linguagem”, mesmo considerando que seu alcance comunicacional apresentasse limitações em razão de constituir-se de símbolos que, ainda segundo a autora, através dos quais, ainda segundo a autora, “podia-se representar alguns objetos concretos, mas não traduzia a articulação da frase”. Os registros mais antigos de escrita que se tem conhecimento são as chamadas tábulas de Uruk<sup>30</sup>, datadas, de acordo com Giovannini (1997, p. 29) “de cerca de 3300 a.C.”. A autora explica que essas pequenas placas de argila serviram de suporte para a gravação da imagem de “animais, utensílios, plantas, e alguns sinais abstratos muito mais numerosos que foram interpretados como números” (GIOVANNINI, 1997, p. 29).

---

<sup>29</sup> “As condições políticas, sociais e culturais necessárias para a escrita ser inventada foram todas cumpridas” (tradução livre).

<sup>30</sup> Sítio arqueológico no sul da Mesopotâmia, na margem do Rio Eufrates, atual Iraque (COULMAS, 1996).

O grande passo para a consolidação da escrita cuneiforme, não mais como artefato pictográfico, mas sim como representação da língua foi quando, segundo Kramer (1969, p. 132), “os escribas<sup>31</sup> passaram a usar símbolos foneticamente, para indicar tanto sons como ideias” (figura 7). Essa transformação não aconteceu de maneira espontânea. Visava sim, ampliar a materialização da língua, e, como explica Higounet (2003, p. 32), “sem multiplicar desmesuradamente o número de sinais correspondentes às palavras”. Em concordância, Fisher (2001, p. 13) aponta que as mudanças históricas nos sistemas de escrita “they are deliberately elaborated or changed by human agents – drawing from a wide variety of existing resources – in order to achieve any number of specific goals”<sup>32</sup>.

Figura 7: Ilustração da evolução da escrita cuneiforme

	Warka	Djemdet Nasr	Cuneiforme primitivo	Cuneiforme clássico
<b>cabeça</b>				
<b>mulher</b>				
<b>astro céu deus</b>				
<b>sol dia</b>				
<b>peixe</b>				
<b>boi</b>				

Fonte: Higounet (2003, p. 35)

<sup>31</sup> Responsável por registrar nas tábulas os escritos cuneiformes. Por ser uma atividade considerada nobre, a instrução dos escribas tinha um custo elevado. Desta maneira, os escribas eram oriundos de famílias abastadas e o ofício era hereditário, passando de pai para filho. O escriba necessitava conhecer as centenas de símbolos e, não podiam registrar suas impressões pessoais ou opiniões. (POZZER, 1998/1999).

<sup>32</sup> “Eles são deliberadamente elaborados ou alterados por agentes humanos - a partir de uma ampla variedade de recursos existentes - a fim de alcançar qualquer número de objetivos específicos” (tradução livre).

Essa mudança foi além da simples grafia. Outra contribuição que perdura em vários sistemas de escrita até os dias atuais é a leitura no sentido horizontal, da esquerda para a direita. Com essa alteração, como descreve Kramer (1969, p. 131), os escribas “evitavam borrar o texto com as mãos”, o que acontecia frequentemente nos escritos verticais. As placas de argila eram posicionadas deitadas e os símbolos eram gravados horizontalmente, o que de acordo com Higounet (2003, p. 32) “tornou irreconhecíveis os pictógrafos primitivos”, em um processo que Giovannini (1997, p. 30) define de “estilização do cuneiforme”, marcando a divisão social “entre os que sabiam e os que não sabiam ler”, sendo que os últimos dependiam da narrativa de um interlocutor para ter acesso às informações circulantes. Segregação que, percebe-se, atravessou milênios.

A partir da escrita, a vida em sociedade passou a ser documentada. Atos administrativos, transações comerciais, feitos heroicos (ou despóticos), textos religiosos, receitas medicinais e escritos literários estão registrados desde a antiguidade. Em torno da ferramenta suméria, outros povos que habitavam a região também desenvolveram suas escritas. Higounet (2003, p. 36) destaca que os acádios ao “tomar emprestada” a escrita suméria, fizeram com que essa se difundisse no antigo oriente, influenciando povos como “o elamita, o hurrita, o urarteu e o hitita”, a desenvolverem a notação de suas próprias línguas. Apesar de apresentar modificações, o cuneiforme foi, por séculos, a língua *oficial* do antigo oriente. No século V a.C., de acordo com o que relata Giovannini (1997, p. 32), a escrita cuneiforme foi utilizada por “Dario, o Grande [...] para inscrever em língua persa a recordação de seus empreendimentos bélicos.” Ainda de acordo com a autora, os últimos textos registrados com o uso do cuneiforme datam do século I a.C., curiosamente originários do mesmo local onde havia surgido, há mais de 3.000 anos antes: Uruk.

O vale do Rio Nilo, região nordeste do continente africano, registra seus primeiros habitantes em torno de 120.000 e 90.000 anos, de acordo com Grimal (1996). Entretanto, por volta do terceiro milênio antes de nossa era, ali floresceu uma das mais importantes civilizações que o mundo conheceu: a Egípcia. Sua cultura é exaltada até hoje em razão de suas grandiosas realizações arquitetônicas, da engenharia e de uma profunda ligação com o espiritual. Assim como ocorreu com os sumérios da Mesopotâmia, os egípcios também desenvolveram meios para documentar a exuberância de sua existência, por meio de sua escrita particular, os hieróglifos<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> O termo *hieróglifo* tem origem grega e significa escrita sagrada (BAKOS, 2007).

Giovannini (1987, p. 33) conta que a escrita no antigo Egito, surgiu de maneira “um tanto brusca”, sem registros de que tenha havido “etapas precedentes de pré-escrita”, ao contrário do ocorrido na Mesopotâmia. Os hieróglifos egípcios, desta maneira apresentam características únicas, já que nasceram estruturados em um “sistema linguístico que acumula ideogramas, ou seja, sinais-palavras, e sinais fonéticos, isto é, sinais-sons” (GIOVANNINI, 1987, p. 33). Basicamente desenvolvida sobre a pictografia, a escrita egípcia não se modificou durante os três milênios em que persistiu seu uso.

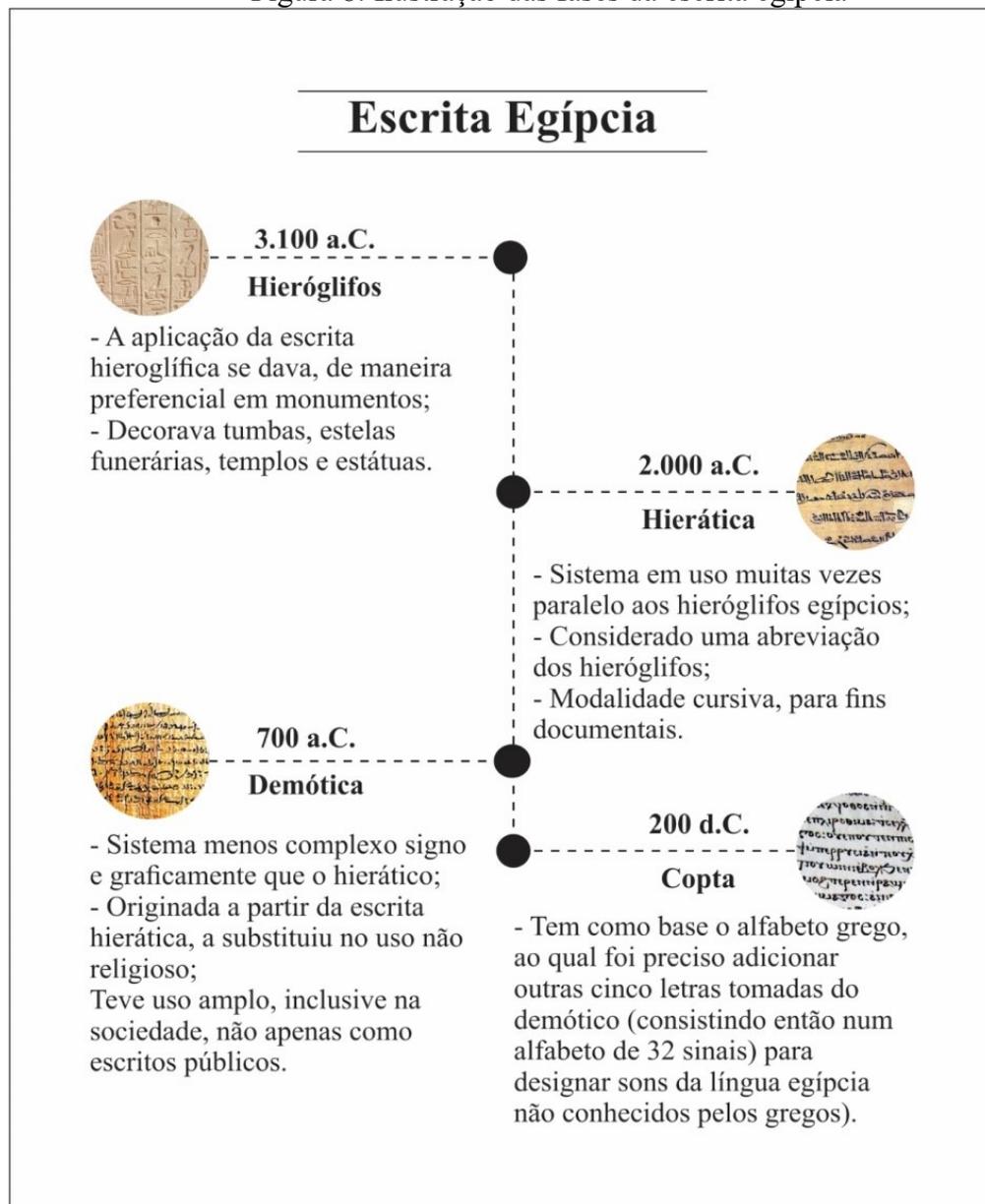
Na concepção de Mokhtar (2010, p. L-LIV), o fato de no Egito a escrita permanecer “fiel ao sistema até o final de sua história” se deve, dentre outros motivos, pela profunda apreciação que os egípcios tinham pela “imagem e, portanto, ao signo como imagem. A imagem possuía um poder mágico latente”. Seguindo o raciocínio de Mokhtar (2010), percebe-se que ao signo era atribuído poder extranatural, por intermédio do qual as ameaças que circundam a vida podem ser neutralizadas ou destruídas. O autor exemplifica dizendo que, os escribas egípcios, rasuravam signos de animais potencialmente perigosos ou temidos, e, indo além, mirando outro humano, “o nome era, de fato, parte do indivíduo e, em certo sentido, a própria pessoa: destruir o nome era destruir a pessoa” (MOKHTAR, 2010, p. L-LIV).

A aplicação da escrita hieroglífica se dava, de maneira preferencial em monumentos. Giovannini (1987) e Sousa (2012) descrevem que esse sistema de escrita decorava tumbas, estelas funerárias, templos e estátuas. Aplicava-se aqui, segundo Giovannini (1987, p. 34), a intencionalidade de destinar, escrita e objetos, “a uma vida eterna”. Sousa (2012, p. 22), destaca que os signos dos hieróglifos eram utilizados também na confecção e ornamentação de amuletos, que continham “um significado preciso: o escaravelho significa *kheper* (transformar, manifestar, vir à existência), o olho *udjat* (redenção, cura), o coração *ib* (consciência), o pilar *djed* (estabilidade), entre outros”. A profunda ligação dos egípcios com a consciência mística, com a crença na continuidade da vida após a morte se refletem no uso dos hieróglifos. Para a civilização egípcia, o uso do amuleto trazia proteção ao portador, mediante o poder mágico contido no signo, sendo esse considerado “intermediário entre a mente do criador e o mundo criado” (SOUSA, 2012, p. 22).

E a civilização egípcia não se limitou apenas em *escrever* no plano místico, ou artístico. Para além do desenvolvimento de uma cultura, que semeou muito mais que produtos agrícolas às margens do rio Nilo, os egípcios, por cerca de quatro milênios, conceberam, nas palavras de Fischer (2001, p. 42) “four ‘distinct but interrelated’ scripts, which were frequently written in

complementary usage: hieroglyphic, hieratic, demotic and Coptic”<sup>34</sup>. O autor complementa, narrando que os três primeiros (hieróglifo, hierático e demótico), apesar de diferirem no aspecto construtivo, “in function, form and usage they are one writing system”<sup>35</sup>, do que podemos deduzir que as três formas de grafia interagem (figura 8).

Figura 8: Ilustração das fases da escrita egípcia



Fonte: Elaborado pelo pesquisador com base em Fischer (2001) e Swaminathan (2018)

Sobre os hieróglifos, em que pese já termos abordado seu uso, Giovannini (1987, p. 35) explica que este, “para as comunicações de uso diário era um instrumento inadequado”, em

<sup>34</sup> “Quatro 'scripts distintos, mas inter-relacionados', que foram freqüentemente escritos em uso complementar: hieroglífico, hierático, demótico e copta” (tradução livre).

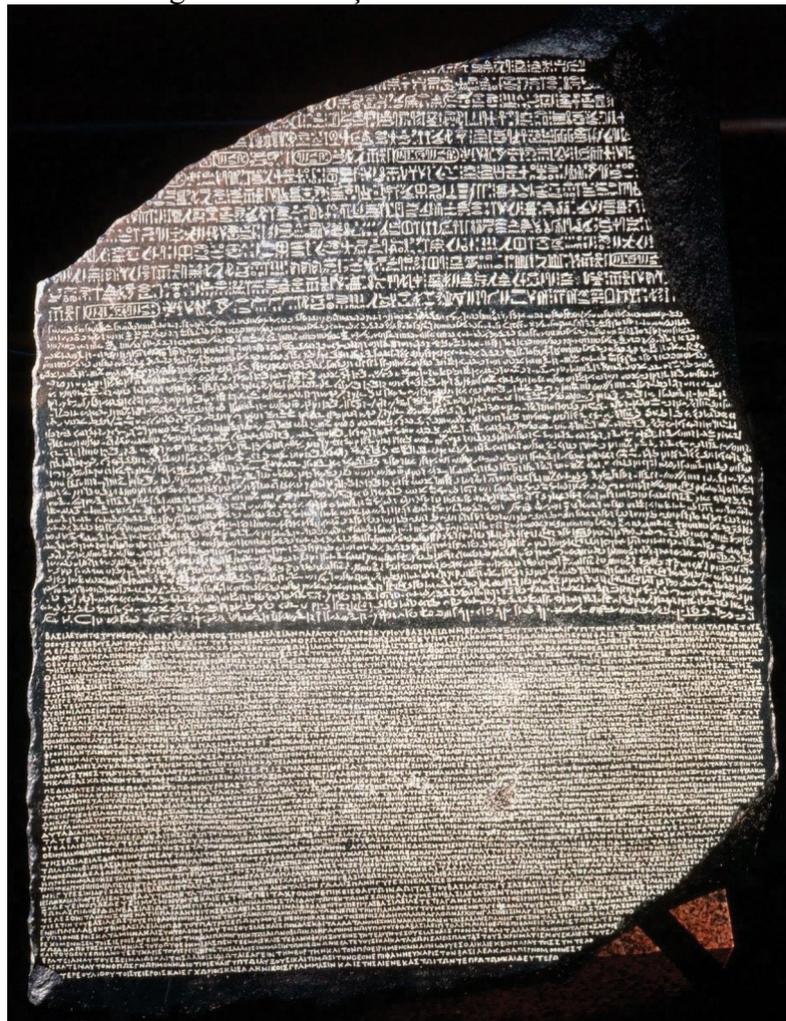
<sup>35</sup> “Em função, forma e uso, eles são um sistema de escrita” (tradução livre).

razão principalmente do tempo que se necessitava dispor para gerar a escrita hieroglífica. O que suscitou o surgimento dos outros modos de escrita, estruturadas com a finalidade de registrar textos administrativos, literários, funerários e religiosos.

O real significado dos hieróglifos egípcios permaneceu como grande mistério, por mais de um milênio. Essa história começou a mudar, de acordo com o que relata Sales (2007, p. 15), “em meados de Julho de 1799”, quando em uma escavação arqueológica realizada no Fort de S. Julien, na cidade de Roseta, “o tenente francês Pierre François Xavier Bouchard [...] descobriu um bloco de granito negro, meio partido, com uma inscrição em três tipos de escrita (hieroglífica, demótica e grega)”.

O bloco passou a ser chamado de Pedra de Roseta (figura 9). Entretanto, apenas em 1822, outro francês, o jovem Jean-François Champollion, então com dezenove anos, conseguiu interpretar de maneira correta o conteúdo escrito no bloco de granito (SALES, 2007).

Figura 9: Ilustração da Pedra de Roseta



Fonte: Britannica (2018)

Estava assim desvendada, pelo menos uma parte da rica história egípcia, parte essa que alimenta o imaginário acerca dessa fantástica civilização que habitou, nas palavras de Bakos (2007, p. 190), “a terra da prosperidade, da perenidade, da riqueza (celeiro da antiguidade), lugar em que, em vez de fome, se encontravam riquezas entesouradas, faraós imortais e deuses poderosos”, e que perdura gravado nas imagens que os escribas traçaram pra a posteridade.

Evolução? Aprimoramento? Uma questão de estilo e conveniência? De certa forma, as questões se relacionam. Na definição de Coulmas (1996, p. 9), alfabeto é “a writing system characterized by a systematic mapping relation between its signs (graphemes) and the minimal units of speech (phonemes)”<sup>36</sup>. Se considerarmos a quantidade de línguas existentes no mundo, mesmo a época de seu surgimento, é possível ter ideia do quão complexa foi sua trajetória histórica. Cohen (1970) estabelece, entre os fatores a serem considerados como obstáculos, logicamente vencidos, para que essa história se consolidasse, os eventos acontecidos no âmago das sociedades, a diferença na representação gráfica e fonográfica de cada língua e a maneira particular como as palavras eram constituídas.

Calvet (2007, p. 127) menciona que o alfabeto é apenas um dos fatos que constituem a história da escrita, conquanto “no basta para explicarla por completo, pues representan sólo um aspecto, por más que para los occidentales éste resulte el principal”. É possível perceber aqui, uma crítica ao modo ocidental de ver sua escrita como ferramenta de democratização da informação. O autor considera, para tanto, o fato de os chineses, por exemplo, utilizarem ideogramas<sup>37</sup> até os dias atuais, sendo que culturalmente, não concebem outra forma de escrever, que não seja *desenhando*.

O sistema que seria mais tarde convertido no alfabeto que hoje conhecemos, surgiu com a civilização Fenícia<sup>38</sup>, de acordo com Cohen (1970), entre o ano 1.000 e 1.300 a.C. É consenso entre alguns autores que o grupo de 22 letras, nas quais todas eram consoantes, não se tratava de um alfabeto completo. Cohen (1970, p. 146), o define como “estado intermediário entre o silabismo e o alfabeto completo”, principalmente pela ausência das vogais, que na verdade estariam inseridas nas sílabas. Alinhada a essa convicção, Gelb (1963, p. 197) nomeia o protótipo como West Semitic syllabary, ou Silabário Semítico Ocidental, referindo-se “as várias formas de escrita usadas pelos fenícios, hebreus e outros semitas da segunda metade do segundo milênio a.C.”, justificando que esses escritos seguem o mesmo arquétipo de seus predecessores

<sup>36</sup> “Um sistema de escrita caracterizado por uma relação sistemática de mapeamento entre seus sinais (grafemas) e as unidades mínimas de fala (fonemas)” (tradução livre).

<sup>37</sup> Símbolos gráficos que representam diretamente uma ideia (COSTA, SILVA e VILAÇA, 2013, p. 123).

<sup>38</sup> Civilização que se desenvolveu a partir do território do atual Líbano, ocupando litoral do Mar Mediterrâneo (EDEY, 1993).

egípcios, que ainda na ótica de Gelb (1963), se constituem em silabários, quando se analisa a expansão da escrita.

Cohen (1970, p. 147) considera que um passo importante na definição do que seria o abecedário adotado maciçamente no mundo ocidental, foi “a adoção do alfabeto consonântico semítico pelos gregos, talvez por volta do ano 1000 a.C., tomado diretamente dos fenícios ou por via de propagação pela Ásia Menor”. Tal ponderação é comungada por Ruiz (2011, p. 87), que ressalta a importância da introdução das vogais, como particularidade de seu alfabeto, pelos gregos, “hecho que lo convirtió en un instrumento con unas posibilidades infinitas para la comunicación y potenció su posterior influencia en los sistemas de escritura de otros pueblos, entre ellos el latino”.

Observação pertinente faz McLuhan (1972, p. 66), ao comparar a invenção do alfabeto e da roda, como catalisadores de um fenômeno que condensou ou fez interagir “espaços num único espaço [...] o alfabeto fonético reduziu o uso simultâneo de todos os sentidos, que é a expressão oral, a um simples código visual”. Deduzimos assim que a história humana é feita de estágios embrionários, em que as ferramentas que perpetuam a vida e a civilização estão em constante metamorfose. Quando tratamos da comunicação, vários foram os estágios que nos fizeram chegar ao momento tecnológico atual, com o mundo finalmente transformado em aldeia global (MCLUHAN, 1972).

Depois de visitarmos a linha do tempo da comunicação humana, atendo-se às facetas que compõem esta pesquisa, partimos agora para outra jornada: a narrativa. O próximo tópico a ser abordado vislumbra compreender como imagem e escrita narram a história e geram comunicação, transformando o particular em coletivo, pelo menos no âmbito do entendimento da trajetória do homem em busca de humanidade.

### **3.3 Tecendo e entretecendo fatos: a narrativa gráfica**

Narrativa, apenas pelo sentido etimológico, é definida por Fernando Resende na Enciclopédia Intercom de Comunicação (2010, p. 863) como: “1. A maneira de narrar. 2. Narração [exposição de um fato]. 3. Conto, história.”. Vista assim, é possível concatenar o ato narrativo à própria trajetória da humanidade. Barthes (2011, p. 19) vê a narrativa “presente em todos os tempos, em todos os lugares”, mencionando ainda que a narrativa faz parte da construção do imaginário de todos os povos, uma espécie de projetor do amálgama cultural das sociedades. Para Motta (2013, p. 17), “o homem narra: narrar é uma experiência enraizada na existência humana. É uma prática humana universal, trans-histórica, pancultural. Narrar é um

metacódigo universal”. Delineando a narrativa enquanto metacódigo, White (1980, p. 6) sugere que o ato de narrar, intrínseco culturalmente, não existe mais como código específico, que conta, dota de sentido e significado, mas distende-se para além das fronteiras, “on the basis of which transcultural messages about the nature of a shared reality can be transmitted”.<sup>39</sup>

Benjamin (1987, p. 198), ao falar sobre o narrador, exalta o papel deste, destacando a rede que se forma, fundeada a partir da “experiência que passa de pessoa a pessoa”, acervo em que os narradores alimentam seus relatos. Ao considerarmos a narrativa, sob nossa percepção particular, como a própria invenção do mundo, cumpre perscrutar o pensamento de Gancho (2002, p. 6), que considera como narrativas primevas “as gravações em pedra nos tempos da caverna [...] Os mitos - histórias das origens (de um povo, de objetos, de lugares), transmitidos pelos povos através das gerações”. A autora discorre ainda sobre as narrativas bíblicas, que compreendem “história, filosofia e dogmas do povo cristão”, e sobre a “origem do homem e da mulher”. Podemos, assim, entender que a narrativa faz o ser humano, que em uma relação congênere à simbiose, cria e perpetua a narrativa.

Resende (2010, p. 863), ilustra que enquanto vista como “lugar de produção de sentido, no quais modos de fala inscreve sujeitos e saberes”, mais proeminência ganha o procedimento narrativo. Na perspectiva de Motta (2008, p. 2), “a narrativa traduz o conhecimento objetivo e subjetivo do mundo”, em que encerra, por exemplo, os aspectos físicos, culturais e espirituais. Merleau-Ponty (1974, p. 26), ao arrazoar sobre a força da linguagem, discorrendo que “é ela que nos atira ao que significa”, nos remete ao processo narrativo, que se sobrepõe à própria linguagem, incutindo importância ao conteúdo narrado, e permitindo “acesso, além das palavras ao próprio pensamento do autor, de tal maneira que após acreditarmos ter-nos entretido com ele sem palavras, de espírito a espírito”.

A narrativa tem sido percebida e estudada há muito tempo. Kearney (2012) menciona que Aristóteles (384-322 a.C.), em sua obra *Poética*, já discorre sobre o tema, sendo, de acordo com Kearney (2012, p. 412), “um dos primeiros filósofos a identificar esse padrão pré-narrativo” que marca a existência humana, transformada em um *script* preexistente, “antes mesmo que conscientemente busquemos uma narrativa na qual reinscrever nossa vida como história de vida.” Assim, somos todos narradores, com histórias para contar. Nesse ponto Aristóteles (2003, p. 141) chama a atenção para a habilidade, projeção dos fatos e o converter do fantástico em plausível, ponderando que todos “quando narram alguma coisa, amplificam a narrativa para que mais interesse”.

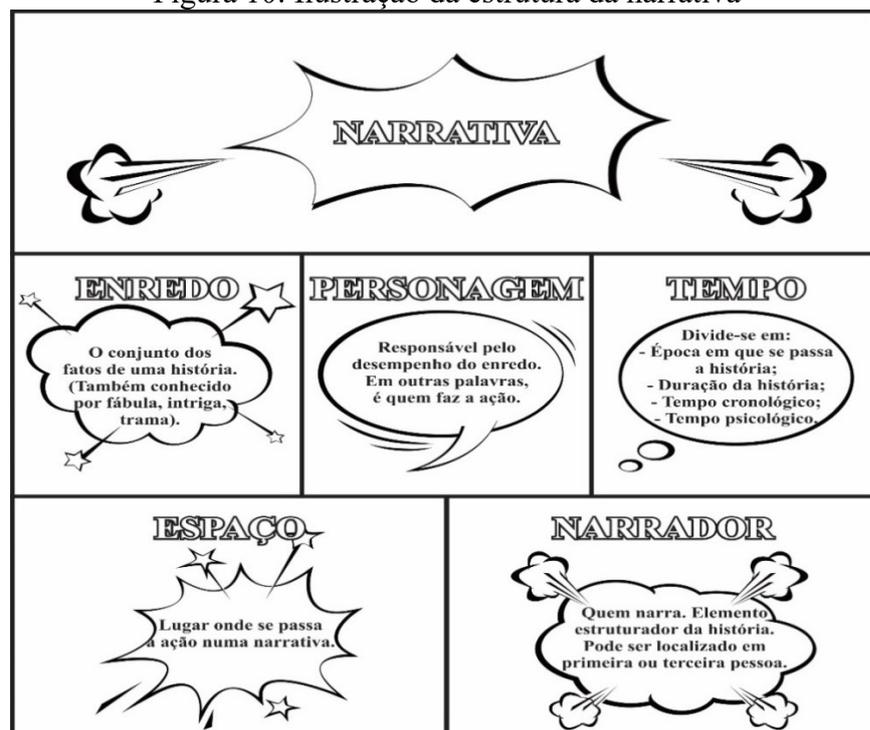
---

<sup>39</sup> “Com base no qual as mensagens transculturais sobre a natureza de uma realidade compartilhada podem ser transmitidas” (tradução livre).

Sousa (2003, p. 35-36) esclarece que *Poética* estrutura-se em duas partes: a primeira trata da poesia, seu conceito e suas divisões, “resultando ser ela “imitação da ação”, praticada mediante a linguagem”, com destaque para a comédia, tragédia e epopeia. Na segunda parte, ainda segundo o autor, Aristóteles se dedica “ao estudo da tragédia e à comparação dos gêneros trágico e épico”. Aqui, uma abstração emerge da obra de Aristóteles: A mimese. Tal conceito foi desenvolvido originalmente por Platão (427-347 A.P.), e esquadrihado posteriormente, com outro entendimento por seu discípulo Aristóteles. Costa (1992, p. 6) relata que Platão considerava a imagem mimética como “a imitação da imitação, já que elas imitam a própria pessoa e o mundo do artista, os quais, por sua vez, já eram imitação (sombra e miragem) da “verdadeira” realidade original”. A arte, reproduzida em narrativas (imagens ou escritos), conservavam em si o caráter divino, exaltado no espírito da criação. Aristóteles (2003), por sua concepção, via a mimese, apartada da “perfeição, da divindade e da verdadeira primigênia”, estabelecer-se “como a representação do que poderia ser”.

Mas como se constrói a narrativa? Sobre que alicerces se estrutura o ato narrativo? Motta (2013) projeta as narrativas para além da simples metáfora que espelham o desenrolar da condição humana. O autor as coloca com estruturas que dão sustentação, sentido e perenidade a aventura civilizatória de toda a humanidade. Olhando de forma mais prática, Gancho (2002), elenca os cinco elementos que estruturam à narrativa (figura 10):

Figura 10: Ilustração da estrutura da narrativa



Fonte: Adaptado de (GANCHO, 2002)

Observando o exemplo acima, vemos que estes elementos necessitam estar interligados e ser complementares, isso para que se possibilite exteriorizar e dar sentido aos fatos narrados. Quem garante o estabelecimento e sustentação da linha sequencial descrita é o narrador. Tal ator pode se inserir tanto como o protagonista da narrativa como também se posicionar na condição de testemunha ocular, ou “narrador observador” (GANCHO, 2002, p. 27). Desta maneira, a configuração dos outros elementos estruturantes da narrativa estará sujeita à imparcialidade, ao envolvimento e ao conhecimento dos fatos contados pelo narrador.

Dentre as inúmeras formas de narrar, trataremos da narrativa gráfica. Eisner (2005, p. 10) menciona que essa narrativa é “uma descrição genérica de qualquer narração que usa imagens para transmitir ideias”. Em consonância, Block (2008) reverbera que as imagens têm em si histórias, elementos visuais e, por vezes sons. Podemos, dotados dessa reflexão, visualizar narrativas no cinema, fotografia, pintura, anúncios publicitários, e, de maneira mais específica, as histórias em quadrinhos, tirinhas, charges e caricatura. E o que diferencia história em quadrinhos, tirinhas, charges e caricatura? Sobre as duas últimas, iremos falar melhor no próximo capítulo. Vamos nos ocupar, então, das histórias em quadrinhos e das tirinhas.

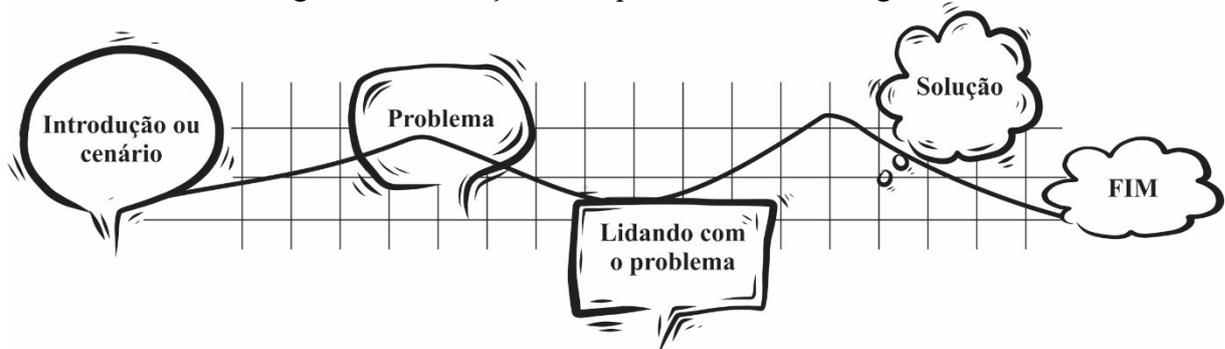
Ponderando acerca das HQ's, Cagnin (1975, p. 25) ilustra que estas são “um sistema narrativo formado de dois códigos de signos gráficos: a imagem, obtida pelo desenho; a linguagem escrita”, no que McCloud (1995, p. 9) complementa que estas imagens, dispostas em “sequencia deliberada”, tem como objetivo “transmitir informações”, que suscitem uma reação em seu receptor. Para Eisner (1989, p. 128) “o VISUAL funciona como a mais pura forma de arte sequencial, porque, ao lidar com a narração, procura empregar como linguagem uma mistura de letras e imagens”. Construir uma HQ é, então, oferecer ao leitor mais que uma narrativa, uma história. Se trata de deslocá-lo à uma experiência, onde o roteiro, a ilustração e o diálogo estão expostos em um centro. Ao leitor que ousar extrair além do que esses elementos, não resta alternativa senão desconstruir a narrativa, indo além do entretenimento e, penetrar nas intenções e possibilidades oferecidas pelo autor.

A tirinha também narra uma história, porém, ao invés de utilizar várias páginas para o fazer, o argumento se resume à uma linha de quadrinhos. Cirne (1975) esclarece que, as tirinhas, ou tiras, quando publicadas em um veículo de comunicação com frequência diária, como por exemplo um jornal, para resolver a situação proposta, podem ou não suscitar uma sequência em outra edição. Outra característica da tirinha está relacionada aos personagens, que podem ser os mesmos, que são inseridos em narrativas temáticas, como política e futebol. Tem, via de regra, o uso conjugado entre texto e imagem.

A utilização da imagem como instrumento de comunicação, aportada em diversos segmentos que se desenrolam a partir dos quadrinhos, estabelece uma nova relação entre leitor e narrador. Manguel (2001) avalia que conforme nos aprofundamos na contemplação da imagem, com desvelo em considerar detalhes, treinando nossa percepção, as probabilidades narrativas se ampliam, quando é possível “associar e combinar outras imagens, emprestar-lhes palavras para contar o que vemos” (MANGUEL, 2001, p. 25). O autor explana ainda que as narrativas não existem por si somente, sendo na verdade a reverberação de narrativas anteriores.

Se narrar é contar uma história, é necessário entender que essa se estrutura a partir de alguns requisitos. Eisner (2005, p. 13), explica que “uma história tem um início, um fim, e uma linha de eventos sobre uma estrutura que os mantém juntos” (figura 11). Independentemente de seu formato (escrito, cinema ou desenho), esse delineamento se mantém. O que muda, segundo o autor é como se conta a história, de acordo com o meio social e cultural em que o narrador está inserido. Essa estrutura é descrita por Cagnin (1975, p. 181) amparada nos estudos de Vladimir Propp<sup>40</sup> sobre o conto, estabelece como base para que a narrativa se desenrole, que esta tenha: “1. Situação inicial. 2. Quebra do equilíbrio inicial por um mal praticado ou pela carência de um bem. 3. Ação do herói tentando restabelecer o equilíbrio. 4. Equilíbrio restabelecido”. E tem-se assim uma história para contar.

Figura 11: Ilustração da sequência da narrativa gráfica



Fonte: Adaptado de (EISNER 2005, p. 13)

Emergindo desde a *pré-história*, a narrativa vem moldando a ambiência, as relações culturais e a conexão humano/mundo. Pode-se mudar a estória, inventar a história, desenhar o cotidiano e particularizar o modo de narrar. Mas não a narrativa. Ela ainda ecoará. Seja nas pinturas rupestres ou na charge, como veremos a seguir, lá estará o narrador, oferecendo leituras e interpretações, alimentando a imaginação e rabiscando nossa memória.

<sup>40</sup> Estruturalista russo, estudioso da narrativa (CAGNIN, 1975).

## 4 ARTE RUPESTRE E CHARGE: UMA RELAÇÃO CONSTRUÍDA NO TEMPO...

As manifestações humanas, uma intrincada rede que se reproduz, reedita, ampara, completa e, acima de tudo, que se reinventa para erigir um mosaico histórico, a trajetória do ser humano na construção de sua identidade. Pode-se dizer que este mesmo ser que se modificou e adaptou às condições naturais pelas quais se submeteu, também elaborou seu sistema de comunicação, instrumentado pela linguagem, cujo acúmulo de informações transformou-o em ser cultural. O que de fato estabeleceu essa condição foi a possibilidade de transmitir esse acervo, como ilustra Leiris (1970, p. 205), “por intermédio da linguagem, da imagem ou simplesmente do exemplo”, expondo assim os costumes, o estabelecimento de uma vida social e o surgimento da sociedade. Linguagem esta que Levi-Strauss (2008, p. 69) trata como “um fenômeno social que constitui um objeto independente do observador”, o que impele o pesquisador a investigar o registro dos eventos históricos despidido de preconceitos, creditando às diferentes culturas sociais sua capacidade intelectual e criativa.

### 4.1 Onde a história se abriga

Considerando que muito se pesquisa sobre a trajetória evolutiva do ser humano, ainda assim poucas são as certezas que se tem sobre essa longínqua origem. Harari (2015, p. 46) atenta para o fato de que “obviamente, não temos registros escritos da época dos caçadores-coletores, e as evidências arqueológicas consistem basicamente de ossos fossilizados e ferramentas de pedra”. Porém, outra manifestação obrigatoriamente deve ser inserida nesse rol: a arte rupestre. Na definição de Brézillon (1990, p. 40) arte rupestre é o “termo que designa todas as manifestações estéticas atribuíveis aos períodos pré-históricos”. O autor destaca ainda que pelo hiato temporal que separa a criação dessas obras até o momento em que o homem moderno tomou conhecimento de sua existência, o acervo existente certamente é apenas uma parte ínfima do montante criado. Nesse ponto, convergindo com o pensamento de Harari (2015) exposto acima acerca do tipo de indícios investigativos, Brézillon (1990, p. 40) conclui que as referências que hoje possuímos sobre a arte na pré-história reduzem-se a “objectos utilitários decorados, móveis em osso ou fragmento de pedra, e sobretudo pinturas, esculturas e gravuras parietais<sup>41</sup>”.

---

<sup>41</sup> A arte parietal é a que se localiza em grutas ou cavernas (GUEDES, 2014).

Tendo como ponto de partida a intenção de conhecer mais sobre o cotidiano pré-histórico, narrado especificamente nas pinturas rupestres, necessário se faz compreender que até mesmo a diferença entre a forma de se criar as obras, os materiais utilizados e os motivos, a exemplo do que hoje se percebe na sociedade contemporânea, identifica os diversos grupos culturais. A não aleatoriedade das escolhas criativas rupestres são, de acordo com Pessis (2003, p. 68), “a expressão e o resultado de escolhas temáticas, de realizações técnicas e de encenações imaginárias realizadas por determinadas etnias”. Posto assim, tais condutas humanas convertem-se no conceito de cultura. A construção desse emaranhado social é visto por Geertz (2008, p. 4), como o resultado de o homem estar “amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu”, motivo pelo qual o autor entende “a cultura como sendo essas teias e a sua análise”, uma ciência que busca interpretar os sentidos dados pelo ser humano à sua expressividade social. Guedes (2014, p. 261) acrescenta que a “cultura é responsável por atribuir significados aos fatos do cotidiano, aos artefatos do mundo material”.

Para melhor explicitar a estratificação do processo de criação das pinturas, é basilar que se vasculhe algumas dessas camadas, as quais serão estudadas partindo da localização e suporte, materiais, classificação de estilos, motivos, datação e aspectos documentais e comunicacionais.

É fato que as pinturas rupestres, algumas com mais de 30.000 anos, terem chegado até nossos dias contando histórias deve-se principalmente por estarem localizadas em locais protegidos, que outrora foram utilizados como abrigo pelos grupos humanos da pré-história. Abrigo, na definição de Brézillon (1990, p. 27) é um “local protegido das intempéries por uma inclinação rochosa”, ao que Menéndez, Jimeno e Fernández (2011, p. 2) acrescentam a utilização de tais lugares como “asentamiento para las comunidades cazadoras-recolectoras. En ocasiones fueron utilizados para la realización de grabados o pinturas rupestres, constituyendo los llamados “santuarios exteriores””. Pessis (2003) observa que, particularmente na região da Serra da Capivara – PI, embora as pinturas estejam localizadas em sítios com certa proteção, não é convicção que os locais tenham sido escolhidos por apresentarem essa característica. Ao contrário do que ocorre no Brasil, os mais famosos sítios de pinturas encontrados na Europa se localizam no interior de cavernas, algumas com galerias que atingem até 400 metros de profundidade, como é o caso de Chauvet, na região de Ardèche (França).

Prous (1992, p. 509) relata que já no século XVI havia menções sobre pinturas rupestres no Brasil, quando o então “governador da Paraíba, Feliciano de Carvalho, encontrou em 1598 no rio Araçai gravuras rupestres”. Pela mesma época, o autor ainda cita o relato de bandeirantes sobre a Pedra dos Martírios, no estado de Goiás. Já no início do século XX, segundo Alves (2006, p. 43), o pesquisador potiguar José de Azevedo Dantas (1890-1929), mapeou e

descreveu as “imagens encontradas em abrigos localizados nas encostas das serras às margens dos rios Seridó e Carnaúba, que atravessam os estados da Paraíba e do Rio Grande do Norte”. Na década de 1970, de acordo com a Fundação Museu do Homem Americano – FUMDHAM (2018) um grupo de arqueólogos, coordenados pela pesquisadora Niède Guidon, iniciou pesquisas na região da Serra da Capivara, em São Raimundo Nonato-PI.

Voltando a Europa, Leroi-Gourhan (1987, p. 75) cita as descobertas realizadas no século XIX, quando “la primera cueva decorada que se descubrió fu ela cueva de Chabot, em l’ Ardèche (1878), seguida de cerca por la de Altamira, em España (1879)”. Em 1940, quatro jovens franceses, Marcel Ravidat, Jacques Marsal, Georges Agniel e Simon Coencas, descobriram a caverna de Lascaux, no vale do Vézère, na França, que na descrição de Bataille (2003, p. 17), “no es sólo la más hermosa y más rica caverna de pinturas rupestres; es también, en su origen, el primer signo sensible que nos haya legado por el hombre y el arte”. Ainda na França, em no dia 18 de dezembro 1994, Jean-Marie Chauvet, Eliette Brunel e Christian Hillaire, durante uma caminhada, descobriram uma pequena abertura por onde sentiram existir uma leve circulação de ar do interior para o exterior. Era a entrada para a caverna de Chauvet, que havia permanecido fechada, por um desmoronamento natural, por mais de 20.000 anos, conservando de maneira impressionante o acervo de pinturas ali existentes.

Figura 12: Fotografia da Caverna de Chauvet – A Grande Cena da Sala do Fundo



Fonte: (FRICH, 2015)

A idade das pinturas encontradas ao redor do mundo é outro aspecto relevante sobre as obras rupestres. As pinturas de Chauvet são consideradas as mais antigas, com idade estimada em torno de 36.000, segundo datação divulgada pelo Museu Nacional de Arqueologia da França<sup>42</sup>. Em Lascaux, a idade estimada, de acordo com Ucko e Rosenfeld (1967), está entre 15.000 e 17.000 anos. Altamira, na Espanha, tem pinturas com idade estimada em 14.000 anos (MENÉNDEZ, JIMENO e FERNÁNDEZ, 2011). Alguns sítios arqueológicos no Brasil também apresentam idades consideráveis. Braga (2015, p. 339) aponta que o Sítio Abrigo da Jibóia, na Serra do Lajeado, próximo a Palmas-TO, atinge “uma cronologia no seu contexto arqueológico de até 12.300”. Já no complexo da Serra da Capivara-PI, segundo Pessis (2003, p. 80), em seus sítios “estão dispostas figuras pintadas durante milênios, oferecendo uma amostragem diversificada da evolução pictural iniciada há 12.000 anos”.

O que se percebe é que as pinturas rupestres surgiram em continentes diferentes, em uma faixa cronológica próxima, inseridas em um evento conhecido como Revolução Cognitiva, ao qual Harari (2015, p. 6) entende, “deu início à história, há cerca de 70 mil anos”, momento em que surge a reprodução, via linguagem, do imaginário humano. O surgimento e expansão das manifestações picturais pode ser considerado um acontecimento com similaridades, mas que transparece, efetivamente as diferenças locais, seja pelo estilo criativo, seja pelas particularidades do ambiente onde os grupos humanos habitam. Emergem assim a diversidade cultural, as formas de comunicação, enfim, a alteridade que habitualmente caracteriza e diferencia a humanidade.

Biavatti (2005, p. 16) alude que “provavelmente os artistas do paleolítico, apesar de conferirem importância às suas *obras*, não tinham noção da dimensão estilística destas pinturas”. O autor defende, no entanto, que isso não significa falta de estilo. Mas o que afinal é estilo? Gombrich (1995, p. 10) explica que “a palavra "estilo" deriva, naturalmente, de *stilus*, o instrumento de escrever dos romanos”. Inferindo que estilo se situa como imagem da organização comunitária, Rocchietti (2009, p. 31) o toma “como un reflejo pasivo de los componentes sociales y de las nociones culturales compartidas”. Para Ostrower (1996, p. 294) por se constituir na “questão central da arte, o estilo pode ser comparado a uma lente, ao focalizar no “como” das formas certos significados – e, com isso, as interpretações possíveis – de uma realidade que foi vivida”, reflexão que se encontra com a essência do imaginário da arte rupestre.

---

<sup>42</sup> O museu, situado em Saint-Germain-en-Laye, nas proximidades de Paris, França, mantém em seu acervo artefatos da pré-história ([HTTPS://MUSEE-ARCHEOLOGIEINTERNATIONALE.FR/](https://musee-archeologienationale.fr/), 2019).

Estilo, segundo Schmitz et. al (1984), quando se trata da caracterização da arte rupestre, indica sítios arqueológicos com traços estreitamente análogos. Ribeiro (2006, p.35) atenta para outro aspecto da determinação de estilo no estudo da arte rupestre, inferindo a este o estudo da “cronologia ao permitir a organização dos conjuntos de artefatos em fases sequenciais”. Pensamento similar tem Pessis (2003), ao descrever como sítios com pinturas rupestres em um mesmo território, no caso o Parque Nacional Serra da Capivara -PI, apresentam modificações em seu estilo pictural no decorrer de sua linha do tempo. A autora exemplifica essa mudança utilizando o denominado Estilo Serra Branca (Figura 13), que surge por volta de 9.000 anos, em uma derivação de outro mais antigo, o Estilo Serra da Capivara (Figura 14), com idade estimada em 12.000 anos. Pessis (2003, p. 137) crê que um dos motivos para que essa mudança, que se configura em aprimoração da técnica e materiais tem a ver com a relação entre grupos humanos distintos, o que implica em “um processo lento que atinge comportamentos do cotidiano e do cerimonial”. Ou seja, novas experiências motivadas pelas metamorfoses cultural e ambiental promovidas pelo homem.

Figura 13: Fotografia do Estilo Serra Branca – Toca do Caldeirão dos Rodrigues I

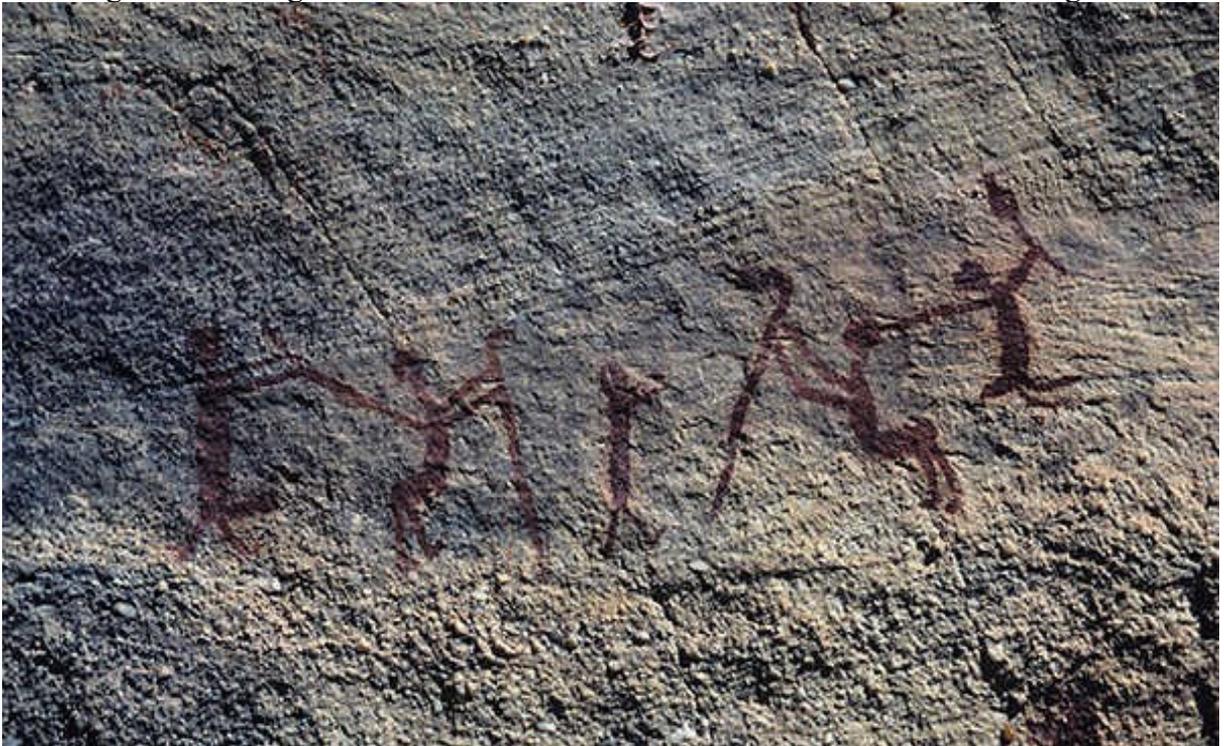


Foto: Niède Guidon (PESSIS, 2003, p. 140)

Rocchietti (2009, p. 32) propõe que “el estilo es activo y creativo en las relaciones. El estilo no existe simplemente sino que debe ser “creado”. Crear un estilo es crear una ilusión de relaciones fijas y objetivas”. Dessa maneira, a arte rupestre, por intermédio das pinturas, suscita

mais que a proliferação de estilos. Estimula também registrar qual a relação do homem com o mundo que o cerca, em uma espécie de enciclopédia da fauna, flora, relações pessoais e crenças. Vejamos senão. A parte de ser um fenômeno mundial, a arte rupestre comunica de maneira clara os aspectos regionais de onde se localiza. Ecoando ainda hoje, o *espírito ancestral* das pinturas parece ter sido uma espécie de jornal mural, irradiando informações que “podiam ser usadas para se entender o mundo que as circundava a partir de suas imagens que retratavam os mais variados aspectos da vida cotidiana do período e as ideias de interesse social” (JUSTAMAND, 2015, p. 52). Fato é que após sua (re) descoberta, a arte rupestre produziu muitas teorias sobre sua origem e significado. Xamanismo, Arte pela Arte, Magia e Meio de Comunicação são algumas delas. Rapidamente explicarei as três primeiras, para depois fixar no aspecto comunicacional.

Figura 14: Fotografia do Estilo Serra da Capivara – Toca do Estevo III

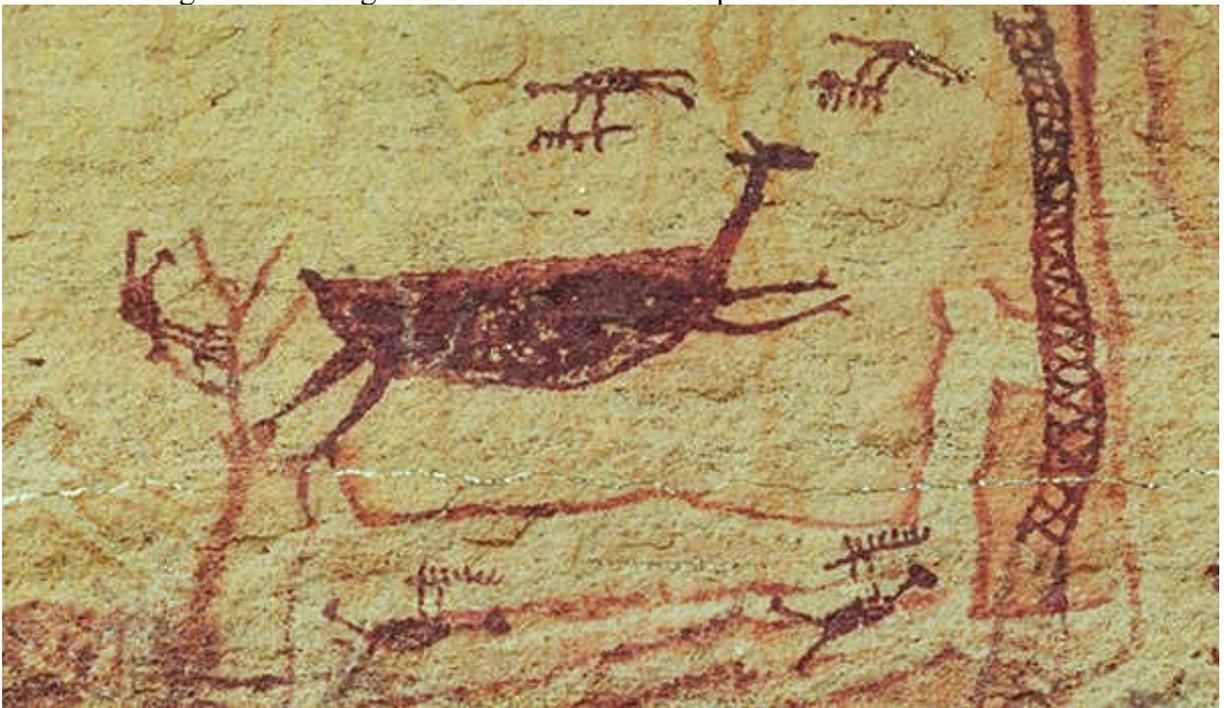


Foto: Niède Guidon (PESSIS, 2003, p. 134)

Clottes e Lewis-Williams (2010, p. 82-83), refletindo acerca do xamanismo na pré-história, consideram que a arte realizada nas cavernas e abrigos contém indícios que vão além das imagens para contar a história dos grupos humanos do paleolítico, já que “algumas de estas evidencias delatan ciertas creencias respecto a as cuevas y estas creencias nos ayudan a situar las imágenes en el marco general del pensamiento y de la cosmología del Paleolítico superior”. Para Gutiérrez (2012), tais locais eram tidos como espaços onde o homem se conectaria com

os espíritos superiores, quando os xamãs alcançariam um estado de consciência alterada. As obras criadas, seriam resultados das visões obtidas durante os rituais.

Durante pesquisas realizadas em comunidades indígenas às margens do Rio Negro, no estado do Amazonas, onde estão localizados sítios arqueológicos com gravuras, Valle (2012, p. 453) pode constatar e relata “que *Banisteriopsis caapi*<sup>43</sup>, ou outros alucinógenos, estavam em uso na produção de imagens na pré-história”. Reverberando tal pensamento, Vidal (2002, p. 3) esclarece que o conhecimento xamânico, para além de sua capacidade de permear as fronteiras entre os mundos natural e sobrenatural, também transmite conhecimentos, crenças, podendo “inscribirse o escribirse em el paisaje a través de petroglifos [...]. Es decir, que representa un modelo para construir, representar e interpretar el pasado y el espacio, la historia y la geografía”, revelando o retrato, ou mais, um extrato do comportamento e fazer criativo das comunidades primevas.

Sugerir a Arte pela Arte, implicaria em imaginar que houvesse um distanciamento entre artista e motivação criadora, uma busca apenas pelo prazer estético. Tal teoria encontrou ressonância principalmente no final do século XIX e princípio do século XX, momento em que começam a ser exploradas as cavernas descobertas na França e na Espanha (GOMBRICH, 1993). No entendimento de Hauser (1992, p. 1), este momento da arte rupestre fez surgirem algumas posições antagônicas entre os pesquisadores, tanto do campo da arte como da arqueologia, quando uns sugerem que estava a “arte baseada em princípios estritamente formais, na estilização e idealização da vida; outros, que se baseia na reprodução e preservação da existência natural das coisas, constituindo a mais antiga evidência de atividade artística”. Estaria aí a gênese de uma relação indissolúvel, esteada na descrição de Heidegger (2010, p. 37), de que “o artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro”, enlaçados continuamente por um terceiro elemento: a arte.

Bazin (1959, p. 1) considera que “The earliest known products of human genius enable us to grasp the creative impulse behind works of art at the very source”<sup>44</sup>. Entretanto, o autor considera que as motivações para tal impulso criativo não seria a produção de arte. Para Ostrower (1996), a tarefa de produzir as pinturas e entalhes na parede de abrigos não era empreitada simples, considerando as prováveis condições de vida dos humanos do paleolítico, visto que muitos desses locais decorados sequer eram utilizados como moradia pelos grupos. Assim, podemos pensar que mesmo que tenham se tornado um rico acervo artístico, a produção

---

<sup>43</sup> Cipó mariri, *Banisteriopsis caapi* (MOTTA, 2013, p. 1)

<sup>44</sup> “Os primeiros produtos conhecidos do gênio humano nos permitem apreender o impulso criativo por trás das obras de arte na própria fonte” (tradução livre).

de tais obras deveria carregar motivos que a estimulavam, conectados a eventos que marcavam o cotidiano de seus artistas. “Que motivação seria essa então?” (OSTROWER, 1996, p. 301).

A magia é apontada como motivação por alguns autores. Salomon Reinach<sup>45</sup> (1858-1932) foi quem primeiro chamou a atenção para tal instinto motivador. O autor, na transição dos séculos XIX e XX, destacou as obras do paleolítico como o início da caminhada “la humanidad en la senda que conduce al culto de los animales (Egipto), después á la de los ídolos en forma humana (como em Grecia), y, por último, á la de la divinidad concebida como um puro espíritu” (REINACH, 1911, p. 8-9). No entendimento de Ostrower (1996, p. 302), a “magia era a “ciência” da época”, isso porque, continua a autora, o arcabouço mágico “reunia os conhecimentos acessíveis ao homem, o resumo de experiências coletivas e possíveis interpretações de fenômenos naturais”. Dessa maneira, ao desenhar um animal, o artista estaria demonstrando seu domínio sobre o mesmo. Com a mesma percepção, Gutiérrez (2012, p. 14), pondera que a magia dos artistas primevos “se fundamenta en la relación o la identidad establecida entre la imagen y el sujeto, de manera que actuando sobre la imagen se actúa también sobre la persona o el animal figurado”. Luquet (1987, p. 10) destaca também a magia da fertilidade como motivo para a elaboração das pinturas, avultando que “we can therefore consider the representation of certain animal couples, and certain females, as examples of fertility magic”<sup>46</sup>.

Para Mauss (2003, p. 50-51), no esforço de compreender o mundo, “a magia assim entendida torna-se a forma primeira do pensamento humano [...] A magia constitui assim, ao mesmo tempo, toda a vida mística e toda a vida científica do primitivo”. Leroi-Gourhan (1987, p. 132) entende que identificar indícios mágicos no paleolítico é um processo complexo, principalmente pelo fato de que rituais dessa natureza normalmente não deixam rastros, mas isso não anula o fato de que “la magia mantiene siempre una relación de dependencia con un sistema de explicación del universo.” O autor entende, também, que em se tratando de pré-história, época em que as mensagens deixadas pelos humanos nos parecem ininteligíveis, não há como diferenciar magia e religião. Basta observar que as religiões, ainda hoje, se baseiam em ritos, códigos e hierarquias, sendo seu propulsor a busca ao divino, ao sagrado, constituindo-se em um canal de comunicação com as redes simbólicas do universo.

---

<sup>45</sup> Curador de museus nacionais, arqueólogo, filólogo, historiador de religiões, historiador de arte, antropólogo, filósofo, professor da École du Louvre (INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART, 2018).

<sup>46</sup> “Podemos, portanto, considerar a representação de certos casais animais e certas fêmeas, como exemplos de magia da fertilidade” (tradução livre).

Acerca das funções comunicativas das pinturas rupestres, Gerber (2009, p. 29), primeiramente questiona se “as figuras rupestres são arte ou escrita?” e depois, no momento em que o pioneiro artista ancestral “desenhou um ser rudimentar na parede da caverna, estaria fazendo isto solipsisticamente<sup>47</sup>, só para si, ou já se comunicava com a espécie a que pertence mesmo antes que outro pudesse captar a mensagem pictórica?”. O próprio autor faz questão de deixar sua percepção sobre os pontos colocados, expondo que com relação a primeira questão, considera as pinturas tanto arte quanto escrita, sendo que essa última, respondendo a segunda arguição, surgiu no momento em que o primeiro traço representativo é gravado no suporte rochoso.

A tradição oral, foi no entendimento de Pessis (2003, p. 66) o “instrumento principal de difusão da cultura”. No entanto, a autora argumenta que por mais que se criem redes acumuladoras de informações e comportamentos sociais baseados na oralidade, esse cabedal acaba desaparecendo com o tempo. Como armazenar a memória então? Segundo Haarmann (2001, p. 21), na compreensão do homem moderno, vivente em uma época tecnologicamente ímpar, “fijar informaciones es equivalente a «poner algo por escrito», y esto a su vez equivale a «escribir palabras de una lengua determinada en una escritura alfabética»”. O autor entende, porém, que antes da escrita como a conhecemos, o ser humano expressava sua intelectualidade e percepção do mundo por meio da imagem. Morin (1979, p. 105-106) avalia que, de certo modo “a exibição gráfica constitui a aquisição de um novo modo de expressão e comunicação, que é uma primeira escrita. Ainda não é, naturalmente, a linguagem escrita, mas já é a linguagem do escrito”, que se alicerça na construção ideográfica e pictográfica<sup>48</sup>.

Schaan (2001)<sup>49</sup>, perscrutando estudos antropológicos, relata que “nas sociedades que não conhecem a escrita, a pintura e os grafismos são parte de um poderoso sistema de comunicação”, meio de difusão de estruturas sociais valoradas em conceitos que abrangem aspectos étnicos e morais, compreendido e aceito pela sociedade. Complementando tal pensamento, Justamand, Martinelli e Oliveira (2018, p. 106), refletem que “a arte rupestre é sistema de comunicação dos primeiros grupos humanos do passado [...] provavelmente funcionando como uma espécie de memória social desses autores”. Por seu turno, Pessis (2003, p. 69-70) entende que as pinturas rupestres comunicam e fazem parte de “um processo de relacionamento permanente entre os membros de um grupo cultural”, que os diferencia de

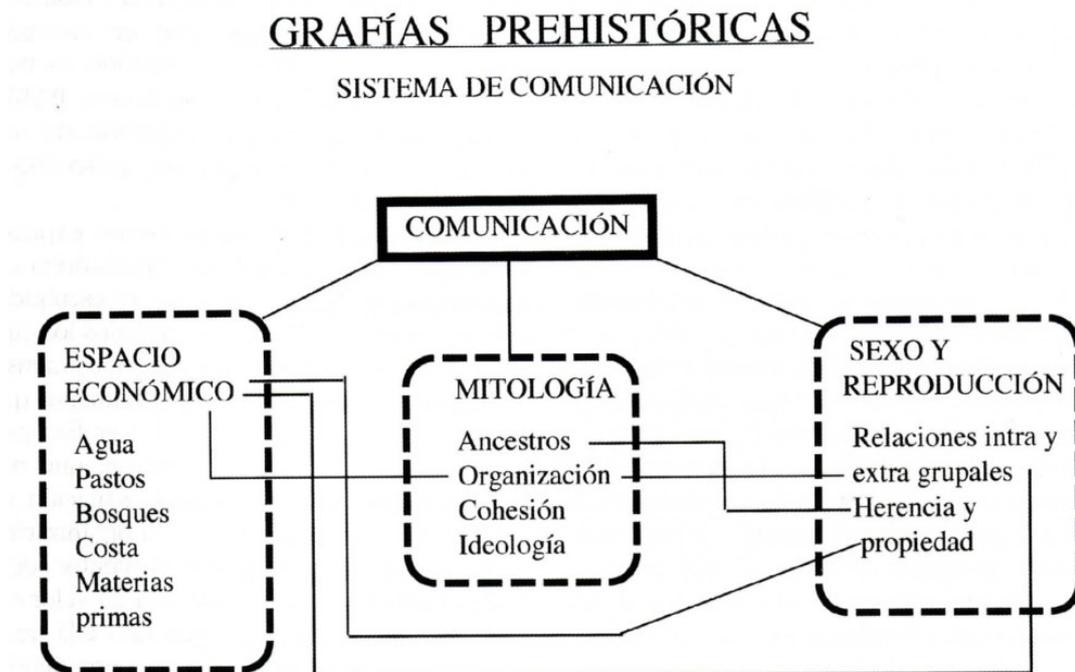
<sup>47</sup> Crença segundo a qual apenas eu tenho a posse de todas as verdades. (BUNGE, 2002, P. 368)

<sup>48</sup> Utilização de símbolos que se comportam “transmitiendo al que mira un fragmento de discurso figurado sin que éste se descomponga en palabras, y por consiguiente sin que haya vínculo efectivo con un idioma determinado” (COHEN, 1964, P. 5).

<sup>49</sup> Artigo online, disponível em <http://members.tripod.com.co/rupestreweb/schaan.html>.

outros grupos pela singularidade em seus procedimentos. Ramírez, Behrmann e González (2003, p. 16) defendem a concepção de que a arte rupestre da pré-história, enquanto sistema de comunicação, possui uma conformação simbólica cognoscíveis ao grupo que a cria, e que “nos proporciona datos acerca de la situación de los grupos em el territorio, de su organización social, intereses económicos, elementos ideológicos y míticos (figura 15).

Figura 15: Ilustração do Sistema de Comunicação na Arte Rupestre



Fonte: (RAMÍREZ, BEHRMANN E GONZÁLEZ, 2003, p. 17)

A condição simbólica da arte rupestre, enquanto suporte para comunicação, suscita o interesse de vários pesquisadores, que partem do arranjo do símbolo nesse processo. Von Petzinger (2005, p. 9), escreve que “from the information transmission perspective, symbols are thought to serve primarily as instruments of communication, conveying information and meaning to their viewers”<sup>50</sup>. A autora explica que realizou um estudo, para elaboração de sua tese, em sítios arqueológicos da França, analisando os padrões de repetição de símbolos geométricos, considerando cronologia e frequência dos sinais e como a execução dos signos encontrados teve importância e expressividade para os seus autores (VON PETZINGER, 2005). A troca de informações é instinto basilar no comportamento humano. Desta forma, é possível criar uma analogia sobre a comunicação dos grupos humanos primevos com o que descreve Wobst (1977, p. 322), para quem, “with their vocabular of signs, signals, and symbols, message

<sup>50</sup> “Da perspectiva da transmissão da informação, acredita-se que os símbolos sirvam principalmente como instrumentos de comunicação, transmitindo informações e significados aos seus espectadores” (Tradução Livre).

contentes satisfy the totality of human communicative needs”<sup>51</sup>, do que se depreende que independentemente da época, local, grupo étnico e social, o acervo cultural que o caracteriza e coaduna garante a circulação da informação, e enfim do processo comunicativo.

As interpretações da arte rupestre, incluída a pintura, comportam mais do que apenas aprofundamento científico, já que esse também é movido pelas convicções do pesquisador, de acordo com sua área de atuação. Há de se considerar também a abstração, que direciona ao entendimento de quaisquer que sejam as motivações criadoras, quando estas se interligam e convergem para um campo comum: a comunicação, ou a função comunicadora do xamã, do artista, do mago-religioso e do homem enquanto ser social.

Van Velthem (2000), relata que entre os Wayana<sup>52</sup>, as pinturas corporais vão além de uma interpretação decorativa, sendo descritas e elaboradas em motivos, como, por exemplo, os *iorok imirikut*, ou os motivos dos espíritos. “Essa iconografia é antes uma vereda, uma forma de comunicação entre o aprendiz e os espíritos que lhe proporcionarão conhecimentos e a própria condição de xamã” (VAN VELTHEM, 2000, p. 58). Tais práticas permitem assomar, como explica Sanchidrián (2018, p. 420), na tipificação do xamanismo, que segundo o autor é “el tránsito al estado profundo de trance, el torbellino, es asimilado a un túnel o cueva que pone en comunicación los dos mundos”. Tal comunicação, ainda segundo o autor, gera um cosmo xamânico tripartido em três esferas – a subterrânea ligado à morte, o mundo intermediário que simboliza a realidade e o cotidiano em que o homem está inserido e, por último, e a esfera superior, que abarca a espiritualidade.

Passando por essa ponte, Kandinsky (1996, p. 31) desemboca sua reflexão na direção de que “a vida espiritual, a que a arte também pertence e de que é um dos mais poderosos agentes, traduz-se num movimento para frente e para o alto, complexo, mas nítido, e que pode reduzir-se a um elemento simples. E o próprio movimento do conhecimento”. A arte possibilita a criação de um acervo simbólico que traduz a própria natureza humana, que identifica, no entendimento de Barroso (2007, p. 81-82) “o homem, como ser cultural”, lapidado por normas ora dogmáticas, ora involuntárias, estabelecendo ritos e padrões componentes da cultura, situando desta forma, que “a dimensão simbólica das práticas artísticas e dos rituais sociais são o resultado da dita construção sócio-cultural”. Tal pensamento coaduna com a reflexão de Read (2007, p. 145) para quem “la verdadera función del arte es expresar *sentimiento* y transmitir

---

<sup>51</sup> “Com o seu vocabulário de signos, sinais e símbolos, o conteúdo da mensagem satisfaz a totalidade das necessidades comunicativas humanas” (Tradução livre).

<sup>52</sup> Grupo indígena de língua Carib. No Brasil, habitam as margens do rio Paru do Leste, ao norte do Estado do Pará. Outras comunidades Wayana vivem na Guiana Francesa e no Suriname. (VAN VELTHEM, 2000)

*comprensión*”, conduzindo o artista a uma posição de arauto da sociedade e de suas manifestações, revelando que “cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria e que jamais se verá renascer” (KANDINSKY, 1996, P. 27), sendo por isso, mecanismo de comunicação que eclode junto com a obra de arte e continua a ecoar em nossa contemporaneidade.

O que motiva a arte rupestre, a magia ou religião? Levi-Strauss (2008, p. 247) entende que “não existe religião sem magia, nem magia que não contenha pelo menos um grão de religião”. Na compreensão de Cassirer (1977) existe uma interação entre cosmologia e antropologia que caracteriza a origem da religião, respondendo a questões complexas, sobre a gênese do mundo e da própria humanidade. As duas veredas “combinam-se e fundem-se naquele sentimento fundamental que tentamos descrever como o sentimento de solidariedade da vida, fonte comum da magia e da religião” (CASSIRER, 1977, P. 153). Existe uma estreita ligação entre arte e religião, que reverte na origem das práticas mágicas, porque, como explica Leroi-Gourhan (1971, p. 197) “la expresión gráfica restituye al lenguaje la dimensión de lo inexpresable, la posibilidad de multiplicar las dimensiones del hecho mediante unos símbolos visuales instantaneamente accesibles”.

Com isso, a comunicação reverbera, amparada em artefatos – a linguagem, a religião, a arte e a ciência – concebidos para que o ser humano possa, como relata Cassirer (1977, p. 345), “construir seu próprio universo - um universo simbólico, que lhe permite compreender e interpretar, articular e organizar, sintetizar e universalizar sua experiência humana”, dispondo as narrativas ali contidas para as civilizações posteriores, gravando história e inspirando outras manifestações – que de arte se convertem em processos comunicacionais – assentando ao conceito de cultura o conhecimento produzido e armazenado pelo homem.

## 4.2 O traço e o tempo: A trajetória da charge

De Chauvet até o surgimento da charge um longo percurso foi trilhado pelos artistas gráficos, espalhando por esse caminho desde murais egípcios, pinturas sacras e, por fim o surgimento da caricatura, embrião do que seria uma das mais importantes formas de humor jornalístico: a charge. Para Cotrim (1965, p. 8), “o termo — Caricatura — tem o seu aparecimento real no século XVII”, quando Agostino Carracci<sup>53</sup> criou oitenta desenhos

---

<sup>53</sup> Pintor e gravador italiano (Bolonha, 16 de agosto de 1557 — Parma, 22 de março de 1602). Foi, junto com seus irmãos, fundador da *Accademia degli Incamminati*, que mais tarde deu origem à Escola de Bolonha. (WARBURG-UNICAMP, 2008)

inspirados em cidadãos populares de Bolonha (figura 16). Embora concordando com as definições históricas, Gawryszewski (2008) entende que só é possível projetar a importância da caricatura quando essa alcançou um número considerável de leitores, independentemente da posição destes na sociedade. Esse maior alcance, interligado à distinção satírica, projeta que “sua importância popular e histórica estaria residindo, justamente, em sua dimensão social e política” (GAWRYSZEWSKI, 2008, P. 9).

Figura 16: Ilustração Sheet of Caricature Heads – Agostino Carracci (1594)



Fonte: (THE BARBER INSTITUTE OF FINE ARTS, 2018)

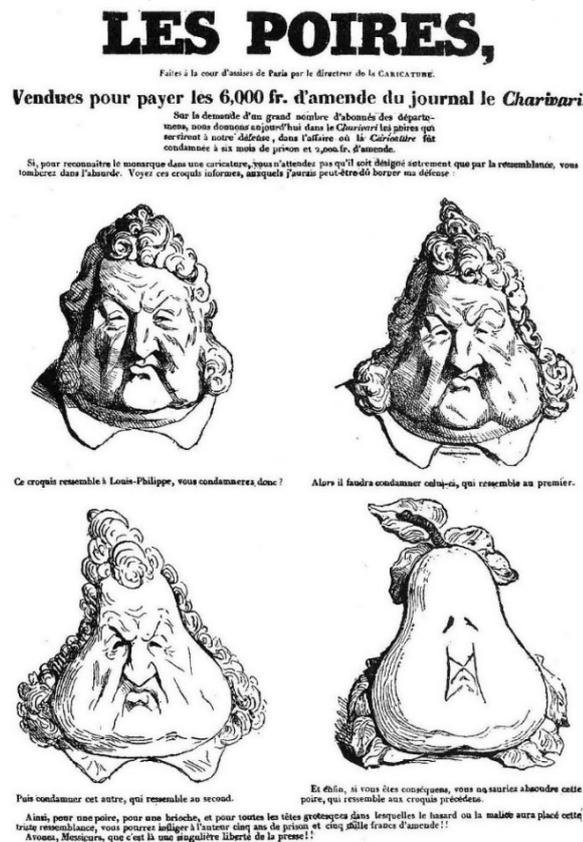
A caricatura se inclui em um grupo de representações gráficas composta de imagens independentes. Na definição de Cagnin (1975, p. 186), a estratégia de construção caricata deriva de “carregar (do italiano *caricare*, donde caricato > caricatura), os traços mais evidentes de uma pessoa, exagerá-los, ou simplesmente mostrá-los quando já são suficientemente notórios”. Rabaça e Barbosa (2001, p. 7) descrevem que na caricatura, o artista intenta “apresentar uma visão crítica e quase sempre impiedosa do seu modelo, provocando com isso o riso, a mofa ou um momento de reflexão no espectador”. Caricatura, para Vergueiro e dos Santos (2010, p. 161) é “uma ilustração e não de uma narrativa pictórica. No entanto, a caricatura se faz presente em formas narrativas, como a charge, o cartum e a história em quadrinhos de humor”, por meio dos traços particulares dos artistas, bem como pela caracterização exagerada dos personagens.

No século XVIII, de acordo com Rosa (2014), a Europa conhece a charge, que se diferencia da caricatura por não apresentar exagero nos traços dos personagens desenhados como aparato cômico. Arbach (2007, p. 26), entende que a caricatura enquanto gênero

jornalístico, “ tem por objetivo a crítica e a sátira social e política manifestada através de 2 formas não verbais distintas: a caricatura (personalizada) e a charge (situação)”, que se percebe claramente na transição descrita anteriormente, quando a crítica vai além da personificação dos atores, pondo em relevo as circunstâncias em que estes estão inseridos.

Embora ainda apresente certa deformação em suas criações, as caricaturas passam a tratar de questões sociais, que envolvem principalmente a política. Em 1830, surge, na França, em meio a um cenário de mudanças políticas, a primeira revista com publicação regular de caricaturas, chamada *La Caricature*, editada por Charles Philipon<sup>54</sup> (1806-1862). Uma caricatura criada por Philipon e lançada em 1831 (figura 17), tornou-se, de acordo, com Gawryszewski (2008, p. 19), “uma referência mundial [...] por mostrar a força da caricatura nos embates políticos e na transmissão da mensagem”. Segundo o autor, nela o caricaturista cria uma metamorfose em estágios, em que a cabeça do rei Luis Filipe de França<sup>55</sup> se transforma em uma pera. Em francês, pera, ou *poire*, também é uma gíria para definir a pessoa inepta, tola (DELESALLE, 1896).

Figura 17: Ilustração Les Poires – Charles Philipon (1831)



Fonte: (VESSELS, 2010, p. 23)

<sup>54</sup> Caricaturista e editor francês (UNIVERSALIS, 2018).

<sup>55</sup> Rei francês entre 1830 e 1848, alçado ao trono pelo movimento conhecido como *A Monarquia de Julho*, com o apoio da alta burguesia do país (BOXUS, 2009)

Contemporâneo e parceiro de Philipon, Honoré Daumier (1808-1879) é considerado por alguns autores como um dos mais influentes caricaturistas da escola francesa. Para Gombrich (1995, p. 375), “Daumier é um mestre de tal envergadura, que nós o vemos, em geral, no contexto da tradição francesa da grande arte”. Baudelaire (1918, p. 402), por sua vez, escreve que Daumier “révéla une intelligence merveilleuse du portrait. Tout en chargeant et en exagérant les traits originaux, il est si sincèrement resté dans la nature, que ces morceaux peuvent servir de modèle à tous les portraitistes”<sup>56</sup>. Na descrição de Ávila (2014, p. 15) “además de ser una de las personalidades artísticas más importante del siglo XIX, Daumier dedicó gran parte de su obra a las caricaturas políticas”. Boa parte da obra de Daumier foi dedicada em criticar a prepotência burguesa. Rosa (2014, p. 55) esclarece que o posicionamento do artista tornou “possível a comunicação com o público com o qual o artista identificava-se e, ademais, a publicação de análises ou críticas à situação política e social”, bem exemplificada em uma de suas mais famosas caricaturas: *Gargantua* (figura 18).

Figura 18: Ilustração Gargantua – Honoré Daumier (1831)



Fonte: (CHILDS, 1992, p. 27)

<sup>56</sup> “Revelou uma inteligência maravilhosa do retrato. Ao carregar e exagerar as características originais, ele permaneceu tão sinceramente na natureza que essas peças podem servir de modelo para todos os pintores de retratos” (Tradução livre).

A obra retrata o Rei Luis Filipe como o Gargantua<sup>57</sup>, um glutão insaciável, e de acordo com Childs (1992, p. 28) a “image combines, as if in continuous narrative, massive ingestion with defecation”<sup>58</sup>, uma metáfora em que o rei come o que é da população, enquanto a burguesia e membros do governo se alimentam do que seriam as fezes (privilégios) oferecidos pelo monarca. Baudelaire (1918), foi quem cognominou a produção satírica de Daumier como “*comédie satanique*”, a comédia satânica, muito em função da perseguição da censura da imprensa que a França atravessava à época. Por conta dessa caricatura, Daumier foi condenado a seis meses de prisão e uma multa de 500 francos (CHILDS, 1992). Sua determinação em manter livre a manifestação pública crítica, era para Baudelaire (1918, p. 397), a atitude “d’un homme qui, tous les matins, divertit la population parisienne, qui, chaque jour, satisfait aux besoins de la gaieté publique”<sup>59</sup>, *alimentando* a população com ideais libertários.

### 4.3 A trajetória da caricatura na imprensa brasileira

A história da imprensa no Brasil tem início, de acordo com Sodré (1999), em 1808, com a chegada de Dom João VI. Ainda no século XIX, a caricatura, agora mais próxima da charge como a conhecemos, também desembarca por aqui. Uma controvérsia surge quando se busca definir qual foi a primeira charge publicada no Brasil. Fleiuss (1917) considera O Carcundão (figura 19), de Recife, como o mais antigo periódico do Brasil a publicar gravuras satíricas, no que é seguido por Cavalcanti (2005, p. 21), para quem “la primera manifestación de humor gráfico impreso en Brasil es de autor desconocido”, publicada em 25 de abril de 1831, no referido jornal pernambucano. A falta de assinatura na charge provavelmente se deve à atitude repressiva do sistema político da época. Na descrição de Ramos (2009, p. 289), a gravura retrata a abdicação de Dom Pedro I ao trono e “celebra o fato com humor e ironia, representando um homem barrigudo, corcunda e com cara de camelo (atributos do português e de seus aliados, segundo os apelidos pejorativos da época)”. Sobre a maneira como o jornal era editado, Fleiuss (1917, p. 596) destaca que “era escripto com extrema mordacidade e trazia vinhetas caricatas, gravadas a canivete em entrecasca de cajazeiro”, uma produção praticamente artesanal, mas que atingia seus objetivos enquanto veículo de crítica política.

<sup>57</sup> Gigante mitológico criado por François Rabelais. Gargantua significa grande goela e por conseguinte grande comilão (RABELAIS, 1534).

<sup>58</sup> “Imagem combina, como em narrativa contínua, ingestão maciça com defecação” (Tradução livre).

<sup>59</sup> “De um homem que, todas as manhãs, entretém a população parisiense, que todos os dias satisfaz as necessidades da alegria pública” (Tradução livre).

Outro estudioso da trajetória do humor gráfico no Brasil, Herman Lima (1963), em sua obra *História da caricatura no Brasil*, considera que a gênese do humor gráfico no Brasil aconteceu em 1837, na cidade do Rio de Janeiro, com a publicação de uma charge no *Jornal do Commercio*, atribuída ao jornalista e escritor gaúcho, Manoel Araújo Porto-Alegre. Intitulada *A Campainha e o Cujo* (figura 19), de acordo com Telles (2010, p. 36), bem como o conjunto de charges a que esta pertencia, “satirizavam o jornalista Justiniano José da Rocha<sup>60</sup> e abordavam cenas de suborno”, direcionando sua crítica a desafetos políticos e marcando uma nova fase na imprensa opinativa, que não estava a serviço da coroa.

Figura 19: Ilustração Capa de O Carcundão (1831)



Fonte: O Carcundão, nº 01, Recife, 25 de abril de 1831, p. 1 Consulta: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=818860&pesq=>

<sup>60</sup> Rio de Janeiro, 1812 – 1862. Foi jornalista, romancista, jurista, professor e parlamentar conservador (JANOTTI, 1992)

Figura 20: Ilustração *A Campainha e o Cujo* – Manuel de Araújo Porto-Alegre (1837)



Fonte: LARÉE, 2019 - *A Campainha e o cujo*. Rio de Janeiro, RJ. Consulta: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon326037/icon326037.html](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon326037/icon326037.html)

Em 1844, uma nova página, ou prancha, foi gravada na história do humor gráfico brasileiro. Nesse ano, Manuel de Araújo Porto-Alegre lança a revista *Lanterna Mágica: Periodico Plástico-Philosophico*, publicação especializada em textos e ilustrações humorísticas. Em primeiro número, uma espécie de editorial esclarece como será a postura da revista, ilustrando que essa “é filha de profundas convicções, é o teatro onde se representarão as principais cenas da nossa época, sem ressaibos de personalidades, e sem o intuito de fazer alusões a este ou aquele individuo” (A LANTERNA MÁGICA, 1844). A revista reproduzia o diálogo de dois personagens, Laverno e Belchior dos Passos, que debatiam de maneira irônica assuntos em voga no momento. Costa (2007, p. 117) descreve os dois personagens como “malandros espertos, sempre em busca de algum expediente para conseguir dinheiro fácil. Na sétima página da publicação aparece o desenho que resume toda a cena descrita”. A revista foi publicada entre os anos de 1844 e 1845, sendo lançados 23 fascículos nesse período.

A segunda metade do século XIX foi fecundo, principalmente no Rio de Janeiro, para o surgimento de revistas especializadas em charges. Teixeira (2001, P. 1) atribui tal movimento

à “chegada de imigrantes europeus – pintores, arquitetos, desenhistas –, cujos traços ganham vigor com o exotismo de nossos costumes e a precariedade de nossas instituições”. Um desses imigrantes é o alemão Henrique Fleiuss<sup>61</sup>. Em 1858, aos 35 anos, Fleiuss veio ao Brasil para registrar em aquarelas as características botânicas das províncias do norte do país. Após um ano de incursões, mudou-se para o Rio de Janeiro “onde fundou uma oficina tipo-litográfica em sociedade com o irmão Carlos Fleiuss e o pintor e compatriota Carlos Linde” (COSTA, 2007, P. 147). Ao final de 1860, Fleiuss lançou *A Semana Ilustrada*. Sodré (1999) pondera que embora tenham circulado alguns periódicos com caricaturas, o pioneirismo de Fleiuss foi lançar uma revista ilustrada, especializada e que teve uma longevidade inédita para a época, visto que circulou entre 1860 e 1876.

Em 1876, o ítalo-brasileiro Ângelo Agostini<sup>62</sup> (1843-1910) lança a *Revista Ilustrada* (figura 21), no Rio de Janeiro. Antes disso, em 1864, ainda residindo em São Paulo, inicia sua carreira na imprensa. Polivalente, Agostini, de acordo com Costa (2007, p. 160), “foi jornalista, repórter, editor e militante político, mas foi como cartunista que se consagrou, sendo apontado como um dos inventores mundiais das histórias em quadrinhos”. Na capital paulista, Agostini cria, com um grupo de jornalistas amigos, o periódico *Diabo Coxo*, que circulou entre 1864 e 1865, e *O Cabrião*, editado entre 1865 e 1866. Sobre o *Diabo Coxo*, o *Correio Paulistano*<sup>63</sup>, de 7 de outubro de 1864 traz o seguinte texto: “Uma sátira fina e delicada passeia por todas as suas colunas e se compraz aqui em desenhos bizarros, acolá em frases gordas de atenciosa epigrama o de comedida ironia” (*Correio Paulistano. São Paulo, 7 de outubro de 1864, p. 2*).

No ano de 1867, Agostini se muda para o Rio de Janeiro. Oliveira (2006, p. 78) relata que sua chegada coincide “com o período de consolidação da imprensa ilustrada como gênero jornalístico”. Seus primeiros trabalhos na corte são na revista *Arlequim e Vida Fluminense*, onde, de acordo com Teixeira (2001, p. 10-11), Agostini “aprofunda essa linguagem típica do período, marcando com seu estilo singular, o grafismo de humor da época”. Mas é na *Revista Ilustrada* que o artista tem sua maior realização. Cotrim (1965, p. 22), entende que “não há dúvida que, no passado, nenhuma publicação no gênero gozou da popularidade e do prestígio da “*Revista Ilustrada*”, cuja existência durou duas décadas”. Para Oliveira (2006, p. 29) Agostini “era o melhor cronista visual de sua geração e o que melhor captava o ambiente da

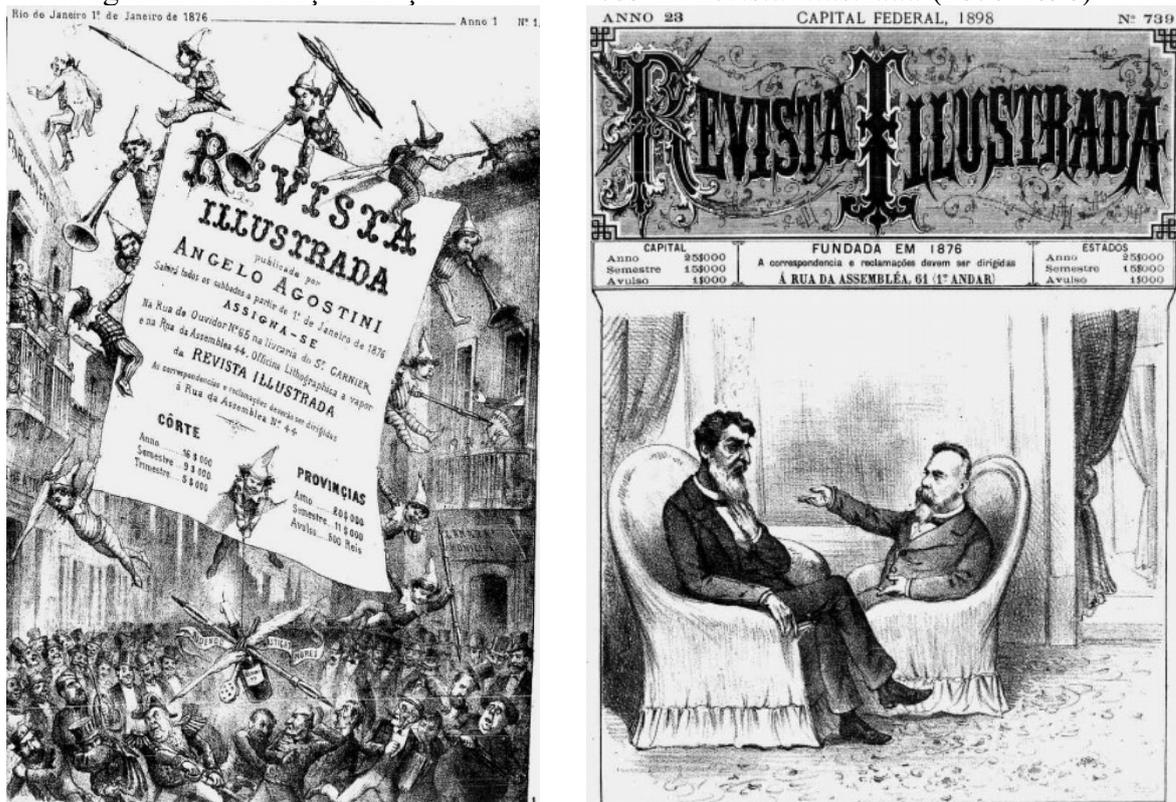
<sup>61</sup> Henrique (aliás, Heinrich, na língua alemã) Fleiuss nasceu em Colônia, Alemanha, em 1823. Estudou Belas-Artes em sua cidade natal e em Düsseldorf. Mais tarde, em Munique, cursou Música e Ciências Naturais (SÉRIE MEMÓRIA, 2007).

<sup>62</sup> Angelo Agostini nasceu em Vercelli (província de Alessandria, no Piemonte), Itália, em 1843. Com 16 anos, em 1859 veio para o Brasil, fixando-se em São Paulo (COSTA, 2007).

<sup>63</sup> Jornal paulistano que circulou entre 1854 e 1963 (SODRÉ, 1999).

Corte”. Por isso mesmo, suas criações apresentaram posições incisivas, sendo considerado por Teixeira (2001, p. 11) “o primeiro chargista a se alinhar com um projeto consistente de mudança estrutural da sociedade, dotando a charge de função crítica e conteúdo ideológico”, empunhando bandeiras, como bem acrescenta Cotrim (1965), em defesa da abolição da escravatura e do fim da monarquia. Depois de 23 anos de circulação, em 1898, a *Revista Illustrada*, encerra suas atividades, com 739 números editados.

Figura 21: Ilustração Edições Nº 1 e Nº 739 da *Revista Illustrada* (1876-1898)



Fonte: Revista Illustrada, nº 1, Rio de Janeiro, 1 de janeiro de 1876, p. 1. Consulta: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747b&pesq=> e Revista Illustrada, nº 739, Rio de Janeiro, 1898, p. 1. Consulta: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747b&pesq=>

O século XX trouxe mudanças importantes para a imprensa brasileira. Sodré (1999, p. 275), destaca a “transição da pequena à grande imprensa”, com empresas jornalísticas dotadas de estrutura e inovações tecnológicas. Inicia-se uma nova relação entre os veículos de comunicação e seus leitores. Uma dessas inovações, conforme conta Teixeira (2001, p. 32) foi a fotografia, o que “contribuiu para descompromissar a charge da documentação cotidiana e realista de personagens, liberando sua temática, até então essencialmente política, para o universo da imaginação e da ficção popular”. A charge agora deixa de ser tratada como retrato, para ser vista como meio de comunicação.

#### 4.4 Estrutura da Charge: O (bom) humor e a narrativa social

*Charges sobre elementos do mundo político, que sabidamente estão rapinando o país, devem ser feitas pisando-se em ovos. De preferência nos deles.*

(Gilberto Maringoni, 1996)

Até aqui, falamos da charge, seu surgimento, sua importância histórica. Agora, a charge ganha corpo, se estrutura, posiciona. Desde seus primórdios, como ferramenta de informação, comunicação e confrontação, a charge foi se consolidando como o espírito da crítica satírica na comunicação jornalística. Talvez extrapolando esse campo, seja necessário entender quais são as funções da comunicação. Araújo e Souza (2008, p. 115) destacam que a comunicação, percorrendo as etapas históricas, “passou a ser uma atividade essencial para os organismos coletivos e para as comunidades. As funções da comunicação estão ligadas a todas as necessidades materiais e imateriais dos indivíduos”. Para Calhoun (2012, p. 280), “a comunicação é o campo mais importante para o estudo de muitas dimensões chave das mudanças sociais”. Melo (2007, p. 7), entende, dessa maneira, que o surgimento dos meios de comunicação oportunizou “multiplicar as imagens do mundo”, promovendo, através de suas produções, a socialização, visibilidade cultural, e com isso, a possibilidade de desapegar-se de uma visão unilateral da existência.

Ora, comunicar implica em ser compreendido. Wilson e Sperber (2005, p. 228) esclarecem que “a compreensão é alcançada quando a intenção comunicativa é satisfeita – isto é, quando a audiência reconhece a intenção informativa”, sem que isso necessariamente se configure em aceitação ou concordância. Sendo a mensagem comunicativa estreada em códigos, Bonini (2003, p. 66) entende que “o gênero tem sido concebido como um elemento do código, ao modo de um conjunto de recursos sónicos que auxiliam na formatação de uma ação de linguagem”. Swales (1990, p. 45) define que “a genre is a class of communicative events: I will assume that a communicative event is one in which language (and/or paralinguagem) plays both a significant and an indispensable role<sup>64</sup>”. Para Bakhtin (1997, p. 313), “os gêneros correspondem a circunstâncias e a temas típicos da comunicação verbal e, por conseguinte, a certos pontos de contato típicos entre as significações da palavra e a realidade concreta”, que caracterizam épocas, ideologias e situam as narrativas no contexto social.

---

<sup>64</sup> “Um gênero é uma classe de eventos comunicativos. Assumirei que um evento comunicativo é aquele em que a linguagem (e/ou paralinguagem) desempenha um papel significativo e indispensável” (Tradução livre).

A transição da comunicação basicamente oral para a utilização da escrita, na visão de Marchusi (2010, p. 20), resulta na percepção “de que os gêneros textuais surgem, situam-se e integram-se funcionalmente nas culturas em que se desenvolvem”, amparados pelas inovações tecnológicas e o acesso à estas pela sociedade. Na mesma linha, Todorov (1996, p. 50) aduz que “un nuevo género siempre es la transformación de uno o varios géneros antiguos: ya sea por inversión, desplazamiento o combinación”. E, embora Todorov se ocupasse aqui dos gêneros literários, Seixas (2009) descreve que tal fenômeno também se aplica aos gêneros jornalísticos, onde veremos adiante, a charge está inserida. A autora entende que as modificações tecnológicas propiciaram aos leitores novas formas de ter acesso às informações, e, “com as novas mídias, as práticas discursivas passam a experimentar e produzir novos formatos, que podem se instituir ou não em novos gêneros” (SEIXAS, 2009, p. 2).

O estudo dos gêneros jornalísticos no Brasil, de acordo com Escudero (2013, p. 3) inicia-se “nos anos 1960, com Luiz Beltrão em sua triologia: “A imprensa informativa” (1969); “Jornalismo interpretativo” (1976); e “Jornalismo opinativo” (1980)”, sendo continuados por José Marques de Melo. Seixas (2009) conta que em 1985, Marques de Melo mapeia os estudos dos gêneros jornalísticos desenvolvidos até então e propõe que estes sejam classificados de acordo com seu cerne constitutivo. Luiz Beltrão pensava “a divisão entre jornalismo informativo, opinativo e interpretativo, seguindo o critério funcionalista. Marques de Melo retira o interpretativo” (SEIXAS, 2009, p. 56). Como dito anteriormente, os gêneros não são estáticos, ao contrário, o próprio Marques de Melo (2003, p. 12) destaca que “os conceitos e classificações do jornalismo devem ser revistas periodicamente, no sentido de verificar se ainda correspondem às singularidades vigentes no campo da informação de atualidade”, o que o motivou a trabalhar, posteriormente com a proposta de classificar os gêneros em informativo, opinativo, interpretativo, utilitário ou de serviços e diversional.

Vamos nos ocupar aqui dos três primeiros citados acima, utilizando, para entendê-los, os estudos de Medina (2001), Araújo e Souza (2008) e Marques de Melo e Assis (2016). Os pesquisadores descrevem que no *gênero informativo*, o veículo de comunicação observa, registra e informa a sociedade, sendo sua função a vigilância social. Nele estão inseridos a nota, notícia, reportagem, entrevista, título e chamada. Já no *gênero opinativo*, chamado por Marques de Melo e Assis (2016, p. 49) de “fórum de ideias”, são difundidas as opiniões da empresa e de colaboradores. O editorial, comentários, artigos, resenhas ou críticas, coluna, carta e crônica fazem parte dessa classe. No *gênero interpretativo* há uma investigação que anseia compreender os fatos e seus sentidos, tendo função esclarecedora. Está distribuído em “análise, perfil, enquete, cronologia e dossiê” (MARQUES DE MELO E ASSIS, 2016, p. 51).

E a charge? Onde se enquadra? Luiz Beltrão (1918-1986), de acordo com Costa (2007), entende que a charge está classificada como jornalismo opinativo. Marques de Melo (2003) compreende que o jornalismo de opinião não é somente baseado em narrativas textuais. O autor coloca a imagem como uma forma de posicionamento bem aceito pelo público, sendo que a caricatura se posta como categoria que engloba outros tipos de manifestações gráficas: a caricatura propriamente dita, a *charge*, o *cartoon*<sup>65</sup> e o *comic*<sup>66</sup>. Dessas, o *cartoon* e o *comic* não são consideradas como ferramentas jornalísticas, mas sim pertencentes ao gênero diversional. “O mesmo não ocorre com a caricatura e a *charge*. Sua validade humorística advém do real, da apreensão de facetas ou de instantes que traduzem o ritmo de vida da sociedade, que flagram as expressões hilariantes do cotidiano. Sua intenção é representar o real, criticando”. (MARQUES DE MELO, 2003, p. 168).

Na concepção de Medina (2001), a *charge* também está posta como uma derivação da caricatura. Entretanto, o autor *migra* a charge para outra classificação de gênero jornalístico: O ilustrativo ou visual, onde também estão os gráficos, as tabelas, os quadros demonstrativos, as ilustrações e a fotografia. A justificativa dada por Medina (2001, p. 52) para deslocar a caricatura e suas derivações, antes inseridas no jornalismo de opinião, “deve-se ao seguinte: a caricatura, como sendo uma representação gráfica, ocupava o lugar que ocupa hoje a fotografia (antes da invenção dessa linguagem), com desenhos mostrando a realidade abordada pelas matérias jornalísticas da época”, e não necessariamente apresentando teor opinativo em sua construção, mas podendo sim, ser utilizada como ferramenta de promoção individual. Rêgo (2010, p. 742) por seu turno, entende que “as charges e fotos aparecem na imprensa brasileira como a “opinião ilustrada”, ao lado da caricatura, que é uma forma de ilustração que a imprensa absorve com o sentido nitidamente opinativo”, para além da simples ilustração.

Miani (2014, p. 140) utiliza o termo *charge editorial* para demonstrar a importância do jornalismo gráfico, descrevendo que “as charges editoriais aparecem em diversos contextos comunicativos, ora explorando o tema de maior importância, visibilidade ou polêmica explorado pelo veículo de comunicação”. Hora de entender o que é o editorial. Marques de Melo (2003, p. 103) define editorial como “o gênero jornalístico que expressa a opinião oficial da empresa diante dos fatos de maior repercussão no momento”. Com a mesma percepção, Sousa (2001, p. 282) alude que os assuntos tratados no editorial devem apresentar relevância,

---

<sup>65</sup> Anedota gráfica. Crítica mordaz. Geralmente não insere personagens reais ou fatos verídicos, mas representa uma expressão criativa do caricaturista, que penetra no domínio da fantasia. Mantem-se, contudo, vinculado ao espírito do momento, incorporando eventualmente fatos e personagens. (MARQUES DE MELO, 2003)

<sup>66</sup> História em quadrinhos. Narrativa composta por imagens que se sucedem, complementada por textos (balões). No jornal, aparece de forma seriada. Na revista publica-se integralmente (MARQUES DE MELO, 2003)

“nomeadamente aqueles que podem repercutir-se nos processos de decisão que afectam a vida colectiva de um povo”. Para Arbach (2007, p. 141) “o texto de um editorial moderno não é apenas opinião. Inclui análise e esclarecimento mesmo que não opine. Expõe e interpreta o que é obscuro do aparente caos da mistura dos acontecimentos”, e nada mais oportuno para descrever acontecimentos do que uma frase utilizada popularmente: *Entendeu ou quer que desenhe?* Então, vamos aos desenhos. Ou as charges.

A charge se estrutura, como explica Souza (2011, p. 251), estada no uso de “linguagem não verbal e, às vezes, linguagem verbal”. Romualdo (2000, p. 33) entende a “charge como o texto visual humorístico que critica uma personagem, fato ou acontecimento político específico”. Mas o que seria um texto visual? Na compreensão de Bense (2003 p. 175), “de um modo geral, todo texto se torna uma série linear de signos”. Vilches (1997, p. 41) considera “la imagen como un texto, en el sentido de una unidad discursiva superior a una cadena de proposiciones visuales aisladas, que se manifiesta como un todo estructurado e indivisible de significación que puede ser actualizado por un lector o destinatario”. Assim, a charge, que não se ampara apenas no texto visual, mas também no texto escrito, propriamente dito, apresenta algumas características em sua criação que definem seu fácil entendimento ou não.

Vanoye (2003, p. 243) insere a charge no campo do desenho humorístico, em que “o desenho contém elementos neutros e um elemento dissonante que cria o humor”. O autor descreve que, partindo desse prisma, a relação texto-imagem varia de acordo com a importância dada a cada elemento. Para Cagnin (1975, p. 142) “uma narrativa em quadrinhos se desenrola com uma variação constante de complementaridade e dominância de um sistema sobre o outro, e isto até de quadrinho para quadrinho”. Vejamos então a descrição de Vanoye (2003): a) a imagem-desenho pode ser autossuficiente, sem necessidade de texto para sua compreensão; (Figura 22) b) a imagem-desenho é autossuficiente, mas uma legenda aparece, que não modifica a compreensão da charge; (Figura 23) c) imagem-desenho e legenda geram a ruptura, de onde emerge o humor. Aqui a dissonância pode ser tanto pela imagem como pela legenda; (Figura 24) d) a legenda é autossuficiente, sendo a imagem-desenho apenas uma ilustração da história cômica (Figura 25).

Tomando o pensamento de Arbach (2007, p. 203), é possível perceber a importância que o humor gráfico tem na comunicação, que transmutado em “gênero jornalístico possui uma missão social. Ela pode se manifestar através de textos ou pelo impacto do desenho de imediata absorção pelo leitor”. Pertinente agora, é entender como é compreendido e quais os efeitos do

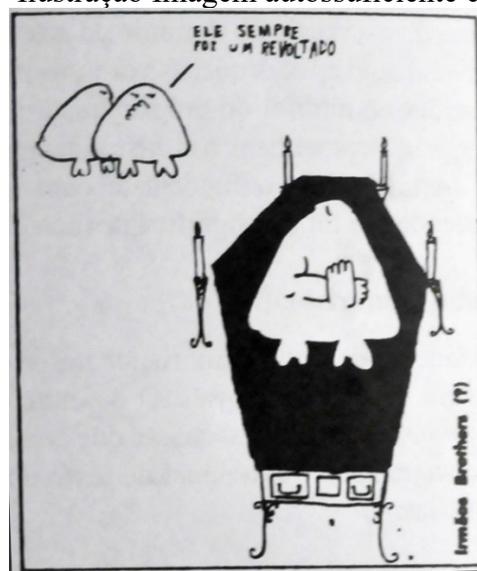
humor<sup>67</sup>. Para Wainberg (2010, p. 635), “humor é a resposta de um indivíduo a certo tipo de estímulo”. Pombo (2011, p. 250) compreende que “o humor resulta de um certo número de disposições do espírito que têm relação com a melancolia, ou com o seu contrário, com a sociabilidade ou a falta de sociabilidade”. De certo, que o humor que estamos tratando aqui, o *bom humor*, normalmente se converte em outra expressão: o riso. Rir significa compreender o que nos acompanha no trato diário.

Figura 22: Ilustração Imagem autossuficiente – Charge de Nicolielo<sup>68</sup>, 1976.



Fonte: (VANOYE, 2003, p. 243)

Figura 23: Ilustração Imagem autossuficiente com legenda

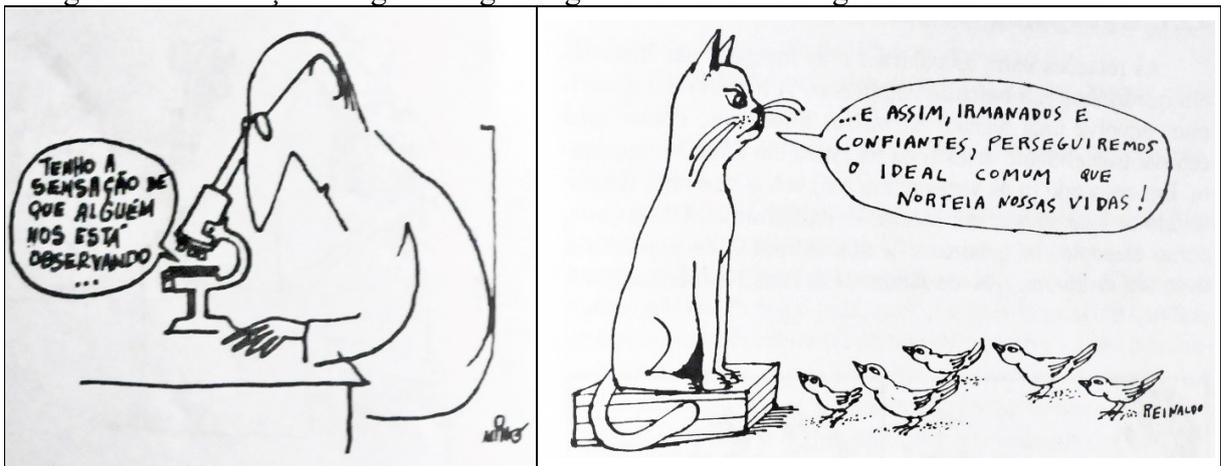


Fonte: (VANOYE, 2003, p. 244)

<sup>67</sup> “A medicina romana dos tempos de Galeno estipulava que o organismo humano era regido por quatro elementos líquidos que circulam pelo corpo, chamados humores: o sangue, a fleuma, a bile amarela e a bile negra, sendo que a predominância de um deles definiria uma pessoa de caráter sanguíneo, fleumático, melancólico ou colérico, respectivamente. Quem tivesse os quatro humores em equilíbrio seria uma pessoa bem-humorada” (XAVIER, 2001, p 194).

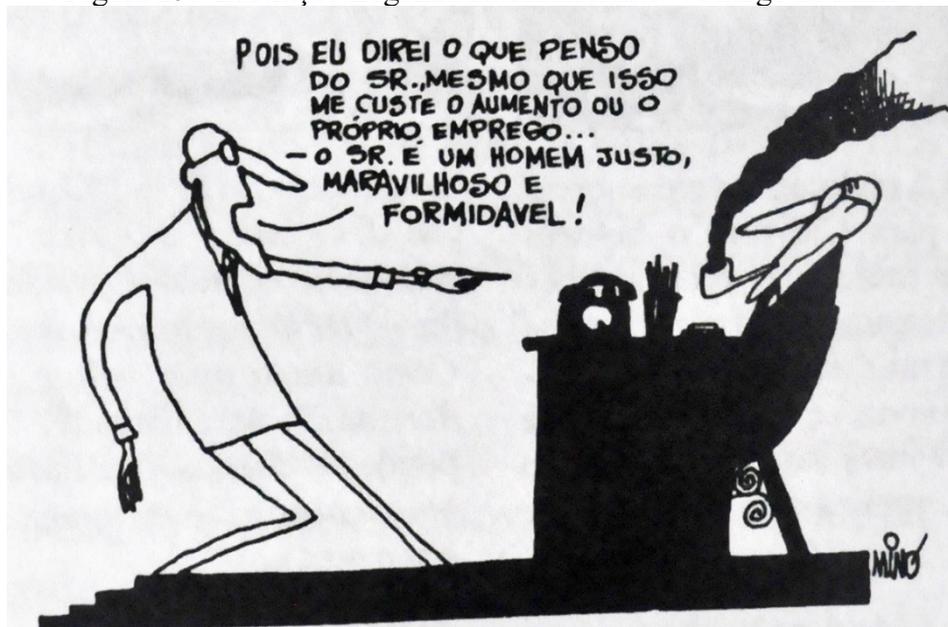
<sup>68</sup> Antônio Carlos Nicolielo, Nova Europa – SP (1948), chargista e artista plástico brasileiro (CATÁLOGO DAS ARTES, 2018).

Figura 24: Ilustração Imagem e legenda geram humor – Charges de Mino<sup>69</sup> e Reinaldo<sup>70</sup>.



Fonte: (VANOYE, 2003, p. 244-245)

Figura 25: Ilustração Legenda autossuficiente – Charge de Mino



Fonte: (VANOYE, 2003, p. 245)

Para Alberti (2002, p. 12) “o riso e o cômico são literalmente indispensáveis para o conhecimento do mundo e para a apreensão da realidade plena”. No entendimento de Bergson (1983, p. 9) “o riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social”. Rir possibilita a quebra e um pensamento contínuo, a ruptura com posições cristalizadas, de onde surge novas perspectivas do mundo. Xavier (2001, p. 193), infere que “é necessário que haja um cogito, a compreensão do eu e do outro, do que seja um

<sup>69</sup> Hermínio Macêdo Castelo Branco Fortaleza – CE (1944), desenhista, artista plástico, cartunista, programador visual, projetista gráfico, poeta bissexto, livre pensador, autor de histórias, fábulas e contos infantis, ilustrador e publicitário (GUIA DOS QUADRINHOS, 2019).

<sup>70</sup> Reinaldo Batista Figueiredo é um humorista, cartunista e músico brasileiro (REINALDO, 2019).

comportamento ‘padrão’ e esperado e, por fim, é preciso que exista também a distinção entre esse momento ‘padrão’ e o insuspeito e súbito acaso, que rompe com ele”, para que exista o riso.

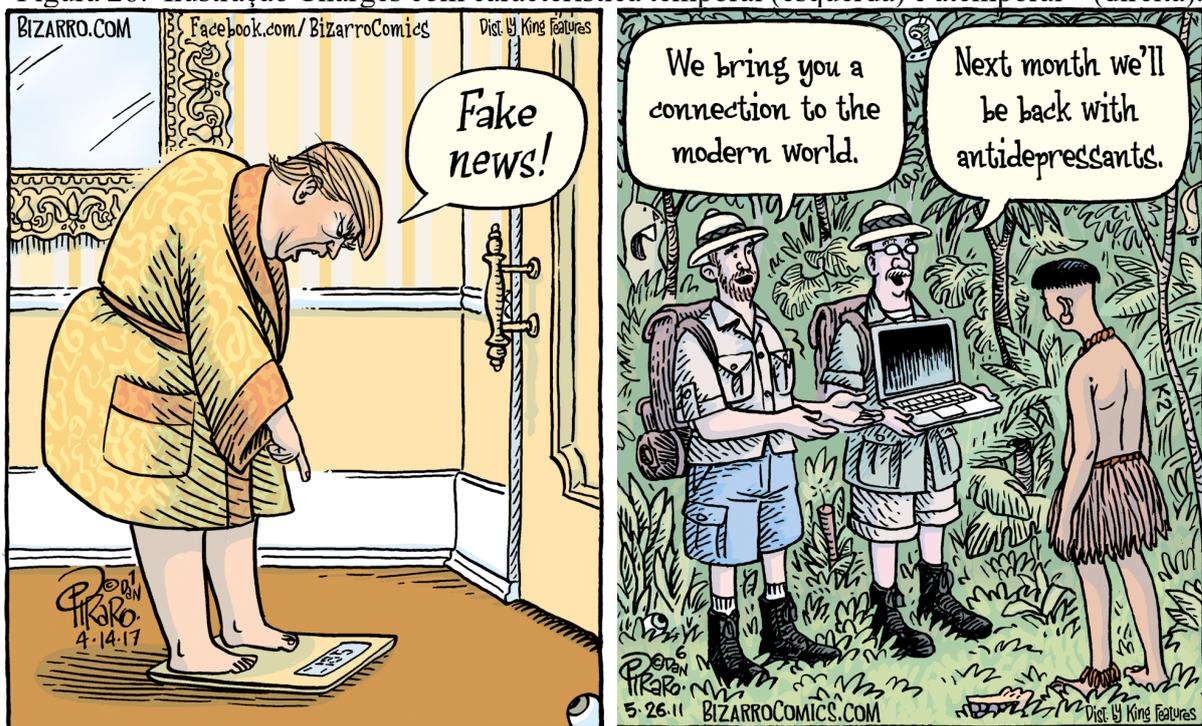
Wittgenstein (1995, p. 142) depreende que “el humor no es un estado de ánimo, sino una visión del mundo”, que se forma, não aleatória ou espontaneamente, senão com o acúmulo de experiências. Corroborando tal reflexão, Arbach (2007, p. 201), conjecturando sobre o humor no jornalismo gráfico, argumenta que “o desenho de humor pode ser considerado mais como forma narrativa do que um meio de expressão estética. Podemos dizer que nele o objetivo estético sempre ocupa um espaço secundário, pois é a ideia quem ocupa o ponto principal”. Voltando à charge, Schwartz (2016, p. 55) amplia a capacidade narrativa da mesma, já que “repleta de significados torna-se sujeito, ou seja, um documento da história”. Isso exige que o chargista esteja bem informado, de maneira que possa transmitir seu ponto de vista de maneira clara.

Para se consolidar enquanto produtor de sentido na narrativa, o humor se vale de algumas estratégias, dentre as quais se destaca a ironia, descrita por Maliska e Souza (2014, p. 2) “como um processo de desconstrução do sentido, que desequilibra o institucionalizado, assinala uma fenda com aquilo que se depreende sólido e coerente no discurso legitimado”. O termo ironia tem múltiplas definições, até pelas inúmeras aplicações comunicacionais que suscita. Matias, Moura e Maia (2017, p. 249) percebem “que a ironia é um jogo em que uma expressão, uma imagem ou um gesto duplicam seu sentido, e o explícito leva a um implícito”. Pensamento similar é expresso por Deleuze (2006), para quem a construção irônica tem como propósito abordar situações de maneira que essas transmutem fatos obductos em eventos lúcidos, que ao emergirem provoquem reflexão e posicionamento. Para além da prática irônica, Deleuze (2006, p. 80) considera que a ironia “é ainda uma contemplação, nada além de uma contemplação...”. Contemplar é observar. O que se observa pode ser considerado uma cena. “A “cena” da ironia é uma cena social e política” (HUTCHEON, 2000, P. 19).

Charge tem data de validade? (figura 26) Romualdo (2000, p. 33), ao comentar especificamente a charge política, entende que “por focalizar uma realidade específica, ela se prende mais ao momento, tendo, portanto, uma limitação temporal”. Já Maringoni (1996) vê essa questão de duas maneiras. Vai depender de como a charge é construída. Se para retratar o fato, o chargista deixar bem claro quem é o personagem, essa será uma clara marca de temporalidade. Agora, se a charge representar o fato de maneira genérica, sem indicar quem são as figuras centrais, o que se reproduzirá no futuro será uma situação, que bem poderá ainda

ser atual. Abaixo, dois exemplos de como a charge se apresenta com relação a temporalidade. Na primeira, o atual presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, eleito em 2016 para mandato até 2021, acusa a balança de estar mentindo. Uma clara alusão à sua atitude de criticar a imprensa de espalhar notícias falsas sobre sua pessoa. A segunda charge apresenta, de maneira bem-humorada, a contradição entre a inserção do homem no mundo moderno e a pressão que a vida na sociedade altamente tecnológica impõe aos humanos.

Figura 26: Ilustração Charges com característica temporal (esquerda) e atemporal<sup>71</sup> (direita).



Fonte: (BIZARRO, 2019)

Arbach (2007, p. 210) acrescenta outro fator a ser considerado na elaboração- interpretação da charge: “sua ocorrência opera em cima de fatos reais e o conhecimento prévio do tema abordado na charge, por parte do leitor, é fator essencial para compreendê-la”. Ou seja, o leitor desinformado não poderá extrair toda a carga de conteúdo proposta pelo chargista. Para a compreensão da charge, na ótica de Oliveira e Ferreira (2015, p. 3), “os leitores precisam reconhecer as marcas presentes no contexto, que são possíveis através da relação entre verbal e pictórico”, que extrapolam as molduras do desenho, criando cumplicidade entre chargista e leitor, e, como explicita Maringoni (1996, p. 88), “a existência de um código permite que se

<sup>71</sup> Fala 1: “Nós trazemos uma conexão com o mundo moderno”. Fala 2: “No próximo mês estaremos de volta com antidepressivos” (tradução livre).

associem acontecimentos que à primeira vista não possuem ligação alguma”, estabelecendo assim a conexão entre narrativa e apreensão de sentido.

Essa interação é possível porque, como explica Romualdo (2000, p. 60), “a charge é um texto polifônico, isto é, um texto que apresenta várias “vozes” em sua constituição e que mantém relações intertextuais com outros”. A polifonia ocorre por intermédio da enunciação, que Almeida (2010, p. 463) define como “o processo de uso da linguagem, situado em tempo e espaço determinados, cujo produto é uma sequência verbal dotada de sentido e sintaticamente completa”. Bakhtin (1997, p. 112) entende que “a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados”. Daí surge o diálogo, o discurso, o enunciado<sup>72</sup>. Brait e Melo (2005, p. 63) concebem o enunciado “como unidade de comunicação, como unidade de significação necessariamente contextualizado”. Fenômeno que ocorre na charge, que se posiciona de maneira social, ideológica e contextual, tendo como enunciador o chargista, que dialoga com o leitor. Assim, a charge, que revela o posicionamento social, que abarca as convicções do chargista e do leitor, “lê uma organização ideológica cotidiana” (ROMUALDO, 2000, p. 193).

Invariavelmente, como descreve Bakhtin (2002, p. 86), o enunciado, por surgir em “determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social”. Depreende-se dessa prosa o conceito de dialogismo. Barros (1994, p. 3), ao analisar a concepção bakhtiniana de dialogismo percebe esse “como o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro”. Ao incluírem-se as diversas vozes que dialogam, Fiorin (2006, p. 170) esclarece que “quando se diz que o dialogismo é constitutivo do enunciado, está-se afirmando que, mesmo que, em sua estrutura composicional, as diferentes vozes não se manifestem, o enunciado é dialógico”, ou seja, implica em duas posições, opiniões ou visões de mundo.

Imaginemos, em um exercício simples, que a charge propicia a ocorrência de diálogo entre autor e leitor. Essa interlocução sustenta-se nos elementos inseridos com o propósito de fazer refletir. Ora, a charge situa-se em um espaço delimitado, como se fora *aprisionada* na moldura de uma pintura, fronteira por onde sua relevância deve irromper. Marchezan (2006, p. 128), infere nesse *intermezzo* que nas “fronteiras do diálogo, de conversa em conversa, o diálogo, alçado a conceito paradigmático, revela, na relação que mantém com outros conceitos,

---

<sup>72</sup> Grandeza dotada de sentido, pertencente à cadeia falada ou ao texto escrito (GREIMAS E COURTÉS, 1979).

a “coerência” da reflexão bakhtiniana, não sem razão designada “dialogismo””. Se existe margem, forçosamente existe um centro.

Considerando as manifestações pictóricas como uma estrutura dialógica, é apropriado adir o pensamento de Derrida (1995, p. 230) para quem “o centro de uma estrutura, orientando e organizando a coerência do sistema, permite o jogo dos elementos no interior da forma total”, fazendo transbordar o sentido do discurso. Partindo de uma decodificação de conteúdo, por meio da desconstrução, Santiago (1976, p. 16) observa um evento que permite ao “significado” desprover-se de uma fonte fixa, que seria o centro, passando assim “a existir enquanto construção substitutiva que, na ausência de centro ou de origem, faz com que tudo se torne discurso e a produção da significação se estabeleça mediante uma operação de diferenças”. Esse é o “ponto onde se encontram as opiniões de interlocutores imediatos (numa conversa ou numa discussão acerca de qualquer acontecimento da vida cotidiana) ou então as visões do mundo, as tendências, as teorias, etc. (na esfera da comunicação cultural)” (BAKHTIN, 1997, p. 319-320).

#### **4.5 A narrativa do cotidiano: a charge da (e na) idade da pedra**

Do paleolítico até a litografia<sup>73</sup>, um longo caminho foi percorrido. E a história humana narrada, ou gravada na pedra. Esse detalhe, que liga o surgimento das pinturas rupestres e a consolidação da charge, já no século XIX, é carregado de simbolismo, que mostra a necessidade humana de registrar seu cotidiano, além de reafirmar a observação crítica de seus autores. A escolha dos suportes pelos artistas, seja na pré-história, seja na arte moderna, deu-se primeiramente em função da disponibilidade e, posteriormente, do aprimoramento de técnicas e dos próprios materiais.

Pinheiro (2007, p. 29) observa que a utilização da parede rochosa pelo artista do paleolítico, considerando sua superfície, incluindo as eventuais irregularidades pretendia colocar em destaque “o motivo representado, como se a forma acidentada da rocha indicasse ao artista o caminho a seguir: uma ondulação podia servir para representar o ventre de um animal, um pequeno orifício natural podia ser utilizado como um olho”. A litografia, por sua vez, surgiu em 1796, criada por Alois Senefelder<sup>74</sup>. Reforçando a ideia de que os fatos narram

---

<sup>73</sup> A arte da litografia consiste em executar uma imagem ou texto sobre uma pedra calcária e imprimi-los. A técnica foi denominada inicialmente de impressão química por basear-se no princípio químico de que água e gordura se repelem (MENEZES, 2008).

<sup>74</sup> (Praga, 1771 – Munique, 1834) Ator, músico e escritor austro-alemão (MENEZES, 2008).

a trajetória da humanidade, preenchem seu dia-a-dia, Boeira (2013, p. 155) sugere “que a litografia pode ser vista como o testemunho de um olhar sobre o real”, um recurso documental que, assim como as pinturas rupestres, fixam, gravam e eternizam o transcorrer do tempo no cotidiano humano.

Quando se trata de organização social, alguns conceitos se entrecruzam. De início, convém definir cotidiano. Lukács (1966, p. 11) entende que “el comportamiento cotidiano del hombre es comienzo y final al mismo tiempo de toda actividad humana”. Para Heller (2000, p. 17) “a vida cotidiana é a vida do homem *inteiro*; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade”. Lefebvre (1991), por seu turno, levanta alguns questionamentos acerca do cotidiano enquanto construção espontânea do ser humano. O autor, em linhas gerais, analisa que conquanto o homem exista como indivíduo, as suas ações diárias, que formam a vida cotidiana, estão influenciadas por forças estatais, alienantes. O autor parte da premissa marxista de que a sociedade se sustenta sobre três pilares: *base econômica* (meios de produção e organização do trabalho), *estrutura* (relações sociais) e *as superestruturas* (códigos, instituições e ideologias). E é inserido nessas relações que os homens “ganham ou deixam de ganhar sua vida, num amplo sentido: não sobreviver ou sobreviver, apenas sobreviver ou viver plenamente. É no cotidiano que se tem prazer ou se sofre. Aqui e agora” (LEFEVBRE, 1991, p. 27).

Partindo da reflexão de Paulo Netto e Carvalho (2007, p. 24) de que “o cotidiano é a vida de todos os dias e de todos os homens em qualquer época histórica que possamos analisar”, percebe-se que o cotidiano não foi inventado, embora modificado com o suceder das fases da história humana. Ou seja, com o passar do tempo. Para Lefebvre (1991, p. 8) “a história de um dia engloba a do mundo e a da sociedade”, em razão de uma sucessão da temporalidade fluida, contínua, cheia de variações de sentidos e sentimentos. A noção de vida cotidiana impulsionou a criação do sentido do comum. Pensando em termos de pré-história, o registro do cotidiano deu-se pelas obras de arte, ferramentas e outros vestígios deixados pelos grupos humanos. Heller (2000, p. 20) destaca que “a vida cotidiana não está “fora” da história, mas no “centro” do acontecer histórico: é a verdadeira “essência” da substância social”, constituindo-se, desta maneira, no elo narrativo entre presente e passado.

Mas qual a relação entre presente e passado? Aqui, estamos, você e eu, confinados em uma investigação que se posta nos extremos de uma escala temporal, lançados para trás e para frente, impotentes. Deleuze (1974, p. 64) reflete que “só o presente existe no tempo e reúne, absorve o passado e o futuro, mas só o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente”. A variável aqui, que entrepõe o passado no presente é a memória, *gaveta*

onde tanto os artistas da pré-história quanto os cartunistas buscam as imagens para narrar a história. Na definição de Bergson (1999, p. 120) “as lembranças pessoais, exatamente localizadas e cuja série desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o último e mais amplo invólucro de nossa memória”, que ora se materializa (as pinturas e as charges), e em outras situações mantem-se no virtual.

A efemeridade do tempo presente faz com que as situações se sucedam e desapareçam, transforma o instante em instantâneo, construindo novas imagens sobrepostas, surgindo em seu lugar o passado. Deleuze (1998, p. 124) explica que, motivado por esse encadeamento de eventos, “é no virtual também que o passado se conserva”. Como quem entrega a chave do armário, Bergson (1999, p. 158) adverte que “o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia”. A atitude, assim, incute às manifestações humanas, aos narradores dos cotidianos, a responsabilidade de demarcar a temporalidade das práticas sociais humanas, como as relações de trabalho (a caçada da pré-história ou a crítica à baixa remuneração), por exemplo.

Coexistindo em um mesmo espaço, presente e passado demarcam mais que seu lugar no tempo, sendo sua essência fugaz, mas passível de materialização, projetada pela consciência. Arquétipo disso, a produção de imagens gráficas pelas sociedades humanas primitivas, no entendimento de Pessis (2003, p. 75) tem sua gênese na capacidade reflexiva que se desenvolve nos humanos, “inserindo a permanência nos registros da gestualidade, transcendendo a contingência temporal e preservando a memória comunitária”. Na concepção de Deleuze (2006, p. 85) “a reflexão implica alguma coisa a mais que a reprodução; mas este algo a mais é só a dimensão suplementar em que todo presente se reflete como atual ao mesmo tempo em que representa o antigo”. Pensando na relação pinturas rupestres e charge, pressupõe-se uma ressignificação consciente, que “envolve elementos que são provenientes de observações sensíveis a partir do real e da capacidade do artista de imaginar e de se projetar com suas vontades, significados e sentidos” (TEIXEIRA, 2016, p. 154).

Assim, o que se narra está em constante movimento temporal, uma busca por argumentos e lembranças. Para Gurgel (2012, p. 78), “a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente”. É com essa mobilidade que o artista (rupestre ou cartunista) recria. Partindo, como bem alerta Torrezan (2017, p. 52), da “porosidade que possui para o mundo que, dito em outras palavras, nada mais é que os atravessamentos de forças que se somam, multiplicam, opõem, disputam ali, naquele momento, naquela passagem”, e de onde emerge a essência de sua orbe

simbólica. Essas passagens, idas e vindas, por mais sutis que sejam, deixam rastros. Azevedo Neto (2011, p. 7) entende que, de maneira diversa com o que ocorre com a narrativa oral, esteada em relatos, que necessita de uma batalha infinita contra o olvidamento, “os rastros documentais podem ser deixados nas areias do tempo de forma, inclusive, involuntária”, mesmo que por vezes carentes de uma interpretação mais acurada.

O que emerge desse permear é narrativa, comunicação, devir. Na concepção de Deleuze (1998, p. 3) “os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos”. Sendo assim, as charges e as pinturas rupestres se encontram no devir, especificamente no devir-imagético, definido por Gonçalves e Head (2009, p. 31) como “a possibilidade de emergência de um personagem, do indivíduo que fala, que se apresenta e se representa a partir de uma relação. Relação que se realiza nesta tensão entre a apresentação e a representação”, em que é narrado o cotidiano, ora representativo, ora ressignificado, posicionando o indivíduo ante a sociedade, o criador perante a criação, em um vínculo ao mesmo tempo de similitude e contraste, opondo a personalidade do artista à singularidade coletiva.

Partindo do deslocamento proposto, tanto na arte rupestre como nas charges, necessário se faz entender essa relação, que permeia a percepção temporal, estrutura lembranças e memórias e cristaliza acontecimentos. Derrida (2012, p. 236) aponta que “dizer o acontecimento é dizer o que é, logo as coisas tais quais elas se apresentam, os acontecimentos históricos tais quais eles tiveram lugar e é a questão da informação”. Já Bergson (1999, p. 156), entende que as transições entre memória lembrança e consciência é fruto de uma procura incessante, “de um ato *sui generis* pelo qual deixamos o presente para nos recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica”. E, concordando que entre a cena imaginada em nossa projeção mental e a fixada como produto final na fotografia existem diferenças, aqui também realizamos um exercício de revirar um passado, desenhando uma realidade que ao certo não sabemos como se concretiza, mas se deixa apreender em vestígios e interpretações, roteiro da próxima etapa dessa pequena excursão.

## 5 DESCONSTRUINDO A CHARGE *RUPESTRE* DE DAN PIRARO

### 5.1 Apresentando o *Corpus Documental*

Após a busca inicial realizada, que resultou na seleção das vinte e quatro charges, chegou a hora de analisa-las. Primeiro, vamos apresentar o *corpus*. As charges estão divididas em quatro categorias: comunicação, tecnologia, cultura e sociedade, foram publicadas entre 2005 e 2017, no site *Bizarro*, e selecionadas por apresentar elementos relevantes para a compreensão de processos sociais, vistos sob a ótica dos estudos comunicacionais, filosóficos, antropológicos e culturais. Vamos a elas:

#### 5.1.1 Charges com enfoque em comunicação

As charges selecionadas para a categoria Comunicação apresentam temas como as relações comunicacionais entre o homem e os grupos sociais, o desenvolvimento e uso da linguagem, a narrativa e os meios de comunicação na cotidianidade humana.

#### 5.1.2 Charges relacionadas à tecnologia

Na categoria Tecnologia, as charges selecionadas destacam o desenvolvimento das ferramentas tecnológicas ao longo do tempo, desde a criação da roda até o surgimento de equipamentos de interação humana.

#### 5.1.3 Charges e os processos culturais

Os processos culturais, característica dos grupos humanos, são apresentados nas charges selecionadas para a categoria Cultura por intermédio de manifestações ligadas à arte e sua intencionalidade, as tradições, os costumes e as narrativas históricas.

#### 5.1.4 Charges e o homem social

A categoria nominada de Sociedade traz um apanhado de situações às quais o homem está cotidianamente ligado. As questões ambientais, a religiosidade, relações trabalhistas, os

procedimentos médicos e saúde e, um dos temas mais controversos de nosso cotidiano - a política, são abordados na análise dessa seleção de charges.

## 5.2 As motivações do artista

É interessante perceber que o autor das charges, Daniel Charles “Dan” Piraro, escritor, pintor, ilustrador e criador de desenhos animados norte americano, consegue expor temas relevantes à vida do ser humano sem para isso restringir espacialmente sua crítica. Com forte ativismo em assuntos relacionados à construção das relações políticas – não apenas as conexas a atividade da política administrativa e partidária – mas sim, à formação do homem enquanto ser social, que se comunica, relaciona, questiona e compõem um determinado grupo social. Suas posições criticam a postura humana frente à proteção do meio-ambiente, da proteção dos animais, do entendimento de que armas produzem violência, da valorização do ser humano em sua individualidade.

Dan Piraro entende que a tecnologia, sobretudo a que propiciou o compartilhamento e o aumento no fluxo de informações, via internet, tem papel importante na construção de uma humanidade mais consciente. “Hoje em dia, a maioria dos leitores experimenta quadrinhos através da Internet, portanto, ao expressar opiniões fortes, você pode atrair outros com pontos de vista semelhantes e desenvolver públicos mais fortes e maiores” (DAN PIRARO, 2018). Esse argumento o fez investir na divulgação de seu trabalho na rede. Em 03 janeiro de 2008, Dan Piraro lançou o blog *bizarrocomic.blogspot.com*, onde publicou suas criações até 17 de fevereiro de 2011. Tal projeto foi o embrião do *Bizarro.com*, site onde atualmente o artista publica.

Além de um traço marcante e único, Dan Piraro esconde em suas charges pequenos símbolos secretos, os *Bizarro Secret Symbols* (figura 27), em tradução livre, Símbolos Secretos Bizarros. Dan Piraro (2008), diz que “isso foi algo que começou aleatoriamente para me entreter”. Com o tempo, os leitores começaram a ficar intrigados e a questionar sobre seu significado. “É claro que eu criei razões filosóficas ridículas para todas elas, que publiquei no meu site” (DAN PIRARO, 2008). Essas definições, mesmo sendo tratadas como cômicas, são cuidadosamente inseridas, de maneira que sua presença desperte a reflexão por parte dos leitores.

O que será mais fácil: construir ou desconstruir? Para Dan Piraro (2007), o início de qualquer trabalho é sempre um desafio. E um paradoxo. Quando se constrói, pode-se partir do zero ou de uma base criativa já existente. No caso da charge, o artista, ou tem personagens, que

utiliza frequentemente, ou parte de uma página em branco todos os dias. Debruçar-se sobre os personagens existentes, ao mesmo tempo que facilita a criação, também limita o espaço argumentativo do criador, visto que estes irão se incorporar em determinado assunto ou situação. Inovar todos os dias, por outro lado, amplia o perímetro, mas dificulta o fazer criativo. O artista tem que estar preparado para construir sempre um novo ator, e descrever situações por uma nova ótica. Uma intersecção entre construir e desconstruir, que se revezam cotidianamente.

Figura 27: Ilustração – Símbolos Secretos Bizarros



Fonte: Criado pelo autor, adaptado de *Bizarro*, 2018

Independentemente do ponto de vista de quem se debruça sobre a questão, as duas possibilidades comungam de um conceito: a estrutura. Japiassú e Marcondes (2008, p. 92) definem estrutura como um “conjunto de elementos que formam um sistema, um todo ordenado de acordo com certos princípios fundamentais”, ligados ao modelo social, suas configurações e disciplinas. Quando da produção de imagens, Greimas e Courtés (1979, p. 161-162) inferem que “a rede relacional que define a estrutura é uma hierarquia, vale dizer uma grandeza decomponível em parte que, estando sempre relacionadas entre si, mantêm relações com o todo que constituem”. Assim, o ser humano ao utilizar a imagem para representar a estrutura social, induz para Villafañe (2006, p. 29), que “el concepto de imagen comprende otros âmbitos que van más aliá de los productos de la comunicación visual y del arte; implica también procesos como el pensamiento, la percepción, la memoria, en suma, la conducta”. Isso é construir. Então, como as charges de Dan Piraro já estão engendradas, chega o momento de, a partir da

desconstrução inspirada em Jacques Derrida, extrair-lhes sentido e ampliar as possibilidades interpretativas dessas narrativas.

### **5.3 Representação artística da pré-história tracejada nas charges: um motivo singular**

Desenho é traço e forma. Derrida (1973, p. 260) observa que ao buscar o entendimento acerca do desenho, forçosamente, aflora a “condição da imitação; por cor, substância natural, cujo jogo é explicável por causas físicas e pode tornar-se objeto de uma ciência quantitativa das relações de uma ciência do espaço e da disposição analógica dos intervalos”, paralelo da condição da realidade social. O traço, como descreve Ingold (2007, p. 43) “is any enduring mark left in or on a solid surface by a continuous movement”<sup>75</sup>, aplicável tanto à pedra do período paleolítico, como a superfície do papel. O interessante é perceber que, partindo do traço, é possível ao desenhista conformar aspectos da estética, da história, da arte, da comunicação. Seguindo tal percurso, Derrida (1995, p. 185) destaca que “o traço como memória não é uma exploração pura que sempre se poderia recuperar como presença simples, é a diferença indiscernível e invisível entre as explorações.” Então, se explorarmos o traço presente na charge, é possível que consigamos compreender como a constituição simbólica dos elementos gráficos presentes na narrativa em questão, proporcionam a construção de sentidos.

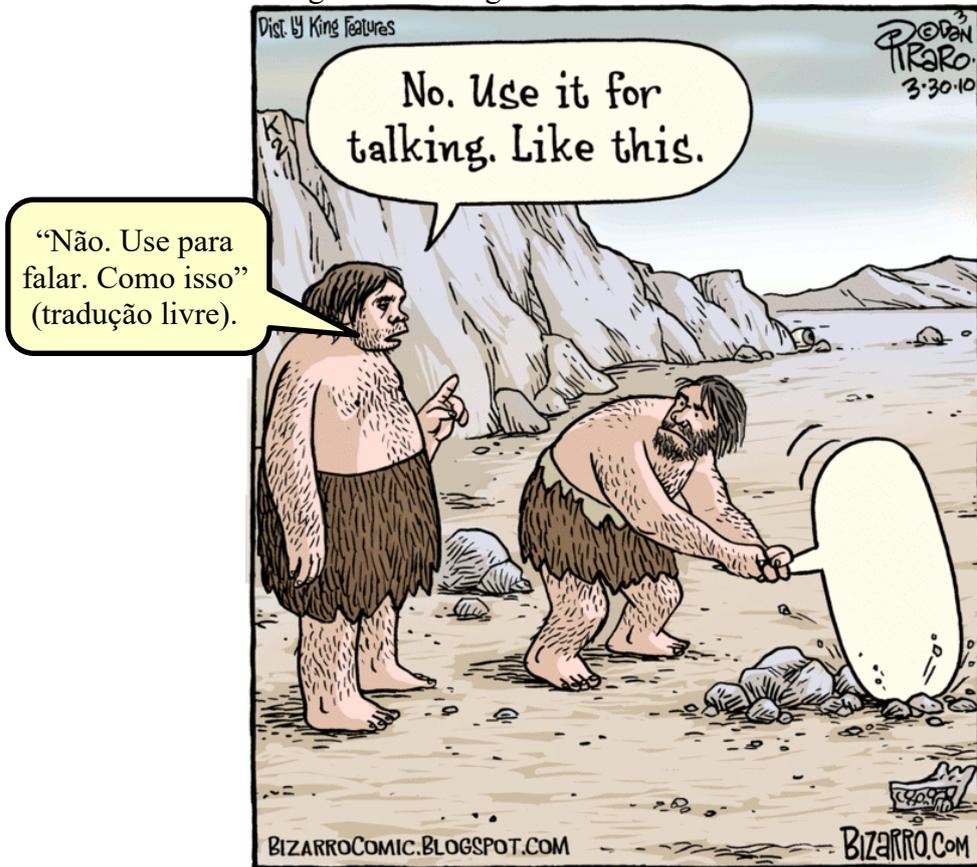
Hora da diversão! Esteado nas discussões propostas nos capítulos anteriores, vou proceder a análise das charges de Dan Piraro, anteriormente selecionadas e agrupadas em categorias, a saber, comunicação, tecnologia, cultura e sociedade. Vamos embarcar nessa nova aventura.

---

<sup>75</sup> "É qualquer marca duradoura deixada em ou sobre uma superfície sólida por um movimento contínuo" (Tradução livre).

#### 5.4 A desconstrução dos processos comunicacionais na charge *rupestre* de Dan Piraro

Figura 28: Charge 01 – Balão-martelo – 30/03/2010



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

O ser humano desenvolveu maneiras de se comunicar que o diferencia das demais espécies animais que habitam esse pequeno ponto no espaço, o qual chamamos de planeta Terra. Não que isso seja sinônimo de sucesso, já que, mesmo falando a mesma língua, não são poucas as vezes em que o homem não consegue se comunicar. O ato comunicativo almeja, por óbvio que pareça, estabelecer relações, incluídas as com humanos que não fazem parte de seu grupo ou sociedade. Comunicar, então, é promover a diplomacia. Garcia (2015, p. 163) compreende que “a diplomacia pressupõe confiança, ou seja, conferir a um estranho tratamento similar àquele dado a um membro da família ou do círculo mais próximo de parentesco e convivência”, inclusive ao se comunicar.

Dan Piraro cria, na charge 01, um interessante paralelo sobre as formas que os humanos se utilizam do poder da comunicação. As charges, assim como outras formas de narrativas gráficas (história em quadrinhos e tiras), se utilizam dos balões para apresentar o texto, quando este existir. Então, na charge alguém está fazendo isso de maneira errada. Utilizar o balão como ferramenta para quebrar pedras, remete tanto à comunicação agressiva, quanto à dificuldade em

comunicar. Como entende McLuhan (2005, p. 26-27), “todo meio ou veículo de comunicação também é uma arma poderosa para abater outros meios e veículos e outros grupos”, quando utilizada para além de sua função promotora do entendimento. Não que se comunicar seja concordar ou submeter-se. Mas, a defesa de pontos de vista ideológicos, religiosos e culturais, deveria ser realizada como debate, não como agressão.

Como dito anteriormente, Dan Piraro tem como característica, incluir elementos externos e, a princípio, sem qualquer ligação com o tema ali apresentado. Assim como a comunicação deve ser clara, Dan Piraro insere os seus símbolos não para confundir, mas sim para promover a reflexão. Dos que o artista inseriu nessa charge, o que está mais ameaçado pelo balão-marreta, é *A Torta de Oportunidade*. As diferenças entre os interlocutores, ocasiona o surgimento de rastros, que culminam da configuração da alteridade entre estes. Encarada como dificuldade, o contraste das formas comunicacionais deixa que passem despercebidas oportunidades de interação entre culturas ímpares. Wolton (1999, p. 10) reflete que a comunicação “está sempre ligada a um modelo cultural, ou seja, a uma representação do outro, uma vez que comunicar consiste em difundir mas, também, em interagir com um indivíduo ou uma colectividade”. Então, mais que diferir, a comunicação tem como finalidade compreender as diferenças.

Transcendendo a relação interpessoal, *O Globo Ocular da Observação* revela, por meio de sua vigilância insistente, como os meio de comunicação se deixam perscrutar, ao mesmo tempo em que fazem o inverso. Esta comunicação *espelhada*, não parte da busca pela desconfiança, senão pela perquisição da semelhança. O olhar, pelo globo ocular, quando imagina a contraposição, também não descuida da equivalência. Morin (1997, p. 21) entende que “é importante, também, que o observador participe do objeto de sua observação”, ao que Dan Piraro (2019, online) soma: “when you watch the eye watching you watch it, you are both the watcher and the watched”.<sup>76</sup> Tomemos que, vigiar, aqui, não seria a vigilância definida por Giddens (2008, p. 372), que “consiste na supervisão das actividades das pessoas”, como prática hierárquica de controle social. Seria sim, como entende Gombrich (1995, p. 62), de onde surge a compreensão do outro, do que seria o *estrangeiro* para nós, da percepção que “toda cultura e toda comunicação dependem da interação entre expectativa e observação”. O olhar, como ato crítico e reflexivo.

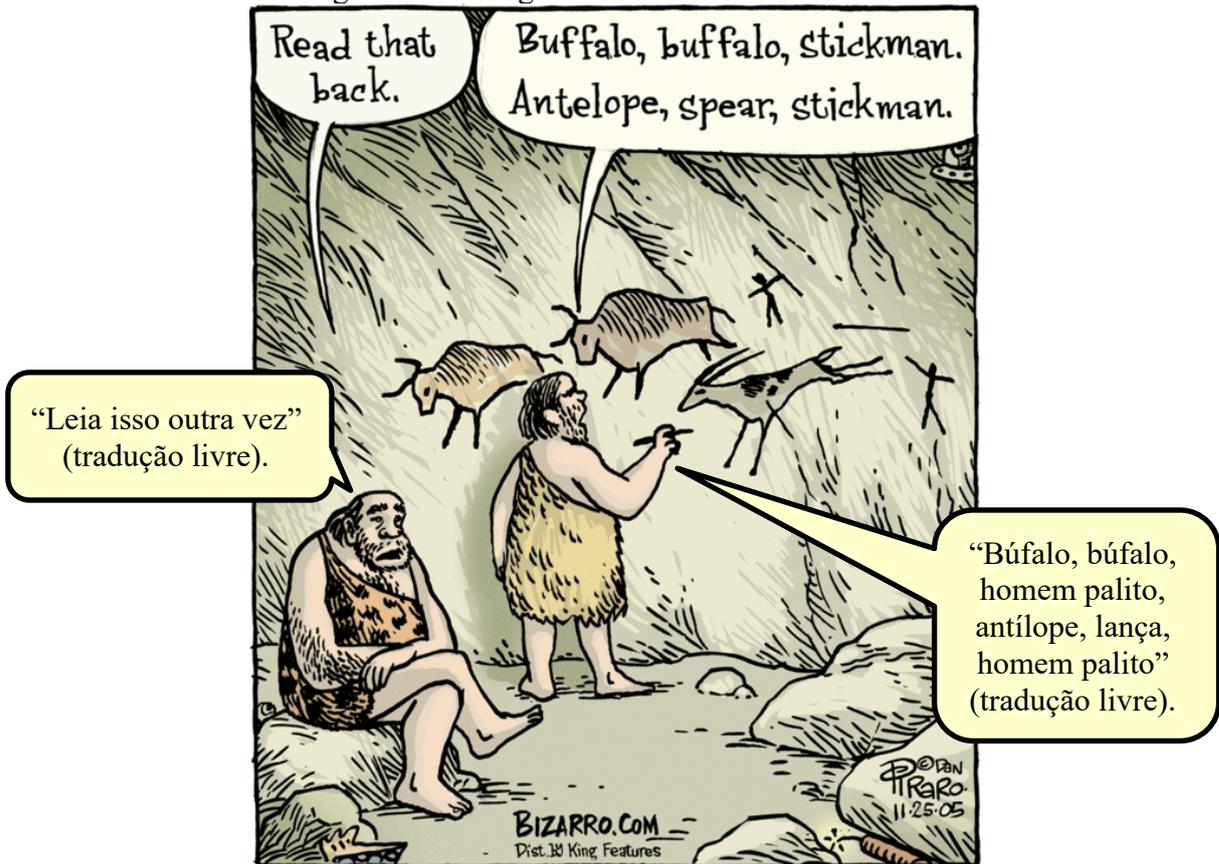
Mais uma reflexão proposta: Observando o homem quebrando pedras, imaginemos que não haja aí, mau uso do balão de fala, mas sim está se processando a desconstrução de uma

---

<sup>76</sup> “Quando você assiste o olho assistindo você assiste, você é tanto o observador quanto o vigiado” (Tradução livre).

estrutura comunicacional pré-estabelecida. Tal estrutura, encerrada na moldura da charge, para que se modifique necessita, como explica Derrida (1973, p. 30), da compreensão dos interlocutores, de que “os movimentos de desconstrução não solicitam as estruturas do fora. Só são possíveis e eficazes, só ajustam seus golpes se habitam estas estruturas”. Comunicar é construir o diálogo, mas, ato sincrônico, também desconstruir preconceitos comunicacionais.

Figura 29: Charge 02 – Outra vez – 25/05/2005



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

Como poderia ser conceituada a repetição proposta na charge (TAL) por Dan Piraro? Um processo de aprendizagem? Exercício de aprimoramento da técnica? Supondo que a relação apresentada seja professor/aluno, o que poderia resultar em aprendizagem concreta, no entendimento de Alves (2007, p. 42) seria a “relação de sentido que o aluno é capaz de estabelecer entre o seu conhecimento prévio e o novo conteúdo/conceito, com o qual ele se depara em uma dada situação comunicativa”. Seria uma aula de escrita ou desenho? Seja como for, se trata de um exercício de comunicação. Isso, considerando que as pinturas rupestres, como considera Higounet (2003), evoluíram posteriormente para sistemas de escrita, mantendo no desenvolver de sua linha temporal, importância artística e documental.

Se o aprimoramento técnico requer, observação, prática e repetição, certamente *O Disco Voador de Possibilidade* e *O Globo Ocular da Observação* estarão atentos aos exercícios realizados pelo artista e seu professor. Goody (1988, p. 142) descreve que “foram os sistemas antigos de escrita que enfatizaram a cópia e a repetição”. Essa era a fórmula para que o aprendiz fixasse e apreendesse as atividades propostas. Dan Piraro, propõe então uma recriação desse momento, quando, não somente a leitura da escrita é exercitada, mas também a atividade artística do desenho. A repetição se estrutura, na compreensão de Deleuze (2006, p. 29), segmentada em duas classes: “o primeiro tipo é uma repetição estática, o segundo é uma repetição dinâmica. O primeiro resulta da obra, mas o segundo é como a "evolução" do gesto”. Disso resulta, pela observação e repetição, não só a evolução da obra, sistema ou método, mas como proporciona também a estilização, idiosincrasia que difere o autor ou seu grupo.

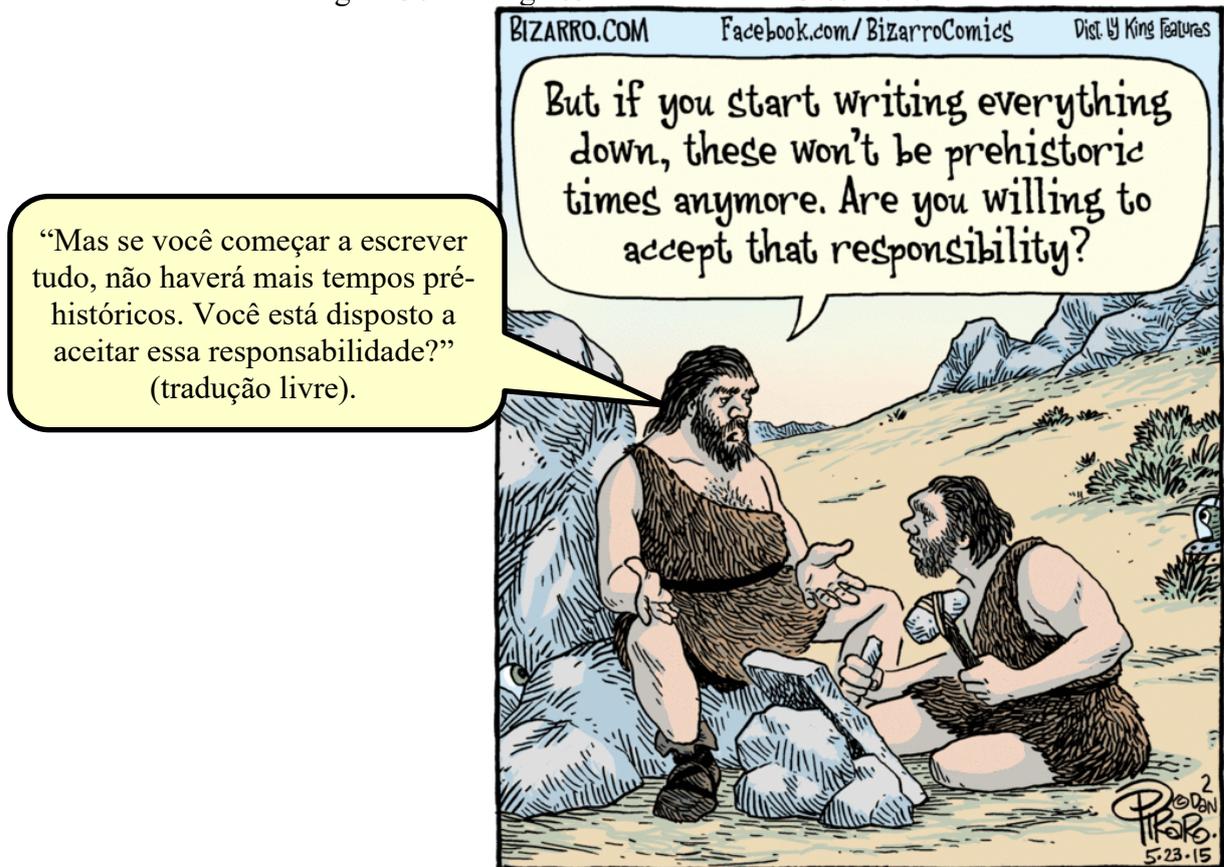
Teria alguém utilizado *A Dinamite do Boom* para encorajar os humanos a registrar sua comunicação? Nós, humanos modernos, tendemos a crer nisso. Dan Piraro propõe, na charge 02 que a pintura seria tanto registro gráfico quanto fonético, tendo inclusive ocorrido, no evento apresentado, a nomenclatura dos objetos desenhados. Seria o que, Derrida (1973, p. 114) descreve como “retórica gráfica”, ou seja, comparando com a escrita (normativa) da atualidade, por vezes não conseguimos separar grafia de fonética, tão enredadas estão. Cohen (1966, p. 138), como se estivera em uma roda de conversa com Dan Piraro e Derrida, oportunamente descreve que “a arte, ou ao menos uma habilidade gráfica que lhe faz as vezes, constitui a origem dos sistemas de representação visual de tudo o que se pode expressar com a palavra”. Da imagem nos construímos, descrevemos e, orgulhosos como se fossemos a própria cópia de Narciso<sup>77</sup>, espelhamos e espalhamos nossa efigie pelo mundo.

A linguagem, que da pré-história chegou até o homem moderno na conformação visual, foi, a exemplo da *Torta de Oportunidade*, quem colocou interrogações em nossa *cuca*, mas também permitiu que, ao se atentar mais o olhar (não apenas o do olho, mas da percepção) notou uma oportunidade. Porque se não fosse assim, pela capacidade de captar, não teríamos noção de, como explica Pinker (2004, p. 5), que “pertencemos a uma espécie com uma capacidade notável: podemos moldar eventos nos cérebros uns dos outros com primorosa precisão”. É assim contado história, narrando uma aventura, ensinando e aprendendo que, pelo exemplo, repetindo ou mesmo desconstruindo, a humanidade vai se moldando, vai se pondo do outro lado do espelho, lendo tudo outra vez.

---

<sup>77</sup> Em uma das versões mais conhecida da história de Narciso, personagem da mitologia grega, este olhou para a água de certa fonte e, não percebendo que olhava para a sua própria imagem refletida, apaixonou-se a si mesmo (FONSECA, 2017).

Figura 30: Charge 03 – O Escriba – 23/05/2015



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

A escrita, diante a percepção de que a história teve início com seu advento, seria o ocaso da pré-história. Entretanto, a história, a qual a humanidade pertence, e não o contrário, como compreende Gadamer (1999), é a narrativa de toda a vida, de todo o ser que habita ou habitou o mundo. A história lida com o passado, não, em absoluto com algo que se perde na memória do tempo, mas sim o que *escrevemos* diariamente, enquanto indivíduo, membro de um grupo social, atuante ou não. Borges (1993, p. 11) esclarece que ““história” é uma palavra de origem grega, que significa investigação, informação”. Em suma, investigar como as sociedades inovaram, como se consolidaram ou pereceram, abarcando aspectos científicos, artísticos e culturais, entendendo o passado como “uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana” (HOBSBAWM, 1998, p. 25).

Na charge 03, Dan Piraro propõe que, surgindo algo (a narrativa histórica), outra obrigatoriamente desapareça, (a pré-história). Esse dilema, em termos da trajetória humana, criou na verdade não a supressão desse importante período, mas a marca inicial de uma nova fase nessa caminhada. As narrativas, outrora estabelecidas principalmente na oralidade, visto que algumas sociedades não deixaram vestígios gráficos, passou a ser escrita, podendo ser

acessada posteriormente por membros da comunidade e, por visitantes de outros grupos. Motta (2013, p. 71) entende que “narrar é, portanto, *relatar processos de mudança, processos de alteração e de sucessão interrelacionados*”. Como dito na charge, narrar, se transforma em uma ação que requer responsabilidade, já que a supressão ou inserção de fatos, altera os níveis e resultados da narrativa. Como parêntese, é necessário também isentar o narrador, já que, a sucessiva transmissão da narrativa, principalmente em sociedades orais, inevitavelmente fará emergir novas versões ou adaptações da mesma história.

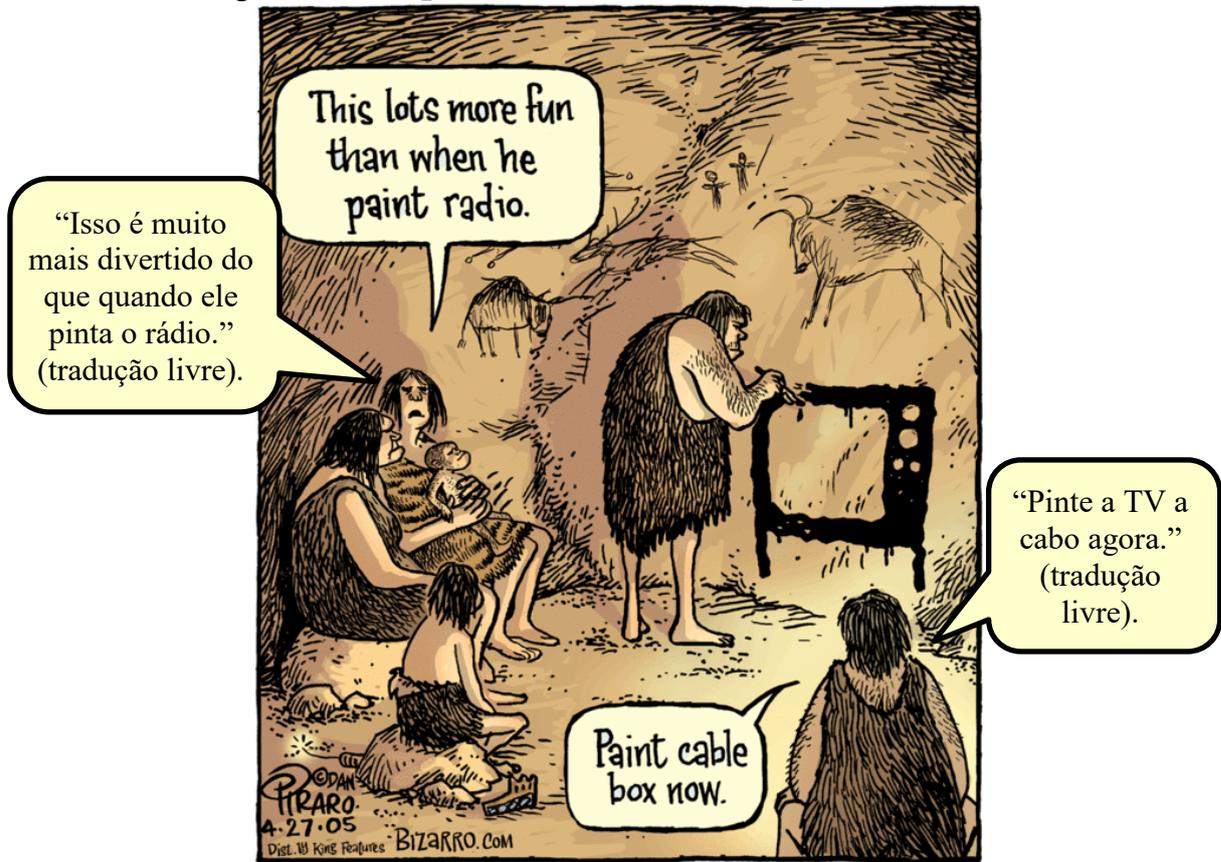
Dan Piraro (2019), se declara um assíduo leitor de estudos antropológicos, e, para deixar isso bem claro, utiliza *O Disco Voador de Possibilidade* e o *Globo Ocular da Observação* como seus símbolos secretos nessa obra. Tanto o pequeno *antropólogo*, ocupante do disco voador, quanto o olho que tudo vê do *globo ocular*, estão em constante vigilância. Observar faz parte do aprendizado sobre as culturas. Na persistência em compreender, é precípua ao estudioso ousadia e humildade, ciente de que o observado tem sua própria estrutura cultural, não estacionária, instalado em ambientes adversos, por vezes hostis, e, como descreve Lévi-Strauss (1993, p. 23) “o antropólogo pratica a observação integral, aquela depois da qual nada mais há, a não ser a absorção definitiva - e isso é um risco - do observador pelo objeto de sua observação”. É dessa forma que muitas células culturais, formadoras da humanidade, se deram a conhecer.

Uma nova proposta. E se o escriba fosse um colunista social, conhecedor de informações que se reveladas, não deixassem pedra sobre pedra? Harari (2012) e Gaiarsa (2015), descrevem a fofoca como um dos fatores de desenvolvimento da linguagem humana. A fofoca está presente no cotidiano da humanidade, como alude Harari, (2012, p. 26) “o *Homo sapiens* é antes de mais nada um animal social. A cooperação social é essencial para a sobrevivência e a reprodução”. Gaiarsa (2015, p. 14) estima “que 20% de tudo que se diz no mundo é conversa funcional”, que diz respeito à funcionalidade social e organizacional. Os outros 80%, nada mais seria do que, em termos populares, jogar conversa fora. Normalmente, a fofoca gira em torno de condutas inapropriadas de membros da comunidade, que, vindo a público, causam no geral embaraços. Quando se mira integrantes, digamos, que estão em posições superiores na hierarquia social, as complicações da fofoca se multiplicam. Ok, hoje ela está apelidada de *Fake News*, onde fofoqueiros se escondem e fofocados se protegem. Bem-vindos à pós-verdade<sup>78</sup>, escribas da pré-história.

---

<sup>78</sup> “A expressão é definida como um substantivo que se relaciona ou denota circunstâncias nas quais fatos objetivos têm menos influência em moldar a opinião pública do que apelos à emoção e a crenças pessoais” (DICIONÁRIO OXFORD, 2016).

Figura 31: Charge 04 – Os meios e as mensagens – 27/04/2005



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

Uma dúvida: em que fonte de energia ele vai ligar esse aparelho de televisão? McLuhan (2005, p. 17) tem uma visão bem crítica sobre a pouca importância dada a fonte elétrica quando se fala da comunicação, já que “não percebemos a luz elétrica como meio de comunicação simplesmente porque ela não possui “conteúdo””. A utilização da energia elétrica teve seu primórdio no século XIX, depois de uma extensa lista de pesquisadores e pesquisas, tendo influência fundamental no desenvolvimento tecnológico em várias áreas, incluindo-se a comunicação. Dan Piraro trata, na charge 04 de dois meios de comunicação que se popularizaram no século XX, como veículo de informação e diversão.

O primeiro a surgir foi o rádio. Ferraretto (2007, p. 23) define rádio como “meio de comunicação que utiliza emissões de ondas eletromagnéticas para transmitir a distância mensagens sonoras destinadas a audiências numerosas”. Sua primeira transmissão considerada oficial foi em 1906, nos Estados Unidos. No Brasil, as primeiras transmissões foram em 1923, com a implantação das emissoras Rádio Sociedade do Rio de Janeiro e Rádio Clube de Pernambuco (DÂNGELO e SUELI, 2016). A televisão veio logo em seguida. Em 1925, o engenheiro escocês John Logie Baird, conseguiu transmitir a imagem de seu vizinho de uma casa para outra, sendo essa considerada a primeira transmissão da imagem de uma pessoa na história

televisiva (ABREU e SILVA, 2012). Sua popularização se deu após os anos 1930. No Brasil, a primeira emissora foi inaugurada em 1950, por Assis Chateaubriand, a TV Tupi-Difusora, sendo inclusive a primeira da América Latina, transmitindo inicialmente para 500 aparelhos na cidade de São Paulo (JAMBEIRO, 2001).

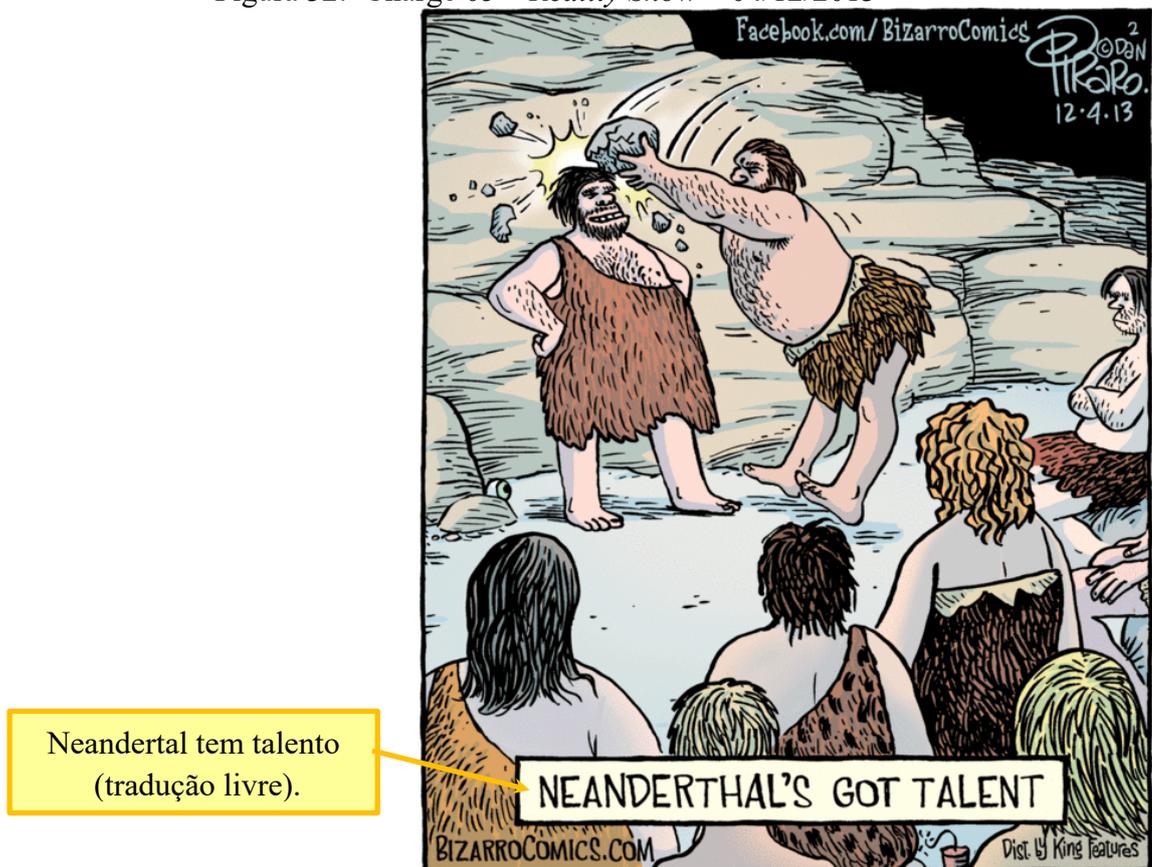
Por que será que a mulher da pré-história acha a televisão mais divertida que o rádio? Provavelmente, porque a televisão trouxe aos seus usuários, a possibilidade de ter acesso a imagem junto ao som, ao invés de ser apenas dispositivo sonoro, como o é o rádio. Refletindo sobre a televisão e o fascínio pela sua projeção imagética, Marcondes Filho (1988, p. 9), entende que “a imagem é uma das formas mais bem-sucedidas que o homem criou para superar o fato angustiante de que depois do dia de hoje vira o de amanhã, o seguinte, e que sua vida caminha para um fim inevitável”. Sem afirmar que essa angústia estivesse atormentando a mente do artista e da telespectadora da pré-história, é evidente, porém, que, se não fosse tão importante representar pela imagem, não haveriam registros tão antigos no mundo. E essas manifestações, inevitavelmente influenciaram o cotidiano do ser humano, chegando até a onipresença da televisão.

Além do uso como meio informativo e de entretenimento, tanto o rádio como a televisão criaram possibilidades e oportunidades. Então, lá estão *O Disco voador de Possibilidade* e *A Torta de Oportunidade*. Dan Piraro, como que provocando a reflexão, inseriu os dois símbolos que representam bem como os meios de comunicação ampliaram os modos como podem ser utilizados, tanto por quem transmite, como para quem recebe. O uso comercial dos meios de comunicação gerou intercomunicação entre os dois símbolos secretos. McLuhan (2005, p. 234) descreve que “a estratégia do entretenimento comercial automaticamente assegura a máxima velocidade e força de impacto a qualquer meio de comunicação, tanto ao nível psicológico como ao nível social”. Os anúncios de produtos ou serviços, intercalados com as programações das emissoras, interagem com o receptor-consumidor. Por isso, ver na maioria das vezes é mais divertido, como diz a mulher da charge, do que simplesmente ouvir, como o rádio proporciona.

Por outra perspectiva, o rapaz que *assiste* a televisão faz mais um pedido: tv a cabo. Vamos ampliar o pedido e entender que isso se estende também à tv com transmissão via satélite. Agora, é possível utilizar serviços de assinatura para televisão, onde, teoricamente, o telespectador teria controle sobre o que assistir, isso em virtude da maior oferta de canais e programação. Esse controle, permite que o universo em que o assinante se insere, seria como a criação de um modo de vida perfeito. Assistir programas de acordo com temas de seus interesses, como se interagisse com os atores envolvidos, equiponderando o controle sobre a capacidade expressiva de ambos. Derrida (1994, p. 41) depreende que “a expressão é uma

exteriorização voluntária, decidida, consciente de parte a parte, intencional”. Assumindo seu papel diante o conteúdo oferecido, o receptor também estaria representando, assim como o artista da pré-história, que projeta em sua tela de pedra a fonte de entretenimento que mais lhe agrada: fechar os olhos e imaginar pelo rádio, ou, abrir bem os olhos e viajar pela televisão.

Figura 32: Charge 05 – *Reality Show* – 04/12/2013



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

A televisão da charge anterior está aqui novamente. Agora para apresentar aos senhores (não que isso seja novidade), um programa, dentre os incontáveis que estrelam as telas de televisores no mundo, da série *reality show*. Não consegui uma tradução exata para o português, pois trata-se de um anglicismo<sup>79</sup>, mas são programas televisivos em que os personagens são pessoas que se mostram em situações reais de sua vida. Dan Piraro (2019, online), sarcasticamente, justifica essa charge descrevendo os *reality show's* como “concursos onde os americanos médios pulam, gritam e giram no palco na esperança de impressionar um painel de juízes de celebridades”. Essa é a busca pelo sucesso, reconhecimento ou um prêmio, normalmente em dinheiro, sem perder de vista o desejo de sobressair-se na multidão.

<sup>79</sup> Empréstimos culturais que se incorporam às línguas nativas oriundos da língua inglesa (LEITÃO, 2006).

Machado e Vélez (2009, p. 14) relatam que “possivelmente, a primeira experiência explícita de vigilância auto-consentida foi o programa *An American Family*, exibido na televisão norte-americana em 1972”. Durante sete meses ininterruptos, o programa mostrou a vida cotidiana da família Loud, de Santa Bárbara, no estado da Califórnia, tendo suas câmeras voltadas para todas as situações em que a família se envolvia. A essa maneira de fazer televisão, Baudrillard (1991, p. 41) dá o nome de “TV-verdade. Termo admirável na sua anfibologia, trata-se da verdade desta família ou da verdade da TV?” Ora, analisando tanto a proposta de Baudrillard, como a charge de Dan Piraro, é possível perceber que tanto a verdade da família, quanto do nobre talentoso neandertal, é a televisão. É ela que testa, examina, extrai e vigia.

*O Globo Ocular da Observação* faz as vezes das lentes, que apontadas para os personagens, tenta captar seu comportamento, seu talento e sua expressão da realidade, obviamente vivida por trás das câmeras. No caso dos Loud, Baudrillard (1991) relata que, durante *An American Family*, o casal separou-se e um filho foi flagrado em uma relação homossexual. Qual será sido, se houve, a influência da vigilância constante, a pressão exercida pela exposição extrema, teve na desintegração do núcleo familiar? Estariam sem as câmeras apontadas, o desfecho seria diferente? Difícil dizer.

Em 1949, o escritor indo-britânico George Orwell lançou o livro 1984, um romance de ficção, com críticas políticas, ambientado no futuro. Nele, a sociedade está sob constante vigilância de um sistema de telas televisivas instaladas nas ruas, locais de trabalho e nas casas das pessoas. O sistema, conhecido como *Big Brother* – Grande Irmão – tanto transmite uma programação produzida pelo governo autoritário como vigia o que os cidadãos estão fazendo. Posto dessa maneira, ver e ser visto, fica a impressão de exista controle compartilhado sobre os mecanismos de vigilância. Derrida (1998, p. 47) entende esse controle, por parte do receptor como limitado: “stoy en mi casa, para con todos esos aparatos y prótesis que nos miram, nos rodean, nos delimitan, las condiciones entre comillas "naturales" de la expresión, la discusión, la reflexión, la deliberación se ven en gran medida desgastadas, falseadas, torcidas”. A naturalidade do observado não tem como ser medida, porque tudo se converte em representação.

O *Big Brother* de Orwell inspirou um *reality show* homônimo, que é um dos mais conhecidos na atualidade. Ao contrário do *Neanderthal's got Talent*, quando uma cabeça dura quebrando uma pedra é considerado talento, o *Big Brother* exige outro talento: a encenação. Por alguns meses, os participantes são confinados em uma casa, teoricamente para testar sua resistência física e psicológica. Trata-se de um jogo, em que o participante precisa cativar os telespectadores para permanecer, pois estes escolhem os que serão eliminados toda a semana.

Permanecer garante a possibilidade de ganhar um polpudo prêmio em dinheiro. Qual será o prêmio do neandertal, se sua cuca resistir? Talvez, um tratamento médico, que, considerando a suposta tecnologia disponível à época, pode ser mais doloroso que a participação no programa de TV. Mas possibilidade é possibilidade. Que o diga *A Dinamite do Boom*. Para alguns de nós, participar de um *reality show* pode parecer uma insanidade. Para outros, é a possibilidade de ascender, mesmo que temporariamente, a um círculo de celebridades, fazer-se popular. O *reality show*, independente da época, pode ser visto como um movimento de desconstrução. A família Loud, desestruturou-se. A pedra quebrou na cabeça de nosso amigo neandertal. O *Big Brother*, de Orwell e o da TV atual, constroem estruturas, políticas e de comportamento, alicerçadas em imaginários. Em Orwell, um governo totalitário que almeja vender a imagem de guardião da sociedade e mantenedor de sua segurança e prosperidade.

Na TV, personalidades ora probas e exemplares, ora polêmicas e dissimuladas. Desconstruir a aura desses programas, imperiosamente inclui seus participantes. Quando o centro, aparentemente focado nos personagens, é deslocado, para a margem ou para fora, se veem mais que lascas de pedra, destroços sentimentais ou personalidades pós-projetadas. Brotam arestas, alimentadas por um sistema de interesses mútuos: a necessidade de público e oportunidade de projetar-se. Na reflexão de Derrida (1991, p. 372), de que “a desconstrução não pode limitar-se ou passar imediatamente para uma neutralização: deve, através de um gesto duplo, uma dupla ciência, uma dupla escrita, praticar uma reviravolta da oposição clássica e um deslocamento geral do sistema”, é perceptível que ao homem destacar-se está intrínseco em sua existência, seja ganhando milhões em dinheiro, seja ganhando um galo na cabeça.

Figura 33: Charge 06 – (Mau) Humor Ofensivo – 04/12/2013



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

Na charge 06, Dan Piraro faz uma ponte interessante do que seria o início e o fim da linguagem humana. A dentada de um pequeno lagarto vira um estímulo para o surgimento do primeiro palavrão da história da humanidade. A falta de diálogo, de tolerância e um espírito belicoso, provavelmente produzirão o último impropério. O palavrão normalmente tem origem em termos obscenos, com conotação sexual. Arango (2014, p. 14) entende “o “palavrão” ou palavra obscena é portanto aquela que viola as regras da cena social; a que sai do texto consagrado e diz e mostra o que não deve ser visto nem ouvido”. Em Pinker (2008) é possível buscar a definição dos dois tipos de palavrões da charge. O primeiro, é o catártico – um chute em uma pedra é equivalente à mordida do lagarto. No caso do segundo festival de xingamentos, este chama-se imprecação – alguém que *rouba* a vaga no estacionamento, embora tenha impacto menor do que um míssil lançado sobre o vizinho, no catálogo dos palavrões, se equivalem.

Dan Piraro, em seu pano rápido da pré-história à, o que pode se deduzir, *pós-história*, mostra que a importância dada a determinados eventos tem equivalências diferentes, com contextos históricos diferentes. Enquanto o primeiro humano se ocupa de um adversário de outra espécie, os xingamentos contemporâneos imagino ser para os seus semelhantes. Gosto da

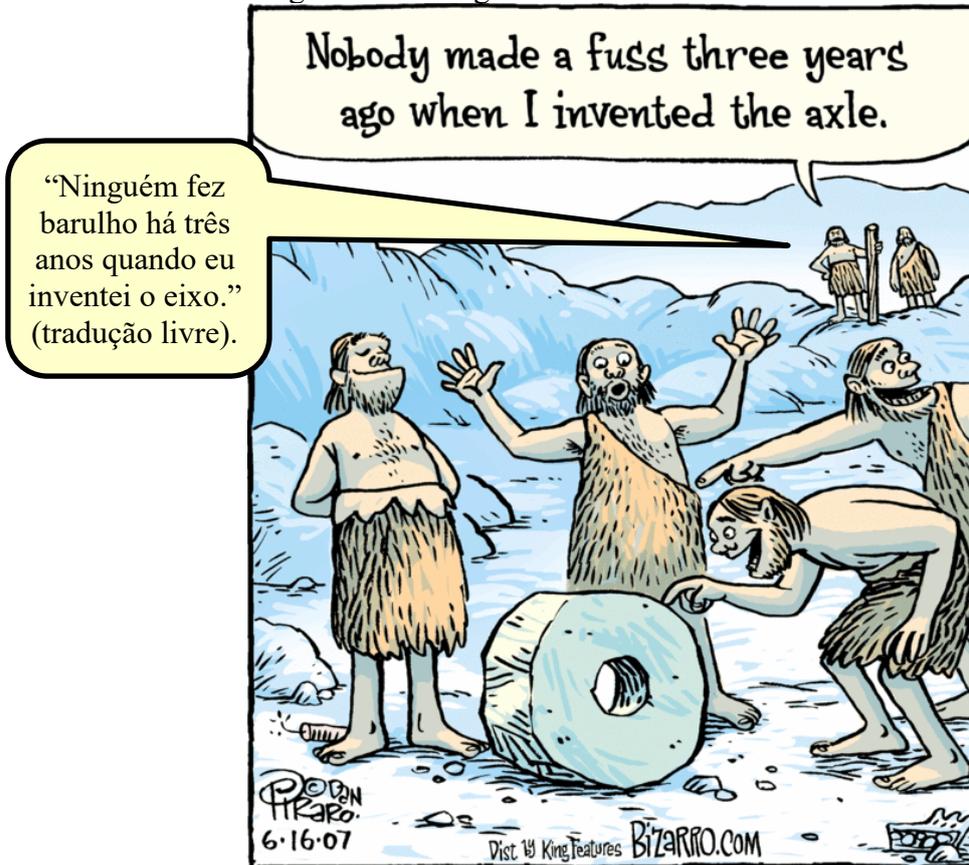
versão bem-humorada de Millôr Fernandes (1976) sobre a comunicação e a linguagem humanas. Narra ele que “sentindo a necessidade de se comunicar o homem inventou o verbo. Quando teve a primeira raiva de um vizinho inventou o adjetivo. E ao dar topada numa pedra criou o palavrão” (FERNANDES, 1976, online). Pode não ter sido assim, mas é uma explicação que se faz atual. Não que se crie novas formas gramaticais toda hora. Mas a aplicação de elementos da linguagem desde a idade da pedra, está em alta mais do que nunca. Principalmente o palavrão.

Mais uma viagem experimental pelo tempo: Olhando atentamente para *O Globo Ocular da Observação*, bem situado na pré-história, imagino que esse possa ter sido enviado desde nossos dias para o passado. O objetivo de tal viagem seria para descobrir maneiras de se relacionar no século XXI, tendo como exemplo a *pureza* do homem primitivo. Uma brincadeira apenas para demonstrar como a linguagem se sofisticou, se diversificou, mas manteve uma base comum, compreendida universalmente. Os palavrões são, pelas suas raízes constitutivas (órgãos do corpo que remetem ao sexo, o ato sexual em si, o comportamento humano obscuro, o tabu), quase que uma língua comum à todas as sociedades. Esteada em padrões regidos pela religião, pela moralidade estabelecida pela sociedade, como descreve Derrida (1973) a linguagem passa pela necessidade de ser autenticada. Ela precisa estar contida em códigos de conduta, que ao fugir disso, até mesmo pelo acréscimo que a linguagem, mesmo a escritura, projeta que “a arqui-escritura é a origem da moralidade como da imoralidade”, porque um mesmo termo pode tanto ser o entendimento formal, como chulo (chupar a teta é tanto visto como uma ato de alimentar a criança, como um gesto durante um ato sexual).

O palavrão aplicado na charge, e duplicado em duas épocas da existência humana precede, não a desconstrução Derridiana, mas sim a destruição. Primeiro cai por terra, ao homem pré-histórico, a sensação de aquele pequeno lagarto poderia ser um bom animal de estimação. Não que isso não pudesse acontecer, mas a relação parece um pouco turbulenta. Aos nossos contemporâneos, a destruição seria algo mais impactante. Em escala global. Uma boa recomendação aos rapazes que xingam na charge, e na vida real jogam bombas, é que ao invés de imaginar a destruição que podem causar do outro lado da cerca, tentem desconstruir seus próprios conceitos e pré-conceitos. Certamente, embaixo do monte de escombros que empilharam em sua existência, haverá muitas oportunidades, possibilidades e muros interiores desconstruídos. Vamos deixar o mundo oferecer e não tentar extrair a qualquer custo aqueles rudimentos que pensamos ser as bases para a reconstrução diária de nossa própria humanidade.

## 5.5 A desconstrução do homem tecnológico

Figura 34: Charge 07 – A Roda e o Eixo – 16/06/2007



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

Dan Piraro, refletindo sobre a roda e o eixo, preferiu não deixar no ar uma dúvida como aquela de quem veio antes - o ovo ou a galinha - e resolveu responder logo. O eixo teve a primazia. Pelo menos na charge. O que se sabe sobre a invenção da roda, remonta ao período Neolítico (10.000 a 5.000 a.C.). É quando, por volta do IV milênio a.C., de acordo com escavações arqueológicas, surgem indícios da roda na antiga Mesopotâmia, atual Iraque, e, simultaneamente em regiões da Europa e na Anatólia (ANTHONY, 2007). A roda teve (e ainda tem) importância capital para o desenvolvimento da humanidade. Acelerou o deslocamento, proporcionou meios de aumentar a produção de alimentos, agilizou a troca de mensagens e, como não poderia deixar de ser, fez-se presente nas disputas bélicas.

Antes mesmo de rodar por caminhos nunca dantes rodados, círculos que remetiam à roda já eram gravados nas paredes rochosas pelos artistas da pré-história. Braga (2015), em estudo dos povos indígenas do tronco linguístico Jê-Timbira, no Tocantins, destaca que, na região de Lajeado, parte central do Estado do Tocantins, gravações na rocha remetem à disposição circular das aldeias onde vivem (figura 35). A autora compreende que,

especificamente em referência aos Jê, a existência dos mesmos é, em suas crenças acerca da criação do mundo, conectada com o círculo. Dessa maneira, podemos perceber que nem só para o transporte, eclodiu a roda. Tanto é, que, em diferentes alfabetos, lá está o círculo, representando normalmente a letra O.

Figura 35: Fotografia círculo concêntrico – Rio Tocantins – Lajeado/TO



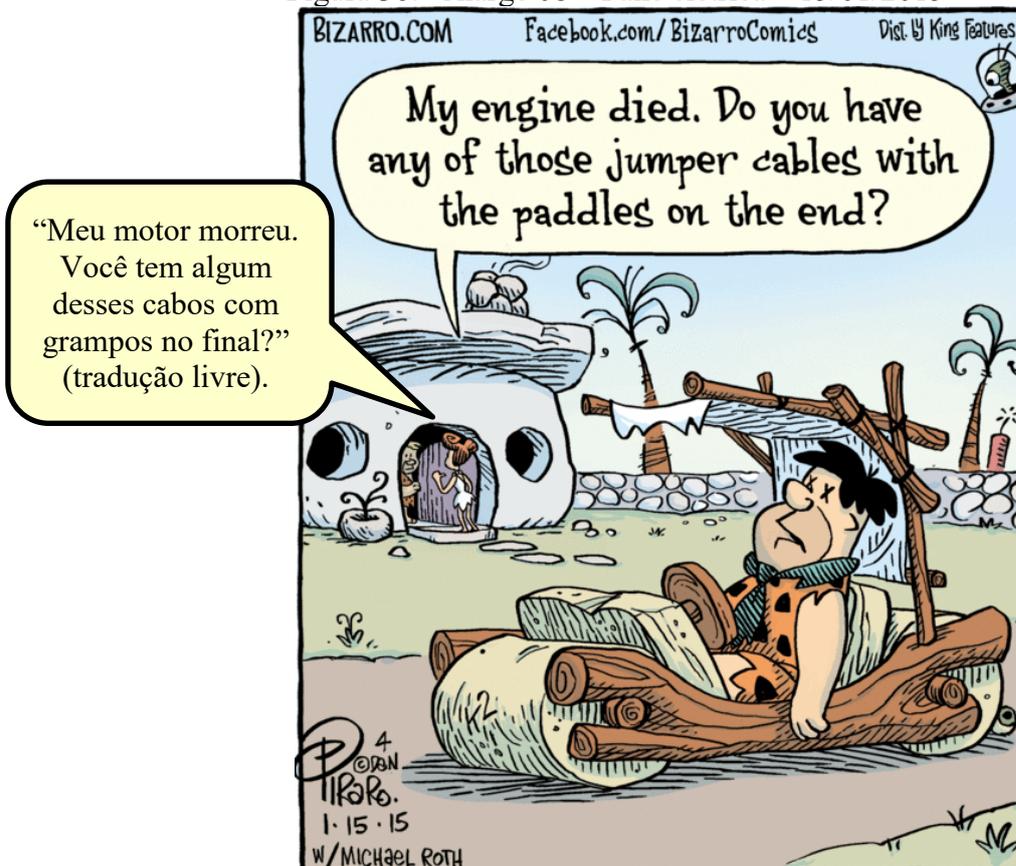
Fonte: (BRAGA, 2015, p. 40) – Fotografia: Ariana Braga

Mesmo que com atraso, é necessário um barulho se fazer: o criador do eixo, na charge e na pré-história, merece ser reconhecido. A roda sem eixo irá apenas rodar, sem que isso represente algo útil, juntos, “a roda e o eixo tornam-se os pivôs de crescimento de todas as invenções” (BRONOWSKY, 1992, p. 77). E, como ocorre em nossos dias, a invenção e o fabrico, demanda de habilidade e o desenvolvimento de ferramentas. Depreende Leroi-Gourhan (1984, p. 232), que “o utensílio não é causa nem efeito e na cadeia força-utensílio-matéria, é apenas o testemunho da exteriorização dum gesto eficaz”, que espelha a capacidade criativa do ser humano. Observando a charge de Dan Piraro, lá está *A Dinamite do Boom*. A roda representa esse estrondo, que modificou as maneiras como o homem se estabeleceu definitivamente como espécie tecnológica. Assim, de explosão em explosão, como um motor, a humanidade, mesmo

que distante espacialmente, mostra que, em épocas remotas, já apresentava similares conexões mentais e compreensão do mundo.

Quando Derrida (2012) pensa a invenção, ele a desconstrói. Pelo menos estabelece uma premissa para que o invento seja realmente a invenção. Para o autor, se eu consigo inventar, então não é uma invenção. “Se posso inventar o que eu invento, se eu sou capaz de inventar o que invento, isso quer dizer que a invenção segue de certa forma uma potencialidade, um poder que está em mim, também isso não traz nada de novo” (DERRIDA, 2012, p. 240). O que isso significa? Que a roda não é uma invenção? Na concepção de Derrida (2012), só se pode inventar o impossível. Olhemos para *A Torta da Oportunidade na Charge*. Quando se pensa na roda, ela surgiu pela e para a oportunidade. Pela oportunidade que alguém aproveitou para moldar a matéria e o que o resultado dessa ação oportunizou em seu dia-a-dia. A invenção nesse caso, segundo Derrida (2012, p. 240) “apenas desdobrou, explicitou um possível, uma potencialidade que estava já presente”, na habilidade do artesão e na disponibilidade do material. E no encaixe da roda no eixo.

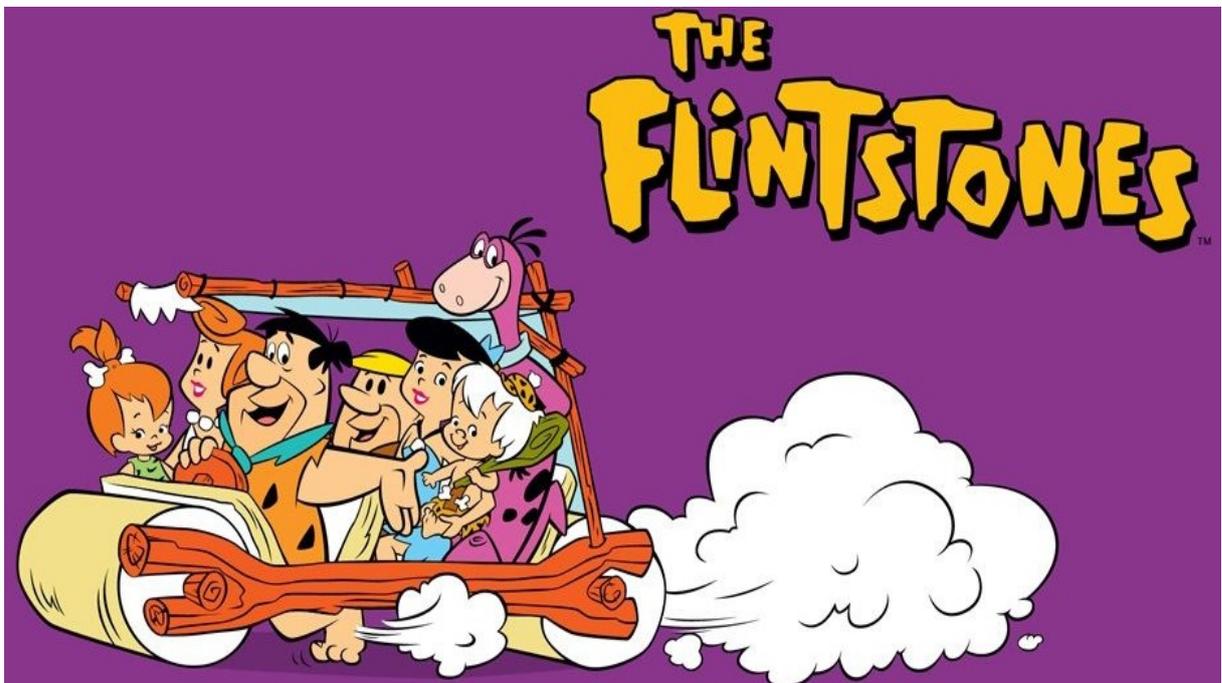
Figura 36: Charge 08 – Pane elétrica – 15/01/2015



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

Depois da roda, veio o veículo com rodas e, depois o veículo com rodas e motorização. Isso não foi rápido. Do 3º milênio a. C. até os veículos elétricos da atualidade, a maneira de tracionar mudou drasticamente. Millôr Fernandes (1976), de maneira irônica, descreveu que, mais do que uma peça que apenas rodava, “a ideia verdadeiramente genial foi a de colocar uma carga em cima da roda e, na frente dela, puxando a carga e a roda, um homem pobre”, em uma alusão ao estabelecimento das relações nos meios de transporte da produção. Nessa charge, Dan Piraro faz uma bem-humorada analogia entre a motorização dos meios de transporte e um famoso desenho animado da televisão: *Os Flintstones*. O desenho estreou em 30 de setembro de 1960, na rede de televisão norte-americana ABC, criado pelos Estúdios Hanna-Barbera (THE WORLD OF HANNA-BARBERA CARTOONS, 1995).

Figura 37: Ilustração – Os Flintstones – Hanna-Barbera - 1960



Fonte: (THE WORLD OF HANNA-BARBERA CARTOONS, 1995)

Os Flintstones, narra o cotidiano de duas famílias que vivem na pré-história, os Flintstones e os Rubbles. Na charge, quem aparece no veículo é Fred Flintstone, patriarca da família. Os veículos retratados na série, são movidos pelos próprios ocupantes, como se estivessem correndo. As rodas são dois rolos sólidos, que parecem ser de pedra e, presas em um eixo central de madeira. Mesmo não sendo uma representação fiel ao que as pesquisas presumem para um cotidiano pré-histórico, ela ressignifica bem a importância que os automóveis tem para a sociedade atual. Comercialmente, os automóveis começaram a ser fabricados no final do século XIX, mais precisamente em 1886, quando o engenheiro Karl

Benz<sup>80</sup> e Gottlieb Daimler<sup>81</sup> projetaram o primeiro veículo automotor a combustão, que utilizava gasolina como combustível (SANTOS, 2018). Vistos na antiguidade como uma ferramenta, que encurtava espaço e tempo, logo os veículos de transporte se converteram em sinal de status social.

Com o motor *morto*, provavelmente de cansaço, não restou outra alternativa à Wilma Flintstone, mulher de Fred, senão pedir ajuda para dar uma recarga no motor. No alto, o pequeno alienígena ocupante do *Disco Voador da Possibilidade* certamente observa curioso a cena. As diferenças de tecnologia entre as diversas sociedades no mundo, são vistas ainda hoje com a perplexidade do alienígena. Alguns povos caçam com arco e flecha e não possuem veículos terrestres de qualquer natureza, sem que isso signifique sentimento de atraso tecnológico. As tecnologias vistas como arcaicas por outras sociedades, são suficientes e eficientes para o grupo que as possui.

Então, o motor cansado do carro dos Flintstones, quando recarregado voltará a atender as necessidades de Fred e cia. E quando não atender? É só olhar sobre o muro e *A Dinamite do Boom* trata de acordar a comunidade para a exiguidade que se faz presente. Usando uma das premissas de Dan Piraro sobre a dinamite, de que o homem não é elétrico e precisa ser despertado, nos faz pensar no choque que aguarda por Fred. O homem a quem Wilma pede ajuda pode ser Barney Rubble, vizinho e amigo de Fred. Mas pode também ser uma metáfora. Ali estaria a porta para futuros projetos tecnológicos, como o desenvolvimento de um novo motor, que substitua os castigados pés do homem pré-histórico.

A necessidade impõe a observação. *O Globo Ocular da Observação*, mesmo inserido em um local perigoso por Dan Piraro (atrás da roda traseira), segue sua vigilância, tencionando captar onde está a privação humana. Se for preciso inventar algo novo, isso pressupõe que havia a lacuna a ser preenchida, um vácuo tecnológico. Esse vácuo é preenchido, no entendimento de Derrida (2012, p. 51), quando se aceita que “a desconstrução é a condição da construção, da verdadeira invenção, da verdadeira afirmação que mantém alguma coisa junta, que constrói”, quando, fugindo da moldura, fica claro que não se muda a criticidade social (ou a falta desta), sem que o centro deixe de ser o ponto que marca o meio da charge ou do pensamento preconcebido. Senão, Fred vai precisar não do projeto de um novo motor, mas de um desfibrilador<sup>82</sup>.

<sup>80</sup> Karl Friedrich Michael Benz (1844-1929), foi um engenheiro de automóveis alemão (SANTOS, 2018, p. 23).

<sup>81</sup> Gottlieb Wilhelm Daimler (1834-1900), foi um cientista alemão. (SANTOS, 2018, p. 23).

<sup>82</sup> “Desfibriladores são equipamentos eletrônicos portáteis destinados a gerar e aplicar pulsos intensos e breves de corrente elétrica na musculatura cardíaca diretamente, no caso de cirurgia de peito aberto, ou indiretamente, através do tórax), com o objetivo de reverter arritmias” (BRASIL, 2002, p. 251).

Figura 38: Charge 09 – Aí Pode? – 18/06/2005



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

2019. Retire os aparelhos eletrônicos e boa parte da população mundial se sentirá de volta a pré-história. Dan Piraro faz, nessa charge, referência a dois aparelhos do mundo moderno, desenvolvidos na segunda metade do século XX. Vamos por partes, ou melhor, componentes. O *Palm Pilot* é um dos precursores de uma categoria de aparelhos eletrônicos de uso pessoal: o *tablet*<sup>83</sup>. Lançado em 1996, apresentou uma nova configuração na relação do homem com a tecnologia da computação. Integrava uma série de equipamentos conhecidos como *Personal Digital Assistants (PDAs)* - Assistentes Pessoais Digitais, os tão populares computadores portáteis de nossos dias (LUO, 2004). O *Palm Pilot* oferecia um recurso de reconhecimento de escrita. Por meio de uma caneta especial, era possível escrever na tela do *tablet* e, este fazia o reconhecimento, convertendo em texto digital. Mas a relação *tablet*-escrita, por incrível que pareça, não se iniciou no século XX.

Nos primórdios da escrita, a escrita cuneiforme, desenvolvida pelos sumérios (3.500 a. C.), utilizava pequenas placas de argila, onde cunhava seus pictogramas, as tábuas, ou *tablet* (COULMAS, 2003). A diferença entre o *Palm Pilot* de Dan Piraro e o *Tablet* sumério não está

<sup>83</sup> Tabuleta, placa (PORTO EDITORA, 2012)

no uso, mas em seu funcionamento. Para as tábuas de argila, tanto em confecção e gravação, a energia despendida para sua funcionalidade provinha dos esforços do oleiro e do escriba. O *tablet* de Dan Piraro, foi esculpido em pedra e, aparentemente só funcionaria como obra de arte. Mas, é importante lembrar que o desenvolvimento das tecnologias humanas se dá em estágios. Assim como a escrita em si, os suportes continuam transpondo fases, se modificando. Antes a pedra, depois a argila, o papel e agora os meios eletrônicos. Aí está *A Dinamite do Boom* lembrando isso. Os humanos inquietos e visionários vão, inspirados pela dinamite de Dan Piraro, experimentando e desenvolvendo novas tecnologias.

O visionário engenheiro pré-histórico, após o fracasso com o *Palm Pilot*, vai trabalhar no *iPod*. O *iPod* foi lançado em 2001 pela *Apple*, empresa norte-americana fabricante de computadores e celulares. Como explica Inácio (2011), o dispositivo eletrônico tinha como função armazenar e reproduzir músicas. Derrida (1973, p. 239) propõe que “se a música supõe a voz, ela forma-se ao mesmo tempo que a sociedade humana”. Então há a música desde o princípio. É perceptível que ao homem, mesmo se expressando vocalmente, foi mais simples *armazenar* a imagem que o som. O *iPod* da antiguidade pré-histórica, portanto, fatalmente se mostraria inútil ou ineficiente. Até porque, a pré-história do armazenamento musical em meio digital, está ainda nos observando do passado, na década de 1980, quando foi lançado o primeiro *Compact Disc*<sup>84</sup>, o popular CD.

A verdade é que atualmente se dá uma sucessão muito rápida de tecnologias, ou de facilitadores de acesso à tecnologia. A exemplo da música, em que as novas maneiras de reproduzir e difundir a música, a tornaram universal. O entendimento de Levy (1999, p. 139), deixa transparecer que “a dinâmica da música popular mundial é uma ilustração do universal sem totalidade. Universal pela difusão de uma música e de uma audição planetárias; sem totalidade, já que os estilos mundiais são múltiplos, em via de transformação e de renovações constantes”. E mesmo que sem haver explosões provocadas pela dinamite de Piraro, é intrínseco ao homem se comunicar e criar formas para isso, seja tecnologicamente falando ou cantando.

Mas Dan Piraro não provocou apenas reflexão acerca da fecundidade criativa tecnológica. Olhando bem para a charge, lá está, meio escondido, à espreita, *O Coelhozinho da Exuberância*. Ora, os dispositivos tecnológicos modernos oferecem, mais do que utilidade, um canal para o deslumbrante mundo da ostentação. Não utilizaremos de maneira pejorativa o termo ostentação, mas sim no sentido de demonstrar como o consumidor-usuário está na vanguarda da vida tecnológica. Não estar conectado a internet, por exemplo, por um desses

---

<sup>84</sup> Desenvolvido e lançado pela Sony e pela Philips em 1982. (BBC, 2019).

dispositivos móveis é, mesmo que por opção, visto como forma de alienação, de desinformação, estar inserido na classe dos *analfabetos tecnológicos*. Como disse no início da análise, estar de volta a pré-história.

Figura 39: Charge 10 – Selfies-se – 27/09/2017



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

Seria essa a *Cueva de las Manos*<sup>85</sup>? Talvez a Caverna dos *Selfies*? Essa charge é muito representativa, porque Dan Piraro explora a arte rupestre e o costume em alta ultimamente de se autorretratar. Não que artistas do passado já não o tenham feito. Dentre eles estão Vincent Van Gogh, Wassily Kandinsky e Cândido Portinari, só para citar alguns. O *Cambridge Dictionary*, versão online, define *selfie* como “a photograph that you take of yourself, usually with a mobile phone”<sup>86</sup>. Observando a charge de Dan Piraro, percebe-se a figuras humanas em cenas de caçada. Será que se trata de autorretrato? É possível, mesmo que estilizado. Dubois (1998, p. 124) alude que “qualquer autorretrato condensa na mesma pessoa duas instâncias bem distintas do processo de representação: objeto a ser pintado e o sujeito que pinta”. A estilização

<sup>85</sup> Caverna localizada na região da Patagônia, Argentina (GRADIN, ASCHERO e AGUERRE, 1976).

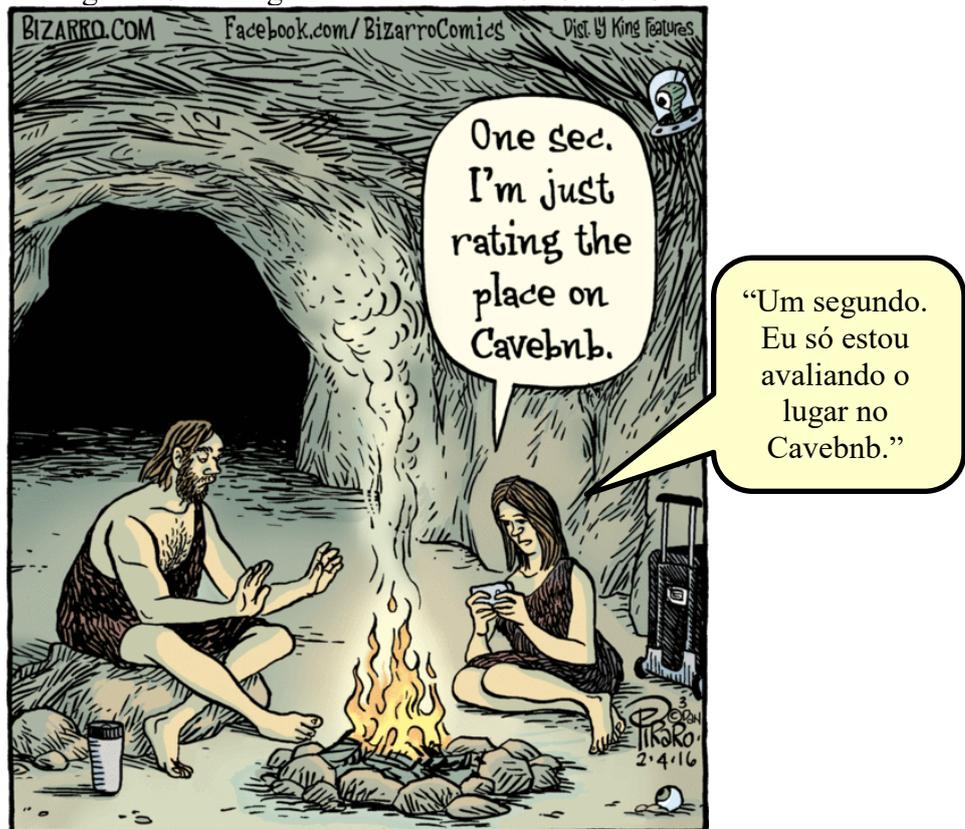
<sup>86</sup> “Uma fotografia que você tira de si mesmo, geralmente com um telefone móvel” (tradução livre).

da forma, quando o artista de autorretrata, propala a impossibilidade do artista de sair da sombra, como no caso da pintura rupestre desenhada por Dan Piraro, e isso inclui o *selfie*, representado pela mão.

*O Globo Ocular da Observação*, estilizado na charge, no alto a direita, particularmente me remete a passagem do *selfie* do privado ao público. O autorretrato nas redes sociais, mesmo que seja encarado pelo autor como uma instância privada, em que existem regras que protejam sua utilização, está exposta em um canal público, ou, no entendimento de Barthes (1994, p. 146), “o privado é consumido como público”, porque a imagem, na fotografia, é congelada enquanto momento, mas é livre, porque permite interpretações diversas, assim como são heterogêneos seus leitores. Relevante também é a reflexão de Derrida (2012, p. 158), para quem “não basta olhar um autorretrato para saber que é um autorretrato. É preciso uma menção externa ao desenho para permitir que o identifiquemos como tal”, o que ainda assim é insuficiente na pintura rupestre e no *selfie* de mãos.

“Ultimamente tudo o que ele faz são selfies”. Seria uma queixa? O artista poderia estar atravessando um momento de baixa criatividade, ou teria descoberto uma nova técnica de deixar sua marca. *A Dinamite do Boom*, que expulsa seus adeptos do estupor, pode explicar isso. O artista, mesmo identificado com uma tendência, não pode abrir mão de seu estilo, de sua individualidade. A pré-história é farta em estilos artísticos, como foi descrito anteriormente, variando de região para região, de época para época. A isso se junta a pintura artística, que com o atravessar dos séculos se caracterizou por diferentes peculiaridades. Entretanto, como explica Ostrower (1996, p. 312), a personalidade do artista é preservada, “nos contextos culturais onde já é possível a individualidade expressar-se”, inclusive na pré-história, até em razão do aprimoramento técnico do artista. Enfim, o artista faz-se arte, como estampa *A Torta da Oportunidade*, estando atento ao mundo que o cerca, intrigando ou impressionando o público e deixando um legado de reflexão futura.

Figura 40: Charge 11 – Cavebnb – 04/02/2016



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

Em tradução livre, *Cavebnb* – *Cave, bed and breakfast*, é uma espirituosa referência ao mundialmente conhecido *Airbnb* – *Air, bed and breakfast*<sup>87</sup>, serviço de compartilhamento de hospedagens. A plataforma se insere no conceito de Economia Colaborativa, definido por Owyang e Samuel (2015, p. 4), como “an economic movement where common technologies enable people to get the goods and services they need from each other, peer to peer, instead of buying from established corporations”.<sup>88</sup> Dan Piraro inseriu, *colaborando* para um melhor entendimento, o *K2*, que por encerrar mistérios matemáticos, nos remete ao caráter da economia de recursos, sejam financeiros ou estruturais. O princípio de compartilhar, usando como arquétipo o *Cavebnb*, supõe que duas redes cooperativas se formam: quem utiliza o espaço, o compartilha fisicamente. Ao mesmo tempo, ao avaliar o local, compartilha sua impressão e satisfação a outros potenciais usuário do serviço, ou da caverna.

As redes de economia colaborativa estão fundeadas no desenvolvimento tecnológico, com aporte na informação e na comunicação. McLuhan (2005, p. 25), compreende que “os

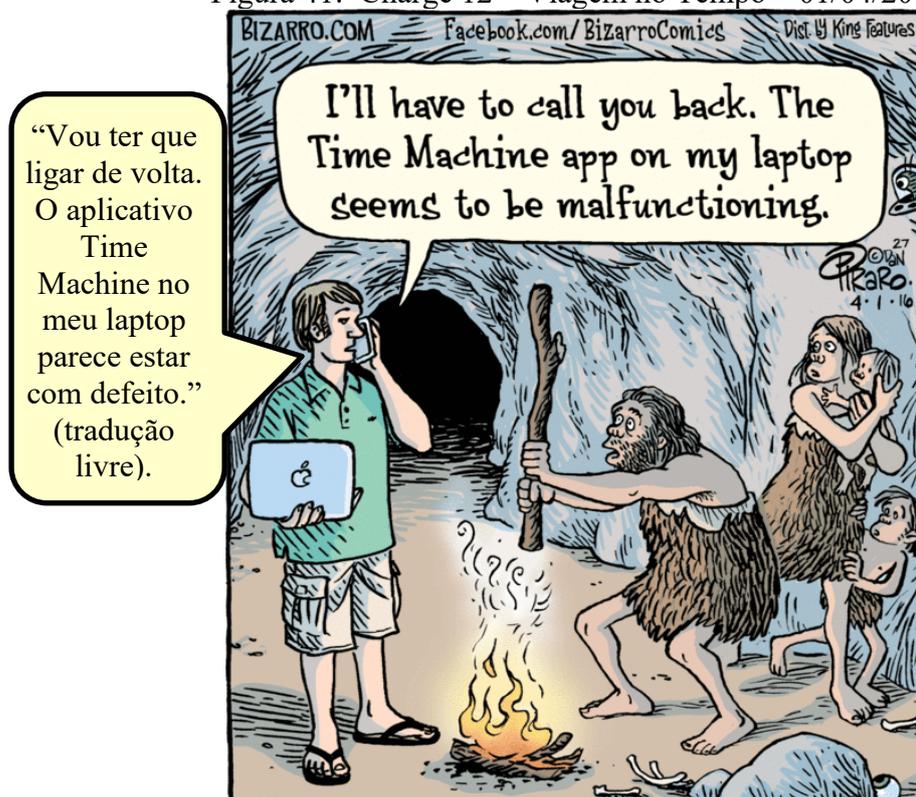
<sup>87</sup> Criado em 2008 por Brian Chesky, Joe Gebbia e Nathan Blecharczyk (AIRBNB, 2019).

<sup>88</sup> “A economia colaborativa é um movimento econômico em que tecnologias comuns permitem que as pessoas obtenham os bens e serviços de que precisam um do outro, ponto a ponto, em vez de comprar de empresas estabelecidas” (tradução livre)

efeitos da tecnologia não ocorrem aos níveis das opiniões e dos conceitos: eles se manifestam nas relações entre os sentidos e nas estruturas da percepção, num passo firme e sem qualquer resistência”, gerando com sua ação o encadeamento social, a interação do homem às redes, em um movimento globalizante. Essa homogeneização tecnológica, encetando a compreensão pela presença do *Disco Voador de Possibilidade*, retira a criatura da condição de *extraterrestre*, no sentido de sentir-se supresso aos processos culturais e aos fenômenos comunicacionais emergentes.

Olhando a charge, é possível perceber que, depois do fracasso do *Palm Pilot*, os visionários da pré-história conseguiram desenvolver outro dispositivo, que os conectou com o resto do mundo. Sendo assim, agora, para os homens da idade da pedra, a pré-história ficou para trás. Projetando tal fato em McLuhan e Powers (1995, p. 30), é perceptível que “en cambio, el hombre occidental (visual y secuencial) se descubre ahora relacionado con la información, en forma habitual, estructural que son simultáneas, discontinuas y dinâmicas”. *O Globo Ocular* que nada omite, que nada esconde, apenas vigia, é o ícone desse instante histórico. O homem eletrônico, que saiu da caverna para reencontrar o silício milênios mais tarde, vê-se na rede voluntariamente, e mais que isso, é agora uma das incontáveis conexões dessa teia, onde o futuro que nunca chega se faz cada vez mais presente, como uma instância diacrônica do passado.

Figura 41: Charge 12 – Viagem no Tempo – 01/04/2016



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

Disse o Viajante do Tempo, de H. G. Wells<sup>89</sup> (1895, p. 7): “estamos saindo a cada instante do momento presente. Nossa existência mental, que é imaterial e não tem dimensões, desloca-se ao longo da Dimensão-Tempo com uma velocidade uniforme, do berço ao túmulo”. É assim que o ser humano se deslocou na linha do tempo, de sua gênese até a atualidade. Isso porque, o túmulo a que se refere Wells, é o epílogo individual. Do contrário, seria o relato da extinção da raça humana. Cassirer (1977, p. 75) compreende que “o ESPAÇO e o tempo são o arcabouço que sustenta toda realidade. Não podemos conceber coisa alguma real senão sob as condições de espaço e tempo”. Mas, o tempo passado se converte em história. O homem segue em frente, temporalmente, tentando voltar, na intenção de modificar o que considera erros pretéritos de sua existência. Dan Piraro resolveu dar esperanças a esses sonhadores.

A viagem no tempo, antes de ser o deslocamento temporal, dentro da escala real do tempo, pode sim ser somente diferença de percepção. A história é repleta de eventos que narram o encontro de sociedades que se consideram tecnológica e moralmente mais avançadas que outras, ditas primitivas. Essa suposição apresentada aqui, reverbera o que entende Levi-Strauss (1993, p. 330), acerca da diversidade das culturas, visto que, se a percepção é combustível para a viagem no tempo, isso significa que “estamos inicialmente em presença de sociedades justapostas no espaço, umas próximas, outras afastadas, mas, em resumo, contemporâneas”. Na charge, Dan Piraro coloca três estágios tecnológicos diferentes. O pequeno ocupante do *Disco Voador de Possibilidade*, é tomado, à primeira vista, como um visitante interplanetário. O jovem equipado com dispositivos eletrônicos, a priori, é tratado com um viajante do tempo, que vem do futuro, embora sua fala demonstre que não seria esse o destino desejado. E, por fim, resta uma família completamente assustada, diante dessa visita inesperada.

Bergson (1999, p. 72) compreende que “a atualidade de nossa percepção consiste portanto em sua atividade, nos movimentos que a prolongam, e não em sua maior intensidade: o passado não é senão ideia, o presente é ídeo-motor”. O presente, vivido no instante da chegada do *viajante do tempo*, passa a ser o seu catalisador, a efetivação de um passado que, diretamente não foi o seu. Portanto, não há lembranças para materializar. Diferente realidade vive a família da pré-história. Esse evento vai transformar sua percepção do cotidiano. A esse evento

---

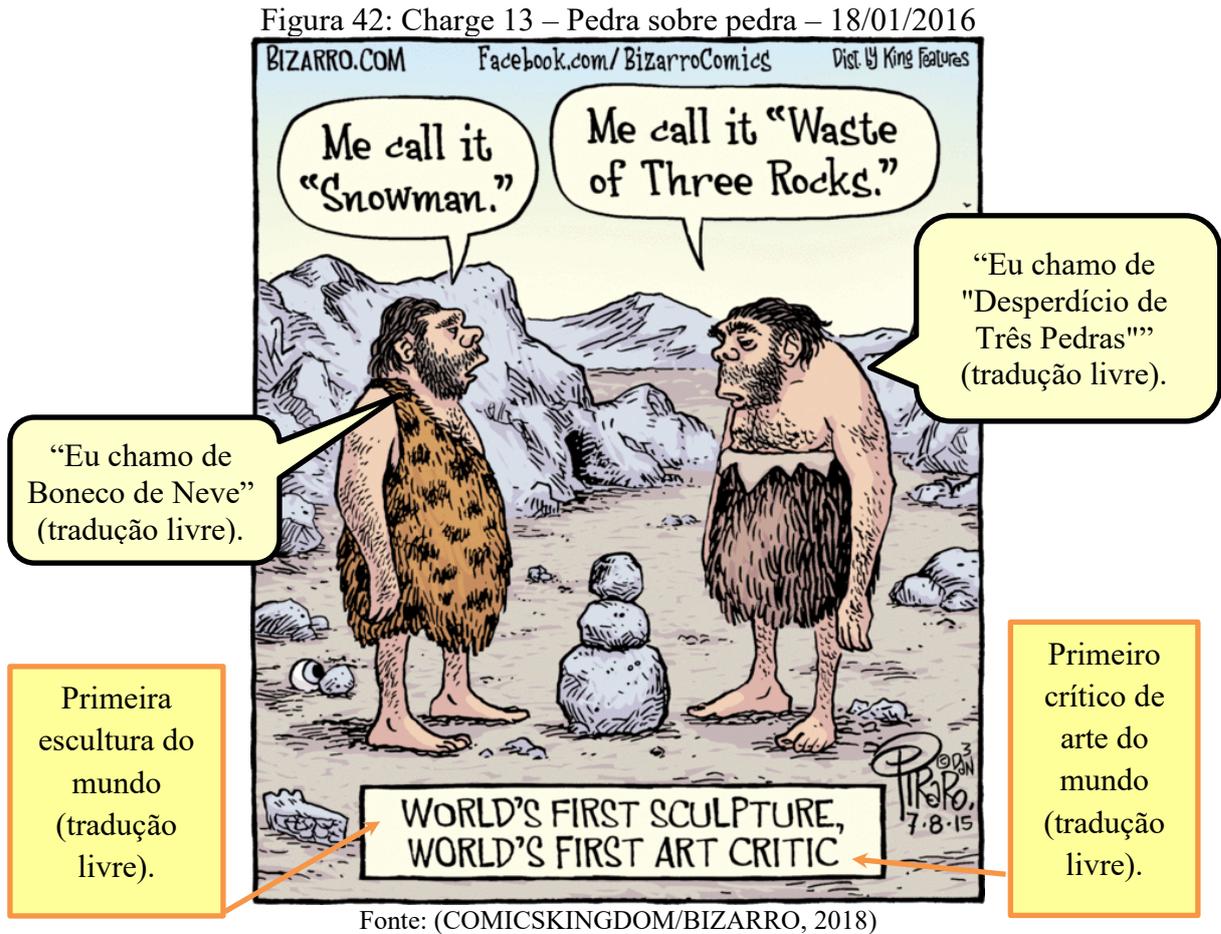
<sup>89</sup> Herbert George Wells (1866-1946), romancista, historiador e visionário, influenciou decisivamente futuras gerações de escritores. Tido por pai da ficção científica, conjugou facetas tão diversas como a de socialista empenhado, crítico da sociedade do seu tempo, e a de homem de ciência profundamente interessado na evolução, inspirado por Charles Darwin e T. H. Huxley (ANTÍGONA, 2019, online)

inusitado, uma definição será prescrita, possivelmente propagado em seu novo presente como algo sagrado, um culto ao desconhecido.

A partir desse encontro, *O Globo Ocular da Observação* será mais utilizado que nunca. Ao *viajante*, a vigilância tem como propósito não permitir que novos erros de cálculo ou de funcionamento de seu aplicativo. O seu interesse na linha temporal, aparentemente não inclui outro encontro com sociedades primitivas. Ao humano da pré-história, olhos abertos. O episódio pode se repetir e será necessário estar atento. Só para deixar mais interessante essa narrativa, proponho uma outra reflexão. E se quem estiver surgindo do passado for o *viajante*? De onde a humanidade se posta, hoje, para observar o passado, há evidências, descobertas e algumas certezas. Só uma incerteza é absoluta: que presente deixaremos para o humano do futuro? Uma certeza ou uma promessa? Na tentativa de interpretar Derrida (2012, p. 249) sobre oferecermos uma promessa, este deixa claro que a mesma “deve ser ameaçada pela possibilidade de ser traída, de se trair ela mesma, conscientemente ou inconscientemente”. Só assim as ameaças reais serão encaradas com seriedade. E com a vigilância necessária.

## **5.6 A desconstrução dos processos culturais na charge *rupestre* de Dan Piraro.**

Ah, a arte! Como definir o que é arte? Atrevo-me a dizer que arte é tudo ou nada. É o belo e o feio. O objeto físico e o abstrato. Arte é contexto e, porque não, boa vontade. Olhando a cena abaixo, oportuno se faz incluir aqui, a reflexão de Wollheim (1994, p. 82) ao compreender que “em outras palavras, uma obra de arte agora é (por definição) um objeto que estejamos dispostos a ver como uma obra de arte”. O papel do artista é criar. A criatividade se insere, então, como o testemunho de uma época, que revela práticas cotidianas, para além da individualidade. Para Gombrich (1993, p. 20), “o problema com a beleza é que gostos e padrões do que é belo variam imensamente”, sendo complexo entender como determinada criação agrada ou desagrade quem a observa. Na charge, Dan Piraro sugere que, nesse caso, o conflito em torno da arte está na consciência criativa versus a utilidade. Enquanto o *artista* vê uma oportunidade de expor sua iniciativa criativa (*A Torta*), o *crítico* observa e analisa se essa obra tem alguma utilidade (*O Globo Ocular*).



Analisando o ponto de vista do artista, Chauí (2000, p. 403) aduz que este, “busca o mundo em estado nascente, tal como seria não só ao ser visto por nós pela primeira vez, mas tal como teria sido no momento originário da criação”. Já Bauer (1983, p. 41), descreve que “el crítico es la consiguiente mediación necesaria entre obra de arte y artista y público, por cuanto elabora la relación entre obra de arte y masa, por encima de su individualidade”. Na charge de Dan Piraro, fica claro que essa mediação foi alicerçada sobre a utilidade da obra de arte. Utilidade, estaria então, ligada ao resultado prático do trabalho, em que o uso de tal artefato trouxesse algo de proveitoso ao grupo, ou mesmo ao autor. Lukács (1966, p. 250) descreve que “el proceso de creación artística tiene muchos puntos de contacto con el trabajo y con el reflejo científico de la realidad”. Na fala do crítico da charge, a criação ou trabalho, apenas teria valor se a praticidade ficasse evidente.

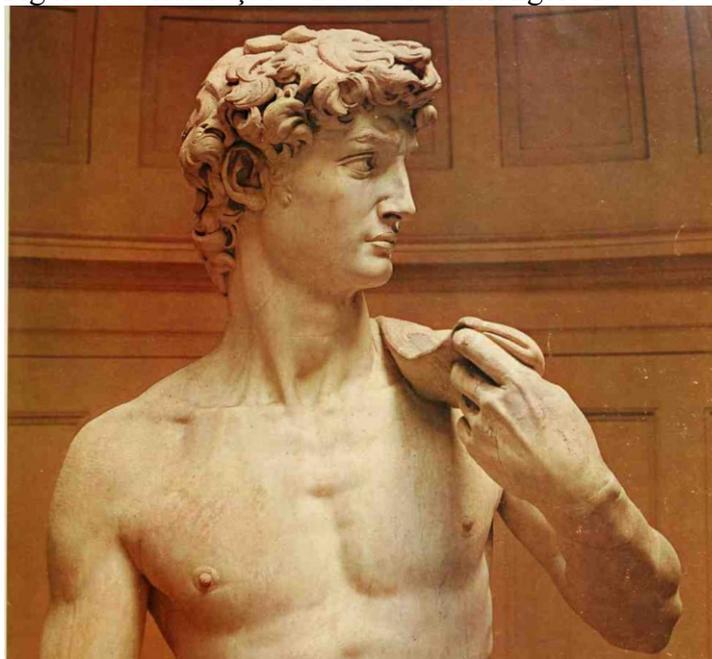
Ao artista, coube, logicamente resguardando seu talento e veia criativa, utilizar-se da imitação para erigir sua obra de arte. O *snowman*, que poderia ser *rockman*, traduziu-se em uma figura conhecida, pelo menos nos tempos modernos da escultura feita com neve. Ser feita de pedra na pré-história é licença poética e ao mesmo tempo, anseio pela durabilidade da peça. Analisando a fala de Derrida (2012, p. 240): “estamos aqui em um lugar de criação, de arte, de

invenção. A invenção é um acontecimento; aliás, as próprias palavras o indicam. Trata-se de encontrar, de fazer vir, de fazer advir o que não estava ainda aqui”, é possível depreender que tanto a obra de arte, como o artefato com utilidade prática são fruto da criatividade humana. Até porque, o construir artístico usufrui de ferramentas, para polir, esculpir, desgastar.

Voltando à charge, as três pedras *desperdiçadas*, obviamente teriam alguma serventia. Heidegger (2010, p.67) aponta que “em tal serventia se fundamentam tanto a doação da forma como também a escolha da matéria pretendida por ela, e com isso a dominação de estrutura e forma”. Três pedras, usadas como representação, únicas, expostas, dando forma à uma escultura, ou três pedras escondidas, comuns, idênticas a outras, espalhadas em uma parede qualquer. Inúteis? Não, de qualquer forma, onde fossem utilizadas seriam motivo de satisfação para seu utilizador. E como alcançar essa satisfação? O conselho de Dan Piraro (2018) aos artistas é: “crie coisas que você ama e aproveite o processo sem muito apego ao resultado final”. E transcender a utilidade da arte.

Há 36.000 anos, artistas anônimos criaram um mural fantástico, um registro ímpar do cotidiano pré-histórico. Entre 1501 e 1504, Michelangelo<sup>90</sup> esculpiu uma de suas obras mais famosas: Davi (figura 35). Em 1917, sob o pseudônimo R. Mutt, o francês Marcel Duchamp<sup>91</sup> exibiu no Salão dos Independentes de Nova Iorque, em exposição de arte, a obra intitulada *A Fonte*, que consistia em apenas um vaso sanitário.

Figura 43: Ilustração – Davi – Michelangelo 1501-1504



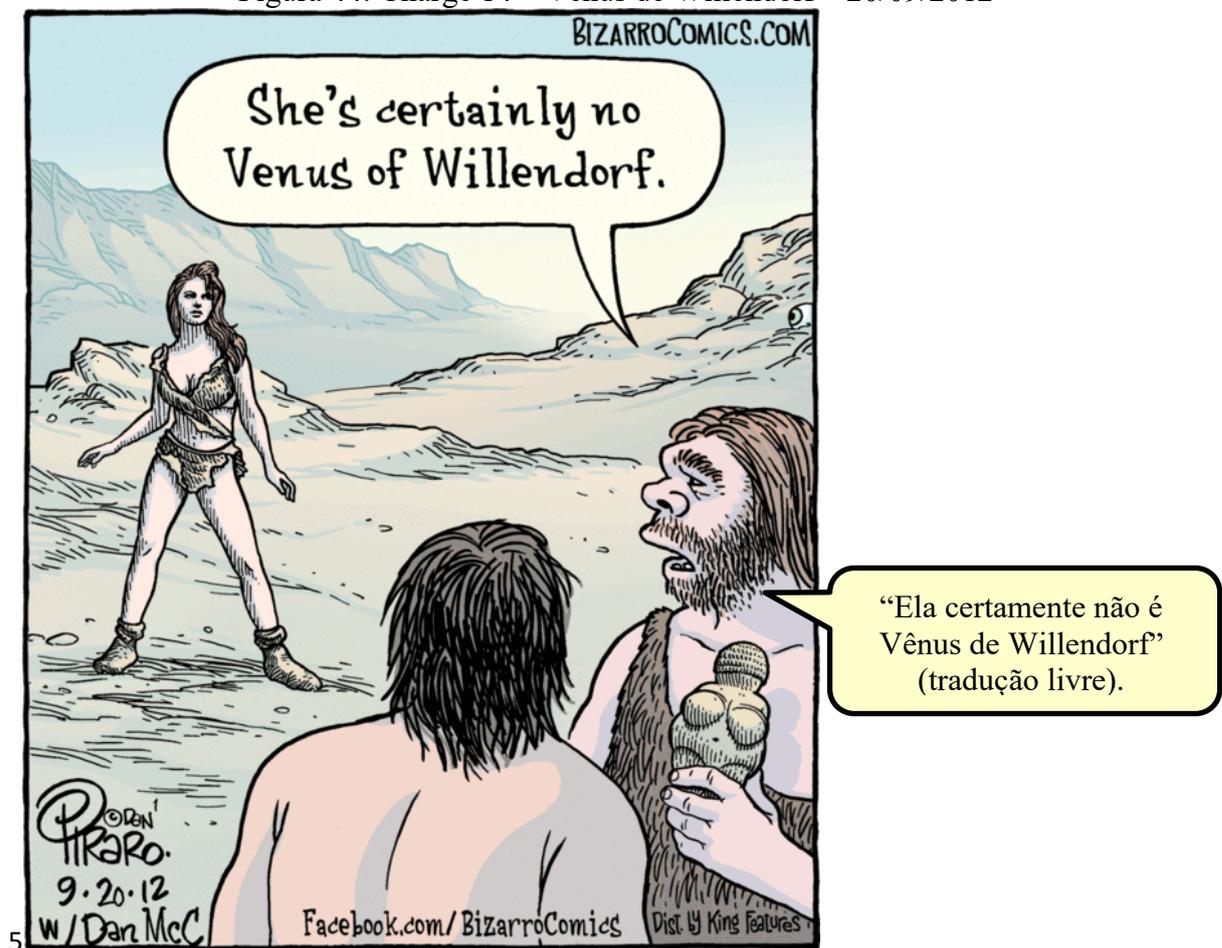
Fonte: (HARTT, 1968, p. 106)

<sup>90</sup> Michelangelo Buonarroti (Caprese, Itália, 1475 - Roma, Itália, 1564) (ACIDINI, 2013).

<sup>91</sup> Henri-Robert-Marcel Duchamp, (Blainville, França, 1887 – Neuilly, França, 1968) (ZAPPA, 2007).

Qual a ligação existente entre essas três manifestações, distantes temporalmente e em estilo? Isso é o homem expondo suas vertentes, sua visão ora convergente, ora distorcida do mundo diante de seus semelhantes. Derrida (2012 p. 138) adverte que “desconstrução não consiste apenas em recolocar ordem, mas se interessa pela desordem”, com o que incita a fuga do centro, do enquadramento dito lógico, do *stone over stone*, de ver a arte como uma essência quase espiritual da existência humana, por meio do que se escreve, descreve e conta a sua história.

Figura 44: Charge 14 – Vênus de Willendorf – 20/09/2012



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

A fala do homem na charge será um elogio ou uma frustração? A representação feminina ao longo dos tempos apresenta mudanças, tanto nas características físicas quanto seu papel na sociedade. Estatuetas do paleolítico, aqui com destaque para a de Willendorf, que o homem segura em uma das mãos, são conhecidas como Vênus. Bernabeu (2014, p. 98) entende que “el énfasis en las zonas del cuerpo vinculadas con lo reproductivo sugiere una explicación que debería relacionarse con el papel de la mujer en la reproducción y el mantenimiento del grupo”.

A fertilidade é, portanto, uma das especulações acerca das vênus. Entretanto, Sanchidrián (2018) atenta para o fato de essas estatuetas, nunca foram encontradas juntamente com a representação de crianças, que seriam os filhos, algo que poderíamos supor fosse adequado a um culto à fertilidade. De qualquer maneira, a presença da figura feminina esculpida no período paleolítico, sugere que a mulher desfrutava de prestígio no alvorecer das sociedades.

Os mitos da criação humana, como o relatado na bíblia, descrevem que deus criou o homem, a sua imagem e semelhança, esculpindo-o em argila. A mulher foi criada posteriormente, de uma costela do homem, sendo, portanto, uma parte da primeira criatura. Surgem assim Adão e Eva. Na mitologia grega, Pandora é a primeira mulher criada por Zeus, o rei supremo e pai dos deuses. Conta o mito que Zeus a criou e enviou aos homens da terra. Em uma versão, Pandora foi enviada como presente a Epimeteu<sup>92</sup>, que guardava em sua casa uma caixa com todos os males do mundo. Tomada de curiosidade, Pandora abriu a caixa e os males se espalharam, atingindo a humanidade. Na outra versão, Zeus a envia como uma dádiva aos homens. Como presente de casamento a Pandora, Zeus lhe deu uma caixa onde os outros deuses haviam colocado um bem cada. Ao abrir a caixa, Pandora libertou os bens no mundo, com exceção da esperança (BULFINCH, 2002).

A interrogação com que abrimos essa análise, é justamente pelos diferentes ciclos de inserção que a mulher atravessou na construção social. Logicamente, como não existe apenas uma configuração de sociedade, o papel da mulher também difere. Atemo-nos ao que Dan Piraro propõe na charge. Como descrito acima, o texto escrito, que não chega a ser um diálogo, compara a estatueta que o homem segura, à imagem feminina que está na parada em frente aos dois sujeitos. Obviamente, as características físicas da mulher não são comparáveis, esteticamente, à representação feminina esculpida. Enquanto a Vênus de Willendorf está mais próxima à Vênus de Botero<sup>93</sup> (figura 44), a mulher desenhada por Dan Piraro está mais para a Vênus de Botticelli<sup>94</sup> (figura 45). Há uma confrontação entre o que a sociedade, falemos da sociedade ocidental, estabelece como padrão de beleza. Certamente, em se tratando da Vênus de Willendorf, nos dias atuais, ela não faria parte da parcela considerada *bela* esteticamente. Quando Fernando Botero representa o cotidiano, pessoas e situações comuns, o faz com ênfase no volume. Isso contradiz a percepção primeva de que o que suas obras retratam é a obesidade.

---

<sup>92</sup> Epimeteu era um dos titãs, uma raça gigantesca, que habitou a Terra antes do homem. Ele e seu irmão Prometeu foram incumbidos de fazer o homem e assegurar-lhe, e aos outros animais, todas as faculdades necessárias à sua preservação. Epimeteu encarregou-se da obra e Prometeu, de examiná-la, depois de pronta (BULFINCH, 2002).

<sup>93</sup> Fernando Botero é um pintor e escultor colombiano, nascido em 1932, na cidade de Medellín. Suas obras destacam-se sobretudo por figuras rotundas. (CATÁLOGO DAS ARTES, 2019, on line).

<sup>94</sup> Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, dito Sandro Botticelli (Florença, Itália, 1445-1510) (ACIDINI, 2013).

O que Botero quer é valorizar a beleza da forma e do traço, que caracterizam suas produções (BOTERO, 2012).

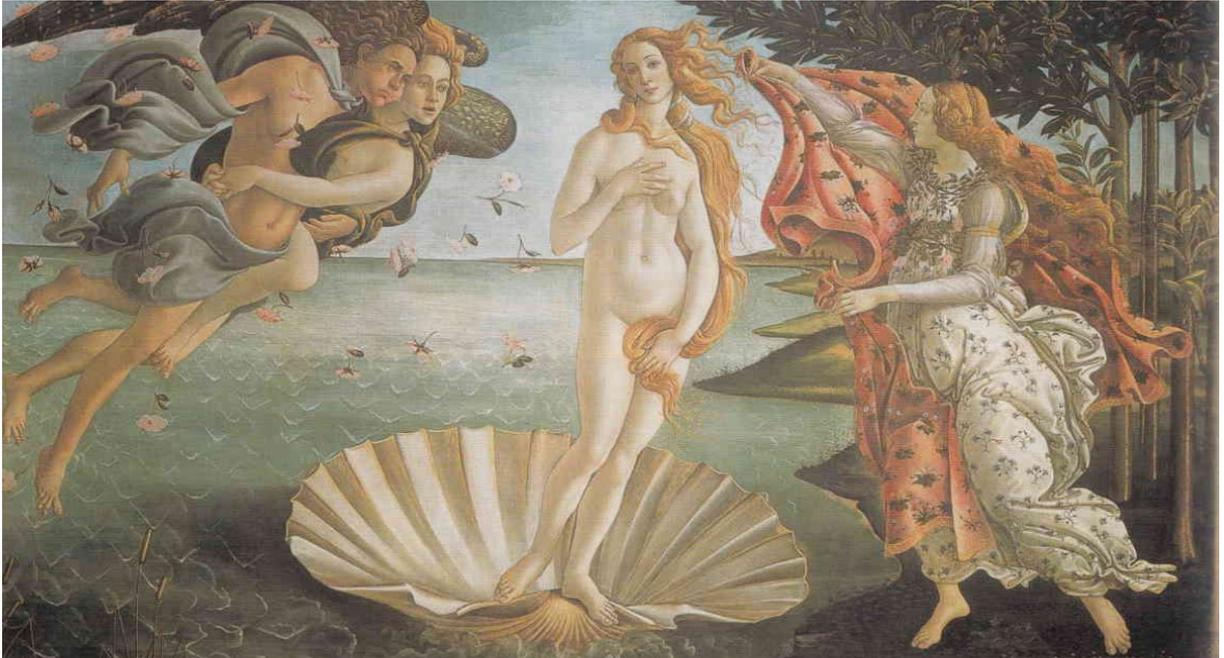
Eco (2010, p. 8) descreve que o belo sempre foi atribuído a algo que nos compraz, e que “en este sentido, parece que ser bello equivale a ser bueno y, de hecho, em distintas épocas históricas se há estabelecido um estrecho vínculo entre lo Bello y lo Bueno”. Além do bem, Abbagnano (2007, p. 106) ainda acrescenta que o belo se ramificava em mais quatro conceitos: o “verdadeiro”, a “simetria”, a “perfeição sensível” e a “perfeição expressiva”. Vê-se que o belo, ultrapassa assim os limites da estética, mas fixa-se em torno dessa, como em constante vigilância, como faz *O Globo Ocular da Observação*, que assiste a novidade estética.

Figura 45: A Vênus de Willendorf (24.000 a. C.) e Vênus de Fernando Botero (1977)



Fonte: Antl-Weiser (2008, p. 21) e Museu Boston (2018)

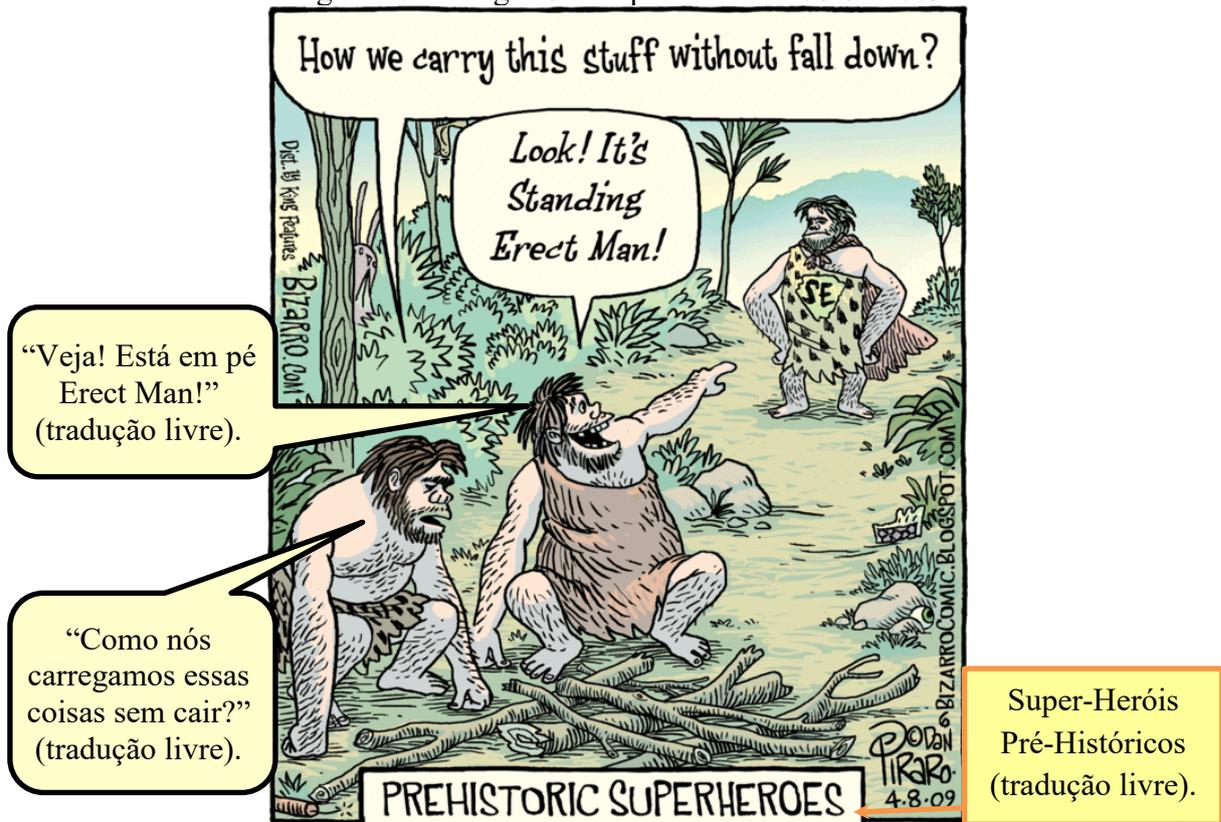
Figura 46: Ilustração Nascimento da Vênus, Botticelli, 1484-1846



Fonte: (HARTT e WILKINS, 2009, p. 340)

Burke (1993, p. 106), questiona: “se a beleza está necessariamente ligada a certas medidas que atuam segundo um princípio da natureza, por que tais partes semelhantes, com medidas diferentes de proporção, seriam julgadas belas, inclusive na mesma espécie?”. De minha parte, entendo que a beleza, embora exista o fascínio pela imitação, o consumir a identidade de outrem, principalmente de ídolos pré-fabricados, deve ser encarada como algo único, particular. O que terá, então passado na cabeça dos homens do paleolítico ao deparar-se com a *outra* Vênus? Essa ficará ser repostada. Até porque, os livros que tratam da pré-história, em geral, traçam a linha do tempo empregando o masculino como responsável pelos avanços. Derrida (2018) questiona a falta de *história* da mulher, justamente por esta ser, digamos, diluída em uma narrativa coletiva. Fugindo desse impulsionar continuado do *establishment*, há a luta que move, “apesar da ruptura revolucionária, história aqui orientada pelo movimento da mulher até a reapropriação de sua própria essência, de sua própria diferença, até a sua “verdade” (DERRIDA, 2019, p 3).

Figura 47: Charge 15 – Super-Heróis – 08/04/2009



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

Quem pode salvar o dia? Nas histórias em quadrinhos, as HQ's, alguém com poderes extraordinários certamente o fará. Tal como deuses presentes nas mitologias ao redor do mundo, esses humanos elevados ao patamar de *super*, se destacam na multidão, embora, na maioria das vezes, gostem de manter sua identidade secreta. Com um sorriso, leio que Bibe Luyten (1987, p. 13) considera que “as origens das HQ's estão justamente no início da civilização, onde as inscrições rupestres nas cavernas pré-históricas já revelavam a preocupação de narrar os acontecimentos através de desenhos sucessivos”. Logicamente, esse suporte rochoso, nada leve, resta como um mural, imóvel, ao contrário das impressas em papel ou disponíveis em meio digital, legítima representante da cultura de massa. Moya (1986) aduz que a popularização das HQ's coincidiu com a grande crise americana de 1929<sup>95</sup>. É compreensível que em tempos difíceis, é praxe ao homem recorrer a heróis, ou ao menos a alguém que lhe oferece algum tipo de alento ou proteção.

Nessa charge, Dan Piraro *exagerou* na quantidade de símbolos secretos. Nada menos que seis, sendo que dois aparecem nas charges analisadas pela primeira vez. O primeiro é *O Coelho da Exuberância*, muito bem relacionado ao tema. O coelho, na descrição de Dan

<sup>95</sup> Grande depressão econômica que perdurou até a Segunda Guerra Mundial, na década de 1940 (FARIA, 2016).

Piraro, representa a criança que, por mais adultos que sejamos, insiste em permanecer em nós. Isso talvez explique a fascinação que as histórias de heróis despertam em muitas pessoas, que para outros estão se comportando de maneira infantil. Aliás, quem nunca brincou de super-herói, com fantasia e tudo, inspirado em alguém que voa, pula de prédio em prédio, ergue veículos e corre em uma velocidade incrível? A dificuldade dos homens em carregar alguns galhos é resolvida pela presença do *Erect Man*, um herói que não pretende esconder sua identidade. O seu poder aparente é conseguir ficar em pé, ereto, o que fatalmente nos trouxe até aqui, passo após passo.

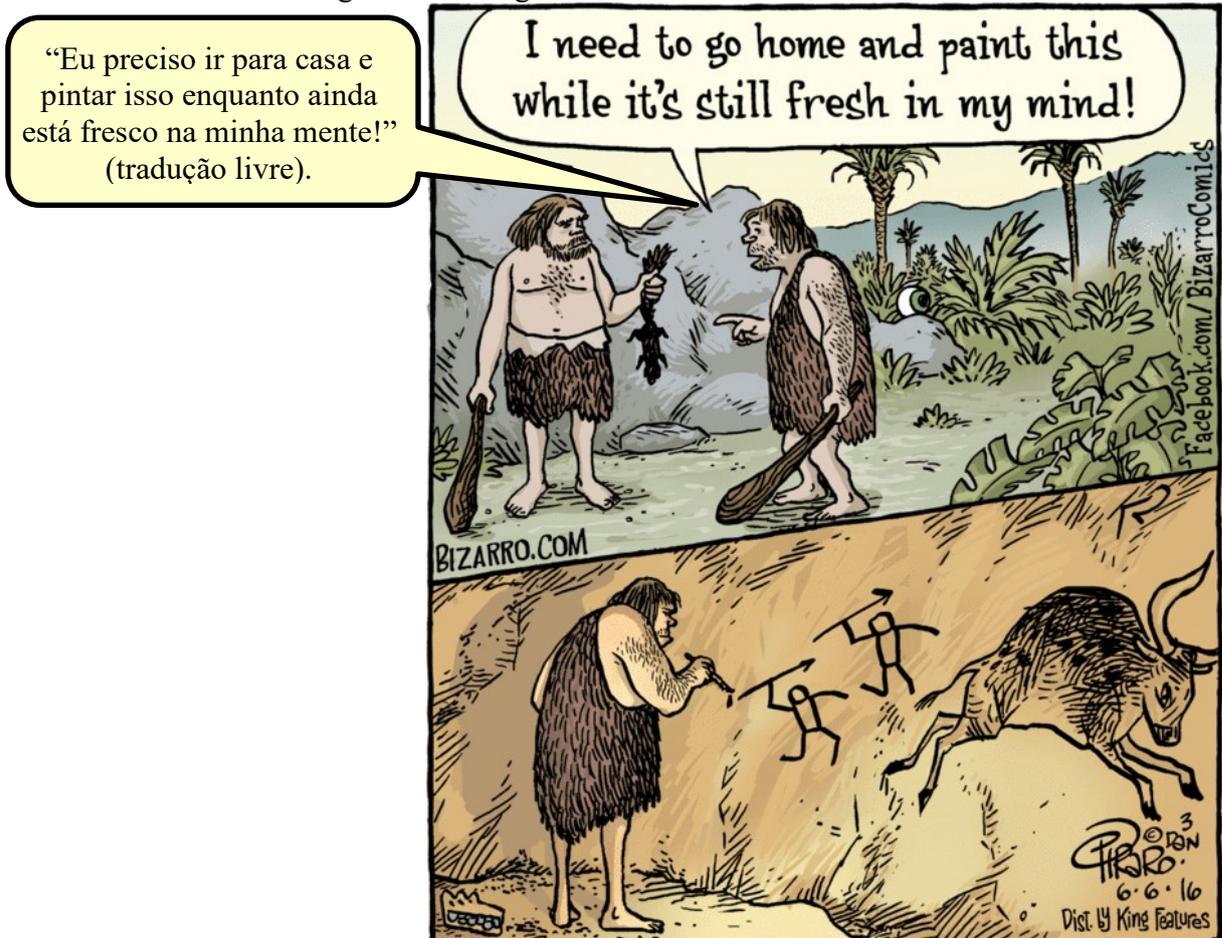
O outro símbolo secreto que debuta, *O Pássaro Invertido*, é tão fascinante quanto disfarçado nessa charge. Prestem atenção. Ele está escondido entre os balões com texto, como se a agarrar no contorno de um deles. Dan Piraro explica que, em meio à massa, é necessário ser diferente, por isso, o pássaro quer chamar a atenção para o valor da singularidade de cada ser humano. É isso que o *Erect Man*, ou o *SE*, como diz em sua roupa, consegue fazer. Sua individualidade é marcada pela forma como se comporta, se veste e, mesmo que não tenha um poder *super*, ele é único. Benjamin (1987, p. 195), obviamente se referindo à capacidade da arte tecnológica frente ao perceber humano, descreve que “multidões de milhares de pessoas podem ser captadas mais exatamente numa perspectiva a voo de pássaro”. Entretanto, não deixa de ser uma metáfora interessante, tanto para o pássaro de Dan Piraro, quanto ao comportamento do homem em meio à massa e sua relação com a cultura homogeneizadora.

Dos outros símbolos na charge, o globo ocular, a torta, o K2 e a dinamite do boom, este último tem uma significação intrigante. É certo, como tenciona Dan Piraro, que a dinamite deveria simbolizar a imprevisibilidade que nos motiva a buscar novas alternativas, mas a atitude dos não eretos, que sofrem ao lidar com a dificuldade oferecida pelos galhos caídos, nos faz refletir que estes vão simplesmente aceitar o auxílio do *Erect Man*, ao invés de buscar uma saída para o problema. O globo ocular, por seu turno, parece voltado para a borda da charge. A vigilância está dirigida não ao centro óbvio da narrativa, que seria o desenrolar da cena. Ao contrário, a posição do globo ocular parece indicar o ponto de fuga, a alternância do centro de dentro para fora, como a iluminar o rastro das implicações oriundas das atitudes do homem primevo, na vida do homem atual.

A torta, essa guloseima apreciada por muitos, também reflete a oportunidade desperdiçada por outros tantos, de ser feliz inclusive. Ao olhar para o super-herói em ação, a imagem que temos é da suprema felicidade, em estar realizando algo bom. Na Grécia antiga, Aristóteles (1991, p. 19) descrevia a felicidade como “a melhor, a mais nobre e a mais aprazível coisa do mundo”, por estar relacionada à honra, aos bons atos, a consciência leve. O homem

escreve, comum ou super-herói, a sua própria narrativa da felicidade e de seus infortúnios, a exemplo do *Erect Man* e de seu antepassado. Rompendo as fronteiras, da charge e da cotidianidade histórica, o homem percebe, como ensina Derrida que “la desconstrucción irrumpe en un pensamiento de la escritura, como una escritura de la escritura, que por lo pronto obliga a otra lectura”, que nos tira da letargia interpretativa e desperta o *super* de cada um de nós.

Figura 48: Charge 16 – A Pintura – 06/06/2016



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

Uns caçam, outros contam sobre a caçada. A charge acima retrata as duas atividades, mostrando de maneira satírica a diferença entre a caça e a *pintura* da caça. Obviamente há uma clara discrepância entre elas, mas o ato de registrar o evento tem muita significância. A marcação de uma atividade que representa a sobrevivência humana é uma narrativa definitivamente crucial para o entendimento da construção do cotidiano da humanidade. As duas práticas continuam muito vivas em nosso tempo. A caça, falando-se dos povos das américas, é compreendida por Viveiro de Castro (2002, p. 357), como “uma ressonância simbólica”, que ultrapassa as necessidades de sustento da comunidade, transformando-se em um ritual, “sistema de comunicação que se manifesta através de uma cadeia sintagmática de

comportamento estruturalmente fixa, cujos elementos estruturais são símbolos” (RAMOS E PEIRANO, 1973, p. 3).

Na charge, Dan Piraro oferece dois rituais para serem analisados. A caça e a arte rupestre. O ritual é cheio de particularidades, assim como as sociedades que o executam. Isso influencia desde seu objetivo até o modo de executá-lo. Seja caçar, pintar, pescar, plantar, rogar aos deuses (ou deus), ele é elaborado sobre as bases que estruturam a sociedade a que pertence, podendo ter similitudes com os de outras coletividades, mas mesmo assim sendo particular. É possível observar diferentes formas de *orar* dentro de uma mesma matriz religiosa, como o cristianismo, por exemplo. Voltando à caça, trecho de um ensaio de Levi-Strauss, publicado no em 1958, no anuário da *École pratique des hautes études*, reproduzido depois em português, sobre um mito dos índios Tsimshian, da costa canadense do Pacífico, guarda semelhanças com a charge 16. Conhecido como *A Gesta de Asdiwal*, no mito são descritos rituais de caça, pesca e coleta (já que não praticavam agricultura) dos indígenas, e as dificuldades enfrentadas no inverno, ao fim das provisões de alimentos. O trecho em questão: “O senhor da caça, matador de ursos, vai ser salvo por uma ratinha, caricatura da caça<sup>96</sup>” (LEVI-STRAUSS, 1993, p. 167). O senhor da caça, é Asdiwal, que preso em um recife, espera a morte, ponto final do mito, mas é salvo por uma ratinha.

Observemos a charge. Na parte superior, os caçadores estão com o resultado de sua empreitada: um pequeno animal, que como se percebe, não se trata de um rato. É bem provável que os homens da pré-história, cotidianamente, tenham se alimentado muitas vezes da caça de pequenos animais. Entretanto, as pinturas rupestres, frequentemente registram animais maiores em cenas de caçadas. Podemos supor que isso não tem a ver com o tamanho do bicho, mas sim com o trabalho coletivo, e como aludem Pereira e Lessa (2014, p. 35) as pinturas “são representações de temáticas que sugerem (grandes) caças e geram a noção de que são capturados ou pelo menos é uma intenção de capturar”. Pessis (2003, p. 75), acrescenta que “a produção de imagens gráficas se realiza de maneira análoga à produção de imagens mentais”, o que é bem explícito na parte inferior da charge. O caçador-artista cria uma bela representação da caçada, que, até é de supor, seja a memória de uma *aventura* anterior.

Não é de hoje que o homem transforma suas narrativas em verdadeiras jornadas heroicas. Desde o surgimento da escrita, ao registrar seu cotidiano, o ser humano contou histórias, criou deuses e seres fantásticos e relatou grandes conflitos e guerras, em que despontou a figura do herói. Não seria de se admirar que na charge de Dan Piraro, uma caçada

---

<sup>96</sup> Assim definida por ser o menor animal encontrado na mitologia descrita no ensaio (LEVI-STRAUSS, 1993).

se transformasse em um evento grandioso, que envolveu batalha épica e muita coragem por parte dos caçadores. Rosenfeld (1985, p. 25) explica que “a função mais comunicativa que expressiva da linguagem épica dá ao narrador maior fôlego para desenvolver, com calma e lucidez, um mundo mais amplo”. Ou seja, o fato de ter registrado em sua mente uma narrativa projetada, permitiu ao caçador-artista criar o mural pintado com uma bela demonstração de heroísmo

Derrida (2012, p. 164) assinala que para entender a pintura, é necessário mirar no que a cerca: “o desenho, mas também as bordas, a moldura; aquilo que, encontrando-se no exterior do desenho, vem de algum modo preencher ou determinar o que está dentro”. Na charge e na pintura, o que as compõe é o acontecimento, o cotidiano, imaginado ou ilustrado pelo autor, que se inclui na narrativa, que arrisca ao exagerar, no traço e no fato. O que conta, de fato, é como isso chama atenção. Como um rato, caricatura da caça, se transforma em um urso, um bisão, um *gnu*<sup>97</sup>, ressaltando mais o ato em si, do que o resultado da caçada. Dessa vez, o globo da observação não obteve êxito em sua vigilância, já que confinado na parte superior da charge, no exterior da caverna, não teve como registrar a *pequena* diferença na estatura do animal caçado, o que se transformou em oportunidade (a torta), para que o artista pudesse libertar todo seu potencial criativo.

Figura 49: Charge 17 – O Natal? – 29/11/2015



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

<sup>97</sup> Animal de grande porte, da família dos antílopes, que habita as savanas do continente africano (BRITANNICA ESCOLA, 2019)

É natal? Para Dan Piraro, isso não tem muita importância, já que ele se define como ateuista. Observando a charge 17, a árvore que induz ao questionamento do homem, sugere que se trata de um enfeite natalino. Realmente a pergunta suscita alguns pontos sobre o surgimento do natal. Primeiramente, a cena, estando ambientada na pré-história, não poderia ser sobre a comemoração do natal moderno. No contexto religioso, o natal marca o nascimento de Jesus Cristo, símbolo máximo do cristianismo, sendo comemorado no dia 25 de dezembro. Roque (2013) cita que a mais antiga referência à essa data como o nascimento de Cristo surgiu no ano 354. Esse foi o início, em Roma, da celebração do natal cristão. Nessa data, era comemorado o culto ao *Sol Invictus*, um culto ao deus Persa Mitra<sup>98</sup>, que havia sido incorporado pelo império romano em torno do século II (JUAN SANCHIS, 2016). Segundo Veyne (2011), o que modificou o cenário para o cristianismo, foi a conversão do imperador Constantino, que governou entre os anos 306 e 337, no ano de 312. Ao assumir o protagonismo de religião oficial do império, o cristianismo logo se espalhou pelo mundo, tornando-se um dos pilares da sociedade ocidental.

Com o cristianismo sendo incorporado por várias nações, também se popularizaram as festas da igreja, uma maneira de cultuar principalmente a figura de Cristo. Falando especificamente, outros símbolos marcam a data. Na charge, uma árvore é decorada pela mulher, com pequenas bolas vermelhas e uma grande estrela dourada no topo. Champlin (2013, p. 455), conta que “a tradição da árvore de Natal diz que isso veio de um ato de Martinho Lutero<sup>99</sup>. Ao passar por um bosque, ele teria observado a beleza das estrelas, que rebrilhavam por entre os ramos de pinheiros” e decidiu recriar tal imagem em sua própria casa. Já Walsh (1925) avulta que, a utilização da árvore como símbolo, remete à uma antiguidade anterior ao nascimento de Cristo. O autor explica ainda que vários países, por meio de suas lendas, reivindicam a ancestralidade no uso de tal símbolo.

Mas o que significa a árvore na comemoração do natal? Franzin e Matsuki (2013), apontam que, no Hemisfério Norte há época do natal, é inverno, com a ocorrência de muito frio e neve, além de longos períodos sem luz. Apesar das condições climáticas, os pinheiros, utilizados como árvore de natal, sobrevivem, mantem sua cor verde. Por isso, a árvore remete à vida e a esperança. Tanto na charge, como na cotidianidade, as árvores de natal são adornadas com diferentes enfeites. Como descrito acima, a árvore da charge está decorada com bolas

---

<sup>98</sup> “O mito persa diz que Mitra nasceu em tal dia, numa gruta, sendo o momento acompanhado por pastores” (FEITOSA, 2013, p. 15).

<sup>99</sup> Exponente da reforma protestante na Igreja Católica (10 de novembro de 1483 - 18 de fevereiro de 1546, em Eisleben, na Alemanha central) (KUNZ, 2016).

vermelhas e uma estrela dourada. Ou seja, o simbolismo vai sendo somado entre os vários elementos, espalhando-se pelas mais diversas culturas, com variações, mas mantendo uma mesma essência. Popularmente, as bolas coloridas utilizadas como adorno significam a frutificação, a possibilidade da vida de acordo com os preceitos de Jesus. Já a estrela no topo, é entendida como a luz de deus a guiar a humanidade.

A estrela tem, não apenas no cristianismo, mas em várias outras culturas religiosas, um papel simbólico muito presente. Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 487-488) aduzem que a estrela de Belém, que na narrativa sobre o nascimento de Cristo, acompanhou os três reis magos, seria, na verdade “una concesión de la Iglesia naciente al pensamiento astrológico, entonces dominante, y es sucesora de fenómenos cósmicos extraordinarios análogos que precedieron el nacimiento de casi todos los “Hijos de Dios»Estrella” (incluido Buddha)”. Ou seja, um cristianismo que surgia, com histórico de perseguições e em busca de seguidores, viu-se impelido a abraçar símbolos já utilizados por outros cultos como maneira de atrair mais fiéis.

A utilização e propagação de símbolos e imagens se transmutasse em instrumento de afirmação simbólica. No entendimento de Panofsky (1991, p. 51) “identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por "iconografia"”. Assim, os símbolos representativos do natal são reconhecidos por aqueles que o cultuam, o que não impede que outras sociedades, que comungam de crença diversa, não os identifiquem. A distinção está na relação valor-indiferença que lhes é atribuída.

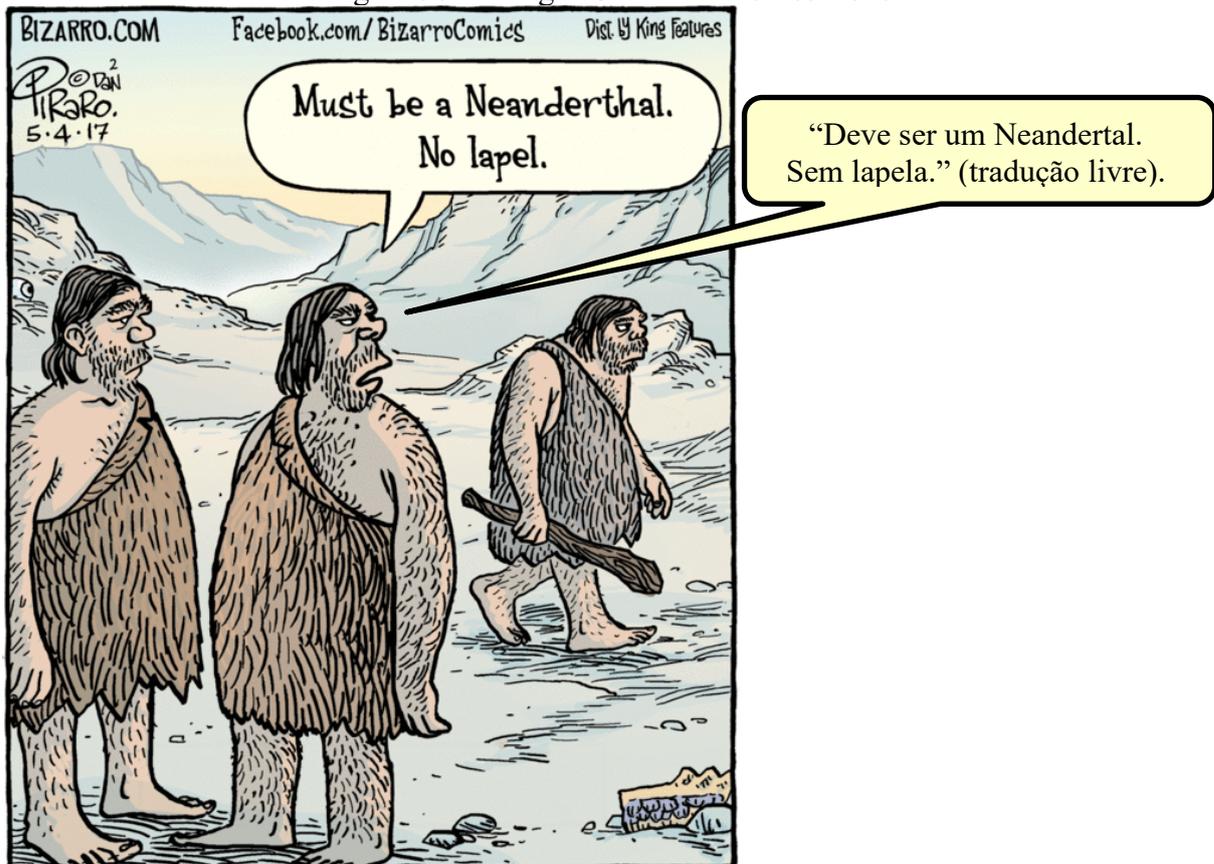
Geertz (1980, p. 35) reflete que “a trama simbólica formada por crenças, expressão e valores, em cujo interior vivemos, provê-nos dos mecanismos necessários a uma conduta ordenada”. Imaginemos então. Dan Piraro olha para a estrela, desenha-a no local em que tradicionalmente deve ser instalada na árvore de natal. Logo acima, em seu disco voador, um pequeno ocupante observa a estrela. Supomos que essa não seja uma manifestação sacra em sua sociedade, é bem provável que, para esse *alienígena*, algo fará sentido. Isso porque, se pesquisarmos rituais de adoração, de socialização, de construção histórica, fatalmente encontraremos similitudes entre as tradições de diferentes pontos. Não se pode, com o risco de confinar a história, crer que o ser humano não tenha se relacionados com povos diferentes do seu próprio. E, em cada encontro, uma possibilidade se descortina, de aprender com novas e recíprocas exteriorizações.

*O Globo Ocular da Observação*, inserido por Dan Piraro também nessa charge, agora apresenta uma variação de cor. Sua função é a da vigilância, e, dessa vez, foi desenhado de modo a se misturar ainda mais com o ambiente. Parece, como estabelece Derrida (1995, p. 154), que a estrutura de vigilância nessa charge, por conceber um evento que evoca a tradição

religiosa, objetiva permitir a “um autor-criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando esta representá-lo no que se chama o conteúdo dos seus pensamentos, das suas intenções, das suas ideias”. Essa prerrogativa se encaixa tanto ao papel do artista, quanto ao do deus venerado.

A exemplo do globo ocular, Dan Piraro transformou também a torta em um objeto que se confunde com o ambiente. Ela parece estar empoeirada, ou talvez seja uma torta de abóbora. Mas está jogada, como se alguém perdeu a oportunidade de come-la, ou simplesmente a descartou. Heller (2000, p. 24) entende que “a vida cotidiana está carregada de alternativas, de escolhas”: comer a torta de abóbora ou um bolo de chocolate, celebrar o natal ou simplesmente viajar para um local em que esse não seja comemorado. Para tanto, o que o leitor precisa fazer é aguardar que a dinamite do *boom* o tire do estupor, o atire para fora da caverna, que vá contabilizar as alternativas. E use o K2 para, munido da lógica matemática, não se perder no tempo. Como aconteceu com a mulher da charge, que estava adiantada somente uns 10.000 anos.

Figura 50: Charge 18 – Moda – 04/05/2017



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

Quando será que vestir-se deixou de ser apenas uma maneira de proteger o corpo, para ser um meio de integração social? Difícil dizer, até porque desde os primórdios, o ato de cobrir

o corpo pode ter sido feito de maneira a criar um vínculo com a estética. Narrativas sobre a origem do mundo e do ser humano, como a descrita na Bíblia (2015, p. 4), no livro Gênesis, capítulo 2, versículo 25, “e ambos estavam nus, o homem e a sua mulher, e não se envergonhavam”, remetem à um contexto de pureza moral, que se sobrepõe ao desenrolar cotidiano dos grupos humanos, onde se inclui a manifesta necessidade utilitária das vestimentas. Na mesma Bíblia, logo adiante, em face ao homem e a mulher haverem desobedecido a deus, não poderiam mais andar nus, pois estavam condenados pelo pecado. Ora, estavam fadados a viverem de seu trabalho, de criar sua própria organização social, e, agora vestidos com roupas de pele de animais, cujo estilista foi o próprio Deus.

Deixando a questão religiosa, e imaginando as dificuldades enfrentadas pelo humano em se vestir, ainda nos dias atuais, é de se esperar que o homem na pré-história tenha sido obrigado a se adaptar (e adaptar) a cobrir seu corpo de acordo com as condições climáticas, principalmente, que enfrentava no seu dia-a-dia. É o que expressa Harari (2010), sobre a migração do *Homo sapiens*, que sai de um ambiente de savana na África, com clima agradável e se dirige para o norte, em direção a regiões cobertas de neve. Não havia como sobreviver em tal ambiente sem que se desenvolvessem vestimentas adequadas. A pele dos animais abatidos para alimentação foram então se convertendo em roupas funcionais, que não saíam de moda.

Moda, como entende Dulci (2009, p. 16) pode ser compreendido como um “fenômeno simbólico que se expressa socialmente no vestuário, segue uma estrutura mais geral em sua composição”. Pode ser a manifestação da individualidade, apresentando, entretanto, sinais da inserção em um grupo social. Na charge, Dan Piraro deixa claro que, por meio das vestes, e mais precisamente de um detalhe, a lapela, é possível que se diferencie dois grupos humanos: os Neandertais e, supomos, o *Homo sapiens*. Em um cenário normal, as alterações na moda, como a representada na charge, “son regulares si se considera un tempo histórico relativamente largo, e irregulares si se reduce ese tempo a algunos años que preceden al momento en el que nos situamos” (BARTHES, 1978, p. 253). O *Homo sapiens*, que agora, seguindo a moda, ostenta um traje *moderno*, já deve ter utilizado, no passado, uma vestimenta sem lapela, que um dia cairá em desuso, para depois voltar a ser vanguarda. A moda, assim, é cíclica.

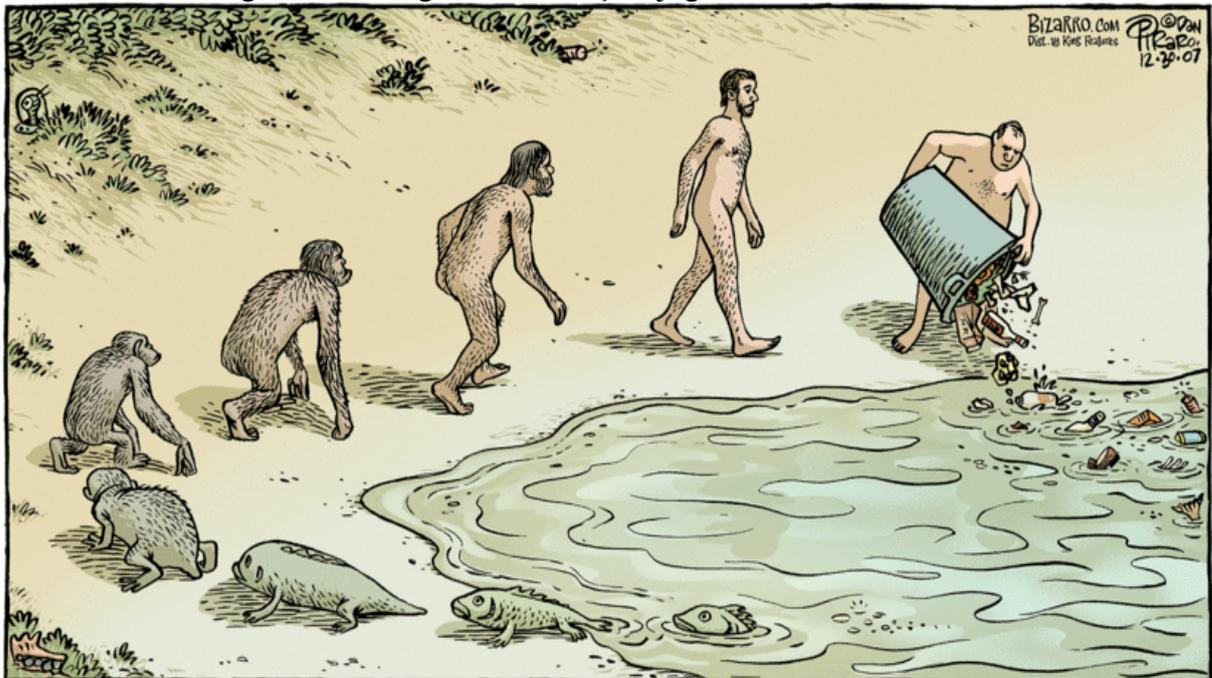
Dan Piraro inseriu dois símbolos secretos nessa charge: *O Globo Ocular da Observação e A Torta da Oportunidade*. Diariamente, não bastasse os meios de comunicação de massa e as redes sociais, também os *códigos* morais, direcionam o homem em sua maneira de se comportar, se vestir, se incluir, tencionando a uniformização da sociedade. Como reflete McLuhan (2005, p. 152) “a moda não é um modo de se estar informado ou de ter conhecimento, mas um modo de estar com”, é uma maneira de poder imitar o corte do cabelo, a roupa, o

comportamento de seu ídolo. A presença do globo ocular, inserido e descrito por Dan Piraro não poderia ser mais oportuna. O símbolo da eterna vigilância de Piraro, não é uma via de mão única, ou melhor, uma lente. O indivíduo que assiste a televisão, ou acessa a internet via computador ou *smartphone*, também é *assistido*. Como um passe de mágica, os seus interesses de consumo estão a mão, ou ao alcance do olho.

É interessante observar a reflexão de Derrida (2012, p. 352), de como as mudanças nas relações sociais, pela “possibilidade de multiplicar os monitores e de jogar mais livremente com eles, a reestruturação do espaço de produção e de performance, o novo estatuto do que chamamos de ator, personagem, o deslocamento do limite entre o privado e o público”, tendem a apresentar ao homem social os desafios de manter sua privacidade, ao mesmo tempo em que não pode se afastar das características coletivas que o integram ao seu grupo. A vigilância e a oportunidade se cruzam, mas também podem andar paralelas. É quando a vigilância vira transmissão, oferecendo ao público a oportunidade. Em termos de moda, você pode deixar de ser um Neandertal, pelo menos no modo de se vestir, e ser visto como o homem lapela, elegante, moderno e *sapiens*.

## 5.7 Desconstruindo o homem social

Figura 51: Charge 19 – Evolução: jogando lixo – 30/12/2007



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

A charge acima, traz uma crítica aos constantes danos causados ao meio ambiente pela ação do ser humano. O centro na imagem posiciona-se em torno do evolucionismo<sup>100</sup>, segundo o qual os seres vivos modificam-se para se adaptar ao ambiente onde vivem, em um processo lento e progressivo. A evolução é representada pela mudança de formas, do animal aquático, que se torna bípede, até chegar ao *homo sapiens*. Essa charge não utiliza elementos textuais em sua composição, mas, como é costume, Dan Piraro incluiu símbolos secretos. Nesta charge, três desses símbolos estão presentes: *O Disco Voador de Possibilidade* (esquerda, parte superior da imagem), *A Torta de Oportunidade* (canto inferior esquerdo) e *A Dinamite do Boom* (lado direito, junto ao lixo na água). Como ligar os três ao tema proposto? Vejamos então.

*O Disco Voador de Possibilidade*, como esclarece Dan Piraro, em seu site *Bizarro*, é a prova de que seres extraterrestres convivem com a humanidade. “Eles são criaturas benevolentes que desejam nos estudar e aprender o que podem sobre nossa cultura” (BIZARRO, 2019, online). Analisando tal alegação, é possível perceber, considerando os estudos de Lévi-Strauss (1970) sobre cultura e raça, a curiosidade acerca do outro. Anos depois da chegada dos espanhóis à América, mais precisamente nas Antilhas, segundo Lévi-Strauss (1970, p. 237), ao mesmo tempo em que os invasores europeus “enviavam comissões de investigação para estudar se os índios possuíam ou não uma alma, esses últimos empenhavam-se em afogar prisioneiros brancos afim de verificar [...] se seu cadáver estava ou não sujeito à putrefação”, ou seja o pré-conceito cultural, visto apenas pela não similitudes entre as sociedades, tende a produzir sentimento de superioridade ou inferioridade: somos todos *iguais* para tais criaturas benevolentes, mas uns mais *iguais* que os outros.

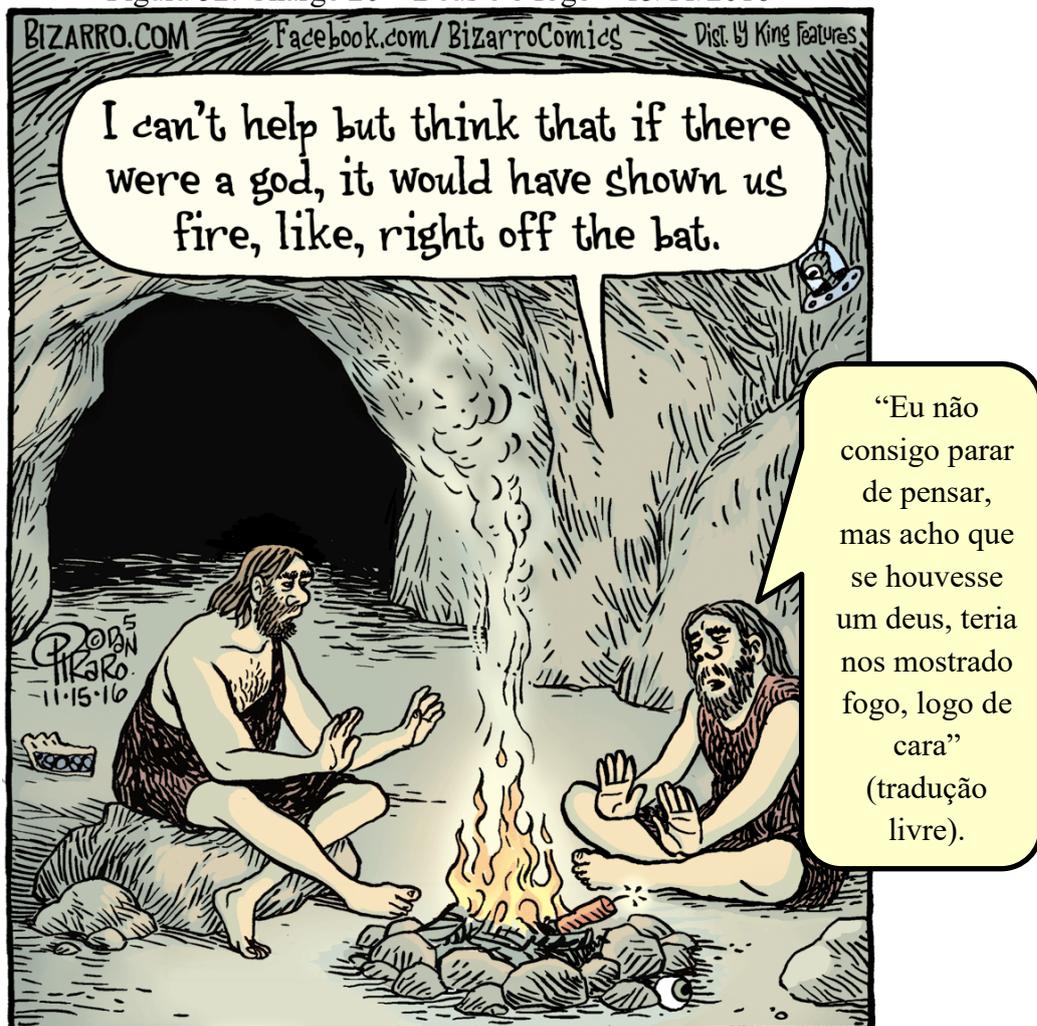
E se esse processo evolutivo ilustrado na charge acima, não tivesse ido até o *homo sapiens*? Para as outras espécies, seria como se *A torta de Oportunidade* se materializasse. A tal torta, segundo Dan Piraro, simboliza as oportunidades que, por não observarmos em volta atenciosamente, passam despercebidas. Os representantes da espécie que mais produz lixo<sup>101</sup>, observa Harari (2012, p. 155), se contassem apenas com o desenvolvimento físico, não passariam da metade da cadeia alimentar, “mas suas habilidades mentais e sociais os colocaram no topo”. As outras espécies vivas, então, não tiveram tal oportunidade, de estar ou se manter como a classe dominante. E o mundo vê o ciclo da vida, com suas sucessões de eventos, dando a volta em torno do *lago* da gênese.

<sup>100</sup> “A evolução é uma alteração no perfil genético de uma população de indivíduos que vai tendo lugar através de sucessivos estados temporais (gerações)” (A EVOLUÇÃO DE DARWIN, 2011, P. 6)

<sup>101</sup> Segundo relatório do Banco Mundial, 2,01 bilhões de toneladas de resíduos sólidos urbanos foram gerados em 2016, no mundo todo, e estima-se que esse número aumente para 3,40 bilhões de toneladas até 2050 (KAZA, 2018).

Saindo da prancheta, a dinamite na orbe humana está diretamente relacionada a desconstrução, visto que sua única meta é destruir, ou até mesmo desobstruir. Seria a metáfora proposta por Dan Piraro a *explosão* dos problemas humanos? Vamos intentar que o exposto por Derrida (1991) responda essa arguição. Quase como se essa fosse uma pergunta retórica, utilizaremos o entendimento de Derrida (1991, p. 287), como esclarecimento, já que este propõe, ao tratar da figura humana postada ao centro, que “a metáfora seria o próprio homem. E mais propriamente de cada homem, consoante a medida do gênio - da natureza - que nele domina”. *A Dinamite do Boom* projeta justamente a imprevisibilidade da vida, que avança, de explosão em explosão, em direção à mudanças, às quais devemos abraçar como oportunidades, seja saindo da água, ficando em dois pés e produzindo lixo, seja saindo da cama, vestindo nossa melhor roupa (a que mais nos agrada, não aos outros) e achando soluções para o lixo que produzimos.

Figura 52: Charge 20 – Deus e o fogo – 15/11/2016



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

Um assunto que transcende a existência humana é a relação do homem com o divino. Na charge acima, dois homens instalados em uma caverna, que lhes serve de abrigo, se aquecem à beira de uma fogueira. Um deles questiona a disposição de uma suposta entidade divina em ajuda-los. O deus, ou deuses propalados pelas mais diversas civilizações, sejam antigas ou na sociedade moderna, apresentam alguns requisitos para manter sua aura. Um deus deve ser onipresente (estar em todo lugar ao mesmo tempo), onisciente (saber de todas as coisas) e onipotente (não existem limites para seu poder). Além disso, pressupõe-se a eternidade de deus. Derrida (1973, p. 87) observa que “somente o ser infinito pode reduzir a diferença na presença”. *O globo Ocular da Observação*, inserido Dan Piraro na charge (abaixo da fogueira), representa o olho, que como explica o cartunista “é o símbolo da eterna vigilância” (BIZZARO, 2019, online).

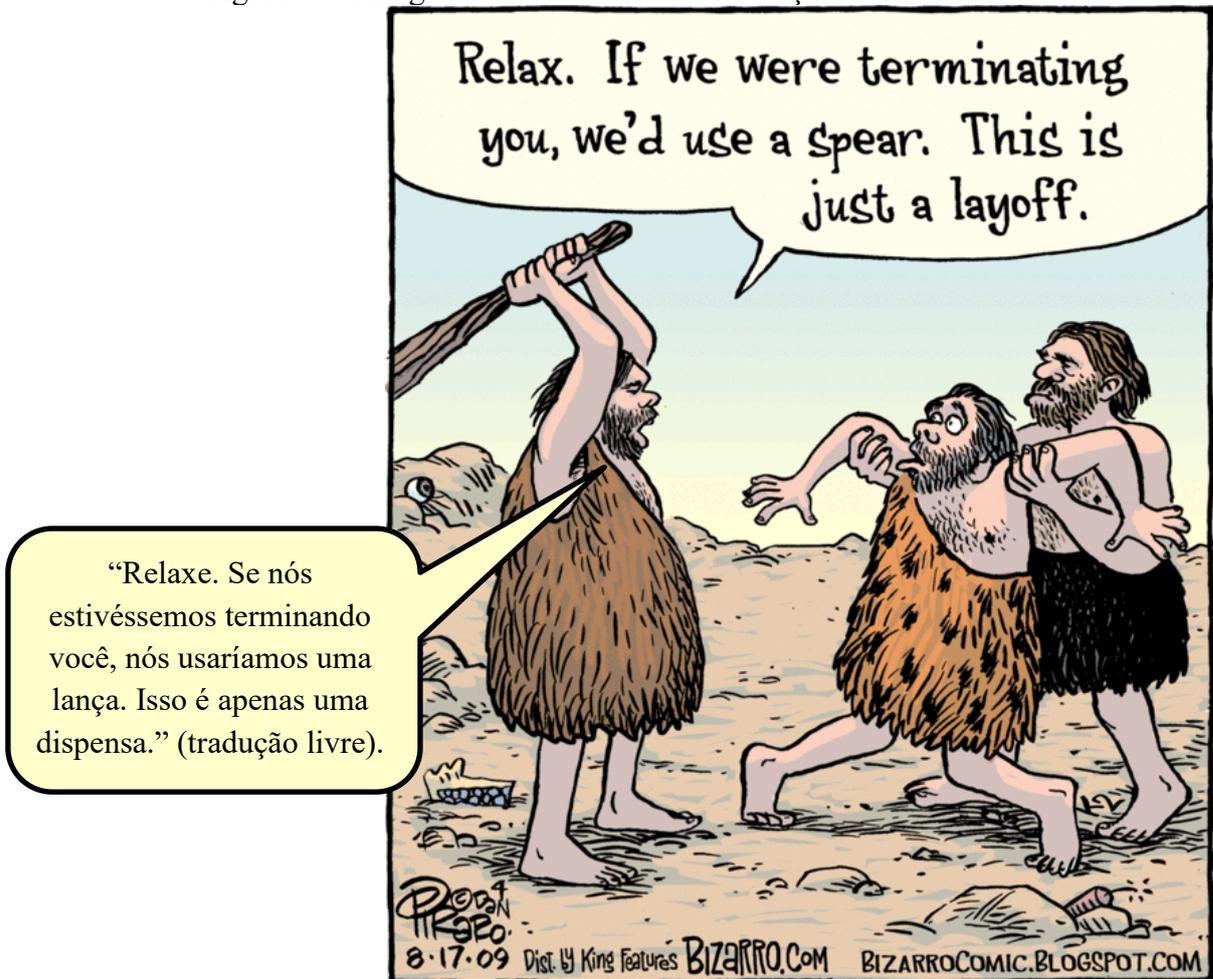
Desconstruir a narrativa da charge analisada, apoiando-se em Derrida, poderia se dar por dois caminhos: *renversement* (inversão) ou *renverse* (inverter), como observa Santiago (1976). O primeiro dar-se ia pela quebra de hierarquia e o segundo pela transgressão do sistema. O descentramento da estrutura pode seguir a ideia de que a relação homem-divino apresentada não pressupõe a manifestação ritual como forma de agradecimento ou idolatria pela dádiva. Por conseguinte, sem ritual, não teríamos a caracterização de uma religião, ou seja, não há sistema para transgredir. Como romper a moldura então? Derrida (1991, p. 25) responde: “mordendo a fronteira que faria desta questão um caso particular”, retirando o controle da margem, ousando ver que essa linha precisa ser posta em situação de questionamento, ou no mínimo de novas leituras, olhar além da margem do horizonte.

Bergson (1978, p. 171) destaca que “há o ato de ver, que é simples, e há uma infinidade de elementos, e de ações recíprocas desses elementos uns sobre os outros”. Essa aplicação do ato de observar, quando se trata da religião remete à busca humana por uma explicação aos fenômenos que o afetam cotidianamente. No caso da utilização do fogo ilustrada na charge, migrando do centro da narrativa, que opõe o resultado de uma reação química (o fogo), com o que seria uma dádiva divina, é possível perceber que deus, em relação aos humanos primevos “é o nome da indiferença” (DERRIDA, 1973, P. 87). Isso porque, fica claro que não existe uma perspectiva de futuro narrada na charge. Para além das paredes da caverna existe o sobreviver, mais ameno com a presença do fogo. O olho que tudo enxerga, passa a ser o olhar para si próprio, conhecer-se ali, em sua própria divindade.

Partindo da incapacidade de não observar proposto por Dan Piraro (*O globo Ocular da Observação*), os outros símbolos secretos vão se desvelando em possibilidades, oportunidades

e a imprevisibilidade (disco voador, torta e dinamite). Esse último, inclusive, perigosamente disposto sobre a fogueira, como que em uma provocação por mudanças. Bergson (1978, p. 113), avalia que não haveria maneiras de o homem fugir às mudanças, e, já que nada é imutável, “a mudança se fará na superfície se não for possível em profundidade”. Se não for possível mudar de deus, que se mude a religião, atendendo aos mesmos princípios atribuídos à divindade, colocando-os em uma situação de realidade cotidiana, do mundo real, que como observa Geertz (2008, p. 82), “as atividades simbólicas da religião como sistema cultural se devotam a produzi-lo, intensificá-lo e, tanto quanto possível, torná-lo inviolável pelas revelações discordantes da experiência secular”, restando ao homem agradecer por ter recebido seus dons e desígnios.

Figura 53: Charge 21 – O trabalho e suas relações – 17/08/2009



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

Na peça de teatro *A História é uma Istória*, de 1976, o autor Millôr Fernandes<sup>102</sup>, escreve que “a maior conquista do homem foi o outro homem. O outro homem virou escravo

<sup>102</sup> Milton Fernandes (Rio de Janeiro RJ 1923- 2012) foi jornalista, escritor, cartunista, chargista, tradutor, poeta, autor, teatrólogo, caricaturista, dramaturgo, cronista e roteirista brasileiro (MILLÔR ONLINE, 2000).

e, durante séculos, foi usado como transporte (imita liteira), ar refrigerado (abano), lavanderia, e até esgoto, carregando os tonéis de cocô dos poderosos”. Embora seja um esquete de humor, a passagem retrata bem as relações de trabalho desde os primórdios da humanidade. A palavra trabalho tem origem no latim, *tripalium*, um antigo instrumento romano de tortura. Em conceito mais atual, Japiassú e Marcondes (2008, p. 242) definem trabalho como a “atividade através da qual o homem modifica o mundo, a natureza, de forma consciente e voluntária, para satisfazer suas necessidades básicas (alimentação, habitação, vestimenta etc.)”. Heller (2000, p. 18) aponta que desde os tempos pré-históricos o trabalho foi utilizado como instaurador da hierarquia, “e, para determinadas classes trabalhadoras (para os servos, por exemplo), essa mesma hierarquia se manteve durante ainda muito tempo”. Fato é que a organização do trabalho define as estruturas da vida cotidiana, e, como entende Lukács (2010), o trabalho vai além da produção de bens, sendo fundamental para o surgimento do ser humano social.

O trabalho e suas relações é o assunto da charge vinte e um. Nela, o que se sugere é que alguém (um operário provavelmente), está sendo dispensado do seu trabalho. Dan Piraro inseriu três dos seus símbolos secretos, revelando que em cada situação se encontra a oportunidade (a torta), a mudança (a dinamite) e um novo símbolo: *Os Mistérios do K2*. A explicação de Dan Piraro, é de que K é a décima primeira letra do alfabeto inglês, e em conjunto com o número dois, pode criar conexão com a matemática e seus simbolismos. “An 11 is drawn with two ones. Eleven plus 2 is 13, a traditionally unlucky number. Eleven minus 2, twice, is 7, a traditionally lucky number”<sup>103</sup> (BIZARRO, 2019, online). Não se pode negar que o trabalho, especificamente o remunerado, está intimamente ligado à matemática, tanto com relação à remuneração, jornada de trabalho, índices de produção e produtividade.

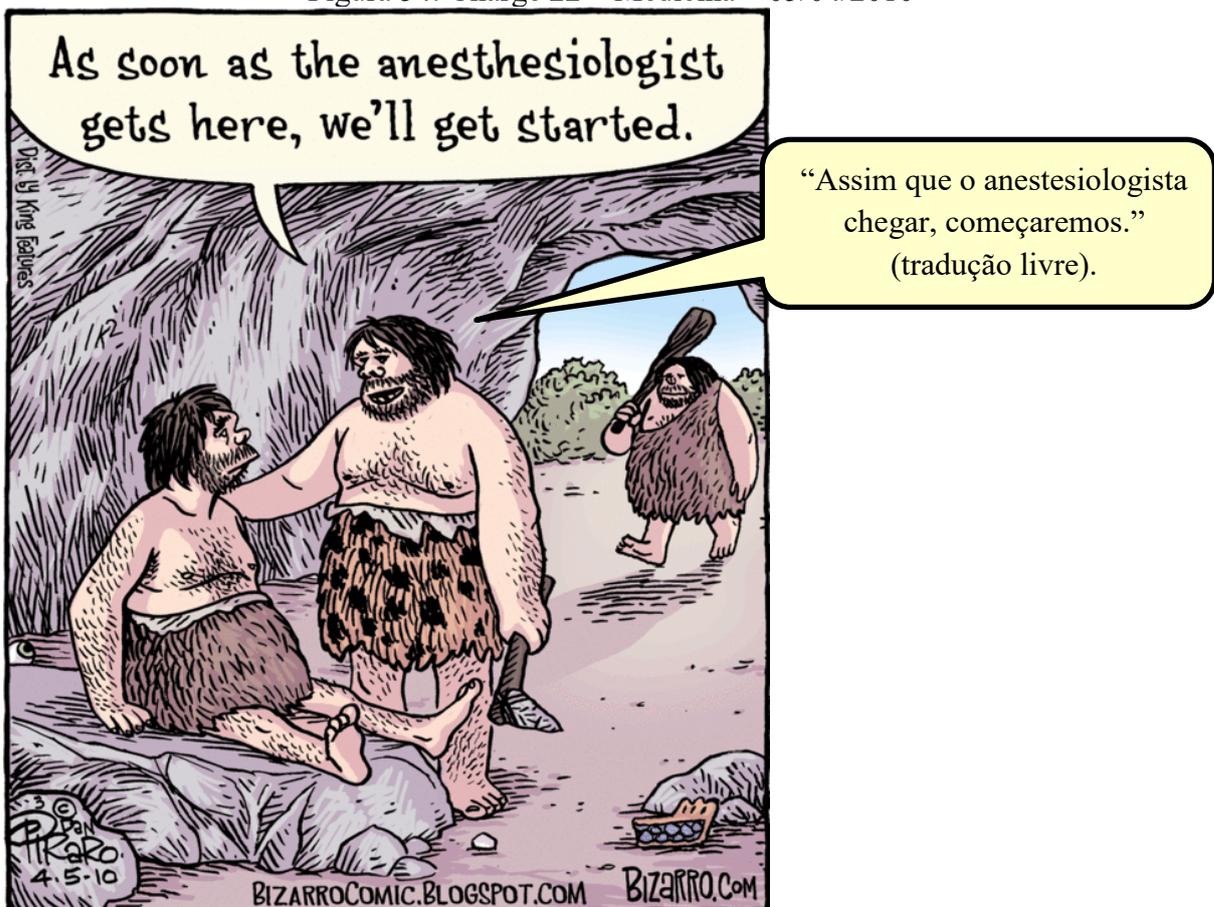
Às relações de trabalho, observando a charge, estão bem definidas, tanto por parte de quem contrata, o patrão, que designa aos seus assessores diretos as funções a serem executadas dentro de seu espaço de trabalho, tanto por esses trabalhadores, que ao serem remunerados estão sujeitos às normas e regras impostas por uma legislação e por determinações internas da *empresa*. Esses códigos estão bem representados pelo *Globo Ocular da Observação*, na medida que exercem vigilância sobre a conduta da classe operária. Não que esse *olhar* controlador volta e meia não se dirija para quem controla a força de trabalho. Mas é preciso admitir que os pesos tendem a ser diferentes. Há muito mais gente ouvindo a ordem do que ordenando, ou seja, o *globo ocular* costuma estar mais atento à multidão.

---

<sup>103</sup> “Um 11 é desenhado com dois uns. Onze mais dois é 13, um número tradicionalmente azarado. Onze menos 2, duas vezes, é 7, um número tradicionalmente sortudo” (Tradução livre).

E como *desconstruir* o trabalho na charge? O trabalho, como outras nuances e conceitos invocados cotidianamente pelo ser humano, é uma estrutura. Essa estrutura está estabelecida sobre pilares físicos e filosóficos. Derrida (1995) sugere que partamos pelo entendimento que dentro dessa estrutura, há um jogo a ser jogado. A charge, como os espaços de trabalho tem uma margem, um limite. Quando se fixa a atenção apenas no centro dessa estrutura, dessa *peleja*, não se permite que os atores mudem de posição e desconstruam o roteiro pré-estabelecido. Imaginemos que tudo isso, a perseverança em manter a estrutura do cotidiano e suas variantes seja apenas uma grande encenação, um enorme palco, onde hoje se imita o ontem, nesse caso, os atores dessa peça devem compreender que, como sugere Derrida (1995, p. 153) “a arte teatral deve ser o lugar primordial e privilegiado dessa destruição da imitação”, deixando que a centralidade se mova para o lugar em que se deseja que ela se encontre.

Figura 54: Charge 22 – Medicina – 05/04/2010



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

Prega a história que a medicina nasceu na Grécia, quando Hipócrates de Cós (450-370 a.C), inventa a “medicina clínica. É um mecanismo simples, a aplicação prática da observação inteligente. O que importa é o homem doente, não as teorias do homem sobre a doença.” (GORDON, 1996, P. 6). Bem antes, o homem precisou se virar, para dizer de maneira popular.

É difícil imaginar que lá no paleolítico, doenças, ferimentos em caçada ou batalhas não tenham afetado a vida do ser humano. Mas como esses *imprevistos* foram enfrentados? Isso é não se sabe. Entralgo (1978, p. 3) entende que diante desse “insoluble enigma, sólo un recurso nos está ofrecido, extrapolar a la prehistoria lo que hoy mismo hacen los grupos humanos cuya vida más se aproxima a la del hombre prehistórico: los que solemos llamar “pueblos primitivos”. Para esses, que ainda hoje recorrem às práticas ancestrais, a medicina está diretamente ligada a rituais de magia, ao vínculo do homem com a natureza. Como observa Mauss (2003) a medicina se utilizou tanto de práticas ditas mágicas, que parece ter sua origem dentro da própria magia.

Bem, vamos à charge. Imagine ser o paciente e seu médico, ante um procedimento, necessita que você tome uma anestesia, uma medicação que não permita sentir dores, ou que fique mesmo inconsciente. Nos dias atuais isso é fácil. Agora, a partir da charge acima, Dan Piraro sugere que o anestesiolegista irá usar uma clava como *medicação*. E, pior, o instrumento cirúrgico na mão do médico é uma espécie de machado de pedra. Com sorte, hoje, o símbolo K2 (gravado na parede rochosa) mostraria ao *doutor* que o diagnóstico certo para sua enfermidade era o de um simples resfriado.

Mas qual seria o interesse de Dan Piraro no assunto? O artista descreve que o que chamou sua atenção foi a exposição, que visitou em um museu, cujo tema era a cirurgia na pré-história. Então, a sua charge quer chamar a atenção para o fato de o homem, na antiguidade ter despertado para a possibilidade de *consertar* o que estava estragado em seu corpo. Acredita-se que os primeiros procedimentos cirúrgicos tivessem motivação espiritual, como é o caso da trepanação. Vasques (2016, p. 10) explica que trepanação “deriva do grego *trypanon*, que significava perfurar”. Na medicina, seria perfurar os ossos do crânio.

A finalidade de tal prática, ainda que incerta no período pré-histórico, levanta algumas teorias. Gargantilla (2011) descreve que a trepanação não era um procedimento realizado apenas em pessoas vivas. Há registros de cadáveres que tiveram seus crânios perfurados. No caso de o paciente estar vivo, o autor supõe que a motivação seria a retirada de fragmentos ósseos, em razão de algum trauma na região e a tentativa de expulsar espíritos maus que estivessem no corpo da pessoa, por exemplo. E a probabilidade de que todo o procedimento fosse feito sem anestesia é muito grande. As trepanações em cadáveres seriam para a retirada de um pedaço do crânio, que se converteria em amuleto, como se a força do operado se mantivesse presa ao osso (GARGANTILLA, 2011).

As práticas ligadas aos conhecimentos tradicionais de cura, onde se evoca o sagrado como forma de tratamento perdura até os dias atuais. Muitas comunidades tradicionais ainda o praticam mundo a fora. Eu mesmo, por muitas vezes, levado por minha mãe, fui até

benzedeiças, que por meio de rezas, simpatias e medicamentos à base de produtos naturais, realizavam os rituais de cura. Mauss (2003, p. 56) observa que “o ato médico não apenas permaneceu, quase até nossos dias, cercado de prescrições religiosas e mágicas, preces, encantamentos, precauções astrológicas, mas também as drogas, as dietas do médico, os passes do cirurgião, são um verdadeiro tecido de simbolismos”, que ilustram bem a jornada do ser humano em busca da cura.

O que Dan Piraro narra na charge em análise, congrega bem com o pensamento de Derrida (2005, p 68) para quem “o temor da morte dá lugar a todos os feitiços, a todas as medicinas ocultas”. Então, a busca por um tratamento, onde a anestesia é uma porretada ou a espera infinita em hospitais públicos, em filas para cirurgias, para medicamentos, para sentir-se humano e digno, é algo inerente ao homem, que ao tomar consciência da vida tenta manter-se nela com unhas e dentes. É possível aqui desconstruir, até implodir as estruturas da medicina descrita na charge, mas ela ainda estará aqui fora, como um centro que ocupa o cotidiano de maneira inevitável.

Figura 55: Charge 23 – O Roubo – 21/03/2017



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

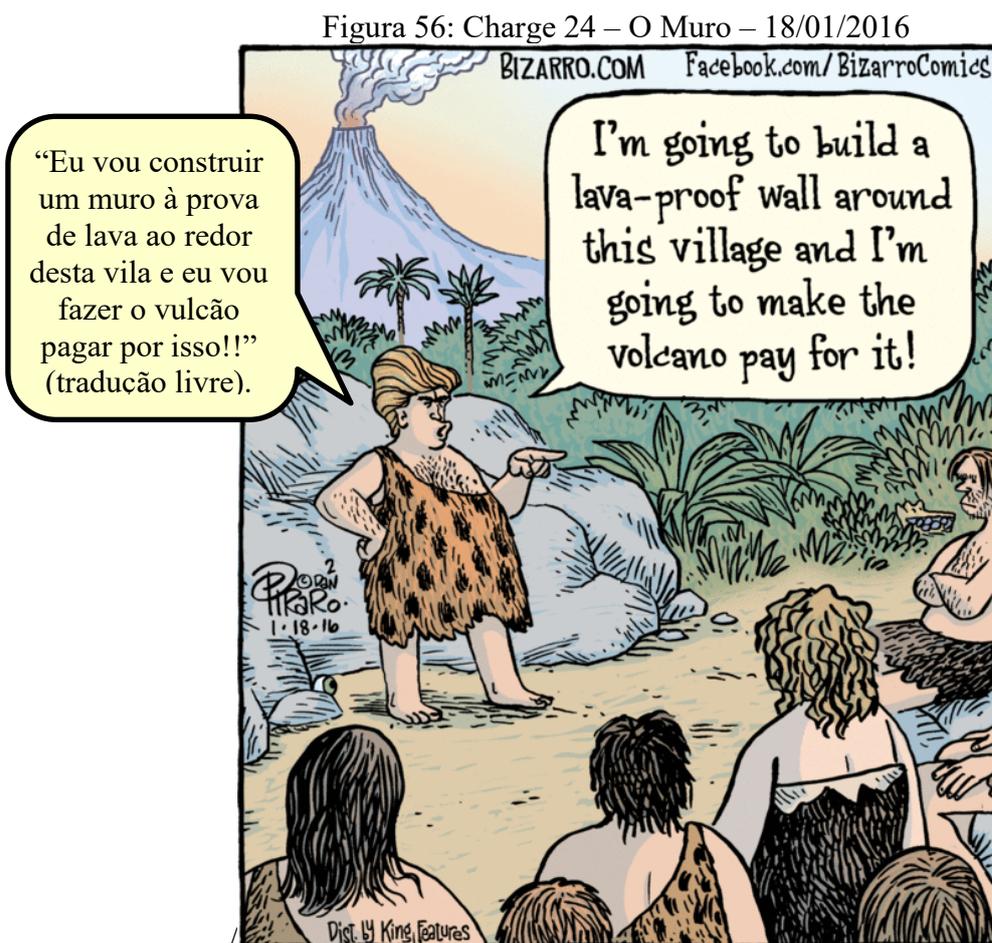
Aquela sensação horrível de chegar em casa e alguém ter roubado tudo o que é seu. “Cadê meu *notebook*? Cadê minha *smart tv*?” Agora, quem diria que na pré-história isso também aconteceria. Talvez hoje seja difícil de viver sem ter contato com tanta tecnologia, todas as facilidades de ter informação, conexão com um universo digital na palma da mão, imagine para esse casal da charge que chega e vê sua caverna *limpinha*. Dan Piraro direciona a atenção do leitor para a falta de um elemento em especial: o fogo. Estima-se que sua utilização pelo homem, de maneira consciente, remonte a alguns milhares de anos. Leroi-Gourhan (1984, p. 52) compreende que “a posse do fogo é considerada, juntamente com os utensílios de pedra talhada, como um critério essencial de humanidade”. Foi a partir da *conquista* do fogo, que o homem desenvolveu uma prática que perdura até nossos dias: a de cozinhar os alimentos.

Levi-Strauss (2004, p. 284) argui que “com efeito, a cozinha opera uma mediação de primeira ordem entre a carne (natural) e o fogo (cultural)”. O ato de cozinhar é simbólico, ainda segundo o autor, como uma maneira de diferenciar o humano dos outros animais, no que tange a alimentação. No cinema, um filme emblemático sobre a *conquista* do fogo pelo homem, é *A Guerra do Fogo*, do cineasta francês Jean-Jacques Annaud. Nele, dois grupos humanos pré-históricos, os *Ulam*, que apresentam linguagem mais desenvolvida, e os *Wagabou*, com uma linguagem pouco articulada, entram em conflito tendo como alvo da disputa o fogo. O primeiro grupo já possui o domínio de como produzir fogo, e o segundo que atribui o fogo a um fenômeno sobrenatural, tenta rouba-lo (DIAS e CAVALCANTI, 2018). Essa descrição nos permite imaginar como o fogo tinha importância para esses povos e continua a ter hoje para nós.

*O Disco Voador de Possibilidade*, simboliza as inúmeras encruzilhadas que o ser humano precisou cruzar em sua jornada. Fez-se necessário ao homem se utilizar de recursos naturais para garantir sua sobrevivência. E nem sempre consentiu em compartilhar com outros humanos. Isso, por certo, causou muitos conflitos. E crimes. Johnson (1997, p. 69) descreve crimes “como comportamento ou aparência que violam uma NORMA”. O crime em questão na charge, é um furto. No Código Penal Brasileiro (2017, p. 65), furto é definido como o ato de “subtrair, para si ou para outrem, coisa alheia móvel”, de maneira furtiva. A reação social ao crime é a punição, “privação ou castigo previsto por uma lei positiva para quem se torne culpado de uma infração” (ABBAGNANO, 2017, P. 749).

Antes de punir, que é atribuição do judiciário, os órgãos policiais exercem outra função: a de vigiar. Foucault (2013) descreve a vigilância como uma reação dos aparelhos de estado, consequência das mudanças na sociedade, relacionadas com o aumento e acúmulo de riquezas, a valorização da propriedade, o policiamento mais rígido e o aprimoramento dos mecanismos

punitivos. Dan Piraro simbolizou essa vigilância por meio do *Globo Ocular da Observação*. Infelizmente para o casal que teve a caverna invadida, a tecnologia disponível (ou indisponível) à época limitava tal vigilância. Nos dias atuais, as câmeras mantêm suas lentes apontadas aos transeuntes, ao cliente do estabelecimento comercial, nas portas e no interior das residências, normalmente identificada com uma frase irônica, mas que deve ser entendido como uma advertência: *Sorria você está sendo filmado!*



Fonte: (COMICKINGDOM/BIZARRO, 2018)

Eis que Dan Piraro coloca uma das figuras mais controversas da atualidade para polemizar na pré-história. O personagem da charge é Donald Trump, atual presidente dos Estados Unidos. É possível reconhecê-lo pela fisionomia caricata e pelo topete no cabelo. Dan Piraro (2017) tem sido um crítico constante de Donald Trump, declarando inclusive que ‘hoje em dia, a primeira coisa que faço quando acordo todas as manhãs é lutar contra o pavor que sinto pela insanidade inacreditável de uma presidência do Trump’. E qual é a relevância dessa charge? A fala do personagem, escrita por Dan Piraro, faz menção à uma situação real. Donald Trump tomou posse como 45º presidente dos EUA, no dia 20 de janeiro de 2017. Logo depois, no dia 25 de janeiro de 2017, Trump assinou decreto presidencial para construção de muro na

fronteira com o México, sob a alegação de que isso controlaria a entrada de imigrantes ilegais, bem como auxiliaria no combate ao narcotráfico (DE LLANO, 2017).

A crítica proposta por Dan Piraro está tanto na sua opinião quanto a inutilidade da construção – “se alguma vez for completado, tudo o que se precisa para derrotar uma parede de 25 pés (7,62m) é uma escada de 26 pés (7,92m)” (DAN PIRARO, 2017) – como também em quem o bancaria. Durante a campanha presidencial, Trump deixou claro que faria o México pagar a construção. Segundo Teixeira (2018, p. 11), “para ajudar a custear a obra, uma das sugestões do governo americano é sobretaxar em 20% as importações mexicanas”. Ainda segundo a autora, atualmente, a fronteira entre os dois países, que tem uma extensão de 3.200 km, já está murada em cerca de 1.000 km.

Então, enquanto o Trump *pré-histórico* tinha um enorme vulcão para criar-lhe preocupações, a atividade vulcânica da qual se propaga a ameaça aqui no século XXI, e que mobiliza os trumps mundo afora, está ligada a um fenômeno que sempre existiu, desde que o homem era completamente nômade: os movimentos migratórios. Essas movimentações humanas estão compreendidas em alguns conceitos como: imigração, emigração, migração e diáspora (figura 57).

Figura 57: Infográfico – Movimentos Migratórios



Fonte: (OIM, 2009);

A Organização das Nações Unidas, em relatório de 2018, estima que cerca de 3,3% da população mundial, ou aproximadamente 244 milhões de pessoas vivam em outros países, que não onde nasceram (OIM, 2018). A busca por trabalho, por segurança, fugindo de condições climáticas adversas e de conflitos armados, são alguns dos motivos que impulsionam as migrações. Como dito anteriormente, os movimentos migratórios existem desde que o homem resolveu sair para caçar em locais mais aprazíveis, onde houvesse além da caça, um clima menos inóspito, enfim, uma busca por oportunidades. Dan Piraro simboliza esse traço da migração com *A Torta de Oportunidade*. Falando-se dos Estados Unidos, o protagonismo assumido pelo país após a 2ª Guerra Mundial (1939-1945), construiu ao restante do mundo uma imagem de grande prosperidade, provocando movimentos migratórios que ainda hoje são significantes. O que marcou essa busca pela hegemonia, ficou conhecido como *American Way of Life*<sup>104</sup>, que, se utilizando da publicidade, exportava as facilidades do capitalismo e do consumismo. Tota (2000, p. 21), descreve que “o cinema, a maior de todas as inovações americanas na área do *entertainment*<sup>105</sup>, divulgou, mais do que qualquer outro meio, o *American way of life*. Enfim, o que se ofereceu foi a oportunidade de trabalhar, acumular e consumir, e quem não consegue isso em seu país, sabe onde encontrar.

Interessante perceber, partindo do pensamento de Hall (2003, p. 29) como os grupos humanos se comportam quando das raízes que os ligam à determinado lugar, a uma trajetória histórica, como sendo ‘uma concepção fechada de “tribo”, diáspora e pátria. Possuir uma identidade cultural nesse sentido e estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o future e o presente numa linha ininterrupta”. Pensemos. Por isso se constroem muros, cercas, se estabelece um discurso de superioridade. Não pode ser apenas por medo. No muro de Trump, a vigilância dará o tom das atividades para impedir a entrada dos novos *bárbaros*. Lá estará *O Globo Ocular da Observação*, como bem intentou Dan Piraro. Espiando por cima da barricada de concreto, lá estarão à espera do migrante, outras barreiras, como a linguagem, a estereotipagem.

Construir um muro, assim como colocar linhas de margem na charge, tem como objetivo cercar. Cercar a presença física no muro, cercar os traços na charge. A diferença é que para desconstruir um muro, mais do que simplesmente imaginar é preciso quebrar, também de maneira material, física, na força. Na charge, se desconstrói um discurso, uma propaganda. Ali

---

<sup>104</sup> A expressão em inglês traduzida literalmente para o português significa “o meio americano de vida” ou “o modo de vida americano”. (BAMMANN, 2016, p. 15).

<sup>105</sup> Entretenimento (tradução livre).

é possível se armar e avançar contra as diferenças, as dificuldades, como Derrida (2012, p. 224) bem assinala, entender que “o contratempo é a desconstrução do simbólico, o simbólico em desconstrução”, como é simbólica a muralha, que por sua vez não deixa de ser apenas discurso.

## 6. O EPÍLOGO GRÁFICO

Finalizar um trabalho de investigação é motivo de dois sentimentos antagônicos: alívio e aflição. Alívio por ter concluído. Aflição por ter a sensação de que o resultado poderia ser melhor. De qualquer maneira, essa empreitada foi um desafio e um manancial de satisfação. Trabalhar com as charges e com a arte rupestre, principalmente as pinturas do paleolítico, além de instigante é prazeroso por saber que o próximo traço sempre reserva uma surpresa, um apelo à reflexão. É perceber que o autor, seja Dan Piraro, seja um anônimo artista pré-histórico, deixa mais do que apenas sua habilidade. Deixa impresso também sua intelectualidade, sua curiosidade e sua percepção do mundo que o cerca.

Essa pesquisa foi desafiadora. Foi um desafio a busca por compreender como a comunicação humana tornou-se imprescindível à sobrevivência do ser humano e ao desenvolvimento das civilizações. Como o sedentarismo e a escrita possibilitaram registrar o florescer do homem histórico. E, como isso surgiu por meio da imagem. Desenhada, rabiscada, escrita e projetada, imagem mental transmutasse em imagem do mundo, uma narrativa que perdura e se reinventa, conforme o homem muda seu mundo.

Uma das partes mais desafiadoras foi, certamente, lançar mão de um método que era uma incógnita: A desconstrução inspirada nos escritos de Jacques Derrida. Como tentar *desconstruir* um mural de 30.000 anos? Como entrar na mente criativa de um artista contemporâneo, inserido em outra cultura? Foi preciso me desconstruir, primeiramente. As pinturas rupestres, imponentes, de um ilusório silêncio, que na verdade estronda toda sua narrativa. Fascinantes murais, um dos mais claros registros da aurora criativa da humanidade. São de uma importância indubitável, mesmo considerando que sua motivação seja incerta. Desconstruir as pinturas me lançou de encontro à comunicação feita com arte. Esse mosaico, que se espalha pelo mundo inteiro, insinua que o homem *despertou* quase que simultaneamente. E, ao se deslocar, foi registrando, em uma grande prancheta de pedra, a narrativa gráfica de sua aventura.

Ao longo da pesquisa, utilizei o termo charge *rupestre* de Dan Piraro. Estranho, sem sentido, desconexo? Creio que não. Imaginei, sim, que a iniciativa de Piraro de recriar um mundo moderno na pré-história, foi realizado como se o fizesse em uma enorme parede rochosa. Cada charge seria um desses murais, que poderia deixar atordoado o homem do paleolítico, do neolítico, e porque não, o homem moderno da metade do século XX, que viveu nossa pré-história. A pré-história de quem chegou até o século XXI, enroscado em tecnologia, conflitos,

diferenças culturais e distúrbios de comunicação, aparentemente sem entender como o mundo metamorfoseia-se.

Os artistas rupestres e Dan Piraro, como se em uma conexão telepática ou atravessando um portal na caverna, criaram seus motivos, usando a imagem como um vínculo comum. Obviamente, a linguagem chegou até nós com outras opções de registro. Da oralidade para a escrita, a linguagem se fixou e com isso, a história. Dan Piraro, então, teve como ferramenta narrativa, também a escrita. Enquanto as pinturas estão gravadas há milênios, as charges analisadas foram desenhadas entre 2005 e 2017. Doze anos que são insignificantes enquanto intervalo temporal, ante o que se supõe tenha ocorrido a revolução cognitiva: 70.000 anos. Mas esses doze anos estão em nossa linha do tempo. São a marca viva do que você e eu conhecemos. Marca representativa, já que somos homens vivendo no internódio de dois milênios, onde a humanidade se posta diante de um fluxo de comunicação cada vez mais célere.

Ao categorizar as charges: comunicação, tecnologia, cultura e sociedade, o fiz por entender que, mesmo que todas estejam interligadas, em um emaranhado de processos, ao mesmo tempo são como camadas. Assim como a parede rochosa se forma, acumulando sedimentos por milhões de anos, a humanidade também acumula. As civilizações se formaram conectando inúmeros fios e blocos, que mesmo com um conceito similar, são o pilar que as diferencia. Desconstruir essas camadas, traz à luz uma série de peculiaridades, de características que nos aproxima enquanto ser humano, mas nos coloca frente ao desafio de identificar e aceitar o outro como ser diverso, que cultiva comunicação, cultura, tecnologia e estrutura-se de maneira social distinta.

Os teóricos, artistas pré-históricos e o multiartista Dan Piraro, companheiros nessa jornada, me moldaram, inspiraram e instigaram. Para depois me desconstruir. Certamente sair dessa empreitada vai demorar um tempo. O mergulho foi profundo. Foi prazeroso aprender e apreender, sentir que é possível sempre se desconstruir, arrancar pré-conceitos e crescer como pesquisador e como homem. E perceber que esse foi apenas um pequeno remexer em um tema que tem muito ainda a ser investigado. Caminho este que pretendo continuar trilhando.

## 7 REFERÊNCIAS:

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

ABREU, Karen Cristina Kraemer; SILVA, Rodolfo Sgorla. **História e Tecnologias da Televisão**. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2012. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/abreu-silva-historia-e-tecnologias-da-televisao.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2019.

A CAMPAINHA E O CUJO. LARÉE, Victor. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1837. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon326037/icon326037.html](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon326037/icon326037.html)>. Acesso em: 07 mar. 2019.

ACIDINI, Cristina. **Mestres do renascimento: obras primas italianas**. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2013.

ADÃO ITURRUSGARAI. In: L&PM. Web. Online, 2019. Disponível em: <[https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout\\_autor.asp&AutorID=708091](https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=708091)>. Acesso em 15 dez. 2018.

ALMEIDA, Ana Luísa de Castro. Enunciação. In: **Enciclopédia INTERCOM de comunicação**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010.

ALVES, Gerlúzia de Oliveira Azevedo. **A arte rupestre como expressão comunicativa da cultura**. Natal: IFRN, 2010. Disponível em: <<http://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/1017>>. Acesso em: 02 abr. 2017.

ALVES, Maria de Fátima. Da repetição para a aprendizagem: desenvolvimento cognitivo por meio da interação. **Veredas – Revista de Estudos Linguísticos**, v. 11, n° 2, p. 41-57. Juiz de Fora: UFJF, 2007. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2009/12/artigo031.pdf>>. Acesso em 25 fev. 2019.

ANDRÉ-SALVINI, Béatrice. Mesopotamia: The birth of writing. In: **The Unesco Courier** – April 1995. UNESCO. Paris, 1995. Disponível em: <<https://en.unesco.org/courier/1995-april>>. Acesso em: 05 jul. 2018.

ANGELI. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6199/angeli>>. Acesso em: 06 mar. 2019.

ANTHONY, David W. **The horse, the wheel and language: How Bronze-Age Riders from the Eurasian Steppes Shaped the Modern World**. Oxfordshire: Princeton University Press,

2007. Disponível em: <<https://archive.org/details/horsewheelandlanguage>>. Acesso em 20 fev. 2019.

ANTÍGONA. H. G. Wells. Web. Disponível em: <<https://antigona.pt/blogs/autores/h-g-wells>>. Online, 2016.

ANTL-WEISER, Walpurga. The anthropomorphic figurines from Willendorf. In: **Wiss. Mitt. Niederösterreich. Landesmuseum**, nº 19, p. 19-30. St. Pölten, 2008. Disponível em: <[https://www.zobodat.at/pdf/WM\\_19\\_0019-0030.pdf](https://www.zobodat.at/pdf/WM_19_0019-0030.pdf)>. Acesso em 03 mar. 2019.

ARANGO, Ariel C. **Os Palavrões**: insights psicoanalíticas ou virtudes da obscenidade. Santa Fé: ACA Ediciones, 2014.

ARAÚJO, Ellis Regina; SOUZA, Elizete Cristina de. **Obras jornalísticas**: uma síntese. 3. ed. Brasília: Vestcon, 2008.

ARBACH, Jorge Mtanios Iskandar. **O fato gráfico**: o humor gráfico como gênero jornalístico. 2007. 249 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-22072009-182433/pt-br.php>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARISTÓTELES. Sobre a alma. In: **Obras completas**. Tradução de Ana Maria Lóio. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.

\_\_\_\_\_. **Órganon**: Categorias, da interpretação, analíticos anteriores, analíticos posteriores, tópicos, refutações sofisticadas. Tradução de Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2005. Disponível em: <<http://www.netmundi.org/home/wp-content/uploads/2017/09/Aristoteles-Organon.pdf>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. Ética a Nicômaco. In: **Os pensadores**; v. 2. Tradução Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

\_\_\_\_\_. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. Disponível em: <<https://farofafilosofica.com/2017/05/03/aristoteles/>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993 (2002).

ÁVILA, Ximena. Caricatura. In: FLORES, Ana Beatriz (Cord.). **Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina**. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014.

AZEVEDO NETO, Joachin De Melo. Nos interstícios da memória e do esquecimento: Paul Ricoeur e a escrita da história. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH - Associação Nacional de História**. São Paulo: ANPUH, 2011. Disponível em <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312993357\\_ARQUIVO\\_JoachinMeloartigoanpuh2011.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312993357_ARQUIVO_JoachinMeloartigoanpuh2011.pdf)>. Acesso em: 11 jan. 2019.

AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier de. **A Arte Rupestre no Brasil: Questões de transferência e representação da informação como caminho para interpretação**. Tese de Doutorado em Ciência da Informação. PPGCI, Escola de Comunicação, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, UFRJ. Rio de Janeiro, 2001.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Comunicação e linguagem: discursos e ciência**. São Paulo: Moderna, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: teoria do romance**. Tradução Aurora Feroni Bernardini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; et al. 5. ed. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

BAKOS, Margaret Marchiori. Hieróglifos: Imagens, sons e egiptomania. **Phônix**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 178-201, jan. 2007.

BANKS, Marcus. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In.: **Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin**. Ensaios de Cultura, 7. São Paulo: Edusp, 1994.

BARROSO, Paulo. Arte e sociedade: comunicação como processo. In. **Actas dos ateliers do Vº Congresso Português de Sociologia**. p. 79-86. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia, 2007. Disponível em: <[https://aps.pt/wp-content/uploads/2017/08/DPR460e84135cce8\\_1.pdf](https://aps.pt/wp-content/uploads/2017/08/DPR460e84135cce8_1.pdf)>. Acesso em: 22 dez. 2018.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

\_\_\_\_\_. **Escrever, verbo intransitivo?** In: O rumor da língua. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 13-25

\_\_\_\_\_. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **Sistema de la moda**. Traducción Joan Viñoly i Sastre. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/271941347/Roland-Barthes-Sistema-de-la-Moda-pdf>>. Acesso em 19 fev. 2019.

BATAILLE, Georges. **Lascaux**: o el nacimiento del arte. Traducción: Axel Gasquet. Córdoba: Alción, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres completes**: curiosites esthetiques. Paris: Calmann-Levy, 1918.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUER, Hermann. **Historiografía del arte**: introducción crítica al estudio de la historia del arte. Traducción Rafael Lupiani. Madrid: Taurus Ediciones, 1983.

BAUMGART, Fritz. **Breve história da arte**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BBC. HOW THE CD WAS DEVELOPED. Online, 2019. Disponível em <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/6950933.stm>>. Acesso em 25 fev. 2019.

BAZIN, Germain. **A history of art**: from prehistoric times to the presente. New York: Bonanza Books, 1959.

BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. Disponível em: <[https://monoskop.org/images/3/32/Benjamin\\_Walter\\_Obras\\_escolhidas\\_1.pdf](https://monoskop.org/images/3/32/Benjamin_Walter_Obras_escolhidas_1.pdf)>. Acesso em: 27 jul. 2018.

BENSE, Max. **Pequena estética**. Tradução J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução Nathanael C. Caixeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

\_\_\_\_\_. **As Duas Fontes da Moral e da Religião**. Tradução de Nathanael G. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BERNABEU, Maria Lillo. **La imagen de la mujer en el arte prehistórico del arco mediterráneo de la Península Ibérica**. 2014. 1001 f. Tese (Douctoral en Prehistoria, Historia Antigua, Arqueología y Filologías Griega y Latina) - Universitat D'Alacant, Alicante, 2014. Disponível em: <[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/45725/1/tesis\\_maria\\_lillo\\_bernabeu.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/45725/1/tesis_maria_lillo_bernabeu.pdf)>. Acesso em: 05 jun. 2018.

BHABHA, Homi K. **O lugar da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BIAVATTI, Cidiclei Alcione. **Pinturas Rupestres: o cinema na pré-história**. 2005. 55 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social, Universidade Federal do Tocantins, Palmas, 2005.

BIBE·LUYTEN, Sonia M. **O que é história em quadrinhos**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOTERO, Fernando. In: **Catálogo das artes**. Online, 2019. Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Fernando%20Botero/>>. Acesso em 15 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. **Venus (1977-78)**. Museum of Fine Arts Boston. Boston, 2019. Disponível em: <<https://www.mfa.org/collections/object/venus-398839>>. Acesso em 25 fev. 2019.

BOTERO, Juan Carlos. The art of Fernando Botero. Center for Latin American Studies University of California: Berkeley, 2012. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/0363f8r0>>. Acesso em 20 fev. 2019.

A BÍBLIA SAGRADA. Salt Lake City: Intellectual Reserve, 2015. Disponível em: <<http://media.ldscdn.org/pdf/lds-scriptures/holy-bible/holy-bible-83800-por.pdf>>. Acesso em 19 fev. 2019.

BÍBLIA SAGRADA. João Ferreira A. D'Almeida. Nova York: Sociedade Americana da Bíblia, 1850. 1190 p.

BIBLIOTECA NACIONAL. **Correio Paulistano**. Rio de Janeiro: 2018. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/correio-paulistano/090972>>. Acesso em 05 dez. 2018.

BICKERTON, Derek. **Language and Species**. Chicago: University of Chicago Press, 1990. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/330819077/Bickerton-Language-and-Species>>. Acesso em: 05 abr. 2018.

BIZARRO. Home. Site, 2018. Disponível em <https://bizarro.com>. Acesso em: 11 set. 2018.

BLOCK, Bruce. **Narrativa visual**. Barcelona: Ediciones Omega, 2008. Disponível em: <<https://edoc.site/narrativa-visual-bruce-block-5-pdf-free.html>>. Acesso em. 09 ago. 2018.

BOEIRA, Luciana Fernandes. Lendo imagens: a litografia no Brasil do século XIX. In. **SÆCULUM - Revista de História**. n. 28, p. 155-175. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba 2013. Disponível em: <[www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/srn/article/view/18194](http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/srn/article/view/18194)>. Acesso em: 06 jan. 2019.

BONINI, Adair. Veículo de comunicação e gênero textual: noções conflitantes. **DELTA**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 65-89, 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44502003000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502003000100003&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 17 jan. 2019.

BORGES, Vavy Pacheco. **O que é história**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às ciências da comunicação**. Tradução de Maria Leonor Loureiro. São Paulo: EDUSC, 1999.

BOXUS, Dominique Marie Philippe Geneviève. **A França no século XIX: história, literatura e arte. Uma contribuição para os estudos em literatura comparada no Brasil. A Palo Seco - Escritos de Filosofia e Literatura**, [S.l.], n. 2, nov. 2010. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/5090>>. Acesso em: 02 jan. 2019

BRAGA, Ariana Silva. **Paisagens e Técnicas Distintas, Motivos Semelhantes: a dispersão da Arte-Rupestre no Rio Tocantins, o caso de Palmas e Lajeado – TO, Brasil**. Tese (Doutorado em Quaternário, Materiais e Culturas) – Universidade Trás-os-Montes e Alto Douro. Vila Real, 2015. Volume I, 395 f.

\_\_\_\_\_. **Paisagens e Técnicas Distintas, Motivos Semelhantes: a dispersão da Arte-Rupestre no Rio Tocantins, o caso de Palmas e Lajeado – TO, Brasil**. Tese (Doutorado em Quaternário, Materiais e Culturas) – Universidade Trás-os-Montes e Alto Douro. Vila Real, 2015. Volume II, 91 f.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. Enunciado/enunciado concreto/enunciação In. BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. p. 61-78. São Paulo: Contexto, 2005.

BRASIL. Decreto-Lei 2.848, de 07 de dezembro de 1940. **Código Penal**. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2017. 138 p.

\_\_\_\_\_. **Projeto REFORSUS equipamentos médico-hospitalares e o gerenciamento da manutenção: capacitação a distância**. Brasília: Ministério da Saúde, 2002. Disponível em <[http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/equipamentos\\_gerenciamento1.pdf](http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/equipamentos_gerenciamento1.pdf)>. Acesso em 05 mar. 2019.

BRASILIANSE, Américo. **Os programas dos partidos e o 2º Império**. São Paulo: Typographia de Jorge Seckler, 1878

BRÉZILLION, Michel. **Dicionário de pré-história**. Lisboa: 70, 1990.

BRONOWSKI, Jacob. **A escalada do homem**. Tradução de Núbio Negrão. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/x0x18>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

BUCKINGHAM, Will. Et al. **O livro da filosofia**. Tradução Douglas Kim. São Paulo: Globo, 2011.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Tradução David Jardim Júnior. 26. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BUNGE, Mario. **Dicionário de filosofia**. Tradução Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectivas, 2002.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

CAGNIN, Antônio Luis. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/327790205/Os-Quadrinhos-Antonio-Luiz-Cagnin>>. Acesso em: 04 jan. 2018.

CALHOUN, Craig. Comunicação como ciência social (e mais). In: **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação (Intercom)**. São Paulo, v.35, n.1, p. 277-310, jan./jun. 2012.

CALVET, Louis-Jean. **Historia de la escritura**: De Mesopotamia hasta nuestro dias. Barcelona: Paidós, 2007

CARRACCI, Agostino. **Sheet of caricature heads**. Birmingham: University of Birmingham - The Barber Institute of Fine Arts, 2018. Disponível em: <<http://barber.org.uk/agostino-carracci-1557-1602/>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**: uma introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução: Vicente Felix de Queiroz. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

CASTILHO, Auriluce Pereira; BORGES, Nara Rubia Martins; PEREIRA, Vânia Tanús (Org.). **Manual de metodologia científica**. Itumbiara: ILES-ULBRA, 2011.

CAVALCANTI, Maria Clara. Multimodalidade e argumentação na charge. 2008. 112 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Linguística, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008. Disponível em: <[http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Dissertacoes/disserta\\_121\\_140/Maria\\_Cavalcanti.](http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Dissertacoes/disserta_121_140/Maria_Cavalcanti.)>. Acesso em: 16 jul. 2017.

CAVALCANTI, Lailson de Holanda (2005). **Historia del humor gráfico en el Brasil**. [ebook] Lleida, Editorial Milenio.

CHAMPLIN, Russell Norman. **Enciclopédia de Bíblia, teologia & filosofia**, v. 4.11. ed. São Paulo: Hagnos, 2011.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

CHILDS, Elizabeth C. Big Trouble: Daumier, Gargantua, and the Censorship of Political Caricature. **Art Journal**, Vol. 51, n. 1, New York, spring, 1992. Stable URL: <<https://www.jstor.org/stable/777251>> Accessed: 03-01-2019.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Traducción Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1986.

CIRNE, Moacy da Costa. **Para ler os quadrinhos**: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada. Petrópolis: Vozes, 1975.

CLOTTE, Jean; LEWIS-WILLIAMS, David. **Los chamanes de la prehistoria**. Barcelona: Ariel, 2010.

COHEN, Marcel. El arte de la escritura. In: **The Unesco Courier** – Marzo 1964. UNESCO. Paris, 1964. Disponível em: <[https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000061468\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000061468_spa)>. Acesso em: 10 jul. 2018.

\_\_\_\_\_. Resumo da história da escrita. In: **Revista de História v. 40 n. 81, p. 137-151**. Mar. 1970. São Paulo: Departamento de História – USP, 1966. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/128945/125629>>. Acesso em 26 jun. 2018.

COSTA, Carlos Roberto da. **A revista no Brasil, o século XIX**. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-24042009-152705/es.php>>. Acesso em: 05 jan. 2018.

COSTA, Lailton Alves da. Jornalismo Brasileiro: caminhos e dúvidas para o estudo dos gêneros jornalísticos nos cinco maiores jornais do País. **XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Santos, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R2197-1.pdf>>. Acesso em: 16 dez. 2018.

COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Arostóteles**: mímese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.

COTRIM, Alvaro. **O Rio na caricatura**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1965.

COULMAS, Florian. **The Blackwell encyclopedia of writing systems**. Malden: Blackwell Publishing, 1996.

\_\_\_\_\_. **Writing Systems: an introduction to their linguistic analysis**. New York: Cambridge University Press, 2003. Disponível em: <[https://docgo.net/viewdoc.html?utm\\_source=florian-coulmas-writing-systems-an-introduction-to-their-linguistic-analysis-2002-pdf&utm\\_campaign=download](https://docgo.net/viewdoc.html?utm_source=florian-coulmas-writing-systems-an-introduction-to-their-linguistic-analysis-2002-pdf&utm_campaign=download)>. Acesso em 26 jun. 2018.

DÂNGELO, Newton; SUELI, Sandra. **Noventa anos de rádio no Brasil**. Uberlândia: EDUFU, 2016.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993.

DELESALLE, George. **Dictionnaire argot – français & français – argot**. Paris: Paul Ollendorff, 1896.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

\_\_\_\_\_. **Lógica do Sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DE LLANO, Pablo. Trump pede muro “imponente” e que seja impossível de escalar. **El País**, Miami, 19 mar. 2017. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/03/18/internacional/1489870092\\_560739.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/03/18/internacional/1489870092_560739.html)>. Acesso em 15 fev. 2019.

DELL’ISOLA, Regina L. Péret. **Perspectivas teóricas subjacentes às noções de gênero: textual ou discursivo?** Belo Horizonte FALE/UFMG, 2009.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. **A farmácia de Platão**. Tradução Rogério Costa. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. **A voz e o fenômeno**. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

\_\_\_\_\_. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. **Margens da filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. **Pensar em não ver**: escritos sobre as artes do visível. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

\_\_\_\_\_. **Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento**. In. Revista Cerrados, v. 21, n. 33, p. 229-251. Tradução Piero Eyben. Brasília: UNB, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/ojs248/index.php/cerrados/article/view/8242/6240>>. Acesso em 21 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. **Ecografías de la televisión**: entrevistas filmadas. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

DIAS, Késia Ferreira Viana Bezerra; CAVALCANTI, Senyra Martins. A pré-história em filme: um relato de experiência. In. **Anais V Congresso Nacional de Educação**. Campina Grande: CONEDU, 2018. Disponível em: <[http://www.editorarealize.com.br/revistas/conedu/trabalhos/TRABALHO\\_EV117\\_MD1\\_SA3\\_ID4393\\_17092018233936.pdf](http://www.editorarealize.com.br/revistas/conedu/trabalhos/TRABALHO_EV117_MD1_SA3_ID4393_17092018233936.pdf)>. Acesso em: 9 fev. 2019.

DICIONÁRIO OXFORD. Pós-Verdade. Web. Online, 2019. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>>. Acesso em 26 fev. 2016.

DIK BROWNE. In: L&PM. Web. Online, 2019. Disponível em: <[https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout\\_autor.asp&AutorID=649374](https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=649374)>. Acesso em 15 Dez. 2018.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefherson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. 2. ed. Campinas: Papirus, 2008.

DULCI, Luciana Crivellari. **Da moda às modas no vestuário**: entre a teoria hierárquica e o pluralismo, pelo olhar da consumidora popular em Belo Horizonte. Tese (Doutorado em Sociologia). Departamento de Sociologia e Antropologia – UFMG: Belo Horizonte, 2009. 151 f. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VCSA-87XQWR/tese\\_\\_luciana\\_crivellari\\_dulci.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VCSA-87XQWR/tese__luciana_crivellari_dulci.pdf?sequence=1)>. Acesso em 19 fev. 2009.

ECO, Umberto. **Historia de la belleza**. Barcelona: Debolsillo, 2010.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas de Will Eisner**. Tradução de Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005.

\_\_\_\_\_. **Quadrinhos e arte sequencial**. Tradução de Luiz Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Pessoa. Site, 2018. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18773/manuel-de-araujo-porto-alegre>. Acesso em: 11 set. 2018.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Topic. Site, 2018. Disponível em <https://www.britannica.com/topic/Rosetta-Stone/media/509988/112900>>. Acesso em: 21 set. 2018.

ESCUDERO, Camila. A construção dos gêneros jornalísticos a partir das sequências e marcas textuais. In: **Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**. Intercom: Bauru, 2013.

ENTRALGO, Pedro Laín. **Historia de la medicina**. Barcelona: Salvat, 1978. Disponível em: [www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/historia-de-la-medicina/](http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/historia-de-la-medicina/)>. Acesso em 10 fev. 2019.

FARIA, Débora Jacintho de. **Crise de 1929 convergências e divergências entre o partido democrata e o partido republicano nos Estados Unidos**. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Humanas, Programa de Pós-Graduação em História - UNB: Brasília, 2016. 94 f. Disponível em: [http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/21796/1/2016\\_D%C3%A9bora JacinthodeFaria.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/21796/1/2016_D%C3%A9bora%20JacinthodeFaria.pdf)>. Acesso em 19 fev. 2019.

FAURE, Elie. **History of art: modern art**. New York: Harper & Brothers Publishers, 1921.

FEITOSA, Sergio Paulo de Melo. **25 de dezembro: simbolismos e aproximações entre os deuses Apolo, Hélios, Mitra e Jesus Cristo – uma análise em mitologia comparada**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). Faculdade de Humanidades e Direito - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião. Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2013. 198 f.

FERNANDES, Millôr. A História é uma Istória. In: **Millôr online, Ano XIII, Nº 656, Mai. de 2013**. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/millor/teatro/download.htm#historia>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

FERRARETTO, Luiz Artur. O rádio antes do rádio: o Brasil como mercado para a indústria eletroeletrônica (1910-1920). In: **Anais do XI Encontro Nacional de História da Mídia**. São Paulo: ALCAR, 2017. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/11o-encontro-2017/gt-historia-da-midia-sonora/o-radio-antes-do-radio-o-brasil-como-mercado-para-a-industria-eletroeletronica-1910-1920/view>>. Acesso em 01 mar. 2019.

FIGUEIREDO, Reinaldo. In: **Casseta**, 2019. Disponível em: <http://www.casseta.com.br/reinaldo/>> Acesso em: 20 jan. 2018.

FISCHER, Steven Roger. **A history of writing**. London: Reaktion Books, 2001.

\_\_\_\_\_. **Uma breve história da linguagem:** introdução à origem das línguas. Tradução de Flávia Coimbra. Osasco: Novo Século Editora, 2009.

FLEIUSS, Max. **A caricatura no Brasil:** Conferencia realizada em 23 de setembro de 1916 na Escola Nacional de Belas Artes. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, t. 80, v. 134, 1917.

FLICK, Uwe. **Uma introdução à pesquisa qualitativa.** São Paulo: Bookman, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2013.

FONSECA, João José Saraiva da. **Metodologia da pesquisa científica.** Apostila do curso de especialização em comunidades virtuais de aprendizagem - informática educativa. Sobral: UEC, 2002.

FONSECA, Rui Carlos. Pausânias. In: PENA, Abel do Nascimento (org.). **Eco e Narciso:** leituras de um mito. Lisboa: Cotovia, 2017.

FRANZIN, Adriana; MATSUKI, Edgard. Símbolos do Natal: saiba o que eles representam. EBC - Empresa Brasil de Comunicação, Brasília, 04 dez. 2013. Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/infantil/voce-sabia/2013/12/simbolos-do-natal-saiba-o-que-eles-representam>>. Acesso em 20 fev. 2019.

FREGE Gottlob. **Lógica e Filosofia da Linguagem.** Tradução de Paulo Alcoforado. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FRICH, Arnaud. Fotografia. Ministry of Culture and Communication. Site, 2008. Disponível em: <<http://archeologie.culture.fr/chauvet/en/close-cave-painting>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método:** traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução Flávio Paulo Meurer e Ênio Paulo Giachini. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Verdade e método:** complementos e índice. Tradução Ênio Paulo Giachini; Petrópolis: Vozes, 2002.

GAIARSA, José Ângelo. **Tratado geral sobre a fofoca:** uma análise da desconfiança humana. 15. ed. São Paulo: Ágora, 2015.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas.** São Paulo: Ática, 2002.

GARCIA, Eugênio Vargas. As origens da diplomacia: investigando o significado do “internacional” na Pré-História. **Carta Internacional, Edição Especial, Vol. 10, p. 152-170.**

Belo Horizonte: ABRI, 2015. Disponível em: <<https://cartainternacional.abri.org.br/Carta/article/view/296/263>>. Acesso em 24 fev. 2019.

GARGANTILLA, Pedro. **Breve historia de la medicina: del chaman a la gripe A**. Madrid: Nowtilus, 2011.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma. **Domínios da Imagem**. Nº. 2, vol.2, p. 7-26. Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19302>> Acesso em: 9 ago. 2018.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

\_\_\_\_\_. Transição para a humanidade. In. ENGELS, Friedrich et al. **O papel da cultura nas ciências sociais**. Porto Alegre: Villa Martha, 1980.

GELB, Ignace Jay. **A study of writing**. Chicago: Phoenix Books, 1963.

GERBER, Ignacio. Figuras rupestres: arte e/ou escrita? **Revista Ide**, São Paulo, v. 32, n. 48, p. 26-34, jun. 2009. Disponível em <<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sciarttext&pid=S0101-31062009000100004>>. acesso em 18 dez. 2018.

GERHARDT, Tatiana Engel. SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. Tradução de Alexandra Figueiredo; Ana Patrícia Duarte Baltazar; Catarina Lorga da Silva; Patrícia Matos; Vasco Gil. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

\_\_\_\_\_. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GIOVANNINI, Barbara. In: GIOVANINNI, Giovanni. **Evolução na comunicação: do sílex ao silício**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

GLAUCO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7615/glauco>>. Acesso em: 06 de Mar. 2019.

GLOBAL MIGRATION INDICATORS – 2018. Berlin: IOM Publication Unit, 2018.

GNU. In: **Britannica Escola**. Web, 2019. Disponível em: <<https://escola.britannica.com.br/artigo/gnu/483265>>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2019.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. 15. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

\_\_\_\_\_. **Arte e ilusão**. Tradução: Raul de Sá Barbosa. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos. In.: GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (org). **Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

GONSALES, Fernando. In: Meu History. Web. Online, 2019. Disponível em: <<https://seuhistory.com/hoje-na-historia/nasce-o-cartunista-fernando-gonsales-criador-do-ratoniquel-nausea>>. Acesso em 15 Dez. 2018.

GONSALVES, Elisa Pereira. **Conversas sobre a iniciação à pesquisa**. Campinas: Alínea, 2001.

GOODY, Jack. Alfabetos y escritura. In. **Historia de la comunicación: del lenguaje a la escritura**, vol. 1. Barcelona: Bosch, 1992.

\_\_\_\_\_. **Domesticação do pensamento selvagem**. Tradução Nuno Luís Madureira. Lisboa: Presença, 1988.

GORDON, Richard. **A assustadora história da medicina**. Tradução Anlyde Soares Rodrigues. 7. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

GRAÇA, Proença. **História da arte**. 16. ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

GRADIN Carlos J.; ASCHERO, Carlos A.; AGUERRE, Ana M. Arqueología del Área Río Pinturas: Provincia de Santa Cruz. In: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, V. XIII. Santa Cruz, 1979.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignacio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sembra, Tiekō Yamaguchi Miyazaki. São Paulo: Cultrix, 1979.

GRENHA, Tatiana; RODRIGUES, Carla. “Coreografias’: entrevista com Jacques Derrida”. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 1, 2019.

GRIMAL, Nicolás. **Historia del antiguo egipto**. Madrid: Akal, 1996.

GROO. Groo the Wanderer. Site, 2018. Disponível em <https://www.groo.com>. Acesso em: 11 set. 2018.

GUEDES, Carolina Machado. **A semântica dos signos na arte rupestre: estruturas da cognição**. 2014. Tese (Doutorado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/T.71.2014.tde-28112014-150709. Acesso em: 2018-12-01.

GUIA DOS QUADRINHOS. Artistas. Site, 2018. Disponível em <http://www.guiadosquadrinhos.com/artistas>. Acesso em: 11 set. 2018.

GURGEL, Adriana. A coexistência entre passado e presente na duração de Henri Bérson. In. **Reveleto - Revista Eletrônica Espaço Teológico**, vol. 6, n. 9, p. 74-84. PUCSP, jan/jun, 2012.

GUTIÉRREZ, Rafael Montes. Teorías interpretativas del arte rupestre. **Tiempo y sociedad** Palma, 2012, vol. 9, p. 5-22. Disponível em: <<https://tiemposociedad.files.wordpress.com/2012/10/tiempo-y-sociedad-09.pdf>>. Acesso em: 7 dez. 2018.

HAARMAN, Harald. **Historia universal de la escritura**. Traducción: Jorge Bergua Cavero. Madrid: Editorial Gredos, 2001.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações**. Tradução Adelaine La Guardia Resende et all. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARARI, Yuva Noah. **Sapiens: uma breve história da humanidade**. Tradução de Janaína Marcoantonio. Porto Alegre: LP&M Editores, 2015.

HARTT, Frederick. **Michelangelo: the complete sculpture**. New York: Abrams, 1968.

\_\_\_\_\_; WILKINS, David G. **History of italian renaissance art: painting, sculpture, architecture**. 7. ed. Londres: Laurence King Publishing, 2009.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Tradução: Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Tradução Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

HENFIL. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5430/henfil>>. Acesso em: 06 de Mar. 2019.

HIGOUNET, Charles. **História concisa da escrita**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2003.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOBBSAWM, Eric. Sobre história. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HQBR. Hq. Site, 2018. Disponível em <https://www.hqbr.com.br/hq>. Acesso em: 11 Set. 2018.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução de João Paulo Monteiro. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

IGLESIAS, María Elinor Dulzaides; GÓMEZ, Ana María Molina. Análisis documental y de información: dos componentes de un mismo proceso. In: **Revista Cubana de Información en Ciencias de la Salud**. Habana: Ecimed, 2003.

INÁCIO, Miriam Soraia do Carmo. **Como a estratégia seguida pela Apple se tornou um caso de sucesso**. Relatório (Mestrado de Gestão) - Instituto Universitário de Lisboa. Lisboa, 2011. 113 f. Disponível em: <[https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/4077/1/APPLE\\_MIRIAM.pdf](https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/4077/1/APPLE_MIRIAM.pdf)>. Acesso 25 fev. 2019.

INGOLD, Tim. **Lines: a brief history**. London: Routledge, 2007.

INSTITUTO HENFIL. Blog, 2013. Disponível em <http://institutohenfil.blogspot.com>. Acesso em: 11 set. 2018.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: EDUFBA, 2001.

JANOTTI, Maria de Lurdes Mônaco. A falsa dialética: Justiniano José da Rocha. **Revista Brasileira de História**. Vol.2, n. 3, p. 3-17. ANPUH, São Paulo, mar. 1982. Disponível em: <[https://www.anpuh.org/arquivo/download?ID\\_ARQUIVO=1684](https://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=1684)>. Acesso em: 15 mar. 2018.

JANSON, H. W. **História geral da arte: o mundo antigo e a idade média**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JAPIASSU, Hilton. **O mito da neutralidade científica**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

\_\_\_\_\_; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. São Paulo: Papyrus, 1994.

JOHNSON, Allan G. **Dicionário de sociologia**: guia prático da linguagem sociológica. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JUAN SANCHIS, María Teresa. **Testimonios y documentos del culto de Mitra en el Imperio Romano**. 685 f. Tesis (Doutorado) – Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua, Filología Griega y Filología Latina, Universidad de Alicante. Alicante, 2016. Disponível em: <<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/65910>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

JUSTAMAND, Michel. As comunicações e as relações sociais nas pinturas rupestres. **Anuário de Arqueologia**. Rosário, 2015, vol. 7 p. 51-65. Disponível em: <<https://rephip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/5039>>. Acesso em: 6 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. MARTINELLI, Suelly Amâncio; OLIVEIRA, Gabriel Frechiani de. As Principais teorias explicativas acerca da arte rupestre: o uso da magia no Parque Nacional Serra Da Capivara-PI, Brasil, um estudo de caso. **Anuario de Arqueología**, Rosário: n. 10, 2018, p. 93-110.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**: e na pintura em particular. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KAZA, Silpa et al. **What a waste 2.0**: a global snapshot of solid waste management to 2050. Washington: World Bank Publications, 2018. Disponível em: <<https://openknowledge.worldbank.org/handle/10986/30317>>. Acesso em 15 jan. 2019.

KEARNEY, Richard. Narrativa. In: **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 409-438, mai/ago. 2012.

KÖCHE, José Carlos. **Fundamentos de metodologia científica**: teoria da ciência e iniciação à pesquisa. Petrópolis: Vozes, 2011.

KRAMER, Samuel Noah. **Mesopotâmia**: o berço da civilização. Tradução de Genolino Amado. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1969.

KUNZ, Claiton André. Martinho Lutero: vida, doutrina e contribuições. In. **Revista Via Teológica**, v. 17, nº. 34. Curitiba: Faculdades Batista do Paraná, dezembro 2016.

LAERTE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24989/laerte>>. Acesso em: 06 de Mar. 2019.

LAPLANTINE, François. **Aprender antropologia**. Tradução de Marie-Agnès Chauvel. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LAVILLE Cristhian. DIONNE Jean. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Belo Horizonte, UFMG, 1999.

LEAKEY, Richard. **A origem da espécie humana**. Tradução de Alexandre Tort. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. Tradução Alcides João de Barros. São Paulo: Ática, 1991.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Escritos filosóficos**. Buenos Aires: Charcas, 1982.

LEITÃO, Isabela Custódio. **Anglicismos no Português do Brasil: um estudo lexicográfico** Aurélio – Houaiss. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa). Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara: UNESP, 2006. 140 f.

LEROI-GOURHAN, André. **El gesto y la palabra**. Traducción: Felipe Carrera. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971.

\_\_\_\_\_. **Las religiones de la prehistoria**. Traducción: Concepción Aya Gaseni. Barcelona: Editorial Lerna, 1987.

\_\_\_\_\_. **Evolução e técnicas: 1 – o homem e a matéria**. Lisboa: Edições 70, 1984.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

\_\_\_\_\_. **Antropologia estrutural II**. Tradução Maria do Carmo Pandolfo; 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

\_\_\_\_\_. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. 8. ed. Campinas: Papirus, 1989.

\_\_\_\_\_. et al. Raça e história. In: **Raça e ciência**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LITTLEJOHN, Stephen W. **Fundamentos teóricos da comunicação humana**. Editora Guanabara. Rio de Janeiro, 1982.

LUIS FERNANDO VERISSIMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4762/luis-fernando-verissimo>>. Acesso em: 06 de Mar. 2019.

LUKÁCS, Georg. **Estética**: vol. 1 la peculiaridad de lo estetico. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1966.

\_\_\_\_\_. **Prolegômenos para uma ontologia do ser social**: questões de princípios para uma ontologia hoje tornada possível. Tradução de Lya Luft e Rodnei Nascimento. São Paulo: Boitempo, 2010.

LUO, John. Portable Computing in Psychiatry. **The Canadian Journal of Psychiatry**, 49, n. 1. Ottawa: Canadian Psychiatric Association, 2004. p. 24–30. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/070674370404900104#articleCitationDownloadContainer>>. Acesso em 25 fev. 2019

LUQUET, Georges-Henri. Prehistoric mythology. In: **New Larousse Encyclopedia of Mythology**. New York: Crescent Books, 1987.

MACEDO, Roberto Sidnei; GALEFFI, Dante; PIMENTEL, Álamo. **Um rigor outro sobre a qualidade na pesquisa qualitativa**: educação e ciências humanas. Salvador: EDUFBA, 2009.

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. Persistência da reality TV. In: **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 36, n. 32, p. 11-41. São Paulo: USP, 23 dez. 2009.

MALISKA, Mauricio Eugênio; SOUZA, Silvana Colares Lúcio de. Os efeitos de sentido da ironia e do humor: uma análise das histórias em quadrinhos da Mafalda. In: **Recorte**, v. 11, n. 1, p. 1-10. Três Corações: Unincor, 2014.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo. Companhia das Letras, 2001.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In.: BRAIT, Beth (org). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006

MARCHUSI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs). **Gêneros textuais & ensino**. São Paulo: Parábola, 2010.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão**: a vida pelo vídeo. São Paulo: Moderna, 1988.

MARCONDES, Danilo. **Textos básicos de linguagem: de Platão a Foucault**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARINGONI, Gilberto. Humor da charge política no jornal. **Comunicação & Educação**, nº 7 Universidade de São Paulo: São Paulo, 1996. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/comueduc/issue/view/2971>>. acesso em 12 dez. 2018.

MARQUES DE MELO, José. **Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro**. 3. ed. Campos de Jordão: Mantiqueira, 2003.

\_\_\_\_\_.; ASSIS, Francisco de. **Gêneros e formatos jornalísticos: um modelo classificatório**. In: **Intercom – RBCC**, v.39, n.1, p.39-56, São Paulo, jan./abr. 2016.

\_\_\_\_\_. O desafio do estudo dos gêneros. **Pauta Geral: revista de jornalismo**, Salvador, n. 5, p. 11-20, 2003. Entrevista concedida a Tatiana Teixeira.

MARTINS, Gilberto de Andrade. THÉOFILO, Carlos Renato. **Metodologia da investigação científica para ciências sociais aplicadas**. São Paulo: Atlas, 2009.

MATEUS, Maria Helena Mira; VILLALVA, Alina. **O essencial sobre linguística**. Lisboa: Caminho, 2006.

MATIAS, Avanúzia Ferreira; MOURA, Ana Célia Clementino; MAIA, Janicleide Vidal. A Intertextualidade e a ironia no gênero charge. In: **PERcursos Linguísticos**, v. 7, n. 15, p. 241-263. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2017. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/15854>>. Acesso em: 05 jan. 2019.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução de Hércio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

MCLUHAN, Marshal. **A galáxia de Gutemberg: A formação do homem tipográfico**. Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora da USP, 1972.

\_\_\_\_\_. **Os meios de comunicação com extensões do homem**. Tradução Décio Pignatari. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

\_\_\_\_\_.; POWERS, Bruce R. **La aldea global: transformaciones en la vida y los médios de comunicación mundiales en el siglo XXI**. Traducción Claudia Ferrari. 3. ed. Barcelona: Gedisa,

1995. Disponível em: <[https://monoskop.org/images/2/2c/McLuhan\\_Marshall\\_Powells\\_BR\\_La\\_aldea\\_global.pdf](https://monoskop.org/images/2/2c/McLuhan_Marshall_Powells_BR_La_aldea_global.pdf)>. Acesso em 3 ago. 2018.

MEDINA, Jorge Lellis Bomfim. Gêneros jornalísticos: repensando a questão. **Revista Symposium**, Ano 5, n. 1, p. 45-55. FASA-UNICAP: Recife, janeiro-junho de 2001.

MELO, Isabelle Anchieta de. A comunicação como caminho para a emancipação subjetiva-coletiva: A busca por possibilidades criativas que escapem ao pessimismo generalizado sobre a produção dos meios. In: **Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação**. Covilhã, 2007. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/melo-isabelle-comunicacao-como-caminho.pdf>> Acesso em: 15 out. 2018

MENÉNDEZ, Mario; JIMENO, Alfredo; FERNANDEZ, Víctor. **Diccionario de prehistoria**. 2. ed. Madrid: Alianza, 2011.

MENEZES, Paulo Roberto de Jesus. Sociedade, imagem e biografia na litografia de Sebastião Sisson. In: **Identidades: Anais do XIII Encontro Regional de História - 2008**. ANPUH, Seropédica, agosto de 2008. Disponível em: <[http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1213112323\\_ARQUIVO\\_Sociedade,imagemebiografianalitografiadeSebastiaoSisson.pdf](http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1213112323_ARQUIVO_Sociedade,imagemebiografianalitografiadeSebastiaoSisson.pdf)>. Acesso em: 20 jan. 2019.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O homem e a comunicação: a prosa do mundo**. Tradução de Celina Luz. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

MIANI, Rozinaldo Antonio. **Charge: uma prática discursiva e ideológica**. 9. ed. São Paulo: Arte, 2001.

\_\_\_\_\_. Charge editorial: iconografia e pesquisa em História. **Domínios da Imagem**. v. 8, n. 16, p. 133-145. Universidade Estadual de Londrina: Londrina jun./dez. 2014. Disponível em: <[www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/20649/15669](http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/20649/15669)>. Acesso em 15 out. 2018.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

MINO, Hermínio Macêdo Castelo Branco. In: **Guia dos Quadrinhos**, 2019. Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/herminio-macedo-castelo-branco-mino/10652>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

MITHEN, Steven. **Arqueología de la mente: Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia**. Barcelona: Editorial Crítica, 1998.

\_\_\_\_\_. **Depois do gelo: Uma História Humana Global 20.000 - 5.000 a.C.** Volume 01. Tradução de Marco Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2007.

MOKHTAR, Gamal. **História geral da África, II: África antiga**. 2.ed. Brasília: UNESCO, 2010.

MOREIRA, Sonia Virgínia. Análise documental como método e como técnica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. **O paradigma perdido: a natureza humana**. Tradução: Fernando de Castro Ferro. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. **Cultura de massa no século XX: neurose**. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MOTTA, Luciana Soares Gueiros da. **Toxicidade aguda, neurotoxicidade reprodutiva e embriotoxicidade do chá ayahuasca (*Banisteriopsis caapi* e *Psychotria viridis*) em ratos *wistar***. Dissertação (Mestrado em Ciências da Saúde). Faculdade de Ciências da Saúde, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Saúde – UNB, 2013. Disponível em: <<http://www.toxicologia.unb.br/admin/ckeditor/kcfinder/upload/files/tese%20completa%20Luciana%20G.%20da%20Motta.pdf>>. Acesso em 20 jan. 2019.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2013.

\_\_\_\_\_. **Análise pragmática da narrativa jornalística**. In: Metodologia de Pesquisa em Jornalismo. LAGO, Cláudia; BENETTI, Márcia (orgs.), 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

MOYA, Alvaro de. **História das histórias em quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 1996.

NATIONAL CARTOONIST SOCIETY. About. Site, 2018. Disponível em <http://www.reuben.org/about/>. Acesso em: 11 Set. 2018.

NETTO, Carlos Xavier de Azevedo. **A arte rupestre no Brasil: questões de transferência e representação da informação como caminho para interpretação**. 2001. 210 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciência da Informação, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <<http://ridi.ibict.br/handle/123456789/684?mode=full>>. Acesso em: 17 abr. 2017.

NICOLIELO, Antônio Carlos. In: **Catálogo das Artes**, 2019. Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Antonio%20Carlos%20Nicolielo%20/>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

O CORCUNDÃO. Hemeroteca Digital Brasileira. Biblioteca Nacional, 2018. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=818860&pesq=>>. Acesso em 15 dez. 2018.

O GLOBO. Cultura. Site, 2018. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/seis-desenhos-de-millor-que-continuam-atuais>. Acesso em: 11 Set. 2018.

OIM. **Glossário sobre migração**. Genebra: Organização Internacional para as Migrações (OIM), 2009.

O LIVRO da filosofia. Tradução Douglas Kim. Editora Globo. São Paulo, 2011.

OLIVA, Alberto. **Filosofia da ciência**. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar , 2010.

OLIVEIRA, Francisca Verônica; FERREIRA, Araújo Fernanda Castro. Efeitos de sentido em charges políticas: uma análise discursiva. In. **MEMENTO - Revista de Linguagem, Cultura e Discurso**. v. 6, n. 2, p. 1-12. Três Corações: Unincor, 2015. Disponível em: <[http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/2526/pdf\\_59](http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/2526/pdf_59)>. Acesso em: 05 jan. 2019.

OLIVEIRA, Gilberto Maringoni de. **Angelo Agostini ou impressões de uma viagem da corte à capital federal (1864 - 1910)**. 2006. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-15092006-231444/pt-br.php>>. Acesso em: 5 jan. 2019.

ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1998.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **O que é linguística**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 24.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1996.

OWYANG, Jeremiah; SAMUEL, Alexandra. **The new rules of the collaborative economy: the threat to traditional companies can't be ignored. A tactical report on how to survive and win**. Disponível em: <[https://www.visioncritical.com/wpcontent/uploads/2015/10/Collaborative\\_Economy\\_Report.pdf](https://www.visioncritical.com/wpcontent/uploads/2015/10/Collaborative_Economy_Report.pdf)>. Acesso em: 2 nov. 2017.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara Forbes Kneese e Jacob Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAULO NETTO, José; CARVALHO, Maria do Carmo Brant de. **Cotidiano: conhecimento e crítica**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

PEDROSO JÚNIOR, Neurivaldo Campos. Jacques Derrida e a desconstrução: uma introdução. **Revista Encontros de Vista**, Recife, p. 9-20, jan-jun. 2010. Semestral.

PELTZER, Gonzalo. **Jornalismo iconográfico**. Lisboa: Planeta, 1991.

PEREIRA, Thiago; LESSA, Simone Narciso. Um bestiário pré-histórico? A pré-história através das pinturas rupestres. **Revista de História da Arte e Arqueologia** n. 21, p. 28-51. CHAA-UNICAMP: Campinas, julho-dezembro de 2014.

PERINI, Mário A. Sobre língua, linguagem e linguística: uma entrevista com Mário A. Perini. **ReVEL**. V. 8, n. 14, 2010.

PESSIS, Anne-Marie. **Imagens da pré-história**. Parque Nacional da Serra da Capivara: Fumdam/Petrobrás, 2003.

PHILIPON, Charles. In: **Universalis**, 2018. Disponível em: <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/charles-philipon/>>. Acesso em: 05 jan. 2019.

PINHEIRO, Maria Cristina Bragança de Sousa Guise. **O espaço, a matéria e o desenho: os suportes do desenho**. Dissertação (Mestrado em Prática e Teoria do Desenho) - Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. Porto, 2007. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/7308/2/Maria%20Pinheiro%20%20Dissertao%20MPTD%202007.pdf>>. Acesso em: 7 jan. 2019.

PINKER, Steven. **Do que é feito o pensamento: a língua como janela para a natureza humana**. Tradução Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **O instinto da linguagem: como a mente cria a linguagem**. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fonte, 2004.

PIRARO, Dan. **Revista Piauí**, edição 77, fev. 2013. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/herois-bizarros/>>. Acesso em 11 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **An interview with “Bizarro” creator Dan Piraro**. Interview for Tracy Ormsbee. Timesunion: Albany, 2008. Disponível em: <<https://blog.timesunion.com/comics/an-interview-with-bizarro-creator-dan-piraro/59/>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. **Dan Piraro interview**. Interview for Jim Horwitz. Basket Case, 2017. Disponível em: <<https://webcomicsinterviews.com/2017/01/30/dan-piraro-interview/>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. **An Interview with Dan Piraro of Bizarro Comics**. Interview for Ryan J. Rhoades. The Reformation Designs Creator, 2018. Disponível em: <<https://www.reformationdesigns.com/interview-with-dan-piraro-bizarro/>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

PLATÃO. **A República:** ou: sobre a justiça. Gênero político. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Universidade Federal do Pará. Belém, 2010.

\_\_\_\_\_. **Teeteto-Crátilo.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. Universidade Federal do Pará. Belém, 1988.

POMBO, Rocha. **Dicionário de sinônimos da língua portuguesa.** 2.ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. **A lanterna mágica.** Rio de Janeiro, Typographia Franceza, 1844. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702641&pesq=>> Acesso em: 05 jan. 2019.

POUPART, J. Et al. **A pesquisa qualitativa:** enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis: Vozes, 2008.

POZZER, Katia Maria Paim. Escritas e escribas: o cuneiforme no antigo Oriente Próximo. **Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, São Paulo, v. 11, n.11-12, 1998-1999, p. 61-80.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico:** métodos e técnicas de pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

PROUS, André. **Arqueologia brasileira.** Brasília: UNB, 1992.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de comunicação.** 6. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2001.

RAMÍREZ, Primitiva Bueno; BEHRMANN, Rodrigo de Balbin; GONZÁLEZ, José Javier Alcolea. Prehistoria del lenguaje em las sociedades cazadoras y productoras del sur de Europa. In: **El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI:** Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella. Asociación Cultural Amigos de Ribadesella. Ribadesella, 2003. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/258027994\\_Prehistoria\\_del\\_lenguaje\\_en\\_las\\_sociedades\\_cazadoras\\_y\\_productoras\\_del\\_sur\\_de\\_Europa](https://www.researchgate.net/publication/258027994_Prehistoria_del_lenguaje_en_las_sociedades_cazadoras_y_productoras_del_sur_de_Europa)>. Acesso em: 20 jan. 2019.

RAMOS, Alcida Rita; PEIRANO, Mariza. O simbolismo da caça em dois rituais de nomeação. In: **Série Antropologia** Vol. 4. Brasília: DAN/UnB, 1973.

RAMOS, Everardo. Origens da imprensa ilustrada brasileira (1820-1850): imagens esquecidas, imagens desprezadas. **Escritos**, n. 3, p. 285-309. Fundação Casa de Rui Barbosa: Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <[http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/revistas/Escritos\\_3/FCRB\\_Escritos\\_3\\_14\\_Everardo\\_Ramos.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/revistas/Escritos_3/FCRB_Escritos_3_14_Everardo_Ramos.pdf)>. Acesso em 15 jan. 2019.

READ, Herbert. **El significado del arte**. Traducción: Leonor Acevedo de Borges. Buenos Aires: Losada, 2007.

RÊGO, Ana Regina. Jornalismo opinativo. In: **Enciclopédia INTERCOM de comunicação**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010.

REINACH, Salomón. **Apolo**: historia general de las artes plásticas. Tradução: Rafael Domenech. 2. ed. Madri: Librería Gutenberg de José Ruiz, 1911.

RESENDE, Fernando. In: **Enciclopédia INTERCOM de comunicação**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010.

RIBEIRO, Loredana. **Os significados da similaridade e do contraste entre os estilos de arte rupestre**: um estudo regional das pinturas e gravuras do alto-médio São Francisco. 2006. 359 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-11082006-111750/pt-br.php>>. Acesso em: 05 set. 2017.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa Social**: Métodos e Técnicas. 3.ed. São Paulo: Atlas, 2012.

ROCCHIETTI, Ana María. Arqueología del arte: lo imaginario y lo real en el arte. **Revista del Museo de Antropología**, [S.l.], p. 23-38, dec. 2009. ISSN 1852-4826. Disponível em: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/article/view/5404>>. Acesso em: 7 dez. 2018.

ROCHA, Justiniano José da. In: **Literatura Digital**. Disponível em: <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=7657>>. Acesso em 20 dez. 2018.

ROMUALDO, Edson Carlos. **Charge jornalística**: intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de São Paulo. Maringá: Eduem, 2000.

ROQUE, Maria Isabel. O menino de Belém: da festa do natal à iconografia da natividade e da adoração. **Gaudium Sciendi**, n. 5, p. 104-126. SCUCP-UCP: Lisboa, dezembro 2013. Disponível em: <[http://www2.ucp.pt/resources/Documentos/SCUCP/GaudiumSciendi/Revista\\_Gaudium\\_Sciendi\\_N5/12%20%20MIR\\_natal-iconografia-natividade%2019%20DEZ.pdf](http://www2.ucp.pt/resources/Documentos/SCUCP/GaudiumSciendi/Revista_Gaudium_Sciendi_N5/12%20%20MIR_natal-iconografia-natividade%2019%20DEZ.pdf)>. Acesso em 15 fev. 2019.

ROSA, Pollyana Ferreira. **A comédia satânica de Honoré Daumier**: A caricatura política na aurora da comunicação de massa. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. 154 f.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSENSTOCK-HUESSY, Eugen. **A origem da linguagem**. Tradução de Pedro Sette Câmara, Marcelo De Volli Bezerra, Márcia Xavier de Brito, Maria Inês Panzoldo de Carvalho. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a Origem das Línguas**. In: Rousseau – **Coleção Os Pensadores**. Tradução de Lourdes Santos Machado. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

RUIZ, Hilario Bautista. La escritura de la lengua griega desde sus primeros testimonios hasta la difusión del libro impreso. **Revista de Didáctica de Cultura Clásica, Griego y Latín**, Málaga, n. 2, 2011, p. 81-103.

RUIZ, João Álvaro. **Metodologia científica**: guia para eficiência nos estudos. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

SALES, José das Candeias. **Estudos de egiptologia**: temáticas e problemáticas. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.

SAMPAULO. Blog, 2018. Disponível em <http://sampaulocartunista.blogspot.com>. Acesso em: 11 set. 2018.

SANCHES, Maria de Jesus. Escrever na paisagem – sentido para as “artes rupestres”. In. **Arquitectando Espaços**: da Natureza à Metapolis. Porto: Universidade do Porto, 2003.

\_\_\_\_\_, Maria de Jesus. Pensar a Arte rupestre através dos métodos e técnicas de registo e de representação: Uma abordagem ensaística. In: **1ª Mesa Redonda Artes Rupestres da Pré-história e da Proto-história**: Paradigmas e Metodologias de Registo. Lisboa, Trabalhos de Arqueologia, 45. DGPC, pp. 161-184, 2012.

SANCHIDRIÁN, José Luis. **Manual de arte prehistórico**. Barcelona: Planeta, 2018.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTOS, Antônio Raimundo dos. **Metodologia científica**: a construção do conhecimento. 7. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

SANTOS, João Pedro Mateus da Silva. **O automóvel como elemento activo na arquitectura**. Dissertação (Mestrado em Arquitectura) – Universidade Lusíada de Lisboa. Lisboa, 2018. 142 f. Disponível em: <[http://repositorio.ulusiada.pt/bitstream/11067/3842/1/mia\\_joao\\_silva\\_santos\\_dissertacao.pdf](http://repositorio.ulusiada.pt/bitstream/11067/3842/1/mia_joao_silva_santos_dissertacao.pdf)>. Acesso em 21 fev. 2019.

SANTOS, Rodrigo Otávio dos. **Rock e quadrinhos nas páginas da Revista Chiclete com Banana (1985-1990)**. 472 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/37025/R%20-%20T%20-%20RODRIGO%20OTAVIO%20DOS%20SANTOS.pdf?sequence=3&isAllowed=y>>. Acesso em 12 jul. 2018.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antônio Chelini. Cultrix: São Paulo, 2006.

SCHAAN, Denise Pahl. **Iconografia Marajoara**: Uma abordagem estrutural. Em *Rupestre/web*, 2001. Disponível em <<http://members.tripod.com.co/rupestreweb/schaan.html>> Acesso em 7 dez. 2018.

SCHMITZ, Pedro Ignácio; BARBOSA, Altair Sales; RIBEIRO, Maira Barberi; VERARDI, Ivone. **Arte Rupestre no Centro do Brasil**: Pinturas e Gravuras da Pré-História de Goiás e Oeste da Bahia. São Leopoldo/RS: Instituto Anchieta de Pesquisa, 1984.

SCHWARTZ, Rosana. Entre meninas e caveiras. In: AGUIAR NETO, Benedito Guimarães et al (Org.). **1973, Quando Tudo Começou**: história do I Salão Brasileiro de Humor e Quadrinhos. São Paulo: IMAG – Instituto do Memorial das Artes Gráficas do Brasil, 2016. p. 55-58.

SEDA, Paulo Roberto Gomes. **Arte rupestre: comunicação e magia na pré-história brasileira**, 2000. Disponível em <<http://www.arqueologia-iab.com.br/publications/>> Acesso em: 15 jul. 2018.

SEIXAS, Lia. **Redefinindo os gêneros jornalísticos**: Proposta de novos critérios de classificação. Covilhã: LabCom Books, 2009.

SERGIO ARAGONÉS. Front page. Site, 2018. Disponível em <https://sergioaragones.com>. Acesso em: 11 set. 2018.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOLER, Manuel. Os nossos cientistas respondem. In: **100 perguntas, 100 respostas: A evolução de Darwin**. Tradução de Marta Lopez. Porto: Universidade do Porto, 2011. Disponível em: <[http://www.esalq.usp.br/lepse/imgs/conteudo\\_thumb/A-Evolu--o-de-Darwin.pdf](http://www.esalq.usp.br/lepse/imgs/conteudo_thumb/A-Evolu--o-de-Darwin.pdf)>. Acesso em: 29 jan. 2019.

SOUSA, Eudoro. História e crítica literária em Aristóteles: a poética e os escritos congêneres. In: **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. Elementos de jornalismo impresso. In: **Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2001. Disponível em:

<<http://www.bocc.uff.br/pag/sousa-jorge-pedro-elementos-de-jornalismo-impresso.pdf>>.  
Acesso em: 16 jul. de 2017. 166 f.

\_\_\_\_\_. **Elementos de teoria e pesquisa da comunicação e dos media**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2006. Disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/sousa-jorge-pedro-elementos-teoria-pesquisa-comunicacao-media.pdf>>. Acesso em: 22 de fev. de 2018.

SOUSA, Maurício de. **Maurício**: a história que não está no gibi. Depoimento a Luis Colombini. Rio de Janeiro: Primeira Pessoa, 2017.

SOUSA, Rogério. Os Hieróglifos: a escrita da vida. In: **Revista E-fabulations**, Porto, n. 10, p. 19-24, dez. 2012.

SOUZA, Cláudia Mara de. Leitura de charge: uma experiência, um desafio. In: **Via Litterae – Revista [online] de Linguística e Teoria Literária**, v. 3, n. 2, p. 247-259. Universidade Estadual de Anápolis: Anápolis, jul./dez. 2011. Disponível em: <[www.revista.ueg.br/index.php/vialitterae/article/view/5336](http://www.revista.ueg.br/index.php/vialitterae/article/view/5336)>. Acesso em 20 out. 2018.

STRATHERN, Paul. **Derrida em 90 minutos**. Tradução de Cassio Boechat. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SWALES, John Malcolm. **Genre Analysis**: english in academic and research settings. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

TEIXEIRA, Cristhiano dos Santos. **Nas entrelinhas da charge: impressões das experiências imaginárias na obra de Henfil (1964-1985)**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, 2016.

TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. O traço como texto: história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930. Papéis Avulsos, nº 38. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2001.

TEIXEIRA, Tatiana. Construção de um muro na fronteira com o México. In: **Dossiê 100 dias de Trump**. São Paulo: NEAI-UNESP, 2018.

THE WORLD OF HANNA-BARBERA CARTOONS. New York: Museum Of Tv & Radio, 1995. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/9925562/The-World-of-Hanna-Barbera-Cartoons>>. Acesso em 20 fev. 2019.

THOMAS, Henry. **A História da raça humana**: através da biografia. Tradução de Gilberto Miranda. 9. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1983.

TODOROV, Tzvetan. **Los generos del discurso**. Traducción Jorge Romero León. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1996.

TORREZAN, Gustavo Henrique. **Entre Gilles Deleuze e Michel Foucault: o diagrama como ferramenta para pensar o jogo de forças na exposição de artes.** Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2017.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva, **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação.** São Paulo: Atlas, 1987.

UCKO, Peter John; ROSENFELD, Andrée. **Arte paleolítico.** Traducción: José Manuel Gómez-Tabanera. Madri: Guadarrama, 1967.

VALLE, Raoni Bernardo Maranhão. **Mentes graníticas e mentes areníticas: fronteira geocognitiva nas gravuras rupestres do baixo Rio Negro, Amazônia Setentrional.** 2012. Tese (Doutorado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana. In: VIDAL, Lux (Org). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética.** 2. ed São Paulo: FAPESP, 2000.

VANOYE, Francis. **Usos da linguagem: problemas e técnicas na produção oral e escrita.** 12. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VANSINA, Jean. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J. **Metodologia e pré-história da África: história geral da África.** Brasília: UNESCO, 2010.

VASCONCELOS, Francisca das Chagas Medeiros. **Desenvolvimento da consciência fonológica: correlações com a aprendizagem da leitura e escrita.** 2006. 95 f. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia, Processamento e distúrbios da fala, da linguagem e da audição) – Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida, 2006.

VASQUES, Carlos Vítor Didelet Durão. **A Trepanação e outras Manipulações em Crânios Humanos Pré-Históricos do Território Hoje Português.** Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2016.

VERENA, Alberti. **O riso e o risível: na história do pensamento.** 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

VERGUEIRO, Waldomiro; DOS SANTOS, Roberto Elísio. Literatura em Quadrinhos. In: **Enciclopédia INTERCOM de comunicação.** São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010.

VESSELS, Joel. **Drawing France: french comics and the republic.** Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

VEYNE, Paul. **Quando nosso mundo se tornou cristão.** Tradução Marcos de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VIDAL, Irmã Asón. Projeto Arqueológico do Seridó: Escavação no sítio Pedra do Chinelo, Parelhas, RN, Primeiros Resultados. **CLIO Arqueológica.** N°. 15, vol.1, p. 157-169. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002. Disponível em: <<https://www3.ufpe.br/clioarq/images/documentos/2002-N15/2002a8.pdf>> Acesso em: 4 dez. 2018.

VILCHES, Lorenzo. **La lectura de la imagen:** prensa, cine, televisión. Buenos Aires: Paidós, 1997.

VILLAFANE, Justo. **Introducción a la teoria de la imagen.** Madrid: Pirámide, 2006.

VIVEIRO DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem - e outros ensaios de antropologia.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

VON PETZINGER, Genevieve. **Making the abstract concrete:** the place of geometric signs. Dissertation (Master of arts). Department of Anthropology. University of Victoria, 2009.

WAINBERG, Jacques Alkalai. Humor. In: **Enciclopédia INTERCOM de comunicação.** São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010.

WALSH, William Shepard. **Curiosities of popular customs and of rites, ceremonies, observances, and miscellaneous antiquities.** London: J. B. Lippincott Company, 1925.

WARBURG – BANCO COMPARATIVO DE IMAGENS. **Agostino Carracci.** Campinas: 2019. <[warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/1434](http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/1434)>. Acesso em: 22 dez. 2018.

WHITE, Hayden. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. **Critical Inquiry Magazine,** Chicago, v. 7, n. 1, p. 5-27, Autumn 1980.

WILSON, Deirdre; SPERBER, Dan. Teoria da relevância. **Linguagem em (Dis)curso,** v. 5, p. 221-268, set. 2010. Disponível em: <[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem\\_Discurso/article/view/287/31](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/287/31)>. Acesso em: 17 jan. 2019.

WITTGENSTEIN Ludwig. **Investigações filosóficas.** Tradução de Marcos G. Montagnoli. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. **Tractatus logico-philosophicus.** Tradução de Luiz Henrique Lopes dos Santos. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. **Aforismo:** cultura y valor. Traducción Elsa Cecilia Frosi. Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

WOBST, H. Martin. Stylistic behavior and information exchange. in C. Cleland (ed.) **For the director:** research essays in honor of James B. Griffin (Museum of Anthropology, University of Michigan, Anthropological Papers 61): 317-342. Ann Arbor: University of Michigan, 1977. Disponível em: <<https://edoc.site/235258374-wobst-1977-stylistic-behaviour-and-information-exchange-pdf-pdf-free.html>> Acesso em 22 dez. 2018.

WOLLHEIM, Richard. **A arte e seus objetos.** Tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WOLTON, Dominique. **Pensar a comunicação.** Tradução de Vanda Anastácio. Lisboa: Difel, 1999.

XAVIER, Caco. Aids é coisa séria – Humor e saúde: análise dos cartuns inscritos na I Bienal Internacional de Humor, 1997. In: **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v.8 n. 1. Rio de Janeiro: Fiocruz, mar./jun. 2001

ZAPPA, Polyana. **Etant donnés:** a construção de uma contradição. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie: São Paulo, 2007. 88 f.

ZIRALDO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1613/ziraldo>>. Acesso em: 06 de Mar. 2019.

## 7.1 Referências das Charges

CHARGE 01. **Balão-martelo.** Publicada em 30 mar. 2010. Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2007-12-30>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 02. **Outra vez.** Publicada em 25 mai. 2005 Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2016-11-15>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 03. **O Escriba.** Publicada em 23 mai. 2015. Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2009-08-17>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 04. **Os meios e as mensagens.** Publicada em 27 abr. 2005. Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2010-04-05>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 05. **Reality Show**. Publicada em 04 dez. 2013. Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2017-03-21>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 06. **(Mau) Humor Ofensivo**. Publicada em 04 dez. 2013 Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2016-01-18>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 07. **A Roda e o Eixo**. Publicada em 16 jun. 2007 Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2015-07-08>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 08. **Pane elétrica**. Publicada em 15 jan. 2015. Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2012-09-20>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 09. **AiPode?** Publicada em 18 jun. 2005 Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2009-04-08>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 10. **Selfies-se**. Publicada em 27 set. 2017. Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2016-06-06>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 11. **Cavebnb**. Publicado em 04 fev. 2016. Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2015-11-29>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 12. **Viagem no Tempo**. Publicada em 01 abr. 2016 Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2017-05-04>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 13. **Pedra sobre pedra**. Publicada em 18 jan. 2016. Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2007-06-16>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 14. **Vênus de Willendorf**. Publicada em 20 set. 2012. Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2015-01-15>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 15. **Super-Heróis**. Publicada em 08 abr. 2009. Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2005-06-18>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 16. **A Pintura**. Publicada em 06 jun. 2016. Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2017-09-27>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 17. **O Natal?** Publicada em 29 nov. 2015 Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2016-02-04>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 18. **Moda**. Publicada em 04 mai. 2017 Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2016-04-01>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 19. **Evolução: jogando lixo.** Publicada em 30 dez. 2007. Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2010-03-30>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 20. **Deus e o fogo.** Publicada em 15 nov. 2016. Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2005-11-25>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 21. **O trabalho e suas relações.** Publicada em 17 ago. 2009 Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2015-05-23>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 22. **Medicina.** 05 abr. 2010. Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2005-04-27>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 23. **O Roubo.** Publicada em 21 mar. 2017. Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2013-12-04>>. Acesso em 15 fev. 2018.

CHARGE 24. **O Muro.** Publicada em 18 jan. 2016. Disponível em: <<https://comicskingdom.com/bizarro/2013-06-21>>. Acesso em 15 fev. 2018.