

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Michele Bete Petry

**ENTRE DESENHOS, AQUARELAS E EXPRESSÕES GRÁFICAS
DE HUMOR: A CIDADE E O COTIDIANO DE
FLORIANÓPOLIS (SC) NA OBRA DE SÉRGIO BONSON**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Mário Cesar Coelho.

Florianópolis

2011

Michele Bete Petry

**ENTRE DESENHOS, AQUARELAS E EXPRESSÕES GRÁFICAS
DE HUMOR: A CIDADE E O COTIDIANO DE
FLORIANÓPOLIS (SC) NA OBRA DE SÉRGIO BONSON**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em História.

Florianópolis, 29 de abril de 2011.

Prof.^a Dr.^a Eunice Sueli Nodari
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Mário Cesar Coelho
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Prof.^a Dr. Emerson César de Campos
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Fontes Piazza
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Prof. Dr. Henrique Pereira Oliveira
Universidade do Estado de Santa Catarina - UFSC

AGRADECIMENTOS

Ao professor Mário Cesar Coelho, pela paciência na orientação deste trabalho e pelo entusiasmo sempre demonstrado diante das imagens.

Ao professor Emerson César de Campos, por participar de minha trajetória acadêmica, por apresentar a temática deste trabalho e por acompanhar este processo de pesquisa e escrita.

Ao professor Henrique Pereira Oliveira, pelas considerações feitas no exame de qualificação deste trabalho e em outras conversas.

Ao professor Alexandre Fernandez Vaz, pelo incentivo em minha formação à pesquisa e pelo apoio incondicional.

Ao professor Rodrigo Figueira Neves, pela gentileza de olhar comigo algumas imagens e compartilhar suas impressões.

À professora Zenir Maria Koch, por permitir o acesso às fontes em seu acervo pessoal e colaborar imensamente em meu processo de pesquisa.

À minha mãe Iduina Bete, pela dedicação imensurável para que eu pudesse me dedicar à escrita desta dissertação.

Ao meu pai Oto João Petry, pela motivação e o humor tão fundamentais para que eu conseguisse seguir os meus caminhos.

À minha irmã, Franciele Bete Petry, pela leitura deste trabalho, pelo apoio, amizade e ajuda de sempre.

À minha amiga Giovanna Maria Poeta, por estar presente desde o nosso processo seletivo, tão exaustivo e, ao mesmo tempo, gratificante.

À minha amiga e colega Rafaela Duarte, por compartilhar comigo tantos momentos de estudo e tantas experiências de vida.

Ao amigo Elton Francisco, pelo apoio e otimismo nessa trajetória.

Ao Stefan Klein, pela amizade e leitura inicial deste trabalho.

Aos colegas do Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea, no qual fui bolsista de pesquisa do CNPq entre os anos de 2007 e 2009, em especial, à Carolina Silva de Souza Cruz, Patrícia Luiza Bremer Boaventura, Bruna Ávila da Silva, Vanessa Gonçalves e Fernanda Vicente de Azevedo, pela amizade e discussões.

Ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) e ao Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, pela bolsa de estudos integral ao meu curso de mestrado que permitiu minha dedicação a este estudo.

Quando não conseguimos entender um provérbio, uma piada, um ritual ou um poema, temos a certeza de que encontramos algo. Analisando o documento onde ele é mais opaco, talvez se consiga descobrir um sistema de significados estranho. O fio pode até conduzir a uma pitoresca e maravilhosa visão de mundo.

(Robert Darnton, 1986.)

Resumo

Este trabalho tem como objetivo elaborar uma narrativa sobre a cidade e o cotidiano de Florianópolis (SC) por meio da obra do artista catarinense Sérgio Bonson. Para tanto, foram tomadas como fontes principais os desenhos, aquarelas, expressões gráficas de humor produzidas por Bonson entre os anos de 1987 e 2003, além de fotografias, convites e cartazes de exposições, notícias veiculadas na internet e entrevistas realizadas com a professora, amiga e depois companheira de Bonson, Zenir Maria Koch. A partir disso, este trabalho apresenta discussões sobre as relações entre história e arte, vida e obra, e cidade e cotidiano.

Palavras-chave:

Cidade. Cotidiano. Desenhos. Aquarelas. Expressões Gráficas de Humor. Sérgio Bonson.

Abstract

The work aims to develop a narrative about the city of Florianópolis (SC) and its everyday life through the work of Sérgio Bonson. For this purpose the main sources used for the research were the author's works such as drawings, watercolor paintings and graphic expressions of humor created between the years 1987 and 2003. Furthermore photographs, invitations and posters of Bonson's work exhibitions have also been analyzed along with online articles and interviews given by Bonson's wife, Zenir Maria Koch. Based upon this sources, this work discusses the relationship between history and art, life and word, and city and everyday life.

Keywords: City. Everyday life. Drawings. Watercolor paintings. Graphic expressions of humor. Sérgio Bonson.

Lista de Figuras

Figura 01.....	14
Figura 02.....	15
Figura 03.....	15
Figura 04.....	25
Figura 05.....	30
Figura 06.....	34
Figura 07.....	35
Figura 08.....	36
Figura 09.....	44
Figura 10.....	45
Figura 11.....	46
Figura 12.....	46
Figura 13.....	47
Figura 14.....	48
Figura 15.....	49
Figura 16.....	50
Figura 17.....	50
Figura 18.....	50
Figura 19.....	51
Figura 20.....	52
Figura 21.....	53
Figura 22.....	55
Figura 23.....	57
Figura 24.....	57
Figura 25.....	58
Figura 26.....	58
Figura 27.....	59
Figura 28.....	60
Figura 29.....	60
Figura 30.....	61
Figura 31.....	62
Figura 32.....	66
Figura 33.....	67
Figura 34.....	69
Figura 35.....	69
Figura 36.....	69
Figura 37.....	70
Figura 38.....	70
Figura 39.....	71
Figura 40.....	72
Figura 41.....	73
Figura 42.....	74
Figura 43.....	76

Figura 44	77
Figura 45	79
Figura 46	80
Figura 47	81
Figura 48	81
Figura 49	81
Figura 50	82
Figura 51	83
Figura 52	84
Figura 53	84
Figura 54	88
Figura 55	91
Figura 56	95
Figura 57	96
Figura 58	98
Figura 59	99
Figura 60	101
Figura 61	102
Figura 62	104
Figura 63	109
Figura 64	110
Figura 65	112
Figura 66	113
Figura 67	115
Figura 68	116
Figura 69	121
Figura 70	122
Figura 71	123
Figura 72	124
Figura 73	127
Figura 74	128
Figura 75	129
Figura 76	132
Figura 77	132
Figura 78	133
Figura 79	134
Figura 80	135
Figura 81	136
Figura 82	136
Figura 83	137
Figura 84	138
Figura 85	138
Figura 86	139
Figura 87	139
Figura 88	140

Figura 89.....	140
Figura 90.....	141
Figura 91.....	141
Figura 92.....	142
Figura 93.....	143
Figura 94.....	145
Figura 95.....	146
Figura 96.....	146
Figura 97.....	147
Figura 98.....	147
Figura 99.....	148
Figura 100.....	149
Figura 101.....	149
Figura 102.....	150
Figura 103.....	151
Figura 104.....	152
Figura 105.....	153
Figura 106.....	153
Figura 107.....	153
Figura 108.....	154
Figura 109.....	154
Figura 110.....	155
Figura 111.....	155
Figura 112.....	156
Figura 113.....	156
Figura 114.....	156
Figura 115.....	158
Figura 116.....	159
Figura 117.....	160
Figura 118.....	161
Figura 119.....	162
Figura 120.....	163
Figura 121.....	163
Figura 122.....	164
Figura 123.....	164
Figura 124.....	165
Figura 125.....	165
Figura 126.....	166
Figura 127.....	166
Figura 128.....	167
Figura 129.....	168
Figura 130.....	168

Sumário

Introdução	10
Capítulo 1. História e Arte: esboços de um método	14
1.1 O detalhe nas pinturas: entre o problema histórico e o estético	14
1.2 O grotesco nas expressões gráficas de humor: entre o texto e o visual	30
Capítulo 2. Bonson: um artista da cidade e do cotidiano	44
2.1 O tempo e o lugar da produção artística de Bonson	44
2.2 A relação entre Bonson e outros artistas	54
2.3 A intertextualidade e o local no processo criativo de Bonson	66
Capítulo 3. Cenas Urbanas: uma cartografia	86
3.1 O experimento do desenho e da pintura: uma cidade de símbolos	86
3.2 O monumento e a rua: uma cidade de memórias	105
3.3 Os espaços da cidade: um lugar praticado	119
Capítulo 4. Soiza, Henricão e Waldirene: uma guerra cotidiana	131
4.1 Soiza e a política catarinense	131
4.2 Waldirene e as relações de trabalho	146
4.3 Henricão e a vida boêmia	162
Considerações Finais	170
Cronologia de Lançamentos de Livros e Exposições	172
Referências	173

Introdução

Este trabalho traz como temática o estudo sobre a cidade e o cotidiano de Florianópolis na contemporaneidade por meio de uma análise das obras de arte de Sérgio Luiz de Castro Bonson. Historiador e artista, Bonson, como assim assinava seus trabalhos e ficou conhecido, nasceu em Florianópolis (SC) no dia 13 de novembro de 1949 e faleceu no dia 08 de dezembro de 2005.¹ Graduou-se no Curso de História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) no ano de 1972 e relacionou-se muito bem com as artes. Como autodidata tornou-se caricaturista, chargista, cartunista, desenhista, aquarelista e artista plástico. Bonson viveu parte considerável de sua vida imerso no intrincado cotidiano da capital catarinense, morava no centro da cidade e por ali transitava sempre atento às paisagens, aos corpos e às falas. O ambiente urbano o inspirava. Dele vinham os cenários, os personagens e as histórias que apreendia e rerepresentava em caricaturas, charges, cartuns, desenhos e aquarelas. Nesta pesquisa, em particular, essas obras de arte foram tomadas como fontes principais para a elaboração de uma narrativa da História que apreendesse, em alguma medida, a percepção do universo urbano, bem como a complexidade das relações desenvolvidas no cotidiano da cidade de Florianópolis (SC).

Nesse sentido, desde o ano de 2006, quando a ideia de realizar uma pesquisa a partir da obra de Bonson me foi apresentada pelo Professor Doutor Emerson César de Campos, iniciei um levantamento sobre a sua produção artística e história de vida. Na ocasião, me deparei com um sítio eletrônico criado pelo próprio artista no qual havia um breve texto sobre sua trajetória profissional e alguns de seus trabalhos, entre eles, aquarelas, desenhos a crayon e expressões gráficas de humor dos últimos anos de sua carreira. Esse material foi arquivado e passou a compor o projeto desta pesquisa que também previa a realização de uma entrevista com a Professora Zenir Maria Koch, amiga e posteriormente companheira de Bonson. A partir da aprovação desse projeto no

¹Nesse mesmo ano Bonson recebeu o diagnóstico de câncer no pulmão ao ser internado no Hospital Universitário (HU) com um forte mal estar. Bonson ficou exatamente 15 dias no hospital, fazia os desenhos, recebia a visita de amigos e familiares mantendo o bom humor. Estava otimista, mas no decorrer das semanas isso mudou. No dia de seu falecimento foi publicada uma coluna no jornal *A Notícia* que trazia algumas charges e aquarelas de Bonson, bem como desenhos de humor e palavras de apoio de seus colegas e amigos. As homenagens a Bonson seguiram na imprensa e também fora dela.

Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, na linha de pesquisa “Políticas da escrita, da imagem e da memória”, a pesquisa pôde ser aprofundada.

No dia 03 de março de 2010, realizei juntamente com o professor Emerson César de Campos, uma entrevista com Zenir Maria Koch nas dependências da Faculdade de Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina (FAED-UDESC), que me recebeu gentilmente em sua residência no dia 02 de abril de 2010. Logo eu percebi que uma tarde seria pouco tempo para conhecer toda a obra de Bonson, então lá retornei no dia 02 de junho de 2010. Entre as histórias que Zenir contava e os objetos de Bonson que mostrava, o universo em que o artista viveu e trabalhou começava a se delinear para mim. Em seus pincéis ainda havia tinta, em seu estojo muitos lápis, grafites e cor. Alguns de seus trabalhos Bonson deixara inacabados, outros ficaram em esboços, cópias e originais. Parte deles pude conhecer também no dia 26 de junho de 2010. Devido ao tempo disponível à pesquisa priorizei a digitalização dos materiais que eu utilizaria neste trabalho, como as cópias e originais de aquarelas, desenhos e expressões gráficas de humor, bem como os cartazes e convites das exposições realizadas por Bonson. Além disso, cataloguei esses documentos, listando as obras e atribuindo as datas de sua produção sempre que possível. Também realizei pesquisas no acervo da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina e da Biblioteca Central da Universidade de Federal de Santa Catarina (UFSC) consultando e digitalizando as expressões gráficas de humor, publicadas respectivamente, no jornal “O Estado” em meados do ano de 1974 e 1986 e nos livros de Bonson “Waldirene, a AM, Henricão, Soiza” (1987) e “Tudo pelo Soizial” (1990). Ainda assim, várias séries inéditas não serão abordadas neste trabalho devido ao seu recorte temático, enquanto outras permanecem sem um registro efetivo e mesmo sem uma localização precisa.

A partir da análise dessas fontes, o trabalho foi estruturado em quatro capítulos. No primeiro deles me dedico a estudar as relações entre História e Arte no que diz respeito ao uso de obras de arte como fontes de pesquisa para a História, e, em particular, de pinturas e expressões gráficas de humor. Para isso tomei como inspiração as obras de Pieter Bruegel, pintor holandês do período renascentista, intituladas “O casamento Aldeão”, “Provérbios flamengos” e “O combate do carnaval e da quaresma”. A partir delas procurei pensar de que maneira

seria possível ao historiador conhecer uma obra de arte, uma reflexão feita por meio do diálogo com os textos de Carlo Ginzburg (1990), Ernst Gombrich (2008), Erwin Panofsky (2009), Aby Warburg (2005), Robert Darnton (1986), Walter Benjamin (1989 e 1994) e Umberto Eco (2007). As considerações apresentadas neste capítulo são a base para a leitura dos textos seguintes, pois introduzem o tema geral deste trabalho e fundamentam a perspectiva metodológica adotada na análise das fontes.

Já no segundo capítulo, apresento Bonson como um artista da cidade e do cotidiano a partir da análise dos documentos digitalizados, das informações obtidas em notícias veiculadas na internet e das entrevistas realizadas com Zenir Maria Koch. Neste texto procuro mostrar a dupla trajetória profissional de Bonson, bem como as relações que estabeleceu com outros artistas e o processo criativo de sua obra.

No terceiro capítulo, apresento uma análise sobre a cidade de Florianópolis em alguns desenhos e aquarelas de Bonson que compõem as “Cenas Urbanas” elaboradas entre 1998 e 2002. Por meio delas e de todo o conjunto documental foi possível delinear os percursos do artista pela cidade no decorrer dos anos, bem como suas diferentes fases artísticas.

Por fim, no último capítulo, apresento uma narrativa sobre o cotidiano da cidade de Florianópolis a partir de uma análise sobre três personagens principais das expressões gráficas de humor de Bonson: Soiza, Waldirene e Henricão.

Nessa narrativa procuro sustentar o procedimento metodológico esboçado no primeiro capítulo partindo de um problema da história (como a cidade e cotidiano são rerepresentados nos desenhos, aquarelas e expressões gráficas de humor), passando por um problema de história da arte (a análise estética das obras) e voltando para o problema da história (as relações com os outros tempos e acontecimentos).

Nesse movimento tomei como referências centrais os textos “As cidades invisíveis”, de Ítalo Calvino e “A invenção do cotidiano”, de Michel de Certeau. O primeiro para pensar a cidade como um espaço que abriga múltiplas cidades, e, o segundo, para pensar as práticas cotidianas nesse espaço. Outras referências também aparecem nesta narrativa e são listadas ao final do trabalho, onde também consta uma cronologia das exposições e lançamentos dos livros de Bonson.

Assim, este trabalho pretende contribuir de modo geral, para a apreensão de narrativas históricas sobre a cidade e o cotidiano de

Florianópolis apresentado em forma de arte, para a visibilidade de um artista catarinense com uma ampla produção artística, e, em particular, para uma investigação sobre o uso de desenhos, aquarelas e expressões gráficas de humor como fontes para a pesquisa em História.

Capítulo 1 - História e Arte: esboços de um método

1.1 O detalhe nas pinturas: entre o problema histórico e o estético

Ao me deparar com uma imagem no verso de um livro fui remetida imediatamente ao pintor holandês Pieter Bruegel. Havia algo nesse quadro que me dizia ser dele sua autoria. Passei, então, a folhear o livro buscando esta imagem e sua identificação: as encontrei. Dizia a legenda: “73. Pieter Brueghel, o velho, *Banquete de casamento do camponês*², c 1566, óleo sobre tela. Museu Kunsthistorisches, Viena”.³ Perguntei-me se seria o retrato dos corpos, o desenho dos objetos ou o contraste das cores que haviam me causado a impressão de estar diante de um “Bruegel”. Talvez um pouco de ambos e muito de uma série de detalhes reunidos rapidamente pelo olhar estivesse me trazendo à memória algo que já vira antes.

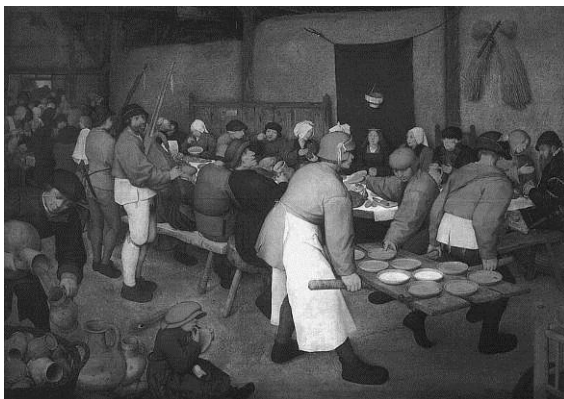


Figura 01

Bruegel, O casamento Aldeão, 1566.

Os camponeses, os pratos, os jarros, o vermelho, o verde e o azul claro. Estes elementos presentes na obra “Provérbios flamengos” de Pieter Bruegel, datada de 1559, também aparecem no “Banquete de casamento do camponês”. Porém, como a associação desses elementos

²Esse quadro também é conhecido como “O casamento Aldeão”.

³BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica de Daniel Aarão Reis Filho. São Paulo: EDUSC, 2004, p.171.

poderia caracterizar o reconhecimento de uma autoria artística se vimos uma das obras em preto e branco?



Figura 02

Bruegel. Provérbios Flamengos, 1559.

A princípio, poderíamos dizer que o jogo de cores entre o vermelho, o verde e o azul provoca um contraste particular na obra de Bruegel que poderia ser visualizado mesmo que sua reprodução ocorresse em escalas de cinza. No entanto, um olhar mais atento, nos permite notar que tal contraste deriva de uma única cor, a branca.



Figura 03

Bruegel. O casamento Aldeão, 1566.

Esse foi um detalhe que tornou possível a identificação da pintura, mas isso não significa dizer que sozinho ele tenha sido suficiente para expressar a relação entre as duas obras de arte e tão pouco, que ele signifique um conhecimento profundo do trabalho de Bruegel. Antes, que ele diz respeito à construção de uma sensibilidade ligada ao exercício do olhar. Ernst Hans Gombrich faz referência a essa idéia no texto “Sobre artes e artistas” quando a partir de uma discussão sobre o equilíbrio alcançado por Rafael na obra “Virgem no prado”, diz que “no mínimo, tais discussões nos fazem olhar os quadros, e quanto mais olharmos para eles, mais notaremos detalhes que nos escaparam antes. Começamos a desenvolver uma sensibilidade particular para a espécie de harmonia que cada geração de artistas tenta realizar”.⁴ À medida que nos permitimos, então, olhar um quadro pela primeira e outras tantas vezes, nos permitimos encontrar a familiaridade naquilo que é novo e descobrir a novidade no que parecia familiar. Por esse motivo, nos colocaremos diante de Bruegel novamente.

Os corpos, as vestimentas, as expressões, as atitudes e os movimentos sugeridos pelos traços de mulheres e homens camponeses que aparecem nas cenas pintadas trazem um elemento que nos possibilita encontrar outro caráter comum nas composições expostas acima, a saber: o da comicidade. Isso se deve ao fato de ambas as obras estarem inseridas no que Peter Burke denomina de “tradição de sátira urbana”⁵, ou seja, aquelas pinturas que se constituem em representações cômicas sobre os habitantes do campo produzidas a partir do olhar urbano. Para ele, na obra acima,

alguns pequenos detalhes sugerem uma intenção cômica ou satírica. Há uma criança em primeiro plano, por exemplo, usando um chapéu muito grande para ela; o homem no extremo da mesa enterrando a cabeça no jarro; e talvez o homem que carrega os pratos com uma colher no chapéu (provavelmente um sinal de vulgaridade no século 16, como o lápis atrás de orelha na Grã-Bretanha há uma geração).⁶

⁴GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p. 36.

⁵BURKE, 2004, p.172.

⁶BURKE, 2004, p.172.

Importa considerar que esses detalhes cômicos na composição das pinturas se referem a uma tendência vivenciada no âmbito geral das artes que emerge a partir da experiência renascentista no começo do século XV. À medida que a ordem religiosa e social do medievo foi colocada em questionamento pelo movimento da intelectualidade humanista ocidental, houve uma importante alteração das consciências individuais e das concepções formuladas sobre o mundo, os homens e as histórias que contavam de si. De acordo com Erwin Panofsky, “não é tanto um movimento como uma atitude, que pode ser definida como a convicção da dignidade do homem, baseada, ao mesmo tempo, na insistência sobre os valores humanos (racionalidade e liberdade) e na aceitação das limitações humanas (falibilidade e fragilidade)”.⁷ Ou seja, o nascimento da Modernidade.

O ser humano moderno leva, então, a marca de uma experiência que modifica os valores morais e a própria vida em sociedade. Nesse sentido, podemos considerar que “a disseminação de tais representações negativas de camponeses nos séculos 15 e 16, retratando-os com corpos obesos, de baixa estatura e em gestos vulgares, sugere que a distância cultural entre a cidade e o campo estava aumentando com a urbanização”⁸ e que, por isso, o elemento cômico na obra de Bruegel cumpre função semelhante ao riso entre os filósofos humanistas: normatizar o comportamento dos indivíduos como uma estratégia de vida nas cidades recém iniciadas. Trata-se de perceber o “riso como uma força capaz de fazer as pessoas perderem a lucidez e o controle de si”⁹, como uma força que, na busca pela moralidade, deve ser domesticada nas esferas política e religiosa, e que, na busca pela virtude, deve ser empregada para zombar dos vícios, erros e defeitos humanos. Como expressão desse argumento, cabe ressaltar a descrição detalhada de Gombrich sobre a obra “O casamento aldeão”:

Uma das mais perfeitas comédias humanas de Bruegel é o seu famoso quadro de um casamento aldeão. Tal como ocorre com a maioria dos quadros, este perde muito com a reprodução: todos os detalhes ficam muito menores, e

⁷PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 21.

⁸BURKE, 2004, p.172.

⁹MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003, p.78.

devemos, portanto, observá-lo com duplo cuidado. A festa tem lugar num celeiro, com a palha amontoada em altas pilhas ao fundo. A noiva está sentada diante de uma colcha de pano azul, com uma espécie de coroa suspensa sobre a cabeça. Mostra-se tranqüila, com as mãos entrelaçadas e um sorriso de profunda satisfação no rosto boçal. O velho na cadeira de espaldar alto e a mulher ao lado da noiva são provavelmente seus pais, enquanto o homem um pouco mais distante, atarefado em engolir sua comida às colheradas, pode ser o noivo. A maioria das pessoas à mesa concentra-se em comer e beber, e notamos que isso é só o começo. No canto esquerdo, um homem serve cerveja – um bom número de jarros vazios ainda está na cesta – enquanto dois homens de avental branco transportam mais dez pratos cheios de torta ou caldo grosso numa bandeja improvisada. Um dos convivas passa os pratos para a mesa. Mas estão acontecendo mais coisas. Há um magote de gente ao fundo tentando entrar; vêm-se os músicos, um deles com uma expressão patética, desconsolada e faminta no olhar enquanto vê a comida passar; há dois estranhos no canto da mesa, o frade e o magistrado, absortos em sua própria conversa; e ainda a criança no primeiro plano, que se apoderou de um prato e de um boné emplumado, grande demais para a sua cabeça miúda, completamente absorvida em lamber a saborosa comida – uma imagem de inocente avidez. Mas, ainda mais admirável do que toda essa riqueza anedótica, chiste e observação arguta, é o modo como Bruegel organizou seu quadro de maneira a não parecer congestionado nem confuso.¹⁰

O homem que engole colheradas de comida, as pessoas abarrotadas tentando entrar no celeiro, o músico desolado e faminto, para ficarmos em apenas três exemplos, são detalhes que evidenciam a comicidade da obra de Bruegel e a inserem no conjunto das “pinturas de

¹⁰GOMBRICH, E.H. 2008, p. 382-383.

gênero” que Gombrich denominou como sendo “as obras em que os pintores cultivaram de maneira deliberada um certo ramo ou gênero de temas, sobretudo cenas inspiradas na vida cotidiana”¹¹. Nesse caso, é possível identificarmos que a comicidade está associada à concepção estética do “realismo grotesco”, que se baseia no rebaixamento¹² da figura humana para suscitar o riso. Esse termo, empregado por Mikhail Bakhtin, orientou diversos estudos sobre a cultura popular no renascimento e inclusive sobre a obra de Bruegel, como bem nos lembra Burke ao dizer que

Os conceitos básicos empregados no livro sobre Rabelais – “carnavalização”, “destronar”, “linguagem de mercado” e “realismo grotesco”, por exemplo – foram usados tantas vezes na NHC que hoje é difícil lembrar como conseguíamos trabalhar sem eles. (...) Da França do século XVI, essas idéias migraram para a Inglaterra do século XVIII, e da história da literatura para a história da arte (para estudos sobre Brueghel, por exemplo).¹³

Esse trânsito de ideias também pode ser percebido quando pensamos na identificação de quadros e na compreensão das pinturas através dos detalhes, uma ideia que nos leva ao final do século XIX quando, de acordo com Ginzburg, teria emergido um modelo epistemológico baseado nos sinais: “mais precisamente, na década de 1870-80 – começou a se afirmar nas ciências humanas um paradigma indiciário baseado justamente na semiótica”.¹⁴ Ao dizer isso, o autor se remete ao caso de Morelli, um médico que, sob pseudônimo, passou a escrever artigos sobre as atribuições dos antigos quadros de pinturas italianas. Basicamente, seu método consistia na atenção ao detalhe e aos pormenores mais negligenciáveis. De acordo com Ginzburg: “O renovado interesse pelos trabalhos de Morelli é mérito de Wind, que viu

¹¹GOMBRICH, 2008, p. 381.

¹²Esse rebaixamento seria “operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência freqüente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade” cf. SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Muad, 2002, p.17.

¹³BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2008, p.72.

¹⁴GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia da história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.151.

neles um exemplo típico da atitude moderna em relação à obra de arte – atitude que leva a apreciar os pormenores, de preferência à obra em seu conjunto”.¹⁵ Tal atitude deriva de uma mudança fundamental na forma de perceber a arte e a história.

- O espelho foi quebrado, diria Peter Burke.¹⁶ As palavras e as imagens que até então funcionavam como espelhos refletindo uma realidade passam a ser problematizadas: “lançou-se dúvida sobre a suposição de que uma representação “corresponde” ao objeto representado. A suposição de transparência, cara aos acadêmicos tradicionais, foi posta em questão. As fontes históricas agora parecem ser mais opacas que o que costumávamos pensar”.¹⁷ Porém, como afirma Ginzburg, “se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la”¹⁸ e, para ele, “essa idéia, que constitui o ponto essencial do paradigma indiciário ou semiótico, penetrou nos mais variados âmbitos cognoscitivos, modelando profundamente as ciências humanas”.¹⁹

No caso da história, esse paradigma assume o caráter de modelo epistemológico principalmente após a década de 1960, quando uma mudança estrutural na disciplina teria levado à fraturação do modelo de história global, à incorporação de novos temas, objetos, fontes e sujeitos na elaboração de narrativas. Nesse momento, passava-se da vertente iluminista à pós-modernista, dos modelos de explicação macro-históricos aos micro-históricos e das metanarrativas aos discursos: negava-se a capacidade da linguagem referir-se a um mundo “real” e a possibilidade de se produzir um conhecimento objetivo e verdadeiro. As palavras e imagens antes tomadas como reflexos da realidade se tornaram apenas seus discursos e representações e, “dessa forma, os historiadores tornaram-se cada vez mais conscientes de que pessoas diferentes podem ver o “mesmo” evento ou estrutura a partir de perspectivas muito diversas”.²⁰

Assim, se até então a escrita da história se delineava principalmente a partir do ponto de vista econômico e social, com essa transição paradigmática ela se orientaria também pela cultura. Tratava-

¹⁵GINZBURG, 1990, p.145.

¹⁶BURKE, 2008, p.100.

¹⁷BURKE, 2008, p.100.

¹⁸GINZBURG, 1990, p. 177.

¹⁹GINZBURG, 1990, p. 177.

²⁰BURKE, 2008, p.101.

se de uma “virada cultural” que definiria os eixos de uma “nova história”. Não se tratava, porém, de uma ruptura, mas de um deslocamento na prática historiográfica que “pode ser visto como uma mudança de ênfase, mais que a ascensão de alguma coisa nova, uma reforma da tradição”.²¹ Nesse sentido, o trabalho de Ginzburg é um exemplo. À medida que retoma a idéia de que as fontes de pesquisa são indícios, sintomas e sinais de uma realidade sempre construída e que incorpora o “método morelliano” na investigação histórica, Ginzburg se aproxima dos historiadores da arte do início do século XX, entre os quais podemos citar Aby Warburg.

Tal fato demonstra uma tendência da “nova história cultural”, a dissolução de fronteiras na produção do conhecimento, que se estenderia à contemporaneidade como bem aponta Peter Burke: “Hoje, a história da arte é cada vez mais vista como história cultural. A tradição de Warburg, que vê os “estudos visuais” como parte dos “estudos culturais” foi deixada de lado por algum tempo, mas vem sendo agora objeto de um interesse renovado”.²² Ainda que essa tradição seja uma abordagem entre tantas outras, particularmente no que se refere ao estudo da história a partir das obras de arte, é preciso considerar a proximidade dos problemas e a atualidade da obra de Warburg e dos estudiosos ligados teoricamente a ele. Por isso, buscaremos no entendimento de seu método e em suas apropriações, elementos que contribuam à reflexão do objeto de estudo deste texto, a saber: o uso das pinturas como fontes para a historiografia contemporânea.

Historiadores e historiadores da arte se encontram em uma via de mão dupla. Ao mesmo tempo em que a obra de arte nos remete à compreensão de um momento histórico, o momento histórico em que a obra de arte foi produzida nos remete a sua compreensão estética. Nesse ponto, duas questões nos são colocadas, uma que se refere ao processo de cognição da obra de arte, e a outra, que diz respeito ao uso da obra de arte como fonte de estudo para a história. Essas mesmas questões foram apontadas por Aby Warburg, ainda no século XX, como nos mostra Ginzburg no texto “De A. Warburg a E.H. Gombrich: notas sobre um problema de método”, ao dizer que:

²¹BURKE, 2008, p.98.

²²BURKE, 2008, p.171.

Como justamente observou C. G. Heise, o objetivo da pesquisa de Warburg era duplo: por um lado, era preciso considerar as obras de arte à luz de testemunhos históricos, de qualquer tipo e nível, em condições de esclarecer a gênese e o seu significado; por outro, a própria obra de arte e as figurações de modo geral deveriam ser interpretadas como uma fonte *suis generis* para a reconstrução histórica²³.

Em um de seus trabalhos, Warburg torna claro esse movimento. Ao tentar compreender o significado que a arte da Antiguidade teria na mentalidade da sociedade florentina na segunda metade do século XV, por meio da análise de documentos como cartas e quadros, Warburg conclui que o renascimento da arte clássica no período medieval significava uma ruptura com a arte e com a mentalidade daquele tempo. Dessa formulação, Erwin Panofsky e Fritz Saxl estabelecem outra: a redescoberta das formas clássicas nas imagens de deuses antigos indicava a fundação de uma consciência moderna. Assim, se Ginzburg diria que de um problema da história da arte elabora-se um problema histórico, precisaríamos acrescentar o fato de que o problema histórico proposto por Warburg (compreender o significado que a arte da Antiguidade teria na mentalidade da sociedade florentina) teria motivado o estudo da dimensão estética da obra de arte.

Ainda que Warburg se preocupe em entender tanto a obra de arte a partir de testemunhos históricos quanto os testemunhos históricos a partir da obra de arte, a questão que nos parece derivar das observações destacadas é justamente aquela abordada por Ginzburg em seu texto, a saber: “um problema de método, muito circunscrito, que foi central nas pesquisas e reflexões de Aby Warburg, retomado, e de várias formas resolvido, por seus continuadores: a utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas”.²⁴ Na acepção empregada por Warburg, entendemos os testemunhos figurativos como as representações artísticas desenvolvidas a partir da modernidade que estabelecem uma relação com o “real”, por exemplo, as xilogravuras e as pinturas. Se esse último termo substituir aquele utilizado por Warburg

²³GINZBURG, 1990, p.56.

²⁴GINZBURG, 1990, p.42.

em suas pesquisas teremos justamente a definição do objeto de estudo deste texto: “a utilização das pinturas como fontes históricas”.

Assim, a questão central elaborada por Warburg se torna também a nossa. Qual seria o procedimento metodológico mais adequado para o tratamento e a interpretação das pinturas? Ginzburg nos dá uma pista: “não se pode dizer que o método de Warburg se esgote na análise iconológica, nem que esta tivesse aos seus olhos um valor privilegiado. O leque de seus interesses era mais amplo”.²⁵ No texto “Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte”, escrito por Warburg, podemos observar sua perspectiva de análise sobre as fontes e a relação que ele estabelece entre elas e a história, a começar pelo resumo no qual Warburg diz:

Considerando que o culto da serpente é uma resposta simbólica à pergunta sobre a destruição, morte e sofrimento elementar do mundo, a memória do culto da serpente é, assim, analisada em uma visão histórica, que relaciona os rituais dos Pueblo, da América do Norte aos da Grécia arcaica, mas, também, à herança simbólica pagã na cultura ocidental cristã²⁶.

Aqui, novamente podemos perceber que as questões se movimentam da história para a história da arte e da história da arte para a história. Ao tentar entender como os índios Pueblo da América do Norte explicam a destruição, a morte e o sofrimento do mundo através do culto da serpente (tanto nos rituais mágicos, como nas obras de arte produzidas por eles) e de sua relação com os rituais dos Pueblo da Grécia arcaica, Warburg parte de um problema da história (o objetivo da pesquisa), chega a um problema de história da arte (a análise das imagens) e volta para o problema da história (as relações culturais). Embora Warburg não defina seu método nesse estudo, é possível observarmos uma trajetória feita por ele, que não pode ser confundida com aquela seguida em seu texto. Em primeiro lugar, Warburg elege seu tema e objetivo de pesquisa. Depois, escolhe suas fontes e as analisa.

²⁵GINZBURG, 1990, p.46.

²⁶WARBURG, Aby. *Imagens da região dos índios Pueblo na América do Norte*. Tradução de Jason Campelo e revisão técnica de Roberto Conduru. Revista Concinnitas, ano 6, volume 1, número 8, julho de 2005, p.09.

Por fim, interpreta seus significados e estabelece relações históricas entre eles.

A partir disso, algumas considerações podem ser feitas. Sobre a escolha do tema, é preciso dizer que Warburg pretendia dar aos seus contemporâneos e às gerações seguintes uma “impressão tanto de um mundo cuja cultura está se apagando quanto de um problema de importância decisiva nos escritos gerais da história cultural: de que maneiras podemos distinguir traços característicos da humanidade pagã primitiva?”.²⁷ Parece-nos que Warburg buscou na aproximação dos índios Pueblo a resposta para esta pergunta e também para a escolha de suas fontes. Do mesmo modo que no estudo sobre a arte da Antiguidade, nesse trabalho “Warburg ensinou que se pode fazer ouvir vozes humanas articuladas também a partir de documentos de pouca importância, talvez catalogados entre as “curiosidades” capazes de interessar apenas aos historiadores dos costumes”.²⁸

Os pisos do altar, os potes de cerâmica, a estrutura das casas e seus objetos são para ele sinais de uma história e, a despeito da importância dos rituais mágicos que fundamentam grande parte de seu estudo, deteremos nosso olhar em uma das imagens que Warburg analisa para compreender a “psicologia religiosa dos Pueblo”.²⁹ Trata-se da “serpente como relâmpago”.³⁰ A imagem seguinte (Fig. 04) é a reprodução do desenho de um piso de altar que Warburg recebeu de um índio Pueblo e que ele assim descreve:

O desenho mostrava a serpente como uma divindade do clima – como acontece às vezes – sem plumas, mas, por outro lado, retratada exatamente como aparece na imagem do vaso, tendo na língua uma ponta de lança. O telhado da casa que representa o mundo caracteriza-se por ser um espigão no formato de degraus. Sobre as paredes estende-se um arco-íris, e, das nuvens concentradas abaixo, a chuva cai representada por pequenas peças³¹.

²⁷WARBURG, 2005, p.09.

²⁸GINZBURG, 1990, p.45.

²⁹WARBURG, 2005, p.10.

³⁰WARBURG, 2005, p.13.

³¹WARBURG, 2005, p.13.

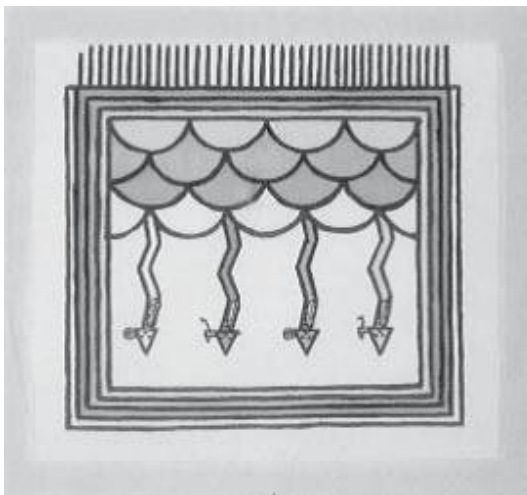


Figura 04
Índios Pueblo. Serpente como relâmpago.

Assim, os elementos que constituem o desenho podem ser identificados como signos que correspondem à representação da cosmologia dos Pueblo: “a serpente em seu formato de relâmpago é magicamente ligada ao próprio relâmpago. O teto na forma de degraus da casa-mundo, a serpente com língua de flecha, assim como a própria serpente, são elementos constitutivos da linguagem simbólica indígena das imagens”.³² A partir dessa interpretação, Warburg procura entender “em que grau essa visão pagã mundial – uma vez que ela persiste entre os indígenas – dá-nos lastro para pensar o desenvolvimento a partir do paganismo primitivo, passando pelo paganismo da Antigüidade clássica, até o homem moderno?”³³, expressando a tentativa de estabelecer relações entre o pensamento Pueblo e a ideia de desenvolvimento ao longo do processo histórico. Dessa forma, temos o terceiro momento de uma trajetória que propicia, ao invés de uma conclusão, a circularidade das questões. Isso é possível, em alguma medida, porque Warburg não se limita nem ao problema inicial de sua pesquisa e nem à análise estética de suas fontes. Esta ideia, que beira uma proposta metodológica,

³²WARBURG, 2005, p.13-14.

³³WARBURG, 2005, p. 10.

pode ser melhor compreendida se tomarmos como referência o estudo de Erwin Panofsky, um dos membros do Instituto Warburg.

No texto introdutório do livro “Significado nas Artes Visuais”, intitulado “A história da arte como uma disciplina humanística”, Panofsky problematiza a pesquisa histórica sobre os registros humanos e, ao estabelecer uma comparação entre esta e a pesquisa científica sobre os fenômenos naturais, elabora um procedimento de estudo assim definido por ele:

O primeiro passo é, como já foi mencionado, a observação dos fenômenos naturais e o exame dos registros humanos. A seguir, cumpre “descodificar” os registros e interpretá-los, assim como as “mensagens da natureza” recebidas pelo observador. Por fim, os resultados precisam ser classificados e coordenados num sistema coerente que “faça sentido”.³⁴

Se tomarmos a obra de arte como um dos registros sobre os quais o historiador se debruça, esse procedimento metodológico adquire algumas especificidades, entre as quais, a necessidade de produzir as interpretações a partir da relação entre a forma e o conteúdo da obra arte. Essa relação seria alcançada quando a “pesquisa arqueológica” estivesse combinada à “recriação estética”, como destaca o autor.

As metades de um arco, sozinhas, não conseguem se manter em pé. Do mesmo modo, a pesquisa arqueológica é cega e vazia sem a recriação estética, ao passo que esta é irracional, extraviando-se, muitas vezes, sem a pesquisa arqueológica. Mas, “apoiando-se uma contra a outra”, as duas podem suportar um “sistema” que faça sentido”, ou seja, uma sinopse histórica.³⁵

Por “pesquisa arqueológica” e “recriação estética”, podemos dizer que Panofsky entende ser, respectivamente, a investigação histórica e a experimentação sobre a obra de arte. Enquanto a primeira

³⁴PANOFSKY, 2009, p.26.

³⁵PANOFSKY, 2009, p.38.

implicaria na aquisição de uma “bagagem cultural”, a segunda implicaria na aquisição de uma sensibilidade do olhar. Para Panofsky, essas ações combinadas diferenciariam o historiador da arte de um observador qualquer. No entanto, ainda que ele atribua essas ações ao historiador da arte, observamos que o mesmo vale para o historiador. Isso nos parece possível na medida em que a existência de um diálogo entre história da arte e história se apresenta de modo claro em certo momento de seu texto, quando ele diz:

o historiador da arte, como vimos, não pode descrever o objeto de sua experiência recreativa sem reconstruir as intenções artísticas em termos que subentendam conceitos teóricos genéricos. Ao fazer isso, ele, consciente ou inconscientemente, contribuirá para o desenvolvimento da teoria da arte, que, sem a exemplificação histórica, continuaria a ser apenas um pálido esquema de universais abstratos.³⁶

Assim, se ao historiador da arte cabe buscar na história elementos que o auxiliem na investigação histórica através da “pesquisa arqueológica”, cabe ao historiador buscar na história da arte elementos que o auxiliem na compreensão das obras através da “recriação estética”. Desse modo, tomar uma obra de arte como documento de pesquisa para a história ou para a história da arte requer, portanto, um movimento constante entre essas duas disciplinas. É preciso um conhecimento da forma e um conhecimento do conteúdo para que se possa realizar uma sinopse histórica, no mínimo, coerente em sua complexidade. Esses dois elementos são ressaltados por Ginzburg em um comentário acerca do texto de Panofsky “Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo de obras de arte figurativas”: “mesmo na descrição mais elementar de uma pintura unem-se inextricavelmente os dados de conteúdo e os dados formais”.³⁷

Considerar essa ligação sugere a compreensão de que o procedimento metodológico para uma análise das obras de arte, tal qual proposto por Panofsky, não se trata de um sistema fechado e auto-suficiente, como por vezes os leitores de sua obra puderam afirmar.

³⁶PANOFSKY, 2009, p.41-42.

³⁷GINZBURG, 1990, p.65.

Porém, é possível que os limites de seu estudo sejam verificados em outros textos seus, como nos aponta Ginzburg:

Não é de todo modo arriscado supor que nas últimas décadas tenha penetrado em Panofsky uma leve desconfiança em relação ao método propriamente iconológico. Um sintoma eloqüente, ao lado da inclinação sempre mais visível, verificável também em alguns estudos mais recentes, para as pesquisas puramente iconográficas, é nos oferecido por Panofsky na reedição (1955) do ensaio introdutório a *Studies in iconology*. O objeto da iconologia, escreveu ele, é representado por aqueles “princípios de fundo que revelam a atitude fundamental de uma nação, um período, uma classe, uma concepção religiosa ou filosófica, inconscientemente classificada por uma personalidade e condensada numa obra”; na reedição, foi suprimida a palavra “inconscientemente”.³⁸

O entendimento dessa crítica passa pela ideia de que Panofsky teria abandonado a perspectiva conciliatória entre iconografia e iconologia, tomando a primeira como abordagem absoluta. No entanto, ainda que este termo tenha sido suprimido, a noção de “inconsciente” aparece na página que segue aquela citação do texto “Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença”:

A descoberta e interpretação desses valores “simbólicos” (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por “iconologia” em oposição a “iconografia”.³⁹

É também nesse texto que a perspectiva de Panofsky que nos interessa é apontada, uma vez que estes dois níveis de leitura sobre as

³⁸GINZBURG, 1990, p.69-70.

³⁹PANOFSKY, 2009, p.53.

obras de arte aparecem combinados e somados a outro, quais sejam: o da descrição pré-iconográfica, o da análise iconográfica e o da interpretação iconológica. Assim, diante de uma obra de arte o movimento inicial em direção a ela se daria pela análise formal, seguido da identificação e descrição de seus significados, e por fim, da interpretação do valor simbólico das imagens. Nesse ponto algumas considerações parecem ser relevantes. Primeiro, embora de Panofsky tomemos como contribuição os níveis ou camadas de leitura apresentados, não os sistematizamos da mesma maneira, isso porque, nos parece pouco apropriado à historiografia partir de um problema estético ao invés de um problema histórico. Segundo, trata-se de retomar o movimento realizado por Warburg incorporando algumas noções de Panofsky: partir de um problema histórico, passar por um problema de história da arte (realizando a análise da forma e identificação dos significados) e voltar a um problema da história (interpretando os significados da obra de arte em relação ao seu “conteúdo”, ou à história). Por fim, neste percurso, convém atentarmos para os detalhes com os quais nos deparamos diante dos problemas da história ou da arte, sempre que elegermos as obras de arte como fontes de nossas pesquisas.

1.2 O grotesco nas expressões gráficas de humor: entre o texto e o visual

Há um fato curioso que se repete. Ao folhear outro livro me deparei com outra imagem e novamente fui remetida a Pieter Bruegel. Na legenda a impressão era confirmada: “Pieter Bruegel, o Velho, *O combate do carnaval e da quaresma*, detalhe, 1559, Viena, Kunsthistorisches Museum”.⁴⁰



Figura 05

Bruegel. Detalhe de “O combate do carnaval e da quaresma”, 1559.

No entanto, dessa vez três detalhes diferentes me chamaram à atenção. Um, que se refere ao tipo grotesco dos personagens retratados, outro, que se refere ao fato do detalhe desse quadro estar situado em um capítulo que se intitulava “o feio, o cômico, o obsceno” e, ainda, precisamente entre as “sátiras sobre o vilão e festas carnavalescas” e “a caricatura”. Seriam pistas, indícios e sinais de um caminho que, diferente daquele previsto, eu deveria seguir? Lembrei-me da passagem de um texto de Robert Darnton, na qual ele diz:

Em vez de sair à sua cata, persegui a série de documentos que me parecia mais rica, seguindo os indícios que me davam e apressando o passo logo

⁴⁰ECO, Umberto. *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 148.

que tropeçava numa surpresa. Desviar-se do caminho batido talvez não seja uma grande metodologia, mas cria a possibilidade de se apreciar alguns pontos de vista incomuns, que podem ser os mais reveladores.⁴¹

Tomei os detalhes como indícios e logo outra possibilidade de estudo foi vislumbrada. Se a ideia inicial era compreender as expressões gráficas de humor como fontes de pesquisa para a história, ao observarmos o quadro de Bruegel e percebermos tais elementos, essa questão foi postergada em favor de outra, a compreensão das expressões gráficas de humor contemporâneas como desdobramentos das “pinturas de gênero” renascentistas. Assim, podemos observar a ocorrência já conhecida de um movimento de questões no sentido da história para a história da arte e da história da arte para a história. Voltemo-nos a elas.

Partindo do pressuposto que as expressões gráficas de humor são produções artísticas que através dos desenhos grotescos provocam um efeito crítico e cômico, as caricaturas, charges e cartuns estariam condensadas nesse termo porque possuem em comum as marcas do exagero e do risível, e estariam separadas em gêneros distintos porque possuem características próprias. No primeiro caso, consideramos que todas partem do ato de caricaturar. Este estaria ligado, então, à intencionalidade do artista em exagerar traços de pessoas ou circunstâncias para evidenciar seus detalhes e provocar, pela criação de desenhos grotescos, a sátira, o riso ou outros humores. A junção desses elementos comunicaria menos uma deformação do sujeito e do objeto caricaturados e mais suas formas aproximadas de ser, estar, pensar e agir. Portanto, a caricatura “choca os espíritos. Cruel, ela se debruça sobre todos os defeitos e os aumenta para melhor denunciá-los; o exagero lhe é natural, a caricatura é sempre partidária”.⁴² Ela seria, pois, uma “representação plástica ou gráfica de uma pessoa, tipo, ação ou

⁴¹DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. XVII.

⁴²Tradução livre da autora sobre o original: “(...) frappe les esprits. Cruelle, elle se rue sur tous les défauts et les grossit pour mieux les dénoncer ; l' exagération lui est naturelle; la caricature est toujours partisane”. In BOTTON, Sylvie Lelievre. *La Caricature ou Le Parti D'en Rire*. Disponível em: <http://www.philophil.com/philosophie/representation/analyse/caricature.htm>. Acesso em: jun. 2008.

ideia interpretada voluntariamente de forma distorcida sob seu aspecto ridículo ou grotesco”⁴³ capaz de

revelar não só a cara, mas também o caráter das pessoas, não o que está evidente, mas o detalhe que, de tanto ver, não se percebia. É sempre um trabalho revelador: o óbvio estava ali, mas ninguém notava. Foi preciso exagerar o traço, enfatizar uma linha, acentuar um contorno do rosto para então descobrir o ridículo.⁴⁴

A partir das considerações apresentadas, poderíamos nos perguntar o que aproxima “o combate do carnaval e da quaresma” de uma expressão gráfica de humor. Na tentativa de respondermos a questão, voltaremos ao detalhe do quadro de Bruegel, ao qual Umberto Eco se refere da seguinte maneira: “Contemporâneo de Rabelais era Pieter Bruegel, o Velho, graças ao qual o mundo dos camponeses, com suas festas, sua rudeza e suas deformidades, entra na grande pintura. Como nas sátiras dos aldeões, a pintura de Bruegel representa o povo, mas não é destinada ao povo”.⁴⁵

Observamos aqui, a presença de elementos que caracterizam um desenho grotesco. A rudeza, a deformidade e a sátira são representadas na pintura, por exemplo, pela figura do “gordo” e do “velho”. Esse último remonta à tradição antiga do teatro cômico que utilizava o tema da velhice para afastar o medo que se tinha dela, conforme explica Minois:

A velhice dá medo, “a velhice odiosa, débil, inabordável, sem amigos e que resume nela todos os males”; o riso pode aliviar esse medo, e na comédia os velhos são grotescos, já que não são mais capazes de desfrutar os prazeres da vida e que a proximidade da morte torna vão todos os seus projetos. O único velho não risível é aquele que não faz nada, que não come mais, que não bebe mais e que não se deita com mulheres. Se ele

⁴³FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p.17.

⁴⁴LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas Brasileiros*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999, p.7.

⁴⁵ECO, 2007, p. 148.

procura “viver”, é repugnante ou ridículo. Nele, os vícios ou as simples paixões tornam-se automaticamente cômicos; o velho lúbrico, o velho bêbado, o velho avaro, o velho amoroso, a velha intrometida certamente fazem rir.⁴⁶

Além disso, no quadro completo, há outros elementos que nos remetem ao grotesco e ao risível, e, portanto, às expressões gráficas de humor, o que nos leva ao segundo caso. Embora se tenha convencionado que “caricatura permanece a designação genérica para as diversas formas de humor gráfico”⁴⁷ podemos identificar aspectos díspares nessas produções artísticas que corroboram o estabelecimento de algumas fronteiras entre os três gêneros das expressões gráficas de humor: caricaturas, charges e cartuns.

A caricatura, antes de ser toda arte grotesca constitui-se em uma parte dela que ao contrário de limitar-se ao exagero de certas características, amplia por meio dele as possibilidades de conhecimento e interpretações sobre um sujeito ou personagem. Dessa forma, podemos compreender a caricatura como um desenho burlesco com foco em um personagem conhecido sem estar obrigatoriamente relacionada a conteúdos satíricos, porém, sempre ligada à existência de um discurso marcado por linguagens que se queiram exaltadoras, críticas ou neutras, porque até estas são representações de um olhar sobre um tempo e uma memória. Nesse caso, ambos falam do presente, sobre e para ele. A caricatura é, portanto, uma produção do cotidiano sobre determinados indivíduos para aqueles que vivenciam um momento histórico comum e compartilham o imediatismo da memória coletiva. A imagem abaixo (Fig. 06) é um detalhe do quadro que teria equivalência à ideia de caricatura apresentada. Nele temos como personagem um homem gordo sentado sobre um barril comandando a festa e zombaria em uma referência ao “Príncipe do Carnaval”. Trata-se de um personagem conhecido do período medieval que hoje se aproximaria do que conhecemos por “Rei Momo do Carnaval”. Apesar de o personagem suscitar o elemento risível, não se pode dizer que há propriamente um discurso satírico ou de culto. Sobre ele pesa a neutralidade. A cena em

⁴⁶MINOIS, 2003, p. 52.

⁴⁷MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o Golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p.15.

questão remete ao presente da memória e do tempo em que foi elaborada.



Figura 06

Bruegel. Detalhe de “O combate do carnaval e da quaresma”, 1559.

Essa perspectiva de tempo e memória também compõe o conceito pensado para a charge. Ela pode ser percebida como uma manifestação artística do presente, marcada por memórias ainda mais instantâneas que carregam um discurso prioritariamente satírico, não sobre um sujeito ou situação, mas sobre a combinação de ambos. Uma charge trata, portanto, de acontecimentos diários com personagens conhecidos a partir de traços que desejam ironizar atitudes, questionar ideias e comportamentos que, de maneira geral, partem da esfera pública da sociedade e alcançam significação no âmbito privado, porquê invocam posicionamentos e apreendem relações desenvolvidas em diferentes cenários de um mesmo tempo, o presente.

No detalhe a seguir exposto (Fig. 07) vemos novamente a figura do “Príncipe do Carnaval”, desta vez em combate com a “Quaresma”, que é representada alegoricamente pela personagem feminina de traços sutis. O discurso satírico pesa sobre ambos na situação colocada: “o obeso Carnaval, escarranchado num barril e com um espeto servindo de lança de torneios, e a delicada Quaresma, sentada numa carroça e usando uma pá de padeiro como arma – vêm confrontar-se no largo de

uma pequena aldeia flamenga”.⁴⁸ Trata-se de uma batalha simbólica que poderia estar relacionada às disputas entre o “alto” e o “baixo”, a religião e os festejos, o sagrado e o profano, próprios do tempo e memória presentes circunscritos à pintura. Por reunir personagens e situações em uma cena satírica, o desenho corresponderia à noção de charge mencionada.



Figura 07

Bruegel. Detalhe de “O combate do carnaval e da quaresma”, 1559.

Mas se quisermos pensar em uma expressão gráfica de humor ainda mais ampla, que possa reunir sujeitos, situações e narrativas de histórias podemos pensar nos cartuns (de modo geral), nas tiras cômicas ou nas histórias em quadrinhos (de modo específico). Tratando do instante-já, do passado ou de ambos combinados, esse tipo de desenho atravessa uma dimensão temporal e de memória que não depende da atualidade nem da alusão a sujeitos conhecidos ou fatos pessoais em uma situação para existir, embora isso também possa acontecer. Essa composição pode ser organizada em quadros e balões de falas, pois são recursos que agregam expressividade à representação de diálogos e sequências. Sua forma se difere das outras expressões gráficas de humor por reunir uma gama de personagens, seres conhecidos, comuns ou mesmo fantásticos, e por apresentar discursos também satíricos que transitam entre acontecimentos diários, recentes ou de passados distantes, que jogam com as múltiplas memórias e lembranças na

⁴⁸SOUZA, Isabel Rocha C. (trad.) *Obras-primas de Brueghel*. São Paulo/ Lisboa: Verbo, 1978, p. XI.

continuidade de cenas representadas em quadros e tiras. Por tudo isso cartum sugere sempre o movimento entre sujeitos, situações e histórias, simples ou complexas.



Figura 08

Bruegel. O combate do carnaval e da quaresma, 1559.

Os detalhes antes brevemente analisados aparecem combinados a outros no quadro acima (Fig. 08). Nele vemos que em torno da cena central de combate outras situações se desenrolam. Ao lado do “Príncipe do Carnaval” outros personagens aparecem e participam do festejo comendo, bebendo ou jogando. Já ao lado da “Quaresma” os personagens aparecem dando esmolas aos pedintes ou indo à igreja. A dualidade expressa por esses elementos se refere ao “tradicional Carnaval anual que dominava toda a vida das aldeias e cidades flamengas, durante a semana anterior à Páscoa”.⁴⁹ Observamos aqui a existência de personagens e situações que se cruzam e se remetem a uma narrativa histórica que se movimenta entre o presente e o passado do tempo e da memória.

Assim, a distinção entre os três gêneros apresentados reside na composição do que chamamos elementos centrais e categorias de análise. Os primeiros colocados na escolha de representação:

⁴⁹SOUZA, 1978, p. XI.

sujeito/personagem (para a caricatura), sujeito/personagem e situação (no caso da charge) e sujeito/personagem, situação e história (no que diz respeito ao cartum). As outras se referem ao discurso elaborado, com intenção de culto e/ou sátira na caricatura e fundamentalmente satírico na charge e no cartum; ao tempo, representado pela dimensão do presente na caricatura e charge e na escolha ou fusão do presente e/ou passado no cartum; à memória, do presente na caricatura, do presente imediato na charge e do presente e passado no cartum.

Se esses elementos estão presentes no quadro de Bruegel e aproximam a pintura das expressões gráficas de humor, poderíamos nos perguntar agora o que as diferencia. Talvez, um argumento em favor disso viria do ponto de vista da técnica. Quando utilizamos o termo “expressões gráficas de humor” nos referimos às produções artísticas de caráter grotesco que são veiculadas nas mídias impressas ou virtuais. No entanto, até que surgisse a internet e a prensa móvel, outras técnicas foram criadas e aplicadas. A maneira mais antiga que se conhece para reproduzir ilustrações é a xilogravura, a gravação de imagens e letreiros em relevo num bloco de madeira que depois de entintado permitiria a estampagem. À xilogravura, seguiram-se as técnicas chamadas de ponta seca, água-forte e água tinta, que se caracterizavam como gravações de matrizes espelhadas sobre o metal e o cobre.

Já no final do século XVIII Alois Senefelder inventou um processo pelo qual se daria a impressão planográfica de matrizes, a litografia ou litogravura “permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas”.⁵⁰ Mais tarde, alguns componentes dessa técnica foram alterados, como a substituição da pedra por chapas de zinco e, no começo do século XIX, os artistas puderam veicular suas produções através da recém criada impressora *offset*. No decorrer desse período a reprodução através de fotografias dos originais garantiu a presença de algumas tonalidades nas estampas e, a partir da segunda metade do século XIX, pela invenção da autotipia, a reprodução de todos os tons. No século XX, com o emprego das máquinas automáticas e a utilização da informática para a comunicação gráfica, os artistas puderam criar seus desenhos com

⁵⁰BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras escolhidas. v.1). SP: Brasiliense, 1994, p.166.

sofisticação nos computadores e reproduzi-los integrados aos impressos em grandes quantidades e alta velocidade.

Por todas essas formas de reprodução que remetem às artes gráficas - e de acordo com a acepção encontrada no dicionário Aurélio elas seriam o “conjunto de processos e atividades usadas para obter a reprodução, em qualquer número de cópias, de imagens e de escritos, mediante fôrma, chapa gravada ou matriz”⁵¹, as pinturas não estariam inseridas na concepção de “expressões gráficas de humor”. Porém, é justamente do ponto de vista da técnica que esse pressuposto pode ser refutado. Ainda que o processo de reprodução dessas artes seja diferente, tanto nas expressões gráficas de humor quanto nas pinturas que expressam humor, o “aqui e agora da obra de arte”⁵² estaria ausente, ou seja, o caráter de unicidade da obra de arte estaria perdido em ambos os casos com a reprodutibilidade técnica. Assim, ao mesmo tempo em que a reprodução da obra de arte seria um elemento de diferenciação, se apresentaria como um elemento de aproximação entre as expressões gráficas de humor e as pinturas. Isso pode ser explicado a partir de uma hipótese vinda do campo historiográfico.

Ainda que pudéssemos afirmar, com base nos aspectos apontados sobre os gêneros das expressões gráficas de humor, que o quadro de Bruegel reúne diversas caricaturas (personagens grotescos), charges (personagens e situações satíricas à época) ou cartuns (a reunião de diversos personagens em cenas diferentes), não seria possível compreender seu quadro como uma expressão gráfica de humor porque esse termo remete aos gêneros produzidos contemporaneamente. Assim, talvez o que separe as “pinturas de gênero” das “expressões gráficas de humor” seja o tempo. O tempo, que propiciou o desdobramento desta a partir daquela, seria, paradoxalmente, o que implicaria na configuração de características específicas às “pinturas de gênero” e às “expressões gráficas de humor”. Através do tempo, essas especificidades estariam colocadas na composição das estruturas da forma e da linguagem: os elementos visuais que compõem o quadro, no caso da pintura, e os elementos visuais e/ou textuais que compõem o quadrinho, no caso das expressões gráficas de humor.

Ao considerarmos a existência de elementos que aproximam e diferenciam as pinturas das expressões gráficas de humor, e ao

⁴³Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa Aurélio.

⁵²BENJAMIN, 1994. p.167.

tentarmos compreender, aqui, essas últimas como fontes de pesquisa para a história, é preciso considerar uma metodologia de leitura sobre as caricaturas, charges e cartuns que seja semelhante àquela que foi pensada para análise das pinturas de gênero, quando existirem os elementos que as aproximam, e diferente dela quando existirem os elementos que as diferenciam. Por esse motivo, tentaremos entender a constituição das caricaturas, charges e cartuns na contemporaneidade.

Ao longo dos anos, “as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana”⁵³, constituindo-se em representações subjetivas capazes de apreender as vivências de momentos históricos distintos. No caso dos desenhos grotescos, isso ocorre de modo singular quando são incorporados às revistas humorísticas e aos jornais. Assim, as expressões gráficas de humor reiteram o caráter público das experiências individuais que havia sido retirado com a emergência da comunicação impressa, uma vez que os jornais constituem um dos muitos indícios de redução das chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência e das inquietações de nossa vida interior adquirirem um caráter privado.⁵⁴

Se a imprensa não possui a intenção de fazer com que o leitor incorpore à própria experiência as informações que ela lhe fornece⁵⁵, a expressão gráfica de humor pretende justamente esta fusão, pois ela “não é somente a tribuna do seu desenhista. Além de orientar ou refletir a opinião do público a que se dirige, é também sua voz”⁵⁶ e poderíamos dizer, a voz de uma narração que “não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila”.⁵⁷ No caso das expressões gráficas de humor, o narrador é o desenhista, aquele que realiza seu trabalho produtivo com a “alma, o olho e a mão”⁵⁸, “pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na

⁵³BENJAMIN, 1994, p.167.

⁵⁴BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. Volume 3. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.106.

⁵⁵BENJAMIN, 1989, p.106.

⁵⁶FONSECA, 1999, p.12.

⁵⁷BENJAMIN, 1989, p.107.

⁵⁸BENJAMIN, 1989, p.106.

experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito”.⁵⁹ Desse modo, desenhar uma caricatura, charge ou cartum é narrar uma história que permite a companhia de um ouvinte-leitor no movimento de experiências. Por meio dos jornais, expressões próprias de uma vida pública na modernidade, as histórias desenhadas alcançam uma divulgação mais ampla e um novo horizonte de discussão é propiciado.

No Brasil, por exemplo, o primeiro desenho de humor de caráter satírico teria sido criado por Manuel de Araújo Porto Alegre, em 1837, para retratar episódios da política imperial no país. No entanto, as publicações especializadas apareceram somente mais tarde, por volta de 1860, 1869 e 1876, quando foram criadas, respectivamente, a *Semana Ilustrada*, *O Mosquito* e a *Revista Ilustrada*, essa última por Ângelo Agostini. Os desenhos desse período apresentavam traços conservadores sem grandes distorções e sátiras, sendo principalmente criados a fim de enaltecer a figura do imperador e comunicar as notícias da corte portuguesa. No entanto, a partir do final da década de 1870, é possível notar que os desenhos adquirem outros traços com o domínio de novas técnicas e que passam a incorporar críticas à estrutura política, ao ensino religioso, aos costumes e às práticas vivenciadas pelo povo e pelas elites na sociedade brasileira, principalmente do Rio de Janeiro e São Paulo.⁶⁰ Desse modo, é possível percebermos que dois momentos marcaram, de modo geral, a constituição dos desenhos grotescos: um, compreendido entre os séculos XV e XIX, ligado ao enaltecimento dos “grandes” personagens e seus feitos e à zombaria da cultura popular; outro, situado entre o final do século XIX e o XXI, caracterizado pelo questionamento do poder e pela crítica à sociedade.

A mudança no modo de elaborar as expressões gráficas de humor está relacionada ao mesmo movimento de ideias que impulsionou as transformações na escrita da história a partir da segunda metade do século XX na Europa e na América Latina. Tratava-se em ambos os

⁵⁹BENJAMIN, 1989, p.107.

⁶⁰Entre alguns artistas que se dedicaram à representação desses temas em seus desenhos, podemos destacar Candido Aragonês Faria, Bordalo Pinheiro, Julião Machado, Rian (anagrama de Nair) e Cardoso Ayres, muitos destes com publicações em jornais e revistas como *A Bruxa*, *A Cigarra*, *Fon-Fon!*, *O Tagarela*, *O Malho*, *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Brasil*. Na primeira metade do século XX três são os desenhistas que contribuíram de modo especial para o desenvolvimento da imprensa ilustrada: Raul Pederneiras, Kalixto Cordeiro e José Carlos Cunha puderam produzir seus desenhos em cores e representar com maiores detalhes as diferentes esferas da vida.

casos de uma alteração na forma de compreender os acontecimentos e de representá-los. Enquanto o desenhista processa a síntese do acontecimento em desenhos e palavras que se apresentam como signos ao leitor, o historiador faz o movimento inverso, busca identificá-los e relacioná-los com seus significantes. À medida que portam discursos sobre tempos e memórias a partir de um amplo universo de signos, as expressões gráficas de humor (caricaturas, charges e cartuns) se constituem em fontes significativas para a construção de narrativas históricas que necessitam, pois, de uma compreensão mais apropriada e de tratamentos metodológicos específicos. No sentido de provocar uma reflexão sobre as possibilidades históricas dessa fonte, partimos de um problema da história em direção a um problema de história da arte, propondo uma *abordagem conceitual* e uma *metodologia de leitura* para as expressões gráficas de humor.

Em um primeiro momento, observamos que por transitarem entre os domínios do visual e do escrito, as expressões gráficas de humor parecem estar situadas em um ‘entre - lugar’ nas fontes de produção do conhecimento. Não se constituem todas elas em documentos visuais porque às vezes são também escritos e não são apenas escritos porque em alguns momentos são somente visuais. Assim, embora não exista uma regra determinante, as caricaturas, charges e cartuns são sempre produções visuais que assumem como variável a inclusão ou não do texto, uma escolha que parte do autor de acordo com o valor de comunicabilidade estabelecido, podendo ser ele de auto-suficiência ou complementaridade.

Portanto, quando a imagem e o texto integram uma mesma expressão gráfica de humor, ambas as formas não funcionam como suportes um do outro. O texto não é legenda e a imagem não é ilustração. De acordo com Santaella, uma não vem para comentar “a imagem que, sozinha não é totalmente entendida”⁶¹ e nem a outra para simplesmente complementar o texto⁶² que foi apresentado. Os dois elementos, ao contrário, possibilitam alcançar o sentido desejado pelo autor, conferindo a essa produção artística uma forma única de se fazer. Se comunicarem pelo texto e pelo visual, essas expressões podem ser compreendidas, então, como *fontes texto-visuais*.

⁶¹SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *IMAGEM: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 55.

⁶²SANTAELLA, 1999, p. 54.

Sendo, então, as caricaturas, charges e cartuns construções imagéticas e textuais mobilizadoras de um complexo código de signos materiais e imateriais que operam no domínio do visual concreto e da representação mental, nos interessa compreender, ainda, a decodificação de tais códigos a partir da constituição da linguagem e suas aplicações específicas a cada expressão gráfica de humor. Tratando-se de fontes estruturadas a partir de duas formas complementares por suas particularidades, o texto e o visual, seria importante o conhecimento das linguagens verbais e visuais empregadas, sobre uma, pela leitura de palavras, e sobre a outra, pela leitura de imagens. Nesse sentido, estudiosos da semiologia estabeleceram um amplo plano de discussão do qual é possível tomarmos como contribuição para este estudo algumas concepções teóricas.

No que se refere propriamente às expressões gráficas de humor, a transposição de elementos linguísticos às imagens seria consistente em alguns aspectos já apontados pelo historiador Rodrigo Patto Sá Motta. Embora afirme que “as caricaturas têm especificidades e singularidades que configuram uma linguagem própria”⁶³, Motta sugere que algumas relações entre a linguagem verbal e visual poderiam ser aplicadas ao estudo das expressões gráficas de humor, como as figuras de linguagem, aqui abordadas enquanto figuras de pensamento e figuras de palavras.

Admitindo que as expressões gráficas de humor possuam um conteúdo codificado em recursos de linguagem é possível identificarmos uma gramática da língua também nas imagens. Sem que haja a intenção de classificar meramente um desenho às referidas figuras, pretendemos apontar que as caricaturas, charges e cartuns possuem um caráter de objetividade que pode ser alcançado por uma leitura dessa fonte que passe pelo domínio dos instrumentos adequados para sua decodificação. Nesse sentido, importa considerar que as expressões gráficas de humor são produtos da vivência cotidiana, constituídas no “agora” para o “instante-já”. Justamente por captarem o imediatismo da memória coletiva é que podem ser tomadas como fontes de pesquisa para a história, mas ao fazermos isso, é preciso inseri-las no processo de curta e/ou longa duração. Desse modo, a identificação de narrativas históricas nas expressões gráficas de humor passaria pela análise de duas estruturas, a da *forma*: por meio dos elementos centrais e das categorias

⁶³MOTTA, 2006, p. 28.

de análise; e a da *linguagem* do texto e/ou da imagem: por meio das figuras de palavras e pensamento.

Apontamos, ainda, a necessidade de um olhar atento e observador aos pontos de intersecção entre a fonte texto-visual e seu meio de veiculação, ou seja, entre as expressões gráficas de humor e os jornais. É importante que uma leitura sobre essas fontes passe por dois níveis de análise na imagem, o da internalidade e o do suporte, bem como pela investigação de estudos já realizados sobre o tema e/ou período apresentados na fonte texto-visual para sustentar a compreensão e a elaboração da narrativa histórica. Esse momento de análise no qual são combinados pistas e indícios pode ser caracterizado como o *cruzamento de fontes e dados*. Assim, à medida que elaboramos um problema de pesquisa e tomamos as expressões gráficas de humor como fontes de significado social, cultural e político qualificadas para construção de narrativas históricas, precisamos nos debruçar sobre o estudo de seus elementos estéticos e de suas relações com a história para captarmos, em alguma medida, seus discursos e representações, pois esse parece ser o caráter da historiografia e de suas fontes.

Capítulo 2 Bonson: um artista da cidade e do cotidiano

2.1 O tempo e o lugar da produção artística de Bonson

Bonson iniciou sua carreira como chargista no jornal *O Estado* em 1974. Alguns anos antes o jornal que circulava em Florianópolis (SC) passara por um abalo frente ao lançamento do *Jornal de Santa Catarina*, em Blumenau (SC), que teria sido “um terremoto jornalístico cuja onda de choque chegou com toda a força em Florianópolis”.⁶⁴ Apesar ou por causa disso, o jornal *O Estado* se modernizou rapidamente e em 1972 “estrevava sua nova sede, na Rua Felipe Schmidt, com equipamentos semelhantes aos do concorrente”.⁶⁵ É justamente neste ambiente renovado que Bonson começou a publicar seu trabalho. Nesse momento, o artista captava as sutilezas do cotidiano da cidade por meio de traços que viriam a se modificar no decorrer de sua trajetória artística, a exemplo dos desenhos de personagens, que a princípio eram pouco estruturados e desconhecidos e que, depois, ganharam formas e identidades, entre os quais se destacam Soiza, Waldirene e Henricão. Um político radialista, uma empregada doméstica e um surfista são os personagens das expressões gráficas de humor que Bonson elaborou para representar os acontecimentos cotidianos da cidade de Florianópolis e que compõem as publicações dos livros “Waldirene, a AM” (Fig. 09), de 1987, e “Tudo pelo Soizial” (Fig. 10), de 1990.



Figura 09

Capa do livro “Waldirene a AM, Henricão, Soiza”, 1987.

⁶⁴VALENTE, César. A imprensa na Grande Florianópolis. In: BALDESSAR, Maria José; CHRISTOFOLETTI, Rogério. (orgs). *Jornalismo em perspectiva*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2005, p.73.

⁶⁵VALENTE, 2005, p.74.

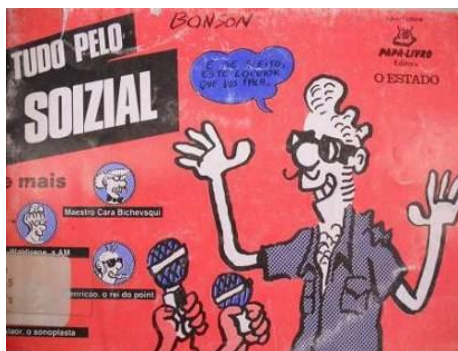


Figura 10
Capa do livro “Tudo pelo Soizial”, 1990.

Entre os anos de 1980 e 1985, Bonson, que se dedicava aos desenhos de humor, passou a trabalhar como chargista no *Jornal de Santa Catarina* e a atuar como *free-lancer* nos jornais *Folha de São Paul* e *O Estado de São Paulo*.⁶⁶ Além disso, colaborou com o *Diarinho do Litoral*, *A Semana* e algumas edições dos jornais alternativos *Bernunça* e *Afinal*. Importa aqui ressaltar duas observações. Primeiro, a de que nesse período o jornal *O Estado* enfrentava dificuldades para manter-se em circulação diante da presença de outras empresas de comunicação. Esse fato foi agravado com a venda do *Jornal de Santa Catarina* para o empresário Nilton Reis que “tirou, de “O Estado”, colunistas e jornalistas”⁶⁷, sendo possível, portanto, que Bonson estivesse entre eles e que mais tarde tenha retornado ao jornal *O Estado*. Apesar de ter desenvolvido com ele seu maior vínculo profissional, no ano de 2000 Bonson foi demitido devido a uma crise que levaria ao seu fechamento. Segundo, sua colaboração no jornal *Afinal* estaria ligada, em alguma medida, ao seu posicionamento crítico de esquerda⁶⁸, uma vez que o jornal surgia em oposição ao regime militar.

Já no início da década de 1990, Bonson se dedicou à pintura de aquarelas e viajou à França em busca de interlocutores para o desenvolvimento de seu trabalho, bem como para sua divulgação. A ideia dessa viagem surgiu por ocasião da vinda de um amigo brasileiro

⁶⁶Essas informações foram obtidas do *curriculum* de Bonson disponível em seu site: <http://www.angelfire.com/art2/sergiobonson>. Último acesso em 03 de abril de 2011.

⁶⁷VALENTE, 2005, p. 81.

⁶⁸Conforme Zenir Maria Koch. Entrevista realizada no dia 03/03/2010.

ao país, professor de Língua Portuguesa na cidade francesa de Nice, pelo qual Bonson tomou conhecimento da existência de uma cidade no sul da França com o mesmo nome de seu sobrenome. Assim, entre 1991 e 1992, Bonson viajou para *Village de Bonson*, onde recebeu hospedagem da prefeitura da cidade e a seu convite realizou uma exposição entre os dias 25 e 30 de janeiro de 1992 na “*Mairie de Bonson*” (*Mairie* que em francês significa ‘prefeitura’) com aquarelas feitas do local, entre as quais está a que ilustra o cartaz de sua divulgação (Fig. 11).⁶⁹ Ainda nesse período Bonson fez aquarelas da cidade de *Roquesteron* e realizou uma exposição com esses trabalhos e com uma série de paisagens marinhas de Florianópolis, desenvolvida entre 1991 e 1994, da qual faz parte a da Praia da Guarda do Embaú (SC) veiculada na capa do cartaz (Fig. 12) dessa exposição que ocorreu entre os dias 07 e 12 de março de 1992 em *Roquesteron*.

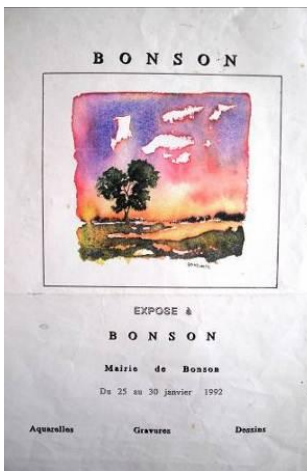


Figura 11

Cartaz da exposição “Bonson”, 1992.

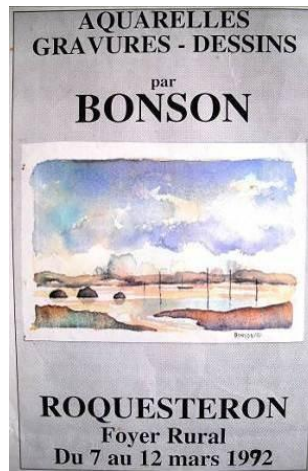


Figura 12

Cartaz da exposição “Roquesteron”, 1992.

Mais tarde, em 1995, Bonson tem um projeto de pesquisa aprovado pelo Conselho Britânico que custeia então sua viagem de estudos a Londres. No ano de 1996, entre os dias 12 e 16 de agosto, Bonson realizou uma exposição de charges políticas, além do segundo lançamento do livro “Bonson sem censura” no Centro de Ciências da

⁶⁹Conforme Zenir Maria Koch. Entrevista realizada no dia 03/03/2010.

Educação (FAED-UDESC), conforme indica o convite (Fig. 13) que traz um texto do editor-chefe do jornal *O Estado*, Mário Pereira.

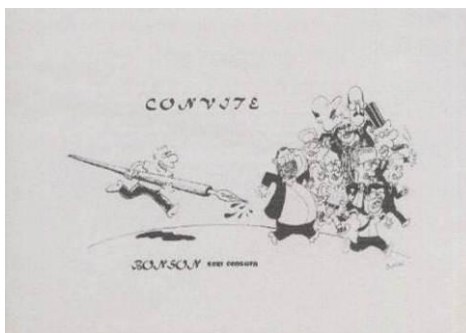


Figura 13

Convite ao lançamento do livro “Bonson sem censura” e à exposição de “Charges políticas de Sérgio Bonson”, 1996.

Ele nos faz rir e pensar, há muito tempo e todos os dias, na segunda página do jornal “O Estado”. Incontrolável como as forças da natureza, sempre irreverente e contundente. Ele é Bonson, o mais ilhéu de todos os chargistas porque se exprime com o sotaque e os maneirismos inimitáveis da terra em que aprofundou raízes, e, assim fazendo, alcança também um raro timbre universal. Bonson tem o dom de a todos transformar – mesmo suas “vítimas” – em cúmplices de seu humor. O riso exige cumplicidade. Não pode ser um prazer solitário como aquele a que se dedicava Onã, o personagem bíblico. “Nosso riso é sempre o riso do grupo”, ensina-nos Bergson. As charges reunidas nesta exposição confirmam o que todos sabíamos: estamos diante não apenas de um humorista de estirpe, mas também de um artista consumado. A elaborada simplicidade e a economia do traço de Bonson apenas são alcançáveis por quem domina a linguagem do ofício. Aqui está um desenhista que sintetiza estudo, técnica e invejável talento.⁷⁰

⁷⁰Texto do convite ao lançamento do “Bonson sem censura” e à exposição de “Charges políticas de Sérgio Bonson”, escrito por Mário Pereira em 1996.

Os sotaques e maneirismos, o riso do grupo e a síntese de estudo, técnica e talento são características fundamentais das expressões gráficas de humor elaboradas por Bonson. Trata-se de uma obra ligada às especificidades do local em que é produzida e que possui receptividade entre os leitores justamente porque Bonson mobiliza os recursos necessários para provocar o riso. Se este tipo de arte esteve presente no decorrer de toda a trajetória profissional de Bonson, o mesmo não ocorreu com as aquarelas marinhas que, no final dos anos de 1990, cedem lugar às aquarelas e aos desenhos da cidade de Florianópolis na produção artística de Bonson. A primeira série de obras elaboradas a partir da inspiração no cenário urbano da capital é tornada pública na exposição “Florianópolis 98/99: desenhos de Sérgio de Bonson” realizada no Museu Victor Meirelles entre os dias 16 de junho e 15 de agosto de 1999, conforme indica o convite (Fig. 14). É impreciso afirmar quais foram os desenhos que Bonson apresentou nessa exposição, mas de acordo com o levantamento realizado de suas obras, podemos supor que os trabalhos se tratavam de diferentes pontos de vista das ruas de Florianópolis, entre os quais talvez estivessem os desenhos indicados no mapa 02.



Figura 14

Convite à exposição “Florianópolis 98/99: desenhos de Sérgio de Bonson”, 1999.

Essa exposição marca a primeira e a segunda fase de um novo momento artístico de Bonson, dedicado ao experimento e ao aprimoramento dos desenhos da cidade (o que será discutido no capítulo 3). A partir do ano de 2000, Bonson passou a investir em sua inserção

no mercado das artes catarinenses, realizando diversas mostras e exposições, inclusive em locais que não seriam considerados “lugares da arte”, como é o caso da Mostra Itinerante das “Cenas Urbanas” que Bonson levou para os restaurantes da cidade e que foi realizada em diferentes ocasiões: no dia 16 de março de 2000 no restaurante “Fratellanza Italiana”, localizado ainda hoje na Escadaria da Rua Trajano em Florianópolis, justamente uma das cenas que Bonson mais rerepresentou, e no dia 30 de março de 2000 no “Mr. Bife Restaurante”, conforme indica um dos convites (Fig. 15), localizado na Rua Bocaiúva, também no centro da cidade.



Figura 15

Convite à Mostra Itinerante “Cenas Urbanas”, 2000.

As “Cenas Urbanas” foram expostas ainda no “Bar e Restaurante Ponto de Vista”, localizado na Estrada Geral da Barra da Lagoa. Dos convites abaixo o primeiro (Fig. 16) faz referência a essa exposição que se estendeu de 23 de maio a 23 de junho de 2000. Embora a imagem que compõe sua capa seja uma aquarela da Rua Deodoro (07/09/1999), Bonson também expôs seus desenhos da cidade, assim como em sua exposição no Aeroporto Internacional Hercílio Luz entre os dias 1º e 15 de agosto de 2001, conforme indica o convite (Fig. 17). Essas mostras contribuíram para tornar os desenhos e aquarelas de Bonson conhecidos e suas obras procuradas principalmente por pessoas que frequentavam esses locais. O investimento na comercialização de suas obras pode ser observado, também, em um dos cartazes (Fig. 18) divulgados por

Desse modo, é possível perceber que além de criar a partir do universo urbano, Bonson desejava que suas obras circulassem por ele. Se por um lado isso está relacionado ao próprio mercado da arte, por outro, está ligado ao fato de Bonson ser um artista da cidade e também do cotidiano. Além da elaboração de desenhos e aquarelas da cidade, nesse período Bonson trabalhou no jornal *O Estado* publicando charges diariamente⁷¹ sobre o cotidiano de Florianópolis, o que demonstra que Bonson conciliava o duplo exercício artístico. Assim, as exposições que realizou nesse período foram dedicadas às expressões gráficas de humor e aos desenhos e aquarelas de Florianópolis. Uma delas, intitulada “100 charges políticas e etc...” foi realizada na Galeria de Arte Meyer Filho, entre os dias 13 e 24 de outubro de 2003, a convite da Assembléia Legislativa do estado de Santa Catarina. As obras dessa exposição são destacadas em seu convite (Fig. 19) e apresentadas em um texto do jornal *A Notícia*:



Figura 19

Convite à exposição “100 charges políticas e etc...”, 2003.

As mais de 100 charges foram feitas nos últimos três anos de trabalho no jornal *A Notícia*, retratando a política estadual e nacional. As 17 tiras inéditas, de 2002, vão trazer à lembrança do

⁷¹Texto do Convite à Mostra “Cenas Urbanas”, escrito por Bonson em 2000.

leitor os personagens Valdirene, Soiza, Alao e Henricão. Para finalizar, o bem-humorado artista plástico vai apresentar ao público 20 cartuns originais em aquarela, intitulado “Impressões da França”, resultado da viagem a cidade francesa de Bonson, em 1991, a convite do prefeito, onde realizou uma exposição de aquarelas e desenhos. Os cartuns são cópias de trabalhos executadas em *fotoshop* a cores.⁷²

Durante o ano de 2000 Bonson passou a trabalhar como chargista no jornal *A Notícia*, de Joinville, onde ficaria até o seu falecimento. Nessa fase final de sua trajetória profissional Bonson ainda elaborava histórias em quadrinhos que traziam como personagens centrais aqueles do final da década de 1980, como as de Waldirene, que foram apresentadas na Mostra de Humor promovida pela Prefeitura Municipal de São José através da Secretaria de Educação e Cultura, aberta para visitação do dia 27 de maio a 11 de junho de 2004 no Museu Histórico Municipal de São José, conforme o convite (Fig. 20).



Figura 20
Convite à “Mostra de Humor”, 2004.

⁷²Not cia publicada no Portal da Assembléia Legislativa do Estado de Santa Catarina (ALESC). Disponível em: http://www.alesc.sc.gov.br/portal/imprensa/leitor_noticia.php?codigo=42. Acesso em 10 de fevereiro de 2010.

Já as charges e cartuns com histórias de humor escritas em francês sobre algumas impressões que Bonson teve da França, da cidade de Paris, dos franceses e mesmo de sua relação cultural com o Brasil, foram expostos novamente entre os dias 15 de setembro e 07 de outubro de 2005 na Aliança Francesa de Florianópolis sob o título “Impressions de France” (Fig. 21). Nessas expressões gráficas de humor Bonson apresenta cenários de alguns pontos turísticos, como a Torre Eiffel, de lugares de passagem, como as entradas para a estação de metrô, de estabelecimentos comerciais, como o “Mc Donald’s”, além de personagens que marcam os olhares de estranhamento em um território desconhecido.



Figura 21

Convite à exposição “Impressions de France”, 2005.

A partir da trajetória profissional de Bonson apresentada aqui, é possível observar que durante esses aproximados trinta anos de produção artística, Bonson tomou como inspiração, simultaneamente, as cenas urbanas e os acontecimentos diários de Florianópolis, se constituindo em um importante narrador de histórias por meio de sua obra e, portanto, em um artista da cidade e do cotidiano.

2.2 A relação entre Bonson e outros artistas

Enquanto um artista da cidade e do cotidiano, Bonson se dedicou ao estudo da arte por meio das viagens que realizou, das revistas e livros especializados que adquiriu e dos contatos que estabeleceu com outros artistas da cidade de Florianópolis. O jornalista Cleber Teixeira afirma que “Bonson pertence ao grupo de artistas que deve parte do que sabe a Sílvio Pléticos⁷³, o pintor iugoslavo/brasileiro que na década de 70, poucos anos depois de radicar-se em Florianópolis, ensinou aos jovens de então que se iniciavam na arte, um pouco do muito que aprendeu nos anos de formação na Europa”.⁷⁴ Entre esses jovens, estavam mais próximos de Bonson, Jayro Schmidt⁷⁵ e Pedro Paulo Vecchietti⁷⁶, o qual Bonson considerava seu mestre. Com eles, à convite do deputado Otávio Gilson dos Santos, Bonson apresentou a mostra “O ponto a Linha o Plano” no dia 07 de agosto de 1991, na Galeria de Arte do Palácio Barriga Verde. A mostra ficaria aberta ao público desta data até o dia 16 de agosto de 1991. Conforme expresso no texto, escrito por Jayro Schmidt, que compõe o convite (Fig. 22), o

⁷³Sílvio Pléticos nasceu em Pula, Iugoslávia, no ano de 1924. Vive em São José (SC). Desenhista e pintor. Diplomado pela Escola de Arte Aplicada de Zagreb, onde fez especialização em pintura mural. Estudou em Milão, Itália. Foi professor de desenho e pintura nas Escolas de Vondnjan, Fazana e Jursici, Iugoslávia. Chegou ao Brasil no ano de 1961 residindo até 1966 em Ribeirão Preto/SP. Foi Catedrático em Desenho e Pintura na Faculdade de Artes Plásticas de Ribeirão Preto. Em 1967 foi Professor de Desenho e Pintura na Escola de Arte de Passo Fundo/RS. Em Florianópolis, entre 1968 a 72, foi responsável pelos Cursos de Desenho e Pintura do Museu de Arte Catarinense (MASC). In: BORTOLIN, Nancy Therezinha. Indicador Catarinense das Artes Plásticas, 2010, p. 658.

⁷⁴Texto do convite à exposição “Florianópolis 98/99: desenhos de Sérgio de Bonson”, escrito por Cleber Teixeira em maio de 1999. Também disponível no site do Museu Victor Meirelles: <http://www.museuvictormeirelles.org.br/exposicoes/arquivo.htm>. Acesso em 25 de janeiro de 2010.

⁷⁵Jayro Schmidt nasceu em Lages (SC) no ano de 1947. Pintor, desenhista, gravador e escritor. Realizou curso de desenho com Sílvio Pléticos, litografia com Antônio Grosso e cartazismo com Hassis. Em 1981, com Onor Filomeno, iniciou a pesquisa em litografia no MASC e fundou, com o mesmo artista, o Clube da Gravura de Florianópolis. É professor de Pintura, Teoria e História da Arte da Oficina de Arte do Centro Integrado de Cultura (CIC). Atua no campo da programação visual e da editoração de gravura. In: BORTOLIN, 2010, p. 733.

⁷⁶Pedro Paulo Vecchietti nasceu em Florianópolis (SC) no dia 11 de agosto de 1933 e faleceu no ano de 1993. Tapeceiro autodidata, artista gráfico, ilustrador de livros e revistas. Fez os estudos iniciais no Grupo Escolar Lauro Müller e Instituto Estadual de Educação, ambos em Florianópolis. Foi membro fundador do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis (GAPF) e sócio fundador da Associação Catarinense dos Artistas Plásticos (ACAP). In: BORTOLIN, 2010, p. 874.

título da mostra fora inspirado no pintor russo, Wassily Kandinsky, e corresponderia a cada um dos artistas: Bonson, o ponto, Jayro, a linha, e Vecchietti, o plano, que aparecem nesta ordem na foto abaixo.

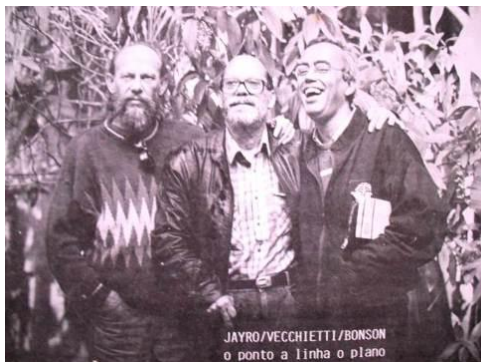


Figura 22

Na fotografia, da esquerda para a direita: Jayro, Vecchietti e Bonson
Convite à exposição “O ponto a Linha o Plano”, 1991.

O ponto, a linha e o plano são os elementos que integram a Teoria das Formas de Kandinsky exposta em “Ponto e linha sobre plano, contribuição à análise dos elementos da pintura”, e não por acaso foram escolhidos para nomear a mostra desses três artistas. Essa referência fora feita devido ao tipo de arte a que cada um se dedicava, como explica Jayro: “Bonson apresenta-se com o papel e a aquarela que rende um culto à figuração, Jayro com a tela e o óleo, abstrato e utópico e Vecchietti com a talagarça e a lã, lúdica e lírica”.⁷⁷ Ao ser comparado ao “ponto” de Kandinsky, do qual todas as formas nascem⁷⁸, Bonson estava sendo reconhecido como um artista gráfico e plástico que tem no desenho a base de sua criação. Por esse motivo Cleber Teixeira apresenta Bonson como um artista que “transita pela gravura, a aquarela e, claro, pelo desenho, a base de todo o trabalho gráfico. Sem o domínio do desenho seu livre trânsito por várias técnicas estaria comprometido, não passaria de uma aventura inconsequente”.⁷⁹ Desse modo, é

⁷⁷Texto do convite à exposição “O ponto a Linha o Plano”, escrito por Jayro Schmidt em 1991.

⁷⁸SERS, Philippe. Kandinsky filósofo II. In: KANDINSKY, Wassily. Ponto e linha sobre plano. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. XXI.

⁷⁹Texto do convite à exposição “Florianópolis 98/99: desenhos de Sérgio de Bonson”, escrito por Cleber Teixeira em maio de 1999.

inicialmente por meio dos desenhos das cenas urbanas e das expressões gráficas de humor que Bonson se afirma no cenário das artes catarinenses como um artista da cidade e do cotidiano.

Na década de 1990 Bonson ainda trabalhava no jornal *O Estado* e com o dinheiro que recebera de uma indenização do governo do estado de Santa Catarina, em virtude da perseguição militar na década de 1980, ele viaja para Nova Iorque a estudos. Lá, Bonson pôde estar entre os artistas norte-americanos que conhecia através das revistas de arte. É importante destacar que essa viagem pode ser considerada o indício de uma influência artística na obra de Bonson que, inclusive, é mencionada no texto de apresentação do convite para a exposição “Florianópolis 98/99: desenhos de Sérgio de Bonson”:

Para a exposição no Museu Victor Meirelles Bonson reuniu os desenhos que retratam o centro de Florianópolis. Com seus inseparáveis lápis e seu bloco de desenho o artista percorreu as ruas e registrou o que viu. Tudo o que ele desenhou nós vemos todos os dias, mas o artista vê um pouco além. E dá forma ao que vê. Por isso esta exposição tem alguma coisa a mais: ela nos mostra a cidade dentro da cidade. Mesmo sem ter desejado Bonson pode estar dando a Florianópolis a sua personalidade gráfica, um pouco como fez Steinberg, cartunista e aquarelista como ele, com Nova Iorque.⁸⁰

Talvez essa referência à Saul Steinberg⁸¹ possa ser explicada não apenas pela escolha da cidade como objeto de representação, mas pela presença do elemento grotesco, ainda que bastante sutil nos desenhos da cidade elaborados por Bonson e evidente nos desenhos de Steinberg, como é possível observar em uma capa da revista “The New Yorker (Fig. 23) assinada por ele.

⁸⁰Texto do convite à exposição “Florianópolis 98/99: desenhos de Sérgio de Bonson”, escrito por Cleber Teixeira em maio de 1999.

⁸¹Saul Steinberg nasceu na Romênia no dia 15 de junho de 1914 e faleceu em 12 de maio de 1999, atuou profissionalmente na “The New Yorker Magazine”.



Figura 23

Desenho de Steinberg para a capa da revista “*The New Yorker*”, 29 de março de 1976.

Essa estética do grotesco⁸² aparece de modo mais claro na obra de Bonson que diz respeito às expressões gráficas de humor. Nesse sentido, além das caricaturas, charges e cartuns que elaborou individualmente em sua trajetória por diferentes jornais, Bonson apresenta uma coletânea de charges políticas em parceria com Eloy Gallotti no livro “*Bonson sem censura: 10 anos inticando com os reis do nhenhên*” (Fig. 25), conforme indica o convite (Fig. 24) abaixo.

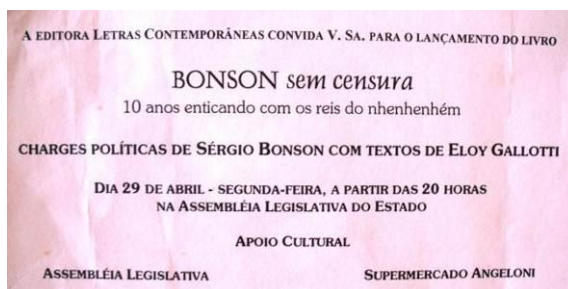


Figura 24

Convite ao lançamento do livro “*Bonson sem censura*”, 1996.

⁸²Sobre isso ver “A estética do grotesco”. In: PETRY, Michele Bete. *O corpo nas expressões gráficas de humor: Dilma Rousseff e a política brasileira contemporânea*. Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2010.

Trata-se de um livro com charges políticas feitas por Bonson, que por sugestão de Gallotti traria alguns textos e legendas de sua autoria, lançado pela editora *Letras Contemporâneas* no dia 29 de abril de 1996 na Assembléia Legislativa do Estado de Santa Catarina (ALESC).

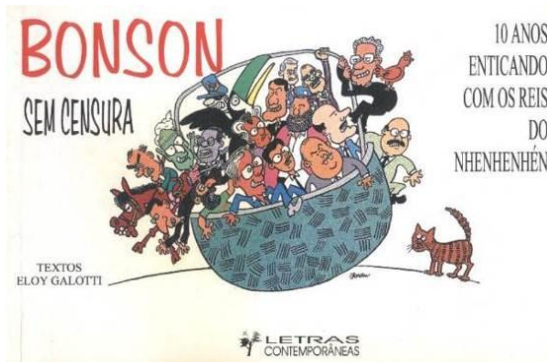


Figura 25

Capa do livro “Bonson sem censura”, 1996.

Bonson também publicou diversas expressões gráficas de humor em parceria com André Freitas, Frank Maia e Zé Dassilva na revista de humor “4-3-3” (Fig. 26) lançada no dia 30 de abril de 1997 no Café Matisse. Com esses dois últimos Bonson aparece em uma fotografia (Fig. 27) desse evento.



Figura 26

Capa da “Revista 4-3-3”, 1997.

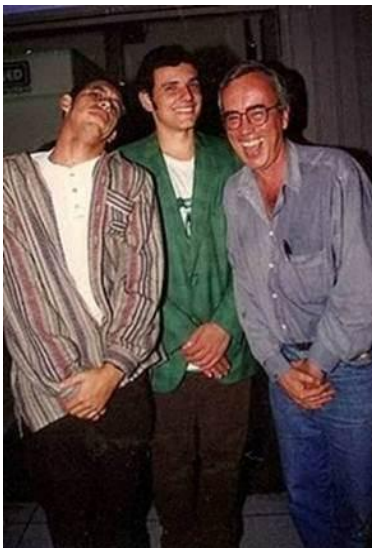


Figura 27

Frank Maia, Zé Dassilva e Bonson

Fonte: <http://xinelaio.blogspot.com/2010/02/frank-zedassilva-e-bonson.html>.

Acesso em 08 de fevereiro de 2010.

Também ao lado desses dois chargistas, Bonson participou de uma entrevista realizada para o jornal *Zero*, elaborado pelos estudantes do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina, na qual Frank Maia, jornalista e chargista do jornal *A Notícia*, faz um comentário sobre a exposição “Povo tem + é q sifu...”, realizada no dia 22 de setembro de 2000 no Centro Integrado de Cultura (CIC) de Florianópolis, quando Bonson apresentou com ele uma série de charges sobre atitudes políticas e corrupção, conforme indica o convite (Fig. 28):

É esse contraste que eu gosto de zoar pra ver se os caras mexem o rabo. O Casseta e Planeta tinha uma camiseta que eu acho linda que é “Ê povinho bunda”, entendeu? Porque nós fizemos uma puta exposição “O povo tem mais é que se fuder” é justamente sobre isso. O cara se fode, chega na próxima eleição o cara troca o voto por uma carrada de brita, por um tijolo, por um banheiro na

casa dele. Porra, tem mais é que se fuder quem pensa assim.⁸³



Figura 28

Convite para a exposição “Povo tem + é q sifu...”, 2000.

Bonson participou ainda de outra exposição com Frank e Zé Dassilva na Livraria Livros & Livros, localizada na Rua Jerônimo Coelho no centro da cidade, de 26 de abril a 19 de maio de 2001.



Figura 29

Desenho de Frank para a divulgação da exposição “Três Traços numa Ilha”, 2001.

Fonte: <http://www1.an.com.br/ancapital/2001/abr/26/1ult.htm>.

⁸³Entrevista disponível em: <http://salinha-do-ca.blogspot.com/>. Acesso 11 de julho de 2010.

A mostra que recebeu o título de “Três Traços numa Ilha” (Fig. 29) reunia “charges recentes sobre os mais variados temas. Da vaca louca ao comportamento dos argentinos na temporada turística da Ilha de Santa Catarina, pela tinta dos três desfilam personagens e situações do cotidiano”.⁸⁴ Também nesse ano Bonson expôs com os colegas de trabalho Sandro Luís Schmidt, Carlos Horn e Frank Maia charges com temas do cotidiano por eles publicadas no jornal *A Notícia* durante o ano de 2001. A exposição ocorreu na Praça de Eventos do Shopping de Joinville (SC) nas últimas semanas do mês de janeiro de 2002. No ano seguinte estes mesmos chargistas realizaram uma mostra com sessenta charges de sobre questões políticas e sociais publicadas durante o ano de 2002 no mesmo jornal. A exposição que compunha a programação anual do Shopping de Joinville foi levada também a Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), localizada em Palhoça (SC), nas primeiras semanas de março de 2003.

Além desses chargistas, com quem Bonson trabalhava e frequentemente se reunia em bares, outros artistas faziam parte de sua rede de sociabilidades, como aqueles que compunham com ele o Grupo de Arte Sete da Ilha (Fig. 30).



Figura 30
Símbolo do “Grupo de Arte Sete da Ilha”, 2005.
Fonte: <http://oquepensaaluizio.zip.net>

⁸⁴Conforme notícia disponível em: <http://www1.an.com.br/ancapital/2001/abr/26/1ult.htm>. Acesso em 08 de fevereiro de 2010.

Organizado no mês de janeiro de 2005, o grupo era composto pelo comunicador e escritor Alexandrino Barreto Neto, o professor, tradutor e escritor Alfredo Gentil Costa, o engenheiro, desenhista e pintor Átila Ramos, o publicitário e artista plástico George Alberto Peixoto, o médico e escritor Mário Gentil Costa (conhecido como Magenco) e o fotógrafo Sérgio Vignes. Esses artistas que Bonson encontrava nas manhãs de sábado no calçadão da Rua Felipe Schmidt.⁸⁵ Por ocasião do falecimento de Bonson em dezembro de 2005, o pintor e tapeceiro Luiz Carlos Albertini passou a integrar o “Grupo dos 7”, que no dia 26 de junho de 2006 realizou uma coletiva em homenagem póstuma a Bonson na Assembléia Legislativa de Santa Catarina com uma sessão de autógrafos nos livros de escritores que compunham o grupo. Desse dia até 07 de julho do mesmo ano a exposição organizada por eles com alguns dos trabalhos e materiais utilizados por Bonson estaria aberta para a visitação do público, conforme indica o convite (Fig.31).

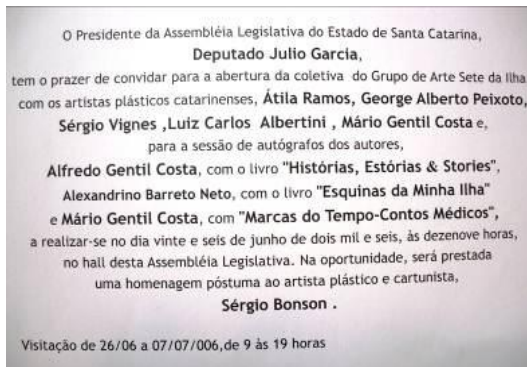


Figura 31
Convite   Homenagem Póstuma, 2006.

No mesmo período de cria o do Grupo “Sete da Ilha”, Bonson participou do “1  Ciclo de Exposi es do MASC: homenagem   Aldo Nunes⁸⁶ e Jorge Ferro⁸⁷” organizado pelo Museu de Arte de Santa

⁸⁵Conforme texto de Aluizio Amorim, escrito no dia 10 de junho de 2006. Disponível em http://oquepensaaluizio.zip.net/arch2006-06-01_2006-06-15.html. Acesso em 14 de março de 2011.

⁸⁶Aldo João Nunes nasceu em Florianópolis no dia 03 de junho de 1925 e faleceu no dia 09 de agosto de 2004 na mesma cidade. Estudou desenho e pintura com Estanislau Traple e Martinho

Catarina (MASC), que ocorreu entre os dias 11 de janeiro e 15 de março de 2005). Trata-se de uma exposição que reuniu diferentes artistas para homenagear, respectivamente, o ex-diretor do Museu e o artista venezuelano radicado no estado. Em homenagem à Jorge Ferro foi criada a mostra “Gente da Casa” com trabalhos de artistas do museu, como o gravador Ronaldo Linhares, o pintor Wilson João de Souza, os artistas plásticos Lygia Roussenq Neves, Janga, Flávia Fernandes e Vito, e, ainda, Jayro Schmidt, Onor Filomeno e Neno Brazil. Já em homenagem à Aldo Nunes, foi criada a mostra “Cenas Urbanas” elaborada por Bonson, que pretendia mostrar o contraste entre a cidade moderna e a antiga, conforme excerto da notícia publicada no dia da abertura do ciclo:

Para destacar o papel de Aldo Nunes no seu trabalho como registrador dos aspectos arquitetônicos e urbanísticos da antiga Florianópolis, foi convidado o cartunista e aquarelista Bonson, que, por meio de uma série de desenhos e aquarelas, colhe flagrantes da mesma paisagem urbana que tanto interessava ao pintor. A mostra de Bonson estabelece um contraponto, uma visão divergente aos recursos gráficos da linha. A de Aldo Nunes é mais espontânea e solta.

de Haro e em 1945 ingressou no Instituto Estadual de Educação (IEE) como professor de Desenho e Desenho Pedagógico, ocupando mais tarde os cargos de Diretor de Cursos e Diretor Geral. Participou da criação do GAPF e foi ilustrador da Revista Sul. Em 1969 foi convidado a dirigir o atual MASC, tendo sido seu Diretor até 1981. Viajou para Minas Gerais onde frequentou a UFMG, fazendo o curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. De 1982 à 1984 foi Diretor da Unidade de Artes da Fundação Catarinense de Cultura (FCC) e de 1983 a 1995 implantou e foi responsável pelo Ateliê de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Atecor) da FCC. In: BORTOLIN, 2010, p. 588.

⁸⁷Jorge Eliecer Moreno Ferro nasceu em 23 de agosto de 1964 em Barranquilla, Equador [sic Colômbia], e faleceu em Criciúma no dia 4 de dezembro de 2004. Vindo para o Brasil em 1984, formou-se em Arquitetura pela FAU/Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro/RJ, com especialização em Escultura pela EBA/UFRJ. Curso de Fotografia com Jorge Cruz e Paula Trope, EAV/Parque Lage, Rio; Efeitos Especiais em Fotografia com Walter Martins; estudos de Escultura em Madeira com André Porto, MAM/Rio. Transferindo residência para Criciúma em 1995, se tornou professor de Escultura, Escultura Básica e Design Cerâmico na UNESC; foi Coordenador do Curso de Pós- Graduação em Design de Produtos Industriais da Unisul e Membro do Conselho Consultivo do MASC; professor dos Cursos de Design e Arquitetura da Faculdade Barddal e dos Cursos de Arquitetura e Comunicação e Expressão Visual da UFSC. In: BORTOLIN, 2010, p. 292-293.

A de Bonson é mais elaborada e quase tangencial ao design.⁸⁸

Parece interessante destacar que embora essa exposição tenha reunido um amplo e diverso grupo de artistas catarinenses, o lugar que Bonson ocupou nele foi único: o de ser um contraponto à obra de Aldo Nunes sobre a cidade de Florianópolis. Essa escolha permite identificar Bonson como um artista singular da cidade de Florianópolis, e, ainda, como um artista que buscou representar a presentificação dessa cidade e de seu cotidiano. Em seus desenhos, aquarelas e expressões gráficas de humor, Bonson imprimiu a marca do tempo presente, seja pelos cenários ou pelos acontecimentos que elegeu em suas obras. Assim, por meio das relações que Bonson estabeleceu com outros artistas é possível perceber seu trânsito por diferentes meios e, também neles, o seu lugar de destaque como um artista da cidade e do cotidiano de Florianópolis.

⁸⁸Conforme notícia disponível em: <http://www1.an.com.br/2005/jan/11/0ane.htm>. Acesso em 25 de janeiro de 2010.

2.3 A intertextualidade e o local no processo criativo de Bonson

Do mesmo modo que Bonson conciliou a elaboração de desenhos e aquarelas sobre a cidade às expressões gráficas de humor sobre o cotidiano em sua trajetória artística e profissional, o cruzamento entre essas obras de arte aparece em sua própria composição por meio de um recurso conhecido como intertextualidade, ou seja, por meio de um processo através do qual “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”⁸⁹, uma ideia também presente nos escritos de Hayden White sobre a “meta-história”⁹⁰, nos quais a história aparece, grosso modo, como a citação de outras histórias. Assim, à medida que Bonson toma uma fotografia para compor um desenho ou aquarela e um desenho ou aquarela para compor uma expressão gráfica de humor, o seu processo criativo é marcado por um atravessamento entre as artes, os tempos e as histórias, e, portanto, uma leitura sobre as obras também deve ser feita de modo “atravessado”. Dito de outro modo, compreender a cidade e o cotidiano apresentado nas obras de Bonson significa compreendê-lo como uma reapresentação do mesmo: dos pontos de vista sobre cenários e personagens que Bonson lançou um dia e que, por vezes, expressou em diferentes formas de arte. Esse exercício do olhar é o que permite identificar uma complexa trama de relações, entre as obras de arte e entre o real e suas reapresentações, como as que estão presentes na imagem seguinte (Fig. 32).

No segundo plano desta charge vemos um homem sentado numa poltrona em frente a uma televisão ligada, porém, com o olhar direcionado a uma mulher que o chama em outro ambiente. Ao lado de um cachorro, ela se encontra no primeiro plano da imagem, com uma mão no queixo e a outra segurando um papel. O balão com uma seta no final do apêndice indica que no papel há um desenho: no plano de fundo temos uma ponte pênsil sobre o mar ligando duas regiões (o continente à ilha), enquanto no plano frontal aparecem dois homens, um deles com uma máscara sobre os olhos, apontando uma arma em direção ao outro. Este, que carrega um tambor pendurado no pescoço e uma baqueta na

⁸⁹KRISTEVA apud ROMUALDO, Edson Carlos. *Charge jornalística: intertextualidade e polifonia*. Maringá: Eduem, 2000, p. 56

⁹⁰WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução de José Laurêncio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1992.

mão, parece estar com os olhos esbugalhados. Há nesse detalhe, ainda, alguns confetes de carnaval em torno deste último homem e um balão entre eles com a escrita na cor vermelha “Bang”. De volta à cena principal, a mulher com a expressão de surpresa diz: “Ah, bem! Não dá pra guardar isso como lembrança!”, “essas fotos do carnaval lá de Floripa...”.



Figura 32

Bonson. Carnaval violento. 08/03/2003.

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson.

Publicado originalmente no Jornal *A Notícia*.

A fala da mulher reforça que o desenho em detalhe corresponde a uma fotografia da cidade de Florianópolis. Esta informação é captada quando vemos a figura da ponte pênsil que faz uma referência direta à ponte Hercílio Luz, cartão postal da capital do estado de Santa Catarina. Isso se confirma quando lembramos o que nos diz o historiador Mario Cesar Coelho sobre a presença da ponte no trabalho deste chargista: “Sérgio Bonson costuma ambientar seus personagens em algum lugar central de Florianópolis, nas ruas ou nos morros, onde a ponte está presente, com torres imensas, na silhueta da cidade”⁹¹. Assim, é neste cenário que a situação colocada na charge se desenrola. Trata-se de uma ação violenta ambientada no carnaval de Florianópolis no ano de 2003. Esse fato é identificado à medida que associamos a figura de um dos

⁹¹COELHO, Mario Cesar. *Imagens em perspectiva da ponte pênsil de Florianópolis/SC*. XIV Congresso Internacional de Ingeniería Gráfica. Santander, Espanha, 5 a 7 de junho de 2002, p.05.

homens com a de um bandido através de dois elementos principais, o porte da arma e o uso da máscara no olho; e a figura do outro com a de um folião, correspondência indicada pelos confetes e o instrumento musical. Além disso, a posição corporal e a expressão de ambos sugerem o movimento do bandido em relação ao folião que corre assustado em fuga. Podemos destacar, ainda, a relação intertextual deste quadrinho com uma manchete veiculada no jornal *A Notícia* dias antes de sua publicação: “Carnaval inicia violento em Santa Catarina: - Onze assassinatos, seis afogamentos e nove mortes no trânsito marcam fim de semana”.⁹² Essa ideia é complementada também pelo título da charge, “carnaval violento”. Fato semelhante ocorre no cartum seguinte (Fig. 33).



Figura 33

Bonson. Bala perdida. 21/08/2003.

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson.

Publicado originalmente no Jornal *A Notícia*.

Aqui, observamos a existência de três quadros precedidos pelo título “Bala Perdida”. O primeiro deles apresenta o desenho da ponte Hercílio Luz ao fundo e no plano principal um casal acompanhado por um homem que ao apontar para a ponte lhes diz: “Esta es la nuestra puente Hercílio Luz”. No quadro seguinte, o mesmo homem mostra-lhes

⁹²*A Notícia*. Joinville. Segunda-feira, 03 de Março de 2003. SC – BR. Edições anteriores. Disponível no site: <http://www1.an.com.br/2003/mar/03/index.htm>.

outra construção importante da cidade ao dizer: “Esse es nuestro mercado público”. Já no último quadro, ele aparece junto ao casal correndo em direção contrária, apontando para uma bala que surge ao alto e gritando: “E aquela es nuestra bala perdida!”. Em cada um desses quadros existem elementos importantes que nos permitem estabelecer algumas relações. No primeiro deles, por exemplo, podemos identificar, a partir da figura da ponte e de sua menção no balão de fala, que o cenário onde as situações acontecem se refere à cidade de Florianópolis. Ainda nesse quadro, é possível reconhecermos o papel que cada personagem possui na cena. A mulher e o homem, vestindo um chapéu, óculos escuros, chinelos, bermuda e camisa em motivos havaianos com uma máquina fotográfica pendurada ao pescoço, são associados à figura despojada do turista, que em um dia de sol na capital faz um passeio pela cidade. Já o outro homem, vestindo calças, camiseta branca e sapatos, parece estar em um dia de trabalho como guia turístico. Esse aspecto também é ressaltado à medida que ele apresenta ao casal de turistas dois monumentos importantes da cidade: a ponte e o mercado público. A primeira, objeto de análise histórica, é considerada

o grande elemento urbano de Florianópolis e um dos mais importantes monumentos de Santa Catarina e do Brasil, tendo inestimável valor simbólico e afetivo para a população. Por sua importância histórica e estética e ainda, como forte elemento simbólico e referencial, a ponte participa efetivamente na construção de uma identidade da cidade. Passando por transformações ela é hoje uma imagem do cotidiano, seja do universo representacional, seja da percepção visual ambiental.⁹³

Assim como a ponte, o mercado público também é uma imagem que se remete à cidade e ao cotidiano de Florianópolis. Todos os dias circulam por ali inúmeras pessoas do centro em direção ao terminal ou do terminal em direção ao centro para realizarem suas atividades, como o trabalho, os estudos, as compras e os passeios. Ou, ainda, como é possível observamos no segundo quadrinho deste cartum, o trânsito por este espaço ocorre também através do transporte em carros. Já no

⁹³COELHO, 2002, p.01.

terceiro quadrinho, quando a situação tem um desfecho cômico, o cotidiano da cidade é representado de outra maneira. Se num primeiro momento destaca-se o investimento no turismo pela contemplação de monumentos históricos da capital catarinense, em outro, demonstra-se os problemas que ela possui. Interessa ressaltar, aqui, a dimensão artística dessa expressão gráfica de humor. Ao compor essa imagem (Fig. 33), percebemos que Bonson tomou o desenho de uma aquarela (Fig. 34) por ele pintada como intertexto do cartum e uma fotografia (Fig. 36) por ele realizada para compor a aquarela.

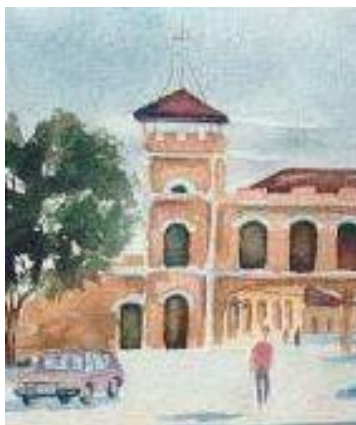


Figura 34

Bonson. Detalhe da aquarela Mercado Público.



Figura 35

Bonson. Detalhe do cartum “Balda perdida”.



Figura 36

Bonson. Mercado Público. Fotografia, s/ data.

Ao tomar como referência o desenho do Mercado Público para destacar a mesma idéia, de monumento e lugar praticado, consideramos a intertextualidade como convergente, isso a partir ideia de que uma “charge pode retomar o outro texto para seguir a mesma orientação de sentido proposta por ele”.⁹⁴ Já a definição de intertextualidade divergente, quando a charge retoma outro texto para “se posicionar em sentido contrário à primeira orientação”⁹⁵, pode ser empregada no caso seguinte, uma vez que a retomada de uma paisagem urbana apresentada de modo sereno na fotografia (Fig. 37) e no desenho (Fig. 38) passa a ser o cenário de uma história conflituosa na charge (Fig. 39).



Figura 37

Bonson. Largo da Alfândega. Fotografia, s/data.



Figura 38

Desenho da Rua Conselheiro Mafra 22/05/1999.

⁹⁴ROMUALDO, 2000, p.06.

⁹⁵ROMUALDO, 2000, p.06.



Figura 39

Bonson. Mulher voltando ao Brasil depois do 11 de setembro. 16/09/2001.

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson.

Publicado originalmente no Jornal *A Notícia*.

Nessa charge (Fig. 39), vemos no plano direito uma rua com postes de iluminação, uma construção alta e um banco redondo. Já no plano esquerdo vemos uma calçada na qual dois personagens vestidos com roupas remendadas estão sentados embaixo de uma marquise. Um deles leva o gargalo de uma garrafa em direção à boca enquanto o outro estende com as mãos um chapéu do lado avesso e olha para a televisão ligada exposta na vitrine. Acima dela um “balão-de-linhas-quebradas”⁹⁶ traz a fala de uma mulher: “Ai gente! Eu quero voltar pro meu Brasil M-A-R-A-V-I-L-H-O-S-O! Nova York ta um horror!!”. O personagem faz, então, um comentário: “Ora, vá se f....!”. A situação colocada se passa em uma conhecida Rua de Florianópolis, a Conselheiro Mafra.

Foi ali, onde as pessoas transitam e criam todos os dias novas histórias, que Bonson quis ambientar o fato que o título da charge destaca: “Mulher voltando ao Brasil depois do 11 de setembro”. Além disso, a situação que apresentada é a de indignação. Enquanto um dos personagens pede esmolas, o outro bebe uma cachaça 52. Querem resolver ou esquecer os problemas de um cotidiano bastante severo? O que significa estar em Nova York no dia do atentado terrorista às torres

⁹⁶O balão-de-linhas-quebradas seria utilizado “para indicar fala vinda de aparelhos eletrônicos” cf. RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009, p.38.

gêmeas do *World Trade Center* diante das catástrofes diárias da experiência de pobreza e miséria? O discurso sobre a existência de um “Brasil maravilhoso” é colocado em questão a partir da representação de uma cena cotidiana que expressa a ambiguidade de uma cidade que deseja ser moderna na conciliação da nova cidade com os antigos conflitos. Se nesta charge vemos, de um lado, a iluminação e a comunicação urbana que alteram o cotidiano da cidade, do outro, fica explícita a desigualdade social. Isto ocorre de modo semelhante na charge abaixo (Fig. 40).



Figura 40

Bonson. Turismo interno (tiroteio na Mariquinha). 26/11/2001.

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson.

Publicado originalmente no Jornal *A Notícia*.

Nesta charge (Fig. 40), vemos no plano de fundo uma ponte pênsil e no plano central um homem e uma mulher que se encontram parados na calçada em frente a uma casa olhando para o alto de um morro, onde estão três personagens. Um, sentado no degrau próximo à porta de um barraco com uma arma na mão, ao lado de uma placa que diz: “Breve! 5ª Fera as 20,00 hora. Sensacional tiroteio aqui! Morro da Mariquinha!”. Outro, mais a frente, inalando cocaína, e o terceiro, segurando outra arma, olhando e acenando para o casal que se encontra abaixo. Por esses elementos vemos que o cenário é a cidade de Florianópolis, especificamente o Morro da Mariquinha, e que os personagens do plano central seriam turistas enquanto os do primeiro plano seriam bandidos.

A situação colocada é indicada também pelo título da charge: “Turismo interno (tiroteio na Mariquinha)” e o humor é dado quando se relaciona a leitura dos elementos visuais a dos elementos textuais, que, nesse caso, são complementados pela frase “Turismo interno é o canal...”. O termo “é o canal” se refere a uma gíria utilizada entre os surfistas para designar uma saída das ondas fortes e, aqui, foi um recurso de linguagem escolhido por Bonson para sintetizar a ideia de que o tiroteio como atração turística seria uma alternativa para os moradores daquele bairro escaparem das dificuldades econômicas. Assim, Bonson mostra a naturalização das drogas e da violência desencadeada na capital, coexistindo com o desejo de percebê-la como um bom lugar para viver, conforme indica a charge seguinte (Fig. 41).



Figura 41

Bonson. Custo de vida cai em Florianópolis. 15/07/2003.

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson.

Publicado originalmente no Jornal A Notícia.

No primeiro plano dessa charge (Fig. 41) uma feira de frutas e legumes acontece em algum bairro da cidade. Sobre a notícia trazida em destaque no alto do quadrinho “Custo de vida cai 0,77% em Florianópolis” o feirante é o primeiro a opinar: “Por aqui não foi. Dizem que foi lá na Trindade” e aponta para trás. Outro personagem, um homem que passa pelo local também entra na conversa e opina: “Ouvi dizer que foi lá no Estreito”. Uma mulher fazendo compras aparece estática e outra apenas sinaliza para o local atrás de si. Da ponte no

plano de fundo vem outro balão de fala: “Coqueiros! Me disseram que foi lá!”. O humor é provocado pelo jogo de adivinhação sobre uma notícia que aparentemente não teria correspondência ao que se vive na cidade: “O custo dos gêneros de primeira necessidade caiu, em junho, em todas as dezesseis capitais onde o DIEESE”.⁹⁷ Nesse ponto também parece ser importante destacar duas questões, uma que diz respeito à intertextualidade dos cenários pela presença da Ponte Hercílio Luz, e outra que se refere à territorialização do espaço dessa cidade por meio da referência ao morro e aos bairros.⁹⁸ Enquanto a primeira se refere à presença de um elemento que possibilita a identificação de pertencimento dos personagens e acontecimentos à cidade de Florianópolis, a segunda demonstra a presença de um aspecto que caracteriza a separação desse espaço. Essa ideia de territorialização também aparece na obra de Bonson marcando a separação entre a região do litoral e do oeste. No caso da charge seguinte (Fig. 42) Bonson faz isso por meio da referência a um personagem conhecido na capital.



Figura 42

Bonson. Amin itinerante no meio-oeste. Data: 12/08/2001.

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson.

Publicado originalmente no Jornal *A Notícia*.

⁹⁷DIEESE (Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Sócio-Econômicos). São Paulo, 04 de Julho de 2003. Disponível em: <http://www.dieese.org.br/rel/rac/racjul03.xml>.

⁹⁸Sobre isso ver CERTEAU, Michel de. O bairro. In: CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*: 2.morar, cozinhar. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 37-46.

Nessa charge (Fig. 42) é possível observar no plano de fundo um balcão largo e algumas garrafas distribuídas sobre ele. Um pouco a frente, há um homem apoiado em outro balcão. Na lateral esquerda, uma cabeça de alce está pendurada na parede. Já na lateral direita vemos uma porta suspensa. No plano central e à esquerda da charge estão três personagens, dois deles vestindo ternos e gravatas e o outro entre eles vestindo uma calça e camiseta. Já no plano central à direita da charge está o personagem de chapéu que calça botas com esporas e veste uma camisa xadrez com colete por cima. Ainda, no primeiro plano da imagem vemos dois homens em cada canto da imagem, ambos usando chapéu e um deles colete e lenço amarrado no pescoço. Todos os personagens dessa cena, os políticos em trajes formais, o homem que atende no bar e os “cowboys”, estão voltados para o diálogo que foi estabelecido entre o “cowboy” e o governador Amin.⁹⁹ O primeiro diz: “Então você se acha o gatilho mais rápido do oeste... à hora que você quiser forasteiro!”. O humor que se apresenta nesse desafio provoca o riso com a expressão corporal do político que está com a mão no queixo mostrando-se preocupado e, principalmente, com a fala do personagem Amin: “Err... acho que a gente se enganou de oeste...”. Tal situação se refere à administração itinerante do governo Amin que naquele momento estava no oeste catarinense, como os outros textos da charge destacam e a manchete do jornal *AN* confirma: “Governo itinerante acalma cobranças da base aliada: estratégia de descentralizar a administração Amin agrada PPB, que reclamou em maio de atuação maior nos municípios”.¹⁰⁰

Essa ideia de descentralização política foi de certo modo negligenciada por Amin ao longo de sua administração e, mais tarde, retomada sob a forma de secretarias regionais por Luiz Henrique da Silveira, candidato que viria a se eleger governador do estado de Santa Catarina em 2002 e novamente em 2006, derrotando Amin. Esse, figura política de destaque no estado, foi alvo constante de zombaria nos trabalhos de Bonson, a exemplo da charge abaixo (Fig. 43).

⁹⁹ Esperidião Amin Helo Filho nasceu no dia 21 de dezembro de 1947 em Florianópolis. Iniciou sua carreira política como prefeito de Florianópolis entre 1975 e 1978. Foi governador do estado de Santa Catarina entre 1983 e 1987, novamente prefeito, entre 1989 e 1990, e governador, entre 1999 e 2003. No cenário político nacional, Amin foi senador entre 1991 e 1999 e, em 2011, foi eleito deputado federal.

¹⁰⁰ *A Notícia*. Joinville. Sábado, 28 de Julho de 2001. SC – BR. Coluna Política. Edições anteriores. Disponível no site: <http://www1.an.com.br/2001/jul/28/0pot.htm>.



Figura 43

Bonson. Amin e a administração itinerante. 06/07/2001.

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson.

Publicado originalmente no Jornal *A Notícia*.

Nesta charge vemos ao fundo uma ponte pênsil já reconhecida como a ponte Hercílio Luz. No plano central, o personagem que aparece sentado em uma pedra ao lado de outros três personagens, trajados com ternos e gravatas, lhes pergunta: “Botaram as redes direitinho pessoal?”. À medida que os outros personagens respondem em um balão-uníssonos¹⁰¹ “Tudo em cima chefe!”, Amin continua dizendo que fará a maior obra de seu governo: “10 mil tainhas, no mínimo”. O recurso do absurdo é utilizado por Bonson para narrar uma situação que se refere à divulgação dos supostos feitos do governador Amin. Podemos notar, ainda, que na pedra há uma placa com o texto: “administração itinerante”. Assim, é possível reconhecer nesta charge uma crítica ao governo de Amin, o que é explicado pelo jornal *A Notícia* na manchete que diz:

Todos querem ação de governo e isso se traduz em obra, em convênio e parceria. Esta interiorização está proporcionando isso agora e aplacando a angústia das bases”, reflete Aldo Rosa, que vai continuar acompanhando o

¹⁰¹O balão-uníssonos seria aquele que “reúne a fala de diferentes personagens” cf. RAMOS, 2009, p.39.

desempenho político de Amin nas instalações do governo previstas até setembro para as regiões de Lages (a partir deste domingo, incluindo Videira), Meio-oeste (Joaçaba, Concórdia e Xanxerê), Vale do Itajaí (de Itajaí a Rio do Sul, passando por Blumenau) e o Planalto Norte (Canoinhas e Mafra)¹⁰².

Além da descentralização política, outra estratégia adotada por Amin é o investimento na realização de obras pelo seu governo, de uma administração pública que geralmente está mais preocupada com o investimento em obras maiores do que com as intervenções mais simples e menos visíveis, como indica a charge abaixo (Fig. 44).



Figura 44

Bonson. Amin faz publicidade das obras. Data: 24/06/2001.

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson.

Publicado originalmente no Jornal *A Notícia*.

No primeiro plano desta charge vemos dois homens olhando para uma placa e conversando. Um deles, apontando para ela diz ao outro: “Taí, como o Sr. pediu: maior visibilidade para suas obras!!”. Este sorrindo agradece com um “xóia”. Vemos então ao fundo o desenho de uma pequena escola, e ao seu lado, um enorme outdoor com o texto:

¹⁰²A *Notícia*. Joinville. Sábado, 28 de Julho de 2001. SC – BR. Coluna Política. Edições anteriores. Disponível no site: <http://www1.an.com.br/2001/jul/28/0pot.htm>.

“Mais uma obra da administração Esperidião Amin”.¹⁰³ Essa charge faz novamente uma referência à Amin, figura política tradicional da cidade de Florianópolis, e aos seus esforços em associar sua imagem à ideia de trabalho e competência, com vistas à eleição que se daria em seguida. Tal fato pode ser percebido também no excerto de uma matéria publicada no jornal *A Notícia* em julho de 2001: “Nosso partido já sentiu que está voltando a se dirigir à população. Existia uma ansiedade por isso, pois a obra tem um reflexo muito grande na eleição”, avalia o secretário-geral do partido Aldo Rosa”.¹⁰⁴ Assim, é possível perceber que Bonson parte dos acontecimentos cotidianos da cidade de Florianópolis para compor suas charges, a exemplo da seguinte (Fig. 45), na qual está presente outra questão característica da capital que diz respeito à rivalidade entre os times da cidade, Figueirense¹⁰⁵ e Avaí¹⁰⁶.

Nesta charge (Fig. 45), observamos no primeiro plano o desenho de um grande leão com um distintivo nas cores azul e branca no qual está inscrito “Avaí FC” e, também, com um curativo na barriga. Em posição de deslocamento, o leão parece se distanciar com expressão de dor da cena que se passa no plano de fundo. Lá, dois homens estão sentados em torno de uma mesa com uma garrafa e dois copos, olhando para o leão que passa. O personagem que está com o copo na mão inicia o diálogo ao dizer: “Legal se o leão do I. R. fosse aquele ali hein?...”. O outro responde: “Pôdi crer, não morde mais...”. O riso logo é provocado pela associação do fracasso do time de futebol florianopolitano Avaí no Campeonato Catarinense de 2003, que significaria um perigo menor do que a Receita Federal que nesse período recebia as declarações do imposto de renda.

¹⁰³Esperidião Amin Helo Filho nasceu no dia 21 de dezembro de 1947 em Florianópolis. Iniciou sua carreira política como prefeito de Florianópolis entre 1975 e 1978. Foi governador do estado de Santa Catarina entre 1983 e 1987, novamente prefeito, entre 1989 e 1990, e governador, entre 1999 e 2003. No cenário político nacional, Amin foi senador entre 1991 e 1999 e, em 2011, foi eleito deputado federal.

¹⁰⁴*A Notícia*. Joinville. Sábado, 28 de Julho de 2001. SC – BR. Coluna Política. Edições anteriores. Disponível no site: <http://www1.an.com.br/2001/jul/28/0pot.htm>.

¹⁰⁵O Figueirense Futebol Clube é um time de Florianópolis criado no dia 12 de junho de 1921 e que tem seu estádio, Orlando Scarpelli, localizado no Bairro Estreito, parte continental da cidade.

¹⁰⁶O Avaí Futebol Clube é um time de Florianópolis criado no dia 01 de setembro de 1923 e que tem seu estádio, Dr Aderbal Ramos da Silva, mais conhecido como estádio da Ressacada, situado no sul da ilha da cidade.

Leão do Avaí no imposto de renda



Figura 45

Bonson. Leão do Avaí no imposto de renda. 10/03/2003.

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson.

Publicado originalmente no Jornal *A Notícia*.

Assim, o leão aqui é apresentado como uma dupla metáfora. Ao mesmo tempo em que se remete ao “leão” do imposto de renda, ou seja, ao Estado forte e poderoso, faz referência ao “leão da ilha”, mascote do time Avaí que no momento apresentava-se fraco e inofensivo. Outro elemento que destaca o temor dos contribuintes pode ser captado a partir das relações entre a charge e o seu meio de veiculação. No dia 03 de março do mesmo ano é publicada no jornal *A Notícia* uma matéria sobre as modificações no sistema de arrecadamento das declarações, como podemos observar: “A cada ano, a Receita Federal fecha o cerco em torno dos declarantes para acabar com possíveis brechas que facilitem a sonegação de imposto. Algumas novas exigências constarão do programa do IR”.¹⁰⁷ A composição da charge seguinte (Fig. 46) é muito parecida com a anterior.

¹⁰⁷*A Notícia*. Joinville. Segunda-feira, 03 de Março de 2003. SC – BR. Coluna Economia. Edições anteriores. Disponível no site: <http://www1.an.com.br/2003/mar/03/0eco.htm>

Figueira na lanterna

**Figura 46**

Bonson. Figueira na lanterna. 29/04/2003.

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson.

Publicado originalmente no Jornal *A Notícia*.

Nessa charge há novamente o desenho de um animal no primeiro plano da imagem, desta vez uma ave com o distintivo do Figueirense Futebol Clube, que assim como o leão em relação ao Avaí, é o símbolo da torcida organizada do Figueira, trazendo nas garras uma lanterna. Ao fundo, dois homens que estão sentados em volta de uma mesa com bebida, vestindo camisetas na cor azul e branca, a observam e dialogam. O homem que aponta para a ave diz: “Olha! Ele pegou uma linda presa...” e outro responde: “Das grandes!!”. O riso provocado está associado ao fato que o título da charge sugere: “Figueira na lanterna”. Pelas cores das camisas, percebemos que os dois personagens se referem à torcedores do time Avaí que em tom de rivalidade zombam do adversário que se encontrava na última posição do Campeonato Brasileiro da Série A de 2003, o que explica o uso da lanterna como uma figura de linguagem. A situação apresentada na charge pode ser assim compreendida quando cruzamos seus elementos ao de seu suporte. Em uma matéria da primeira semana de maio de 2003, o jornal *A Notícia* destaca: “O Figueirense é o lanterna do Campeonato Brasileiro. Disputou 21 pontos, conquistou quatro e ainda não

venceu”.¹⁰⁸ Em ambas as charges, Bonson traz como intertexto o cenário da mesa de bar de outros desenhos seus.



Figura 47



Figura 48



Figura 49

Detalhe de uma história em quadrinhos retirada do livro “Waldirene, a AM”, p. 35.

Detalhe da charge “Leão do Avaí no imposto de renda”.

Detalhe da charge “Figueira na lanterna”.

Além da temática política e do futebol, Bonson apresenta em suas charges a do transporte público da capital. Na charge seguinte (Fig. 50) há no plano de fundo a conhecida ponte pênsil. No centro da imagem dois ônibus circulam. No primeiro, o motorista é um personagem gordo, careca, com bigode que fuma um charuto e o ônibus tem em seu letreiro a palavra “Tilasca”. Dois homens no primeiro plano conversam sobre a cena, um deles segurando e lendo um papel diz: “Pô! Que confa! TICEM, TITRI, TIRIO, TILAG...”, enquanto o outro responde irritado: “E tem mais aquele ali: o do aumento!”. A figura caricata do burguês empresário em oposição ao do homem comum, trabalhador, pode ser lida como a presença de interesses distintos em torno de uma situação conflitiva no transporte público em Florianópolis. A referência aos termos Ticen (Terminal Central), Titri (Terminal da Trindade), Tirio (Terminal do Rio Tavares) e Tilag (Terminal da Lagoa) indica uma modificação na estrutura do transporte urbano que na época de sua implantação teria gerado diversos conflitos, como o descontentamento da população com o aumento das tarifas e a desorganização do novo sistema de terminais de ônibus, como aponta o jornal *A Notícia*:

O primeiro dia de funcionamento do Sistema Integrado de Transporte (SIT) em cinco terminais do interior da Ilha apresentou um quadro

¹⁰⁸A *Notícia*. Joinville. Quinta-feira, 08 de Maio de 2003. SC – BR. Coluna Esporte. Edições anteriores. Disponível no site: <http://www1.an.com.br/2003/mai/08/0esp.htm>.

semelhante à situação ocorrida no terminal do Centro, com muita confusão e filas. A maior dificuldade dos usuários foi encontrar qual o caminho mais curto para chegar ao seu destino e a maior reclamação foi o tempo de espera pelos ônibus nas plataformas.¹⁰⁹



Figura 50

Bonson. Tilasca. 14/08/2003.

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson.

Publicado originalmente no Jornal A Notícia.

Esse último aspecto referente à reação dos usuários do transporte público da capital também foi destacado em outra charge de Bonson (Fig. 51) na qual observamos no plano principal o desenho de três ônibus, cada qual com um letreiro de destino definido: “Casa da mãe Joana”, “Casa do Chapéu”, “Procasa de Irene”. A confusão de placas é relatada pelos personagens no primeiro plano da cena: “Pô!Que zorra!Não to entendendo nada...”. O título da charge “Terminal” e o texto em destaque na parte superior da imagem “Enquanto isso, no novo sistema” sugerem que a confusão foi causada pela implantação do novo sistema integrado de terminais.

¹⁰⁹A Notícia. Joinville. Terça-feira, 05 de Agosto de 2003. SC – BR. Coluna Geral. Edições anteriores. Disponível no site: <http://www1.an.com.br/ancapital/2003/ago/05/1ger.htm>.



Figura 51

Bonson. Terminal. 06/08/2003.

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson.

Publicado originalmente no Jornal *A Notícia*.

Hoje, podemos observar os desdobramentos da implantação do Sistema Integrado de Transporte, entre os quais o abandono de diversos terminais (como o do bairro Saco dos Limões e do bairro de Fátima, localizado na parte continental de Florianópolis), o freqüente aumento das tarifas para os usuários, as conseqüentes manifestações dos estudantes e sua organização em torno do Movimento Passe Livre (MPL) em 2005, que se mantém ativo mesmo diante das represálias. A crítica de Bonson presente nessas charges adquire sentido somente para aqueles que vivenciam essas transformações no cenário urbano. O caos provocado por um sistema de transporte público mal estruturado só é capaz de suscitar a piada e o humor para aqueles que compartilham essa experiência, o que não seria possível, por exemplo, para aqueles usuários do transporte público do terminal antigo da cidade, que aparece na fotografia de Bonson (Fig. 52). Nela, o cenário urbano é caracterizado pela atmosfera de um fim de semana no início do dia, onde o caos e os personagens inexistem, diferente, por exemplo, do cenário da praia, que é apresentado na charge seguinte (Fig. 53).



Figura 52

Bonson. Terminal Antigo. Fotografia, s/data.

Nessa charge (Fig. 53) há um homem bebendo uma cerveja, duas mulheres que vestem biquínis caminhando pela praia e um casal dialogando. A mulher, que está vestida com o corpo coberto por uma espécie de maiô reclama com o personagem Alfredo sobre a “pouca-vergonha” das meninas que exibem seus corpos, dizendo que deveria haver a burga no Brasil. Ele, apesar de parecer empolgado com a presença das meninas concorda com Alzira, o que provoca o humor na charge.



Figura 53

Bonson. Gatas na praia e a burga. 19/11/2001.
 Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson.
 Publicado originalmente no Jornal *A Notícia*.

Certamente essa é uma cena comum em um dia de verão na ilha e nos interessa mencioná-la aqui também para ressaltar o aspecto erótico na obra de Bonson, que aparece sutilmente nas expressões gráficas de humor e de modo mais acentuado em outras de suas produções artísticas. Por essa charge também é possível perceber que Bonson utiliza o cenário de uma praia de Florianópolis para falar de um assunto distante. O artista faz isso justamente para marcar uma oposição de comportamento bastante clara para o leitor. Isso mostra que ele possui a preocupação de tornar a mensagem acessível ao seu leitor que é um leitor de Florianópolis, por isso a referência à cidade e ao que é cotidiano aparece como um recurso para abordar um acontecimento que não é local. Nesse processo criativo Bonson direciona seu foco aos cenários da cidade, com seus múltiplos territórios, e aos personagens de seu cotidiano, com suas gírias e comportamentos típicos. Assim, é possível afirmar que enquanto artista da cidade e do cotidiano, Bonson elabora sua obra a partir do estudo da cidade e do cotidiano, duas dimensões que serão aprofundadas nos capítulos seguintes.

Capítulo 3 Cenas urbanas: uma cartografia

3.1 O experimento do desenho e da pintura: uma cidade de símbolos

Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Walter Benjamin, importante pensador do século XX, apresenta reflexões que são o encontro de duas outras obras suas, “O Narrador” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Entre outros elementos que revelam esse encontro, a tentativa de compreender a experiência moderna por meio da análise dos escritos de Charles Baudelaire sobre a cidade e a multidão e, portanto, sobre as formas de narrativa e experiência na história, parece ser fundamental. Nesse texto, Benjamin apresenta uma oposição importante entre duas formas de viver a modernidade, o que significa falar de duas experiências de contato com a massa urbana nas grandes cidades: a do transeunte e a do *flâneur*. A primeira, caracterizada pela inserção do homem na multidão, e a segunda, pelo seu afastamento. A respeito disso, Benjamin escreve na seguinte passagem: “Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade”.¹¹⁰ Se o *flâneur* é aquele que observa a multidão com um binóculo do alto de um apartamento e o transeunte é aquele que a observa imerso em seu trânsito, o que dizer daquele que iniciado na ‘arte de observar’¹¹¹ o faz da rua, porém isolado da multidão? Transeunte e *flâneur*, assim era Bonson. Essas duas formas de viver a experiência urbana contribuíram para que ele se tornasse um artista da cidade.

Com seus inseparáveis lápis e seu bloco de desenho o artista percorreu as ruas e registrou o que viu. Tudo o que ele desenhou nós vemos todos os dias, mas o artista vê um pouco além. E dá forma ao que vê.¹¹²

O excerto acima, escrito pelo jornalista Cleber Teixeira no convite para a exposição “Florianópolis 98/99: desenhos de Sérgio Bonson”, realizada entre os dias 16 de junho e 15 de agosto de 1999 no

¹¹⁰BENJAMIN, 1989, p. 122.

¹¹¹BENJAMIN, 1989, p. 123.

¹¹²Texto do convite à exposição “Florianópolis 98/99: desenhos de Sérgio de Bonson”, escrito por Cleber Teixeira em maio de 1999.

Museu Victor Meirelles (localizado em Florianópolis - SC) elucidada a primeira fase de Bonson como um artista da cidade. Enquanto transeunte, costumava caminhar pelas ruas de Florianópolis. Enquanto *flâneur*, procurava manter um distanciamento das pessoas. Imersão para capturar o movimento da cidade e introspecção para elaborar sua obra. A rua era seu local de estudo, trabalho e prazer, era seu próprio objeto de expressão artística. Não por acaso, o primeiro desenho de Bonson é o de uma rua que leva a um bar que ele frequentava com os amigos. Trata-se da Rua Saldanha Marinho, que é também o título de seu desenho (Fig. 54) cujo ponto de vista está localizado no mapa 01.

Mapa 01



1. Desenho Saldanha Marinho - 31/08/1998 (Fig. 54)
2. Desenho Rua dos Ilhéus - 25/12/1998

Um pouco abaixo da esquina da Rua Saldanha Marinho com a Rua Fernando Machado estava Bonson no dia 31 de agosto de 1998, mais precisamente, na tarde daquele dia, como indicam as sombras no chão projetadas do lado oeste para o leste da paisagem.

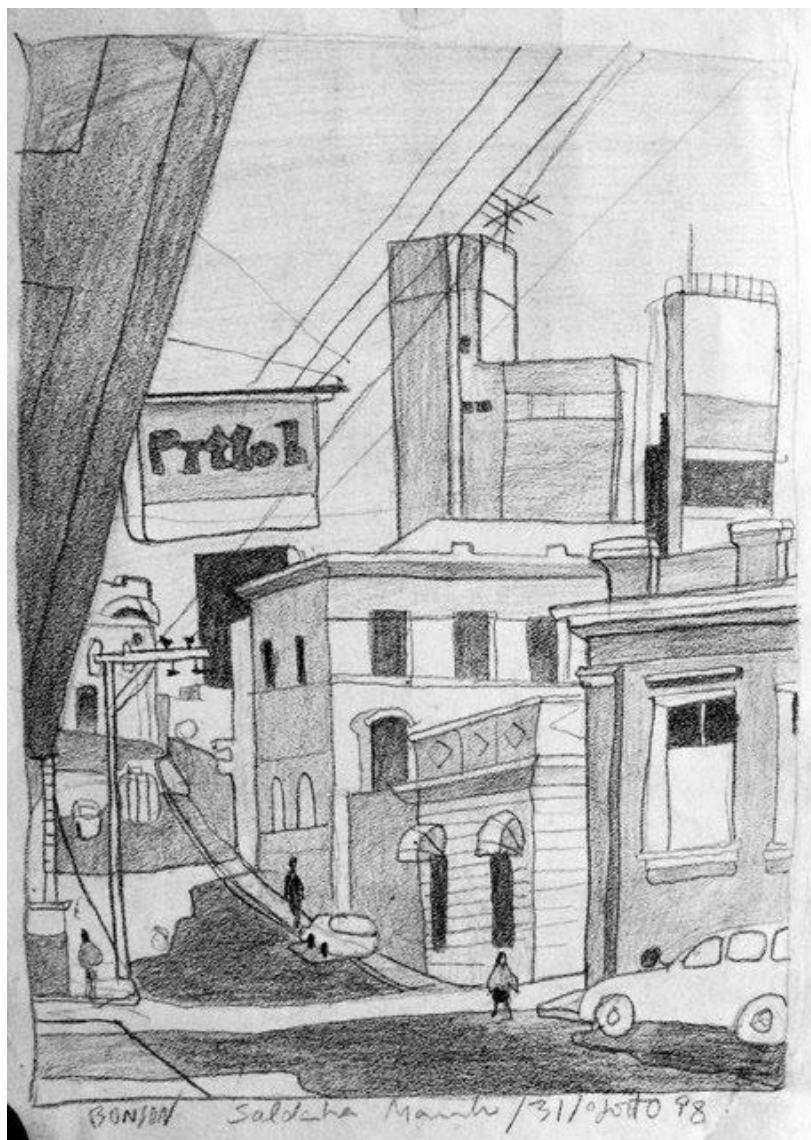


Figura 54

Bonson. Saldanha Marinho. 31/08/1998. Crayon s/ papel.

Nesse desenho (Fig. 54) a crayon sobre papel, Bonson traça uma linha diagonal que atribui profundidade ao cenário e que leva o olhar do observador ao Museu da Escola Catarinense, onde funcionavam a Antiga Escola Normal, no ano de 1892, e a Faculdade de Ciências da Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina (FAED-UDESC), até o ano de 2007. O desenho do museu não possui, no entanto, qualquer referência à sua arquitetura histórica e é, inclusive, parcialmente ocultado pelo poste de luz ao qual estão ligados os fios que formam uma diagonal contrária. Acompanhando o sentido desse traço está a marquise da loja de calçados Pittol, como indica a escrita na placa, que se estende verticalmente ao invés de acompanhar o sentido lateral da calçada em que estava Bonson. A diagonal principal, que geralmente possui a função de destacar um elemento, aparece aqui como parte de uma meia-lua completada pelos fios de luz para conduzir o olhar aos prédios, às suas sombras e novamente à rua. O que interessa então, já não é o que está no final da diagonal ou à sua margem, mas sim, a composição da própria linha de profundidade, que antes de ser apenas uma linha, é rua, e como tal, um lugar de passagem. Nesse desenho, reside sobre os carros e as pessoas que passam uma desproporção que é também aquela encontrada na relação entre as caixas de energia e o poste de luz. Há ausência de polimento nos traços das formas e as relações entre elas parecem pouco aprimoradas. Esses aspectos sugerem que o desenho seja um exercício inicial de composição, ainda que a noção de perspectiva e de contraste entre luzes e sombras presente no desenho indique o conhecimento técnico do artista. De fato, essa impressão se confirma na história contada pelo jornalista Sérgio Rubim sobre um desenho de Bonson:

Foi o seu primeiro desenho a carvão sobre Florianópolis. Bonson nos seus últimos tempos se dedicou a retratar a cidade com seus prédios antigos, modernos, fios e postes de luz poluindo o nosso cotidiano. Naquele 31 de agosto de 1998 estávamos, a turma antiga, na Kibelândia quando o Bonson chegou com o trabalho. Me mostrou e fiquei encantado. Queria para mim. Ele, relutante, ria e dizia que não me daria seu primeiro trabalho a carvão. Decidi, então, partir para uma negociação. Havia chegado recentemente de uma viagem de navio e tinha no bolso um cartão de

viagem com o meu nome, acho que era de milhagem ou coisa parecida. Ofereci o cartão em troca do trabalho. Bonson estava de viagem marcada para a França e eu falei que com aquele cartão teria descontos em qualquer lugar onde fosse. De bares, restaurantes e hotéis. A negociação, em meio a muita cerveja, pegou fogo e como em uma peça de teatro exerci meus melhores dotes burlescos na tentativa de adquirir a obra. Quando convencido de que o cartão servia, Bonson disse: - *Mas e o nome?* Respondi rapidamente que isso era de menor importância, que só olhavam o primeiro nome e nós dois éramos Sérgio. Negócio fechado! Nas inúmeras vezes que nos encontramos depois nunca tocamos no assunto. Mas pelo que sei o Bonzon [*sic* Bonson] nunca usou o tal cartão¹¹³.

Desse relato, é preciso destacar duas observações. A primeira delas, é que Rubim faz uma referência à fase inicial e final de Bonson como um artista da cidade e à característica de sua obra: o retrato de uma cidade que combina o desejo de ser antiga e moderna. Um desejo do final do século XIX e início do XX que se estendeu à contemporaneidade. Naquela época, havia em Florianópolis o forte desejo de remodelar a imagem representativa de insalubridade, atraso e isolamento que figurava sobre a capital do Estado de Santa Catarina. As exigências por transformações configuravam-se sob os jogos de interesses e poder presentes no processo de aburguesamento, a introdução do discurso médico-higienista promovendo reformas no espaço urbano e social, bem como a instituição de um *ethos* de moralidade ligado fortemente ao modelo europeu de civilidade: autocontrole, condutas polidas e hábitos refinados. Tratava-se, pois, de um reformismo com vistas à modernidade civilizadora.

Naquele momento investia-se na limpeza do espaço urbano por meio da destruição de elementos simbólicos que remetiam à desqualificação do que precisava ser um passado longínquo instantaneamente, como as habitações coletivas consideradas focos de moléstias. Criava-se, então, uma espécie de véu a invisibilizar os

¹¹³Fonte: <http://cangarubim.blogspot.com/2010/05/mao-bonson-e-dario-de-almeida-prado.html>.

descompassos de uma sociedade que visava o progresso. Construíram-se asilos para mendigos e órfãos, como o “Asilo de mendicidade Irmão Joaquim” e o “Asilo de órfãos São Vicente de Paula”, transferia-se a roda dos expostos, o cemitério e a farra do boi do centro ilhéu para a periferia. Iniciava-se, ainda, a construção da ponte Hercílio Luz, a implantação do sistema de saneamento, da rede de energia elétrica, o alargamento das ruas que deram lugar às avenidas, como a “Avenida Hercílio Luz”, e, mais tarde, às avenidas de trânsito rápido.

As continuidades e fraturas desse tempo, assim descrito, podem ser apreendidas nos desenhos de Bonson. Ao mesmo tempo em que o artista recupera a imagem de edificações antigas, desloca o olhar que incide sobre elas para o espaço da cidade que melhor revela a experiência moderna: a rua. É nela que elementos como os fios de energia elétrica não passam despercebidos a um observador meticuloso como Bonson, que por meio da atenção aos detalhes incita o leitor de sua obra a olhar para a cidade a partir de outros ângulos e a perceber aspectos, como a iluminação, os prédios e a própria pavimentação das ruas, que compõem um novo cenário urbano: o de Florianópolis na contemporaneidade. O interesse de Bonson em registrar detalhadamente esse cenário também aparece nas fotografias que o artista produziu em suas caminhadas pela cidade, como é o caso da Rua Saldanha Marinho (Fig. 55).



Figura 55

Bonson. Rua Saldanha Marinho. S/ data. Fotografia.

O ponto de vista de Bonson nessa fotografia não é exatamente igual ao daquele desenho (Fig. 54), porém, sendo um olhar na mesma direção da Rua Saldanha Marinho, algumas aproximações podem ser feitas para evidenciar o processo de criação de sua obra e a representação sobre a cidade que o artista se propunha a fazer. A fotografia, provavelmente tirada em um domingo, quando as lojas de comércio não estão em funcionamento, apresenta as fachadas dos prédios no lado esquerdo da rua, uma série de carros estacionados no lado direito, alguns em movimento ao fundo e apenas duas pessoas transitando na calçada, quase imperceptíveis entre as paredes e o poste de luz. No desenho, Bonson reapresenta esses elementos da maneira como os via. As fachadas são elaboradas a partir de linhas verticais, os carros aparecem estáticos e as pessoas como fantasmagorias, um termo que, aliás, remete novamente aos escritos de Benjamin sobre a massa urbana e especificamente ao seu entendimento como “uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas”.¹¹⁴ Assim, se a princípio seria possível afirmar que Bonson não estava interessado em retratar os personagens da cidade nos desenhos urbanos, a partir da fotografia é possível refutar essa ideia em favor de outra: os personagens aparecem sem forma nos desenhos do artista porque também sem forma eles aparecem na cidade, seja pela distância do artista em relação a eles ou pelo movimento com que estes passam pelas ruas. Esse movimento é o que nos leva finalmente à segunda observação sobre o relato de Rubim. Assim como as ‘simples pessoas nas ruas’, Bonson por muitas vezes foi um passante. Na caminhada do dia 31 de agosto de 1998, por exemplo, Bonson segue da Rua Saldanha Marinho para a Rua Victor Meirelles, onde fica a Kibelândia, local de encontro com os amigos e de boemia, como bem lembra Rubim. Esse movimento de Bonson pelas ruas da cidade demonstra que o artista estava imerso no ambiente urbano e que, talvez por isso, o seu foco de interesse nos desenhos fosse a rua e o modo como ela apresenta a coexistência entre o antigo e o moderno. A fotografia (Fig. 55), enquanto material de estudo para a sua composição, permite enfatizar essa ideia, uma vez que ela também captura a articulação entre os elementos do passado e do presente ao invés de se limitar ao ponto de vista sobre um ou outro. Essa concepção formal pode ser entendida como uma tendência que predominou nos

¹¹⁴BENJAMIN, 1989, p. 113.

Enquanto em 1998 foram encontrados apenas dois desenhos, o da Rua Saldanha Marinho e o da Rua dos Ilhéus, em 1999 foram encontrados treze desenhos que, se não definem um percurso linear realizado pelo artista, indicam o perímetro das caminhadas de Bonson e os pontos de vista que ele se dedicou a representar em seus desenhos. Tendo como foco de interesse o centro da cidade de Florianópolis, e mais especificamente o centro histórico da cidade, Bonson surpreende ao não privilegiar sempre os monumentos e ao oferecer um olhar que poderia ser o de qualquer transeunte, pois o que ele vê é o que está diante daqueles que transitam nas ruas. Seu olhar do banquinho posto na calçada, geralmente em esquinas e abrigado sob as marquises, acompanha a cidade em movimento e o fluxo da multidão.

No desenho da Rua Fernando Machado (Fig. 56) na esquina com a Avenida Hercílio Luz, Bonson utiliza o desenho da marquise e da calçada em que está na tarde do dia 09 de janeiro de 1999 como enquadramento para uma edificação. Parece um jogo da *gestalt*, pois a psicologia da forma se coloca diante do observador. É possível ver apenas a cor escura da calçada e da marquise como molduras para um antigo casario assim como é possível ver apenas a faixa clara que se estende do casario ao prédio com janelas que lembram o estilo de Pieter Mondrian. É desse modo que Bonson concilia o antigo e o moderno, uma representação que também passa por uma ideia de conservação do patrimônio histórico da cidade. Assim, um casario do século XVII é incorporado ao cenário urbano do século XX na medida em que adquire uma funcionalidade, como a de comércio tal qual mostra o desenho (Fig. 56). Nele, é possível identificar a presença do moderno ainda a partir de outros símbolos. As luminárias nas marquises, os postes de luz, o emaranhado de fios, os telefones públicos, as placas de trânsito, os carros cruzando a avenida e os pedestres sem identidade são elementos que remetem a uma visualidade urbana ligada à transformação do espaço e também das práticas vivenciadas nele. Um exemplo evidente dessa transformação é o uso de placas indicando se é ou não permitido estacionar. Trata-se de uma intervenção no espaço e na vida da cidade, uma vez que essas placas são símbolos da emergência de uma sociedade de controle, o que permite pensar a história da cidade na longa duração, e, nesse sentido, em suas relações com a história de um processo civilizador. Assim, o espaço da cidade pode ser compreendido como o lugar de instituição de condutas não ordenadas por uma lógica racional

concreta - se por ela entendermos um conjunto de ações planejadas pelo próprio indivíduo -, e sim, por uma ordem social coletiva e dinâmica.

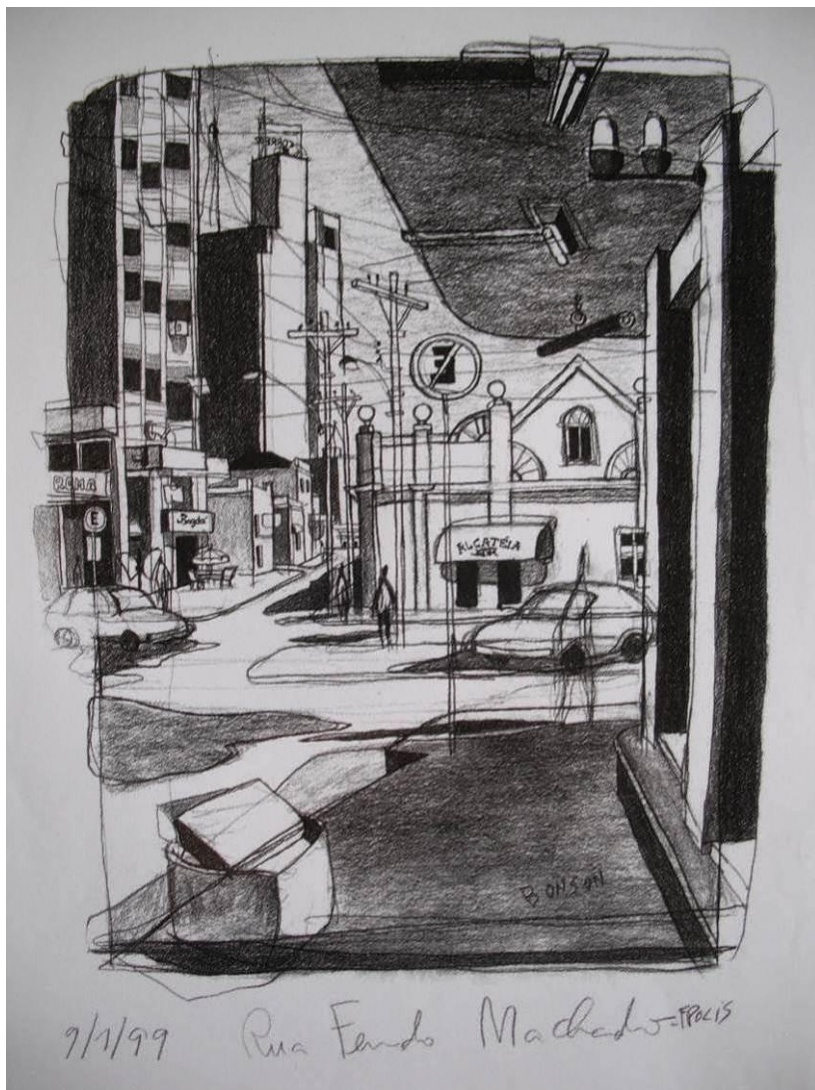


Figura 56

Bonson. Rua Fernando Machado. 09/01/1999. Crayon s/ papel.

Essa ordem “mais irresistível e mais forte do que a vontade e a razão das pessoas isoladas que a compõe”¹¹⁵ é determinada, em larga medida, pela construção de elementos simbólicos que podem ser lidos rapidamente pelo olhar e que comunicam um padrão de comportamento a ser seguido. Essa dimensão do urbano, que reside na experiência do espaço, parece interessar à Bonson em sua primeira fase como artista da cidade. Os seus desenhos sugerem um questionamento acerca de como conciliar uma nova dinâmica de vida em um espaço que conjuga o antigo e o moderno. Uma resposta a esse questionamento parece vir de seus próprios desenhos nos quais o motivo dos símbolos modernos se sobrepõe ao motivo dos símbolos antigos. Desse modo, talvez a arte de Bonson expresse o desejo de sobreposição dos tempos antes de sua articulação. Nesse momento, o artista não está preocupado em recuperar o passado da cidade, mas sim em capturar o seu presente. A fotografia de um ponto de vista da Rua Fernando Machado (Fig. 57) semelhante ao do desenho (Fig. 56) exprime essa ideia na opção pelo enquadramento do casario e do prédio e pelo instante fotografado, no qual as pessoas aparecem em movimento na rua, e, inclusive, no próprio casario.



Figura 57

Bonson. Avenida Hercílio Luz. S/ data. Fotografia.

¹¹⁵ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização* – vl. 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p.194.

A cidade de símbolos enfatizando a coexistência do antigo e do moderno ou, ainda, a sobreposição do moderno sobre o antigo, aparece também em outros desenhos de Bonson datados de 1999. São pontos de vista que correspondem às indicações no mapa 02 e que estão direcionados, respectivamente, às ruas Saldanha Marinho (2), Osmar Cunha (3), Leoberto Leal (4), Jerônimo Coelho (5), Tenente Silveira (6), Conselheiro Mafra (7), Fernando Machado (8), Victor Meirelles (9), Vidal Ramos (10), Osmar Cunha (11), Saldanha Marinho (12) e Marechal Guilherme (13). Nesses desenhos aparecem algumas edificações antigas e outras contemporâneas, entre as quais se destacam as seguintes: o Museu da Escola Catarinense (2), a Igreja Evangélica e Escola Alemã (4), o Mercado Público Municipal (5), a Matriz Catedral (6), a Alfândega (7), o Museu Victor Meirelles (9), a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito (13). E, ainda no desenho de 1998, indicado no mapa 01, o ponto de vista é direcionado à Rua dos Ilhéus (2) e a edificação presente é a dos sobrados oitocentistas. Como é possível notar, na maioria desses desenhos o elemento antigo aparece, o que não significa que ele tenha destaque nas composições. Ao contrário, também na maioria deles o elemento moderno se impõe e isso ocorre principalmente a partir da representação da cidade como um texto.

O desenho da Avenida Osmar Cunha com vista para a Rua Deputado Leoberto Leal (Fig. 58) elaborado por Bonson na manhã do dia 12 de março de 1999, conforme indicam as sombras projetadas do lado leste para o oeste da paisagem, apresenta indícios da configuração de uma textualidade urbana. O primeiro deles é o nome que Bonson atribui ao desenho: Av. Osmar Cunha. Apesar de seu foco ser a rua da Igreja Evangélica de Confissão Luterana e da Escola Alemã, edificações da primeira década do século XX tombadas pelo município, a nomenclatura adotada retira a referência ao antigo e imprime uma menção ao moderno: a década de 1950 quando o político Osmar Cunha foi eleito prefeito de Florianópolis. Além disso, as palavras que aparecem inscritas em placas indicam o desejo de destacar estabelecimentos comerciais que fazem parte do cotidiano da cidade ou, ainda, do cotidiano do artista, como a sigla “AN” que remete ao jornal *A Notícia* no qual Bonson trabalhou como cartunista. Essa referência também pode ser entendida como uma tentativa de enfatizar um instrumento importante de poder e uma forma de comunicação típicos da modernidade: a imprensa e a informação.

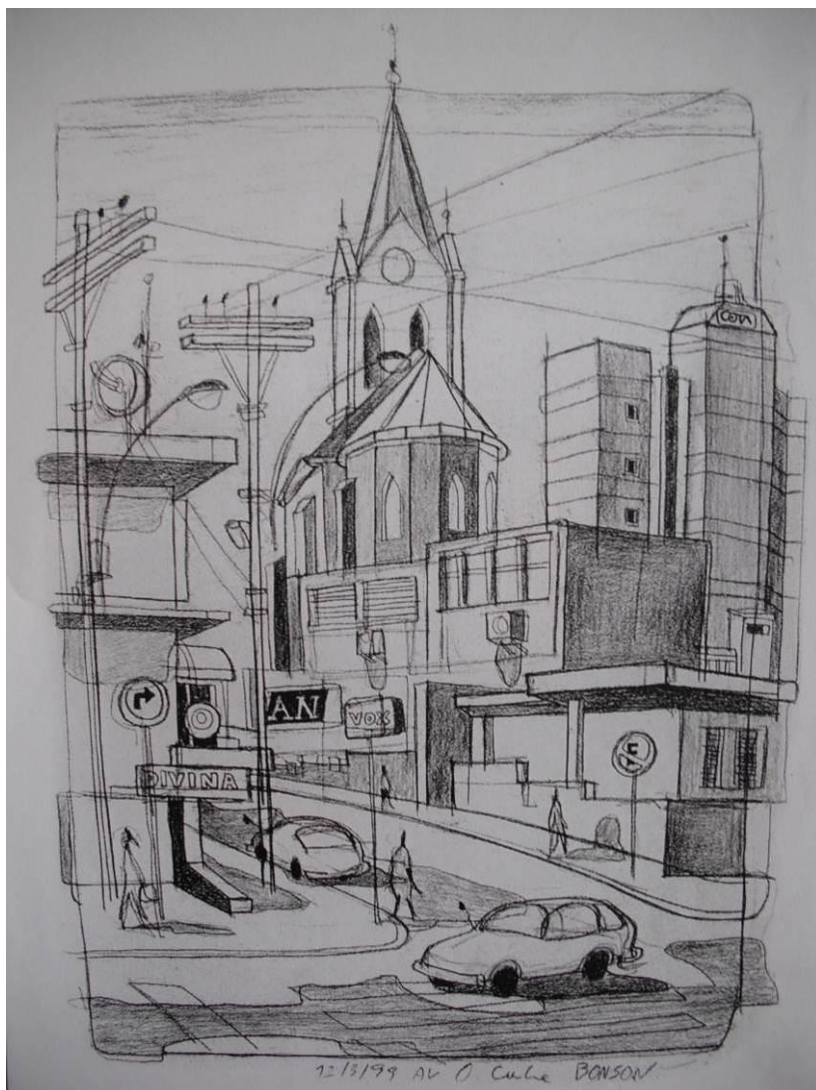


Figura 58

Bonson. Av. O. Cunha. 12/03/1999. Crayon s/ papel.

Falar de uma cidade como texto não se trata, porém, de observar somente as palavras que nela se inscrevem. Trata-se, também, de atentar

para os seus signos. No caso desse desenho de Bonson (Fig. 58), os signos que parecem contar uma história do universo urbano são novamente as placas de trânsito, os carros, os pedestres, os prédios, o ar condicionado preso em suas fachadas e, principalmente, os postes com seus fios de luz que, cruzados sobre a torre da igreja, ofuscam a única parte dela que ainda pode ser vista sem a interposição dos prédios construídos à sua volta. A fotografia da Rua Leoberto Leal (Fig. 59), feita por Bonson provavelmente na esquina com a Rua Nereu Ramos, mostra que esse detalhe na composição do desenho foi objeto de seu estudo.



Figura 59

Bonson. Rua Leoberto Leal. S/data. Fotografia em preto e branco.

Nessa fotografia, o ângulo escolhido por Bonson coloca a igreja no plano de fundo e o poste de luz com a rede de energia elétrica em destaque no primeiro plano da imagem. O enquadramento sugere, então, que Bonson estava interessado em representar minuciosamente a trama de fios que se estendia pela rua da cidade e que pretendia fazê-lo justamente nos desenhos a crayon, uma vez que a fotografia em preto e branco facilitaria a composição das formas pelo contraste entre o claro e o escuro. Nesse ponto, uma mudança geral na forma de elaborar a obra



Figura 60

Bonson. Rua dos Ilhéus. 18/09/1999. Aquarela s/ papel.

A aquarela da Rua dos Ilhéus (Fig. 60) pintada por Bonson na tarde do dia 18 de setembro de 1999 na esquina da Praça XV de Novembro é um exemplo emblemático do processo de criação artística de Bonson e de sua concepção formal nessa fase de experimento do desenho e da pintura. A composição dessa aquarela é bastante parecida

com a do desenho a crayon da Rua dos Ilhéus (Fig. 61) feito no dia 25 de dezembro de 1998 e, talvez por isso, não seja arriscado afirmar que Bonson o tenha tomado como base para a pintura.

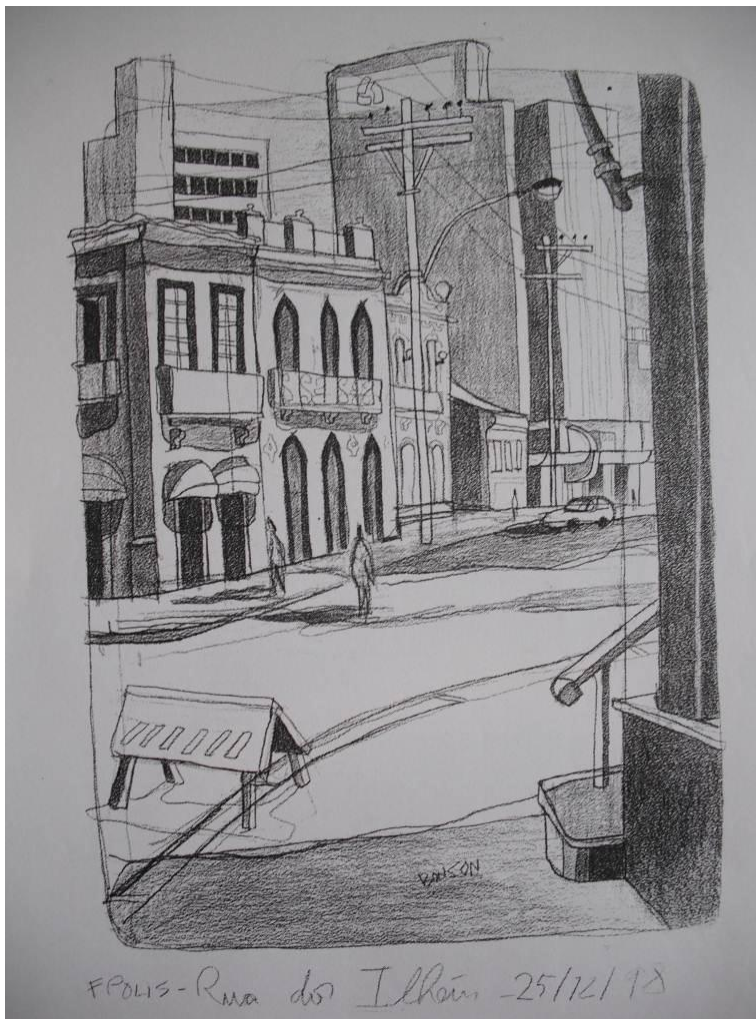


Figura 61

Bonson. Rua dos Ilhéus. 25/12/1998. Crayon s/ papel.

Em ambos, a direção do olhar do artista é a mesma: os sobrados oitocentistas que ficam ao lado da Praça XV. O que difere, no entanto, é a distância que Bonson mantém de seu objeto. No desenho, ele está mais próximo e na aquarela, ele está mais distante. No desenho, os sobrados aparecem à frente e ao lado de um conjunto de prédios, enquanto na aquarela somente os prédios de sua lateral estão presentes. No desenho, a fachada do edifício que fica na calçada em que Bonson estava pouco aparece, mas na aquarela ela adquire uma estrutura mais precisa a qual se integra uma haste que passa a intervir no cenário. As figuras humanas, o carro, os postes e os fios aparecem nesse desenho já com a característica principal das formas nos desenhos de Bonson, à exceção do primeiro: a transparência. Não há contorno e preenchimento de superfície que imobilize as formas criadas pelo artista, ao contrário, todas elas ganham movimento na interação de traços, o que remete à afirmação de Heinrich Wölfflin sobre o fato de que “somente a ausência de nitidez é capaz de fazer com que a roda gire”.¹¹⁶ Na aquarela, a presença de contornos marcados e formas preenchidas desfaz esse movimento e imprime uma atmosfera de vazios. As placas e os nomes ainda estão lá, as palavras e os signos também, porém, a textualidade do universo urbano que residia na dimensão do caos e na dispersão da cidade parece perdida. A aquarela não mostra a coexistência ou a sobreposição de um tempo sobre o outro como o desenho, ela mostra o simples contraste. O antigo, discreto, é visível. O novo, gritante, anseia por visibilidade. Os sobrados não são buscados em fotografias por Bonson, mas os prédios com suas marcas sim. Em uma caminhada pela Avenida Hercílio Luz, o artista produziu uma fotografia (Fig. 62) com o ponto de vista em direção à Rua Fernando Machado e à Rua dos Ilhéus que demonstra essa recuperação simbólica do novo em detrimento do antigo. A inscrição “SULAMÉRICA” e o emblema azul no prédio branco ao fundo da imagem são um exemplo dos detalhes que Bonson capta nas fotografias para compor seus desenhos e aquarelas.

¹¹⁶WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 30.



Figura 62

Bonson. Avenida Hercílio Luz. S/data. Fotografia em cores

Assim, por meio da análise dessas obras de Bonson é possível identificar o processo de criação de seus desenhos e pinturas, suas escolhas formais e o modo como a cidade se apresenta ao artista e como por ele é rerepresentada. No experimento dos desenhos e aquarelas de Bonson há, portanto, uma cidade de símbolos, antigos e modernos, que indica a coexistência e o contraste entre o passado e o presente.

3.2 O monumento e a rua: uma cidade de memórias

Em “As cidades invisíveis”, Ítalo Calvino afirma que “se um edifício não contém nenhuma insígnia ou figura, a sua forma e o lugar que ocupa na organização da cidade bastam para indicar a sua função”.¹¹⁷ Se na primeira fase de Bonson como artista da cidade os edifícios com e sem inscrições coexistiam nos desenhos e aquarelas, em sua segunda fase, que se estende de 2000 a 2001, é possível notar que essa coexistência se dilui em favor do motivo de monumentos históricos. Essa tendência predominante de representação pode ser observada nos pontos de vista dos desenhos e aquarelas de Bonson e em seu percurso pela cidade, conforme as indicações no mapa 04.

Assim, da Rua Deodoro (1), o artista olha para a Rua Conselheiro Mafra em direção à lateral do Mercado Público, uma construção que data do dia 05 de fevereiro de 1889 e na qual funciona ainda hoje o comércio de pescados e artesanato típicos do local. Dessa rua, Bonson segue para a Avenida Gama D’Eça (2) onde revisita o ponto de vista para a Rua Leoberto Leal de um desenho de 1999 (Fig. 58) na qual é possível ver os fundos da Igreja Evangélica e Escola Alemã, edificações de 1907 e 1913, respectivamente. Seu próximo ponto de vista é, então, o da Rua Victor Meirelles (3) para a esquina com a Rua Saldanha Marinho onde fica situada a Casa Natal do professor, desenhista e pintor Victor Meirelles de Lima, um sobrado construído no final do século XVIII que abriga o Museu Victor Meirelles atualmente. Em sua caminhada pela cidade, Bonson segue para o alto da Rua Trajano (4), de onde olha para a Rua Marechal Guilherme que fica entre a Escadaria do Rosário e a Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, construída entre 1787 e 1830, ambas as edificações tombadas pelo Serviço do Patrimônio Histórico, Artístico e Natural do Município (SEPHAN) em 1989 e pertencentes ao Conjunto Arquitetônico VII, que se refere à área do antigo Bairro da Figueira.¹¹⁸ Ainda na Rua Trajano (5), porém um pouco antes da Rua Vidal Ramos, Bonson olha para a Escadaria e a Igreja.

¹¹⁷CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Cia das Letras, 2009, p. 17-18.

¹¹⁸DIAS, Adriana Fabre. *A reutilização do patrimônio edificado como mecanismo de proteção: uma proposta para os conjuntos tombados de Florianópolis*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Florianópolis, SC, 2005.

De acordo com a sequência apontada no mapa, seu próximo ponto de vista é o da Praça XV (6), na esquina da Rua dos Ilhéus com a Rua Conselheiro Mafra, para a Câmara Municipal, um sobrado construído entre 1771 e 1780 no qual funcionava a antiga Câmara e Cadeia que também é tombado pelo município. Em seguida, Bonson segue para a Rua Arcipreste Paiva (7), que contorna a Praça XV e que da esquina com a Rua Vidal Ramos oferece uma vista para os fundos da Catedral, construída entre 1753 e 1773, e para o antigo Cine Ritz, uma construção da década de 1970. Depois, o artista novamente se dirige à Rua Trajano (8) e propõe um ponto de vista da calçada próxima à Rua Vidal Ramos que incide em diagonal sobre a Igreja Nossa Senhora do Rosário. Em seguida, Bonson retorna à Rua Victor Meirelles (9) e elabora uma aquarela com o ponto de vista da esquina do Museu em direção a um casario no qual funciona a tradicional Chopperia e Restaurante Kibelândia. Outro ponto de vista de Bonson é o da Rua Bento Gonçalves (10) também em direção a um casario e ao Terminal Rodoviário Rita Maria. Depois dele, o artista segue para a Rua Arcipreste Paiva (11) na esquina com a Rua Tenente Silveira e direciona seu olhar para o Largo da Catedral. Por fim, o último ponto de vista de Bonson nesse percurso é o do centro da Rua Trajano (12) para a Igreja no alto da Escadaria. Como é possível notar, entre os doze pontos de vistas dos desenhos e aquarelas de Bonson, estão presentes lugares gastronômicos, boêmios, religiosos, culturais, políticos, artísticos e de simples passagem.

À medida que as obras de arte de Bonson realizadas nesse período direcionam o olhar para os monumentos históricos e para os locais tradicionais de Florianópolis, o seu percurso pela cidade enquanto artista poderia ser também o percurso de alguém que a visitasse pela primeira vez e que buscasse conhecer sua história. A caminhada de Bonson pelas ruas, concentrada na parte baixa do centro de Florianópolis, coincide, por exemplo, com o circuito cultural apresentado pelo Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (IPUF) em parceria com a Fundação Franklin Cascaes no ano de 2000, conforme indica o mapa 05. Essa coincidência de percursos permite inserir a produção artística de Bonson na memória coletiva da cidade uma vez que os pontos de vista de seus desenhos e aquarelas, destacados anteriormente, podem ser entendidos como pontos de parada para observação em uma espécie de “corredor cultural” da cidade. Do mesmo

modo que em um corredor cultural os elementos antigos são evidenciados em detrimento dos modernos, nos desenhos de Bonson os monumentos se destacam e em suas aquarelas eles impõem sua visibilidade entre os símbolos da cidade moderna.

Mapa 05



Fonte: Guia Digital de Florianópolis – Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis

O desenho da Rua Deodoro (Fig. 63) elaborado por Bonson na tarde do dia 06 de janeiro de 2000 é expressão disso. Nele, o Mercado Público aparece em destaque entre os fios de luz, as luminárias no poste e na parede de uma fachada, os condicionadores de ar em outra, a placa de trânsito e as placas de estabelecimentos comerciais, como a papelaria e a banca de jornal. Enquanto as sombras escuras no chão intercaladas com os espaços vazios (vazios porque sequer receberam cor) atribuem profundidade à rua, a gradação do branco ao preto (que parece ter sido feita com o uso de uma borracha) em torno da torre do Mercado

contribui para a ênfase no monumento. Em função disso, nesse desenho a dispersão da cidade parece não ser mais priorizada por Bonson e a atmosfera criada no ambiente até parece ser tranquila e serena, diferente daquela presente nos desenhos de 1999, tão marcada pelo movimento.

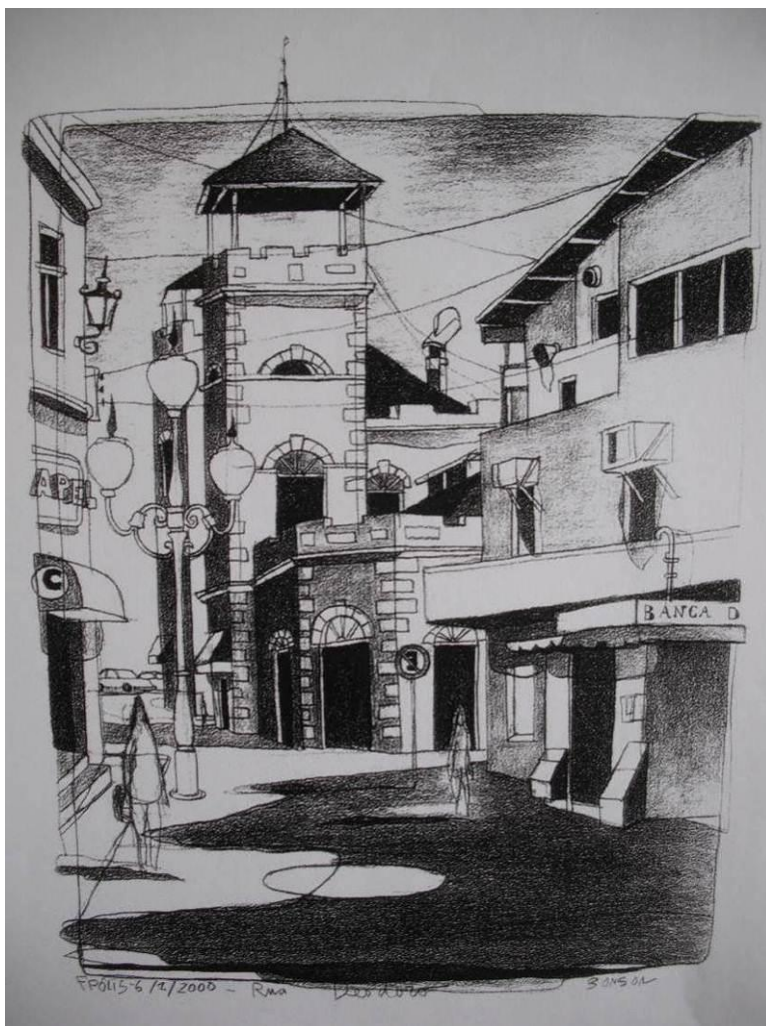


Figura 63

Bonson. Rua Deodoro. 06/01/2000. Crayon s/ papel.

Esse ponto de vista é revisitado por Bonson na tarde do dia 25 de março de 2001, quando o artista elabora a aquarela da Rua Deodoro (Fig. 64). Embora exista uma distância temporal entre a elaboração do desenho e da aquarela, a presença do mesmo ponto de vista em ambos indica que o desenho pode ter sido tomado como base para a aquarela.

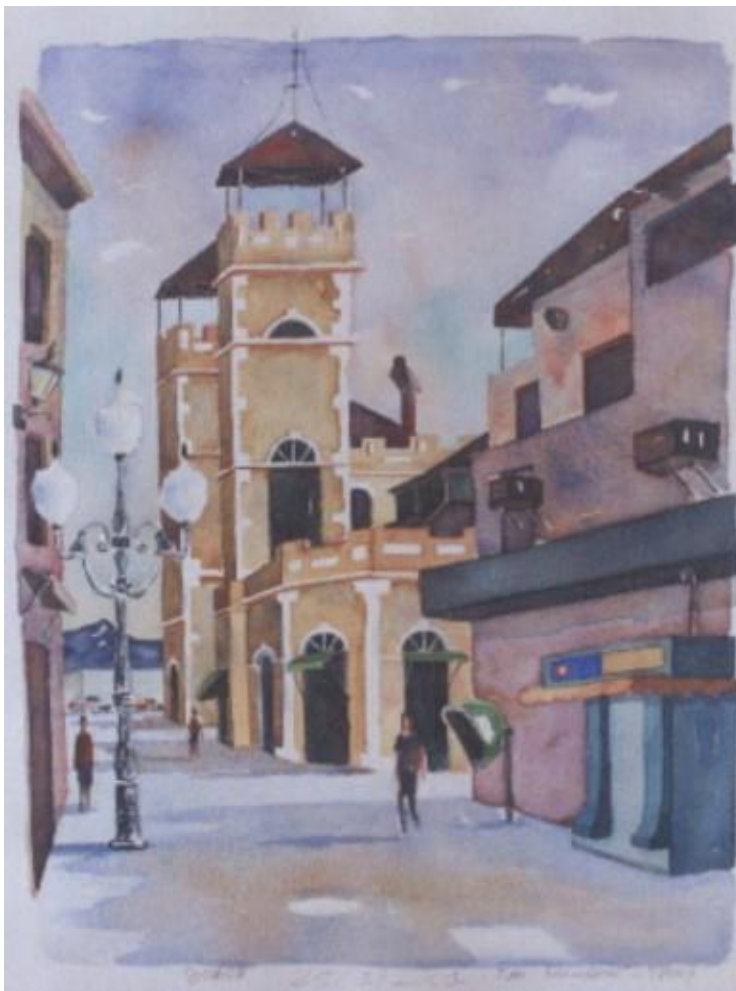


Figura 64

Bonson. Rua Deodoro. 25/03/2001. Aquarela s/ papel.

Nela, a sombra escura da fachada dos prédios possui tonalidade azul, amarela e violeta. Enquanto esse último tom provoca o equilíbrio entre cores opostas, os dois primeiros, como explica Kandinsky na sua teoria das cores em “Do espiritual na arte e na pintura em particular”, possuem a função de atribuir dimensão espacial às formas. O azul, considerado por ele uma cor fria, provocaria a impressão de afastamento no espaço, enquanto o amarelo, considerado uma cor quente, tenderia à aproximação. Nessa aquarela de Bonson (Fig. 64) é possível observar que a cor amarela predomina sobre a cor azul e que o efeito obtido de fato é o de proximidade. Ao mesmo tempo, é o limiar entre o espaço vazio e o ocupado por objetos móveis e figuras humanas, pois é a partir do espaço em que se estabelece o azul como base que as formas são estruturadas. O poste de iluminação triplo com os lustres brancos, por exemplo, leva o olhar do observador diretamente ao Mercado Público, que também apresenta realces nessa cor. Se o poste e o Mercado formam uma diagonal forte, o telefone público e o edifício ao seu lado também. Trata-se de uma oposição clara entre o antigo e o moderno, muito mais suave, porém, que no desenho, uma vez que nessa aquarela as palavras já não aparecem inscritas nos objetos. Ainda assim, o Mercado Público se impõe na imagem. Ele é o foco central do enquadramento escolhido por Bonson. Suas linhas são bem definidas e o contraste entre a luz e a sombra em suas paredes marca o recuo do vão que existe entre elas e que leva à passagem interna do Mercado. Ao fundo, os carros permanecem e há, no entanto, uma faixa irregular de cor azul que intriga o observador. Não é o céu, pois na aquarela ele se apresenta sob outra textura. Não é o mar, pois com o aterro da Baía Sul ele se foi na década de 1970. Talvez seja, então, a cobertura de um estacionamento ou das tendas montadas na feira que costuma ocorrer semanalmente no Largo da Alfândega. De qualquer maneira, a importância que esses últimos elementos possuem na representação é a mesma que as suas formas exprimem, ou seja, a ausência de autonomia das partes em relação ao todo indica que elas não são relevantes individualmente. Trata-se, então, de uma característica que remete à memória da cidade e que permanece nos desenhos e aquarelas da segunda fase artística de Bonson acompanhada ainda de outra, a memória do artista.

O desenho da Rua Victor Meirelles (Fig. 65) feito na tarde do dia 27 de janeiro de 2000 é exemplo disso. Nele, o foco central é o Museu

Victor Meirelles, uma construção de dois pavimentos que possui acesso à entrada pela rua destacada no desenho, que se estende em diagonal do primeiro ao segundo plano, onde há um esboço das árvores na Praça XV.

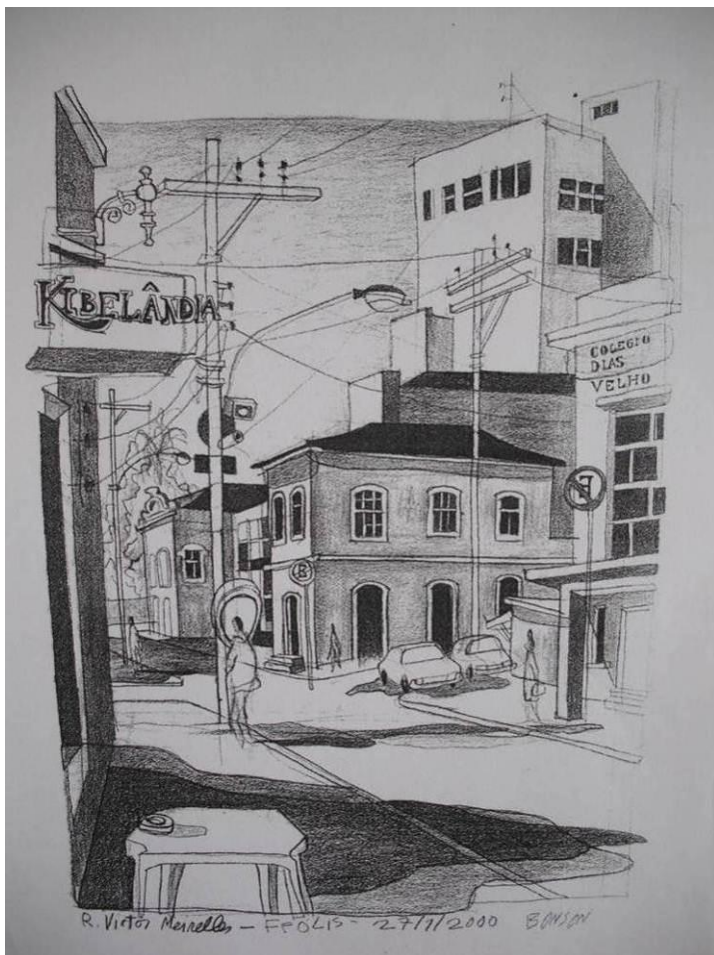


Figura 65

Bonson. R. Victor Meirelles. 27/01/2000. Crayon s/ papel.

A rua é estreita ao fundo e marcada pelo contraste entre luz e sombras em seu centro, o que sugere uma interação desse espaço com a

Rua Saldanha Marinho, onde estão estacionados os carros, e a calçada próxima à fachada do prédio ao lado esquerdo da imagem. Assim como o prédio no lado direito da imagem traz a inscrição “Colégio Dias Velho”, este traz o nome “Kibelândia” na placa. No primeiro caso, uma escrita pequena, no segundo, uma escrita grande com contornos acentuados. Esse destaque também é mantido na pintura em aquarela com esse mesmo ponto de vista (Fig. 66) feita por Bonson na tarde do dia 30 de abril de 2000.

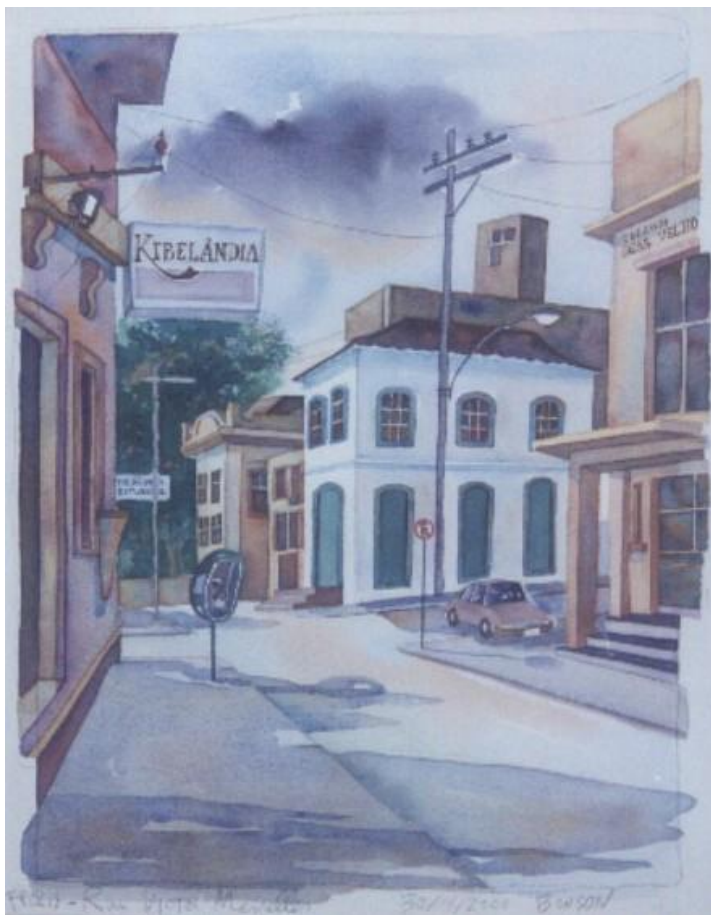


Figura 66

Bonson. R. Victor Meirelles. 30/04/2000. Aquarela s/ papel.

Nela, porém, alguns elementos do desenho são ocultados e outros modificados, como o prédio ao fundo do Museu Victor Meirelles, o poste de iluminação e a mesa na frente do bar, um dos carros, as figuras humanas, as placas de estacionamento e as árvores da Praça XV. Na aquarela Bonson faz um exercício de “limpeza” no cenário, enfatizando nesta composição dois elementos: o Museu Victor Meirelles e a Kibelândia. O museu, local histórico-cultural da cidade e o bar, local de encontros e boemia. Ambos, no entanto, carregados de um significado particular à vida e à trajetória profissional de Bonson. A Kibelândia, por ser um local no qual o artista se reunia frequentemente com os amigos e o Museu Victor Meirelles, por ser o primeiro espaço a receber sua obra e torna-la conhecida ao público pela exposição “Florianópolis 98/99: desenhos de Sérgio Bonson”. Assim, é possível identificar que além do investimento em uma memória coletiva da cidade, existe o investimento em uma memória individual do artista nessa fase de criação, o que é expresso também em outros pontos do itinerário de Bonson pelas ruas de Florianópolis, entre os quais se destaca o da Rua Trajano (Fig. 67) elaborado na tarde do dia 13 de fevereiro de 2000. Embora essa seja uma das cenas que Bonson se dedicou a desenhar e pintar em todas as suas fases artísticas, o ponto de vista desse desenho é único. Da metade da Escadaria do Rosário o artista olha para a Igreja, uma figura que assume destaque no conjunto da obra mesmo com a presença de outros elementos importantes. As mesas e cadeiras com seus guarda-sóis no centro da Escadaria guiam o olhar do observador para a fachada do prédio ao lado direito da imagem na qual está fixada uma placa com a escrita “Fratellanza”. Trata-se do Bar e Restaurante Fratellanza Italiana, criado na década de 1970 e em funcionamento até hoje. Assim como no desenho, na aquarela de Bonson datada de 19 de fevereiro de 2000 (Fig. 68), o artista apresenta um ponto de vista que enquadra a Igreja e o restaurante, este último em destaque (ainda que não o suficiente para se sobressair à Igreja) devido aos vasos de cerâmica, característicos do local, que aparecem dispostos em círculo. Essa representação está ligada à memória de um conjunto histórico e, ainda, à memória de outro lugar em que Bonson expôs suas obras e, talvez, esse seja um dos motivos que levaram o artista a enfatizar o restaurante, uma vez que ele foi elaborado antes da exposição e que compõe, inclusive, o convite para a Mostra Itinerante “Cenas Urbanas” realizada no dia 16 de março de 2000.



Figura 67

Bonson. Rua Trajano. 13/02/2000. Crayon s/ papel.

**Figura 68**

Bonson. Rua Trajano. 19/02/2000. Aquarela s/ papel.

É interessante notar, ainda, que tanto no desenho quanto na aquarela da Rua Trajano há uma desproporção significativa na torre da Igreja. Se essa desproporção marcada pelo exagero de uma das partes

em relação ao todo foi apontada também no primeiro desenho de Bonson com o ponto de vista para a Rua Saldanha Marinho (Fig. 54), é muito provável que ela não esteja ligada à falta de aprimoramento no traço, e sim, a uma característica particular na obra de Bonson que se refere ao humor. Essa representação cômica do motivo sagrado nos desenhos e aquarelas de Bonson pode ser considerada um indício de que o artista não estava preocupado em capturar a temática religiosa, mas sim, a arquitetura histórica da cidade. Talvez por esse motivo, após ter elaborado composições de monumentos importantes situados no centro de Florianópolis, Bonson se desloca à Lagoa da Conceição onde realiza desenhos e aquarelas com os pontos de vista da Rua Henrique Vera do Nascimento para o Casarão da Lagoa (Centro Cultural Bento Silvério), da Rua Senador Ivo D'Aquino para a Marina Ponta da Areia e da Rua Francisca Luiza Vieira para a Igreja de Nossa Senhora da Conceição, conforme indicado nos mapas 06 e 07.



1. Desenho Rua Henrique Vera do Nascimento – 11/11/2000
2. Desenho R. Sen. Ivo D'Aquino – 14/11/2000

3.3 Os espaços da cidade: um lugar praticado

Se os pontos de vista presentes nos desenhos e aquarelas de Bonson em sua segunda fase artística oferecem uma cartografia da cidade, em sua terceira fase, compreendida entre os anos de 2002 e 2003, os pontos de vista apresentados exclusivamente em aquarelas indicam uma descrição dos espaços dessa cidade. A distinção entre as obras elaboradas em uma fase e outra é, assim, de duas ordens: formal, pela técnica utilizada, e conceitual, pela escolha do objeto de representação. Ambas, intrinsecamente ligadas na composição das obras de arte, proporcionam ao observador um novo olhar sobre a cidade. Em “Relatos do Espaço”, Michel de Certeau afirma que “o espaço está para o lugar como a palavra quando falada”.¹¹⁹ Uma reflexão acerca disso nos permite pensar que Bonson captura nas aquarelas um movimento que se apresenta a ele como sons a um ouvinte. O objeto de representação do artista nesse momento não seria, então, o lugar e sim o espaço, ou seja, não a “estabilidade” e sim o “cruzamento de móveis”.¹²⁰ Essa mudança conceitual aparece nas obras de Bonson por meio de uma transição técnica que vai do desenho e da aquarela com base no desenho para a aquarela tão somente. A sequência de obras indicada no mapa 08 demonstra essa transição. Do desenho da Praça XV (1) com vista para a Catedral, feito no dia 11 de abril de 2002 na esquina da Rua Tenente Silveira com a Rua Arcipreste Paiva, Bonson passa à aquarela da Rua Victor Meirelles (2) feita no dia 13 de outubro de 2002, com o mesmo ponto de vista daquela do ano de 2000 (Fig. 66), à aquarela da Avenida Mauro Ramos (3) elaborada no dia 27 de outubro de 2002, com vista para o Asilo da Mendicidade Irmão Joaquim, à aquarela da Rua dos Ilhéus (4), pintada no dia 21 de novembro de 2002, com o mesmo ponto de vista daquela de 1999 (Fig. 60) e às aquarelas da Rua Trajano (5), Rua Felipe Schmidt (6) e Mercado Público (7), datadas no ano de 2002 (mas cujo dia e mês não puderam ser precisados), que apresentam os

¹¹⁹CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2004, p. 202.

¹²⁰Lembramos como apropriada a distinção entre lugar e espaço encontrada em CERTEAU, 2004, p. 201-201: “um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência (...) Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade, ao contrário do espaço que seria “um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram (...) Em suma, o espaço é um lugar praticado”¹²⁰.

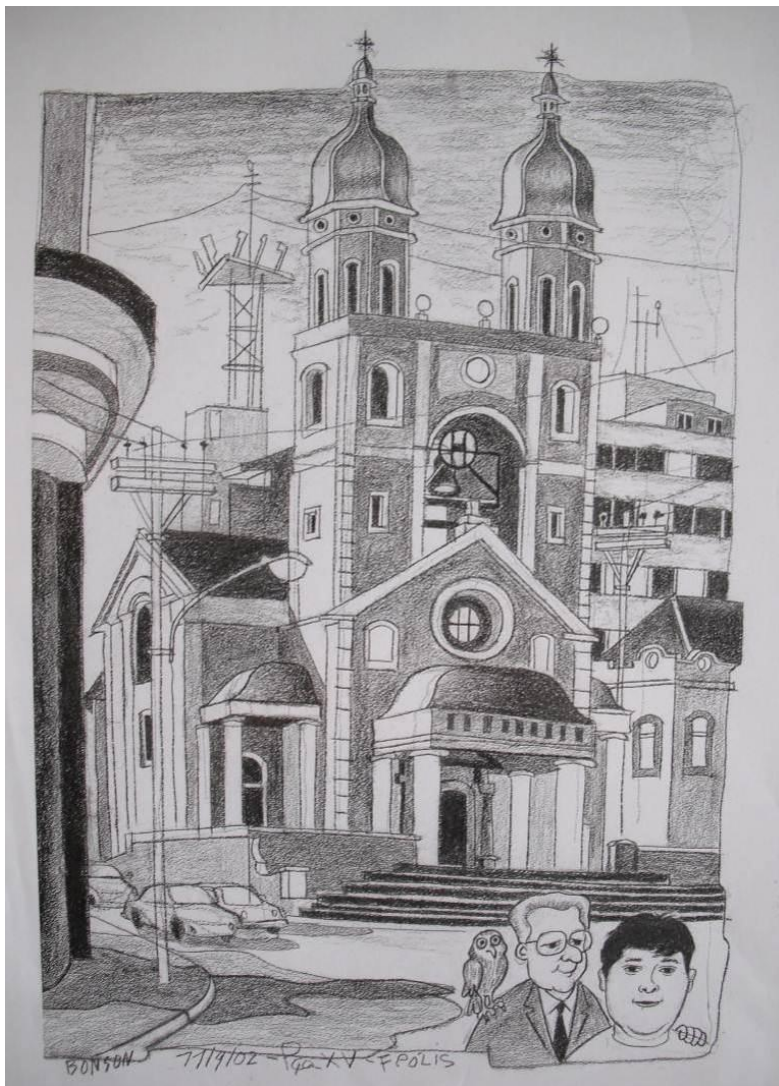


Figura 69

Bonson. Praça XV. 11/04/2002. Crayon s/papel.

Enquanto nos desenhos de 1999 e 2000 os personagens apareciam como fantasmagorias, nesse desenho eles aparecem como

caricaturas de pessoas que, provavelmente, Bonson conhecia ou viu nesse cenário. Nas aquarelas, a definição do traço não é a mesma, porém, a dimensão fantasmagórica deixa de existir. Outro indício dessa mudança, que pode estar relacionado ao próprio amadurecimento do artista, está presente na aquarela da Rua Victor Meirelles (figura 19).

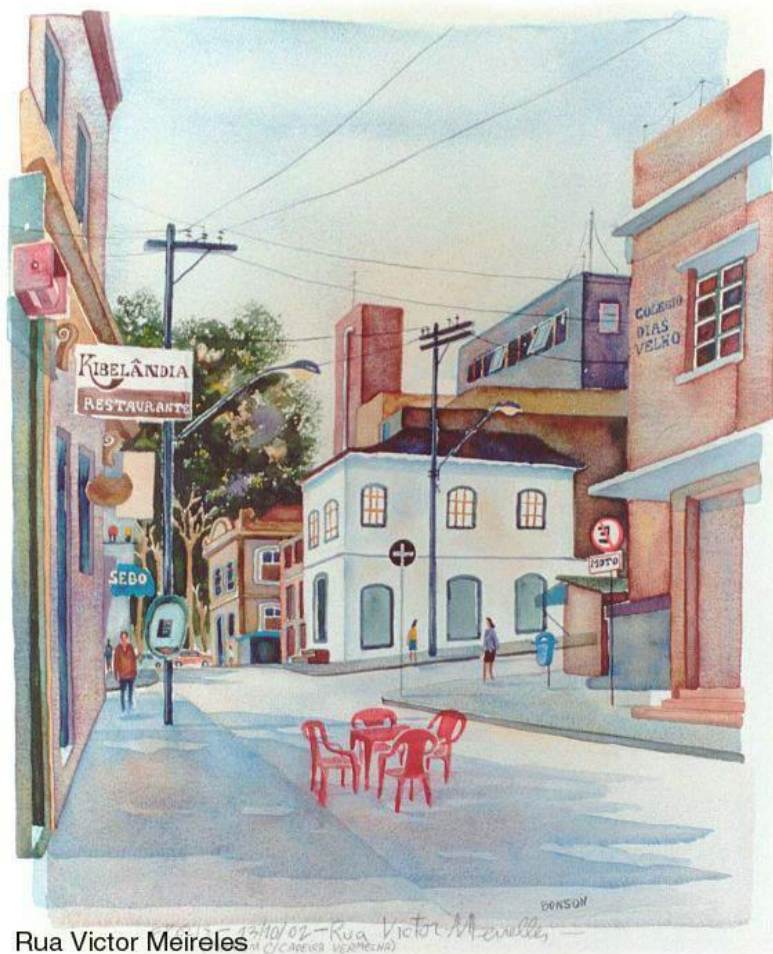


Figura 70

Bonson. Paisagem c/ cadeira vermelha. Rua Victor Meirelles. 13/10/2002. Aquarela s/ papel.

Assim como na aquarela de 2000, que apresenta esse mesmo ponto de vista (Fig. 66), o Museu Victor Meirelles e a Kibelândia são o foco desta pintura. Apesar disso, outro elemento é incorporado à cena, chamando a atenção do observador. Trata-se do conjunto de mesa e cadeiras disposto no centro da rua e também da composição da aquarela. Sua presença parece fundamental para o artista, uma vez que ele inclusive intitula a aquarela de “Paisagem com cadeira vermelha”. Se, por um lado, a pintura das cadeiras indica que haveria o interesse de Bonson em apresentar a cidade, e mais especificamente, o espaço próximo ao Museu e à Kibelândia, como um lugar praticado, a pintura de cadeiras vermelhas, demonstra que também haveria uma preocupação do artista em atribuir ao elemento de destaque uma cor quente capaz de refletir a luz, como a vermelha. Essa cor, que nas aquarelas anteriores ao ano de 2002, aparecia somente nos contornos das placas de trânsito, passou a ser utilizada com frequência nas obras seguintes de Bonson, a exemplo da aquarela Rua dos Ilhéus (Fig. 71).

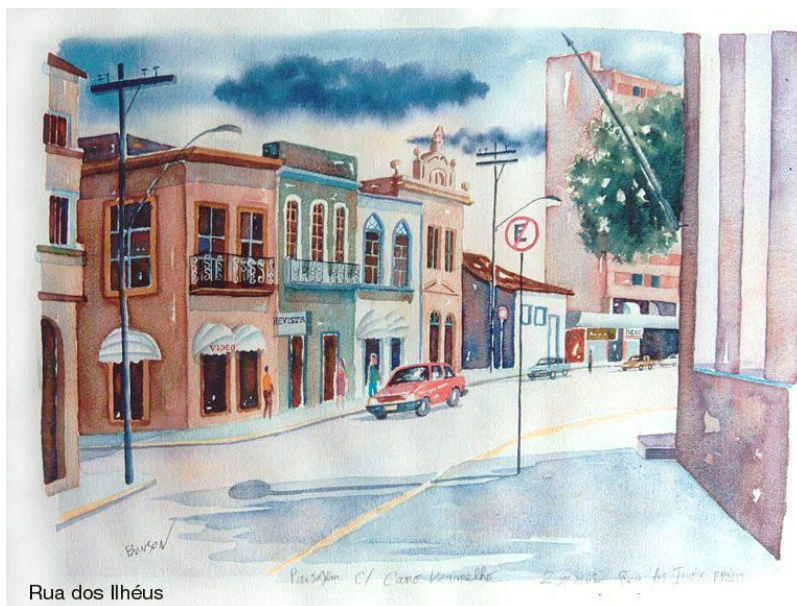


Figura 71

Bonson. Paisagem c/ carro vermelho. Rua dos Ilhéus. 21/11/2002. Aquarela s/papel.

Nela, Bonson apresenta o mesmo ponto de vista da aquarela do ano de 1999 (Fig. 60) que tem como matriz o desenho de 1998 (Fig. 61), porém, com algumas modificações. O prédio que ficava atrás dos sobrados oitocentistas, os fios de luz e a placa de alerta para a existência de obras na rua são elementos que desaparecem nessa aquarela, enquanto a árvore na Praça XV, as sacadas nos sobrados, e o carro a sua frente são elementos que agora aparecem. Entre as mudanças citadas, certamente a inclusão do carro vermelho é a principal, pois ela também ocorre no título da aquarela, que deixa de ser apenas “Rua dos Ilhéus”, para ser “Paisagem com carro vermelho, Rua dos Ilhéus”. A ênfase atribuída pelo artista a essa cor está ligada ao novo jogo entre as cores que ele buscou. Se até então os pigmentos básicos escolhidos por Bonson eram o azul, o amarelo e o violeta, a partir desta fase artística, eles passaram a ser o vermelho, o verde e o azul, justamente a tríade de cores primárias que permite, por sua mistura, a obtenção de outra cor que passa a vigorar nas aquarelas do artista, o marrom. Essa combinação pode ser observada na aquarela da Rua Felipe Schmidt (Fig. 72).



Rua Felipe Schmidt

Figura 72

Bonson. Rua Felipe Schmidt. 2002. Aquarela s/ papel.

O marrom, presente nas fachadas dos prédios, no bueiro da rua, no banco e também nas roupas dos personagens. O azul, presente nas sombras do chão, no lixeiro, nos guarda-sóis e nas vestes das figuras humanas. O verde, misturado sutilmente ao marrom e ao azul nas portas e toldos dos prédios. O vermelho, forte e marcado nas cadeiras. Essa combinação de cores marca uma nova sensibilidade do artista e o seu interesse em expressar de outro modo um aspecto da cidade que lhe parece importante: o lugar de sociabilidades. Nesse caso, trata-se do já mencionado Senadinho Café Ponto Chic, local inaugurado em 1948 e frequentado geralmente por intelectuais. Bonson, como historiador de formação, certamente estava entre eles. Nessa aquarela o artista mantém, então, a perspectiva conciliadora entre a memória da cidade e a sua memória pessoal, apresentando o Café, e a própria Rua Felipe Schmidt, como lugares de encontros, e, portanto, de sociabilidades. Nesse mesmo sentido de percurso as aquarelas são elaboradas por Bonson no ano de 2003, conforme os pontos de vista indicados no mapa 09, que permitem visualizar os possíveis caminhos percorridos pelo artista e, além disso, compreender a ligação entre os pontos de seu itinerário e a sua nova tendência de representação.

À exceção das aquarelas da Rua General Bittencourt (6), feita no dia 10 de maio de 2003 com vista para os casarios antigos tombados e pertencentes ao conjunto arquitetônico IV¹²¹, da Rua Pedro Ivo (7), na qual Bonson residiu, elaborada no dia 28 de maio de 2003 com vista para uma Barbearia, da Rua Major José Augusto de Faria (8), pintada no dia 19 de agosto de 2003, com vista para o antigo Budha Café e atual Ilha Café, e da Rua José Jacques (10), feita no dia 30 de agosto de 2003 com vista para a bifurcação que leva ao antigo Teatro da União Beneficente Recreativa Operária (UBRO), considerada área de preservação cultural, os demais pontos de vista seguem o contorno e entorno da Praça XV de Novembro: os da Praça XV (1) na Rua dos Ilhéus em direção aos sobrados oitocentistas produzidos no dia 24 de janeiro de 2003, os da Rua Victor Meirelles (2 e 9) para a Kibelândia elaborados respectivamente nos dias 01 de março e 27 de agosto de 2003, o da Rua Felipe Schmidt (3) para o Senadinho feito no dia 15 de março de 2003, o da Rua Deodoro (4) para o Mercado Público datado do dia 26 de março de 2003, os da Rua Trajano (5) para a Igreja do Rosário pintados nos dias 27 de abril e 28 de junho de 2003 e, por fim, o

¹²¹Cf. DIAS, 2005, p.77.

atividades se desenvolvem. Enquanto um território de passagem, a Praça logo se tornou um lugar de encontros e práticas sociais que no decorrer dos anos se modificariam¹²². Talvez por entender a Praça dessa maneira é que Bonson tenha escolhido representa-la tantas vezes em suas obras de arte, e, em particular, nas aquarelas de sua terceira fase artística. Nessas últimas, a Praça e as ruas à sua volta aparecem como lugares praticados. A aquarela da Praça XV (Fig. 73) demonstra um desses lugares.

Praça XV

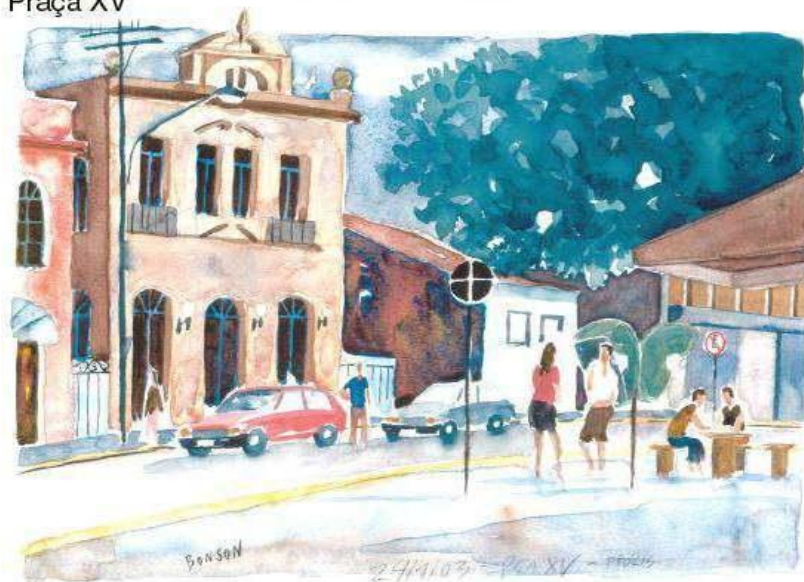


Figura 73

Bonson. Praça XV. 24/01/2003. Aquarela s/ papel.

A calçada da esquina da Rua dos Ilhéus com a Rua Tenente Silveira é apresentada nessa aquarela como um lugar de encontros, conversas e paqueras por meio da presença de personagens que se

¹²²Sobre a Praça XV como um lugar praticado ver CAMPOS, Emerson César de Campos. *Territórios de uma Praça: sociabilidades e sentidos na Praça XV de Novembro (Florianópolis-SC) entre 1990-2008*. Artigo elaborado como desdobramento do Projeto de Pesquisa “Uma Praça, muitos Territórios: lugares de sentidos e sociabilidades na Praça XV de Novembro (Florianópolis-SC) entre 1990-2006” coordenado pelo autor no âmbito do Laboratório de Estudos de Cidades da Universidade do Estado de Santa Catarina (LEC- UDESC), 2010.

mantêm próximos, insinuando um diálogo e mesmo um toque nas mãos. Já a rua dessa esquina aparece como um lugar no qual transitam carros e pedestres. O momento em que este ponto de vista foi captado por Bonson também foi registrado na fotografia (Fig. 74) que demonstra ser o cenário da aquarela bastante parecido com o que o artista via. Nela, é possível ver que uma árvore da Praça se impõe na paisagem e que de modo semelhante ela aparece na aquarela, apenas não encobrindo a fachada dos sobrados e permitindo que os elementos se harmonizem em torno dos personagens. É interessante notar nessa fotografia, ainda, como o poste de luz e a linha escura na larga calçada, embora não aparecendo na aquarela, se constituem exatamente no ponto de recorte do ângulo de visão que o artista transpõe para a aquarela. É como se Bonson traçasse uma linha imaginária na paisagem e formasse um retângulo que se tornaria a sua obra de arte, vista de uma distância menor do que a que ele se encontrava no momento da pintura.

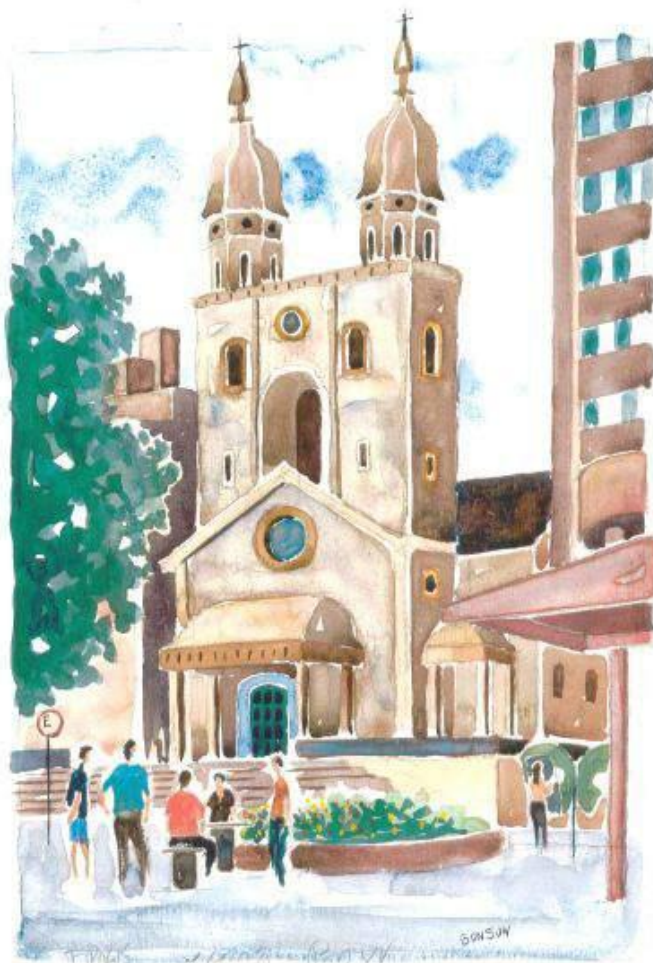


Figura 74

Sérgio Vignes. S/ data. Fotografia.

Em outra aquarela da Praça XV (Fig. 75), talvez com o ponto de vista registrado do local que antes apareceu na obra de Bonson (Fig. 74), uma cena urbana é apreendida: os jogadores de tabuleiro no Largo da Catedral com seu público de costume. Embora a Igreja se imponha na

pintura, os personagens possuem um destaque aparente, assim como a figura de uma mulher utilizando o telefone público.



Catedral - Praça XV

Figura 75

Bonson, Praça XV. 2003. Aquarela s/ papel.

Esses aspectos combinados atribuem movimento a um cenário que poderia aparecer cristalizado se houvesse ênfase no monumento. Essa observação permite pensar que Bonson estava interessado em reapresentar em suas aquarelas os monumentos e o Centro Histórico de Florianópolis, porém, por meio da dimensão do cotidiano, ou seja, aquela da vida de todos os dias. Nesse sentido, os personagens e suas práticas cotidianas assumem uma importância particular em sua obra, que é a de captar, inclusive, as permanências e mudanças na ocupação desse território tão múltiplo que é a Praça XV e seu entorno. Se na década de 1990 ela era um cenário do qual faziam parte “taxistas de moto, trabalhadores de telemarketing, estudantes, mendigos, prostitutas, viciados, músicos, turistas com suas máquinas fotográficas e voltas na figueira, alguns chamados de loucos (e folclorizados), jogadores de damas, yuppies, hippies”¹²³, a Praça XV da primeira década do século XXI é constituída de outros personagens, entre os quais se destacam os transeuntes, como estudantes e trabalhadores, e os frequentadores do local, como turistas, jogadores de tabuleiro, amigos e casais de namorados. Alguns com pressa, outros com calma, porém todos vivenciando uma prática cotidiana da cidade: o ir, o ficar e o vir. Essas práticas nos lugares, ou a cidade como um lugar praticado, é que Bonson se dedicou a apresentar em suas aquarelas nessa terceira fase artística e, de modo mais aprofundado, nas expressões gráficas de humor, elaboradas entre os anos de 1974 e 2003, por meio da construção de três personagens principais que serão apresentados no próximo capítulo: Soiza, Waldirene e Henricão.

¹²³CAMPOS, 2010, p. 04.

Capítulo 4 Soiza, Waldirene e Henricão: uma guerra cotidiana

Um político radialista, uma empregada doméstica e um surfista são os três principais personagens criados por Bonson no decorrer de sua trajetória profissional. Soiza, Waldirene e Henricão apareceram inicialmente em cartuns diários nas páginas do jornal *O Estado* e, mais tarde, nas histórias em quadrinhos reunidas e publicadas em livros. A complexidade das relações estabelecidas entre eles foi bem elaborada por Bonson para representar o cotidiano da cidade de Florianópolis. No texto “O cotidiano e a história”, Agnes Heller afirma que “a vida cotidiana é a vida do homem *inteiro*”¹²⁴ e que, por isso, “nela colocam-se em ‘funcionamento’ todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias”.¹²⁵ A partir dessa afirmação é possível pensar o cotidiano como a vida de todos os dias. Uma vida marcada pelo desenvolvimento de relações entre as pessoas nas quais as experiências particulares se entrelaçam e produzem acontecimentos que passam a compor um processo histórico coletivo. Algumas dessas experiências e processos que constituíram o cotidiano de Florianópolis entre os anos de 1987 e 2003 são narradas por Bonson nas histórias em quadrinhos apresentadas neste capítulo.

4.1 Soiza e a política catarinense

Para criar o personagem Soiza como um locutor de rádio e político, Bonson afirma que a “inspiração veio dos programas Am, e do César Souza”¹²⁶.¹²⁷ De fato, as histórias em quadrinhos analisadas demonstram que há uma referência direta entre Soiza e Souza, a começar pela caracterização do personagem. Embora Soiza não seja propriamente uma caricatura de Souza, ele possui características físicas e de personalidade semelhantes. O topete de seu cabelo e sua perspicácia política são duas delas, como é possível observar na história em quadrinhos elaborada por Bonson (Fig. 76).

¹²⁴HELLER, Agnes. O cotidiano e a história. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p.31.

¹²⁵HELLER, 2008, p. 31.

¹²⁶Cesar Antônio de Souza nasceu no dia 08 de novembro de 1957, é filho de Antônio de Souza e Thereza de Souza, natural de Rio do Sul (SC).

¹²⁷Entrevista de Bonson ao site <http://www.carosouvintes.org.br/>. Acesso em 08/02/2010.



Figura 76

Bonson. Tudo Pelo Soizial, 1990, p. 05.

Nessa sequência de quadros o artista apresenta Soiza se preparando para sua candidatura eleitoral a vereador no ano de 1988 por meio de um investimento no embelezamento do corpo que ocorre, principalmente, pelo cuidado com o “topetão”, um elemento que compunha o visual que estava na moda no final da década de 1980. Esse investimento na aparência demonstra a vaidade e a perspicácia nos jogos do político que o personagem possui, o que também pode ser identificado na história em quadrinhos seguinte (Fig. 77).



Figura 77

Bonson. Waldirene, a AM, 1987, p. 23.

Nessa história em quadrinhos é iniciado um dilema sobre a imagem de Soiza. De acordo com uma pesquisa eleitoral o locutor e também candidato não estaria agradando o público da classe “A” devido às suas costeletas. Entre decidir cortá-las ou não se passam oito dias de publicações e é desse modo que Bonson mantém seus leitores na expectativa, fazendo uso de um recurso definido por Umberto Eco como *suspense*:

Nada aconteceu ainda mas, desse momento em diante, o leitor está firmemente persuadido de que tudo poderia acontecer. A estória para aqui, no momento em que a situação está tensa como uma corda de violino. Se o termo *suspense* tem um significado, aqui está um exemplo concreto disso (...) Essa página atingiu um escopo: convocou, de saída, uma comunidade de leitores, que, doravante, não mais abandonarão a personagem¹²⁸.

O personagem decide, por fim, não cortar suas costeletas e a explicação para isso está relacionada a um posicionamento político que Bonson associa à Soiza, indicando também um pertencimento do personagem a certa esfera política catarinense e brasileira.



Figura 78

Bonson. Waldirene, a AM, 1987, p. 24.

A partir da história contada nesses quadrinhos (Fig. 78) é possível notar que a decisão de Soiza em transformar sua aparência passa pela ideia dos benefícios políticos que poderia obter. Por um lado, se Soiza cortasse as costeletas estaria promovendo sua imagem entre pessoas de uma classe que até então ele não conquistara votos, e, por outro lado, se ele fizesse isso estaria tendo uma atitude radical não aconselhável no jogo político. A solução que Soiza encontra para o dilema é apenas modificar o penteado de suas costeletas, fazendo assim o uso de uma estratégia comparada à de Tancredo Neves na política. É importante destacar aqui que Tancredo Neves foi eleito presidente do país pelo

¹²⁸ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.144.

Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) no ano de 1985 e faleceu antes de tomar posse do governo, então assumido pelo vice-presidente eleito José Sarney, recém saído do PDS e da antiga Aliança Renovadora Nacional (ARENA), representando a Frente Liberal, depois Partido da Frente Liberal (PFL). Sarney seguiu, no entanto, no PMDB. Ao fazer essa referência à história política do Brasil, Bonson situa o personagem em uma corrente partidária que dominou o cenário político até o começo do século XXI, o que também é expresso por meio do jargão presente nas histórias em quadrinhos de Soiza “tudo pelo soizial”, uma alusão ao slogan que vigorou no governo de Sarney: “tudo pelo social”. Assim, a relação entre Soiza e César Souza parece ser próxima, uma vez que é este pensamento político que norteia o comportamento de ambos.

Enquanto César Souza inicia sua trajetória como comunicador em emissoras de rádio, tornando-se político e mais tarde apresentador de programas na televisão, Soiza aparece nas histórias em quadrinhos de Bonson exclusivamente como locutor de rádio e político. Aliás, a relação entre o rádio e a política é fundamental para que as histórias se desenrolem, e isso por três motivos. O primeiro deles está relacionado ao uso da emissora de rádio como o cenário principal das histórias em quadrinho, em torno do qual todos os outros se articulam. Segundo, o rádio enquanto veículo de comunicação é o elemento que leva os acontecimentos da vida pública à esfera do privado. E, por último, é também o rádio que aparece como um instrumento mediador e de poder nas relações estabelecidas entre os personagens. Esses três aspectos podem ser observados nas histórias em quadrinhos seguintes que possuem como mote central as eleições de 1988, 1990 e 2002, nas quais o personagem Soiza, assim como César Souza, foi candidato.



Figura 79

Bonson, Tudo pelo Soizial. 1990, p. 12.

Nessa história em quadrinhos (Fig. 79) a relação com o rádio aparece de modo indireto. Os dois personagens, Soiza e Alaor, o cabo eleitoral do candidato e também sonoplasta da rádio, contemplam um *outdoor* da campanha de Soiza que anuncia sua candidatura a vereador em 1988, tendo como suplente o cantor Amado Batista. É evidente que isso se trata de uma ironia às tentativas de Soiza em conquistar o maior número de votos possíveis e, nesse caso, sua campanha estava direcionada às ouvintes de sua rádio, que no decorrer das histórias em quadrinhos, se apresentam como fãs de cantores românticos, entre os quais está Amado Batista. Essa empatia explica também o slogan de “trabalho, honestidade e romantismo”. Embora essas ouvintes fossem o público alvo de suas investidas eleitorais, Soiza possuía outros focos de interesse, como a própria família. Na história em quadrinhos seguinte (Fig. 80), Soiza aparece tentando conquistar o voto de sua mãe.



Figura 80

Bonson. Tudo pelo Soizial. 1990, p. 10.

Entre outras ligações que Soiza aparece fazendo a ela nas histórias em quadrinhos de Bonson, essa se destaca por mostrar a corrupção de Soiza por meio da fala da personagem. Nessa sequência de quadros Soiza promete a sua mãe uma viagem à Europa caso ela vote nele e ele seja eleito, ao que ela responde com indignação, insinuando que ele custearia essa viagem com o superfaturamento de uma obra prometida: o “wandódromo”. Esse termo remete à junção das palavras “Wando” e “sambódromo” e, portanto, à construção da Passarela Prof. Darcy Ribeiro no Rio de Janeiro, em 1984, a partir do projeto de Oscar Niemeyer. Essa obra aparece na história em quadrinhos como uma tentativa de conquistar votos das ouvintes que idolatram Wando, outro

cantor de música romântica bastante popular. Ainda em outra história em quadrinhos (Fig. 81) Soiza aparece buscando o voto de sua mãe.



Figura 81

Bonson. Tudo pelo Soizial. 1990, p. 06.

Dessa vez, a sua estratégia é similar a que vai utilizar em toda a sua trajetória como candidato nas histórias em quadrinhos de Bonson. Aqui, ele telefona a sua mãe para saber se ela gostou da música de Agnaldo Timóteo que ele tocou no rádio dedicando a ela. O humor aparece no desfecho da situação quando sua mãe diz que se ele quiser comprar seu voto deveria tentar com a música “Mother” de John Lennon. Nesse ponto duas observações são importantes. A primeira delas é que as atitudes de Soiza são explicitadas nessa história em quadrinhos como compra de votos e não apenas insinuadas como promessas ou favores. A segunda é o indício de um longo conflito que se desenrola nas histórias em quadrinhos de Bonson em torno de uma oposição entre o gosto musical dos ouvintes, seja do nacional versus o internacional, como nesse caso, ou seja do brega versus o clássico, como é o caso da história em quadrinhos seguinte (Fig. 82), que apresenta um dos personagens que compõe as séries de histórias em quadrinhos de Bonson, o maestro Cara Bichevski.



Figura 82

Bonson. Tudo pelo Soizial. 1990, p. 41.

A situação em foco é muito clara nessa sequência de quadrinhos. O maestro telefona para a emissora de rádio de Soiza e exige que seja tocada a “Nona Sinfonia” de Beethoven, ao que Soiza responde com o humor inteligente de Bonson: “clássico aqui é Wando, Amado Batista”. Essa resposta demonstra o estilo das músicas tocadas nessa emissora e também a funcionalidade delas, uma vez que no último quadrinho o maestro ameaça Soiza dizendo que a recusa de sua exigência implicaria na perda de votos da Associação dos Amigos de Beethoven. Certamente pela recusa de Soiza podemos inferir que seu público principal era o de ouvintes apreciadoras de músicas populares.

Em outra história em quadrinhos (Fig. 83) o uso do rádio como instrumento de poder aparece de modo direto, porém a estratégia de Soiza para conquistar os votos de suas ouvintes passa a ser outra.



Figura 83

Bonson. Waldirene, a AM. 1987, p. 31.

Nessa sequência de quadros, Soiza aparece no cenário da emissora de rádio atendendo a ligação de uma ouvinte e aproveita a oportunidade para realizar uma campanha mais incisiva. A promessa de

Soiza para a ouvinte Claudete é a de que se ela votasse nele nas eleições de 1988 ele a levaria para um motel, o que pretensiosamente pensa ser o sonho dela. Essa história em quadrinhos, além de apontar para a questão política, aponta para um traço marcante da personalidade do personagem – e talvez daquele que o inspirou – que se refere ao constante envolvimento com as mulheres e a sua fama de sedutor. Além disso, Soiza voltava-se também aos tipos populares e aos desejos materiais que estes manifestavam, como é possível observar na história em quadrinhos seguinte (Fig. 84).



Figura 84

Bonson, Tudo pelo Soizial. 1990, p. 08.

Nessa sequência de quadrinhos (Fig. 84), Soiza chega à emissora de rádio com uma ideia para a sua campanha eleitoral de 1988, que consiste na promessa de instalação de leite encanado na casa de seus ouvintes e também eleitores. Entre seu trabalho na rádio e seu tempo em casa, Soiza procura pensar em diferentes formas de conquistar o voto dos eleitores. Em um desses momentos de reflexão, sempre diante do espelho, Soiza tem uma ideia. Na história em quadrinhos seguinte (Fig. 85) o caráter das promessas de Soiza é expresso por meio de sua percepção sobre o povo. Visto como “simples, sofrido, trabalhador e otário”, o povo recebe promessas absurdas do candidato, como a instalação de um elevador no Morro do Mocotó.



Figura 85

Bonson. Tudo pelo Soizial. 1990, p. 09.

A maneira como Soiza percebe o povo aparece fundamentada na história em quadrinhos seguinte (Fig. 86). Ao ouvir o anúncio da promessa de Soiza em colocar um elevador no Morro do Mocotó, um sujeito comum, construído a partir do estereótipo do pobre e do negro, aparece telefonando para Soiza no sentido de congratular sua ideia.



Figura 86

Bonson. Tudo pelo Soizial. 1990, p. 09.

Essa mesma promessa se repete na história em quadrinhos (Fig. 87) que traz como foco a campanha eleitoral de Soiza à deputado em 1990, porém, ao contrário da história anterior (Fig. 86), nessa o ouvinte não é condescendente à promessa e critica a postura do candidato, lembrando justamente das promessas feitas na eleição de 1988.



Figura 87

Bonson. Tudo pelo Soizial, 1990, p.77.

Ainda na campanha eleitoral desse ano apresentada nas histórias em quadrinhos, Soiza utiliza a troca de favores como elemento para obter votos dos eleitores. Na primeira cena da história em quadrinhos seguinte (Fig. 88), Bonson reelabora uma situação da campanha eleitoral de 1988 ao apresentar Soiza na companhia de Alaor contemplando a faixa que anuncia sua candidatura. Dessa vez, no entanto, Soiza aparece discursando para os ouvintes a promessa de nomeação, provavelmente à cargos públicos, a todos aqueles que fossem parentes de seu cabo eleitoral, Alaor Silva. Aqui, o sobrenome de Alaor provoca o desfecho de humor na história em quadrinhos, uma vez que por “Silva” se tratar de um sobrenome bastante comum no Brasil, a promessa de Soiza seria infinitamente estendida.



Figura 88

Bonson. Tudo pelo Soizial. 1990, p. 53.

A participação de Alaor na campanha eleitoral de Soiza em 1990 continua na história em quadrinhos seguinte (Fig. 89) na qual Bonson elabora uma situação capaz de revelar um aspecto das

práticas políticas no estado: a compra de votos. Nesse caso, há uma referência explícita para questionar a transparência na corrupção.



Figura 89

Bonson. Tudo pelo Soizial. 1990, p. 20.

Nessa sequencia de quadrinhos Alaor endossa sua disponibilidade e dedicação integral à campanha de Soiza, mas se recusa a atender ao pedido de apresentar-se nas ruas com placas com a inscrição: “Soiza deputado 90! Compro votos!”. A situação assim apresentada nos quadrinhos é uma crítica de Bonson a essa prática comum nas campanhas eleitorais, por vezes velada e por vezes naturalizada a ponto de poder constar nas placas e anúncios sem que houvesse problema algum, como diz Soiza à Alaor. A tentativa de induzir o voto do eleitor aparece também em outra história em quadrinhos (Fig. 90), na qual Soiza faz uso político de seus programas de rádio.



Figura 90

Bonson, Tudo pelo Soizial, 1990, p. 57.

Nessa sequencia de quadrinhos Soiza apresenta em seu programa de rádio a “Sessão sobrenatural”, narrando um acontecimento dessa

ordem somente para mencionar sua candidatura à deputado em 1990. A personalidade irônica e dissimulada permanece na construção do personagem ainda nas histórias em quadrinhos de 2002, quando Soiza, novamente candidato a deputado, reinventa suas estratégias políticas, entre as quais está presente a da história em quadrinhos seguinte (Fig. 91).



Figura 91

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson

No primeiro quadrinho dessa sequência, Soiza aparece no estúdio da rádio FN¹²⁹ anunciando às suas ouvintes um “grande” sorteio, enquanto no segundo, enumera os benefícios que acompanhariam o prêmio: “barraco feliz: com “água encanada, 3 quartos, sala, cozinha, jardim e 1000 kilowatt de luz pra gastar!”. O “barraco feliz” é uma referência direta a um dos programas mais populares de César Souza em Florianópolis, a “casa feliz”, no qual o apresentador sorteia prêmios aos telespectadores. No caso dessa história em quadrinhos, para concorrer ao prêmio os ouvintes teriam que preencher um cupom assinalando o nome do melhor candidato a deputado no ano de 2002. O humor aparece neste terceiro quadrinho quando notamos que as opções apresentadas são as mesmas: “1- Soiza, 2- Soiza, 3- Soiza, 4- Soiza” e que a música de desfecho escolhida é “Moça”, do cantor Wando. Não é por acaso que esta música encerra a narrativa da história em quadrinhos completando a fala de Soiza, pois ela é outro indício da relação entre mídia e política presente nessa e em outras histórias em quadrinhos, a exemplo da que traz como personagem central a empregada doméstica Waldirene (Fig. 92).

¹²⁹Uma hipótese para o uso da sigla “FN” ao invés de “FM” seria a de que Bonson estaria brincando com o nome da cidade “Florianópolis”.



Figura 92

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson

Na cozinha, com a louça empilhada na pia, indicando que o serviço está atrasado, e ao som da transmissão AM, Waldirene prepara um ovo frito para sua patroa. Ao ouvir Soiza anunciando a promoção para concorrer ao ‘barraco feliz’, a empregada expressa contentamento por meio da gíria “essa é mole” e interrompe o seu trabalho para telefonar a ele e responder a pergunta que lhe renderia o prêmio. A conversa é suprimida no intervalo entre o segundo e o terceiro quadrinho sugerindo que Soiza teria outras intenções com Waldirene, que com astúcia e o uso de uma linguagem coloquial logo responde a ele. Essa história em quadrinhos expressa as relações de trabalho e o ambiente cotidiano em que elas se desenvolvem à medida que o artista suspende a situação inicial em favor de um desfecho cômico caracterizado pela presença da patroa de Waldirene reclamando da comida preparada por ela. Para além da tentativa de compra de votos, que continua na história em quadrinhos seguinte (Fig. 93)



Figura 93

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson

Aproveitando a ausência de sua patroa D. Luci, Waldirene telefona novamente para Soiza, dessa vez, porém, para pedir a música “Moça”, de Wando. Soiza então reclama dos inúmeros pedidos de Waldirene e a empregada explica que a música é a moeda que Soiza deve utilizar para comprar seu voto na eleição de 2002. A história em quadrinhos encerra com o humor provocado pela impossibilidade da relação entre o número de pedidos e votos, além da presença do filho de D. Luci que reclama do consumo de seu uísque por Waldirene, o que deixa sua mãe intrigada. O que importa ressaltar aqui a partir dessas histórias em quadrinhos (Fig. 91, Fig. 92 e Fig. 93) é um questionamento sobre a incompreensão que se apresenta quando notamos os títulos das tirinhas anteriores: “Soiza, locutor FN” e “Waldirene, a AM”. Se a transmissão do programa de rádio feito por Soiza é a mesma que chega até Waldirene, por que razão uma seria considerada FN e outra AM? Esta questão é sinalizada no primeiro quadrinho desta série e começa a ser esclarecida neste último quando percebemos que a rádio FN de Soiza se torna para Waldirene uma rádio AM. Trata-se de uma prática comum e cotidiana das emissoras de rádio que buscam se comunicar diretamente com os ouvintes e interagir com eles em sua programação, seja pela escolha de músicas ou pelas brincadeiras e jogos que oferecem premiações. Neste caso, partimos da hipótese que para manter uma boa imagem entre os ouvintes, que também são eleitores, Soiza, mesmo tendo uma emissora FM (que supostamente tocava músicas modernas) estava disposto a atender aos pedidos de Waldirene (tocando músicas consideradas bregas, como as do cantor Wando). Ao mesmo tempo, para ouvir as músicas que mais lhe agradam em seu ambiente de trabalho, Waldirene faz uso do fato de ser eleitora e do conhecimento que Soiza tem sobre isso, para manipulá-lo. Assim, o rádio teria, então, significados distintos para Soiza e Waldirene. Para ele a emissora seria um meio de alcançar fins políticos, enquanto para ela o rádio seria apenas uma companhia nas tarefas diárias. Essa hipótese pode ser comprovada quando nos remetemos a uma história em quadrinhos (Fig. 94) de Bonson publicado em 1987¹³⁰.

¹³⁰Também consideramos a hipótese de que, embora Soiza seja um candidato “AM”, ou seja, das classes populares, ele se apresentaria como um candidato “FM” para tentar se inserir nas camadas médias urbanas.



Figura 94

Bonson. Waldirene, a AM. 1987, p. 21.

Ao ler uma pesquisa eleitoral sobre as intenções de voto que receberia como candidato à vereador em 1988, Soiza fica irritado por perceber que o “pessoalzinho de Barreiros” não votaria nele. Por essa expressão é possível entender que Soiza fazia uma referência às suas ouvintes do Bairro de Barreiros (região continental de Florianópolis), uma vez que ele se vinga delas deixando de tocar as músicas de Wando e passando a tocar músicas de Mozart, consideradas por ele – e provavelmente por elas – músicas de enterro. Soiza aparece, então, no último quadrinho concretizando sua vingança com a frase “ouçam esse tal de Mozart pra vocês verem o que é bom pra gripe”. A expressão mais utilizada hoje como “o que é bom pra tosse” indica que Soiza desafia seus ouvintes numa espécie de chantagem. No livro “A invenção do cotidiano”, Michel de Certeau apresenta dois conceitos que podem ser importantes para entender a relação entre Soiza e Waldirene, o de *estratégia* e *tática*. De acordo com ele, *estratégia* seria “o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado”¹³¹, enquanto *tática* seria

a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à

¹³¹CERTEAU, 2004, p.99.

distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é um movimento ‘dentro do campo de visão do inimigo’¹³².

A partir disso compreendemos Soiza como um ‘sujeito de querer e poder’ que ocupa um ‘lugar próprio’, o de locutor e político, e que compreendemos Waldirene como aquela que não tem um lugar próprio em relação a ele (já que ser ouvinte é uma condição determinada pelo ser locutor) e que, por isso, se move em um território que não é o seu para assumir o ‘lugar do outro’, o daquele que escolhe as músicas a serem tocadas no rádio. Assim, podemos inferir que as atitudes de Soiza se configuram em *estratégias* para ganhar votos e ser eleito enquanto as atitudes de Waldirene se apresentam como *táticas* para manipular a programação do rádio conforme seu gosto. Por ocasião das eleições, Waldirene utiliza como tática os pedidos de músicas enquanto Soiza os atende. Esse jogo de táticas e estratégias travado na *guerra cotidiana*¹³³ entre Soiza e Waldirene, também pode ser percebido entre Waldirene e D. Luci, como será possível notar nas histórias em quadrinhos seguintes.

4.2 Waldirene e as relações de trabalho

Personagem criada na década de 1980, “Waldirene, a empregada doméstica, é simplesmente a luta de classes e o universo cultural em que ela se dá”,¹³⁴ conforme afirma Bonson. Uma análise sobre as histórias em quadrinhos que trazem Waldirene como personagem principal permite observar as relações de poder e a cultura popular a que Bonson se referia. Ouvinte assídua de Soiza, Waldirene é apresentada por Bonson no ambiente de trabalho sempre próxima ao rádio, um elemento visual que se apresenta de modo diferente ao longo dos anos. Enquanto nas histórias em quadrinhos mais antigas o seu formato era o de um quadrado com antenas extensas, nas histórias em quadrinhos mais recentes ele é o de um aparelho moderno, arredondado e sem antenas. O desenho abaixo (Fig. 95) foi publicado por Bonson na edição do livro “Waldirene, a AM, Henricão e Soiza” na qual também aparece a fotografia (Fig. 96) que se refere à comemoração do lançamento desse livro e pela qual podemos notar que o desenho foi inspirado em um rádio que fazia parte do cotidiano de Bonson.

¹³²CERTEAU, 2004, p.100.

¹³³Expressão utilizada por Certeau, 2004, p. 102.

¹³⁴Entrevista de Bonson ao site <http://www.carosouvintes.org.br/>. Acesso em 08/02/2010.

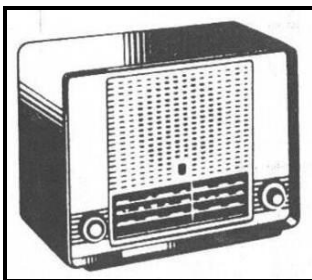


Figura 95

Bonson. Waldirene, a AM. 1987, p.48.



Figura 96

Bonson. Waldirene A AM, 1987, p.04.

Assim, o artista recupera um elemento do cotidiano do final da década de 1980 para compor o cenário no qual ambienta a rotina da empregada doméstica, uma rotina marcada pela realização do trabalho sempre em companhia das notícias e músicas do rádio. É principalmente por meio dele que Bonson estabelece a relação entre a esfera pública e privada da vida, bem como entre os personagens, como é possível observar na história em quadrinhos seguinte (Fig. 97).



Figura 97

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson

Waldirene aparece realizando uma tarefa doméstica quando ouve uma notícia sobre o sequestro de Soiza e comenta com a patroa D. Luci, que aproveita a oportunidade para lançar um xingamento à empregada: “sua tola”. A linguagem do ‘locutor’ também é um aspecto a ser ressaltado. Bonson utiliza a falta de domínio gramatical para caracterizar o personagem que, embora não apareça, pode ser identificado como o suposto sequestrador de Soiza que exige a presença do governador. À medida que o bandido faz piada com a necessidade de peruca, é possível

deduzir que se trata de uma referência ao governador Amin. Essa história em quadrinhos é produzida, portanto, entre os anos de 1998 e 2002, quando Amin assumia seu último mandato no governo do estado de Santa Catarina, e quando Bonson passou a publicar no jornal *A Notícia*. Por meio dela, o entendimento do conflito entre Waldirene e D. Luci começa a ser delineado e na história em quadrinhos seguinte (Fig. 98) melhor desenvolvido.



Figura 98

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson

Dedicando sua atenção à notícia sobre o sequestro de Soiza, Waldirene deixa a louça acumulada na pia e prepara uma refeição rápida para D. Luci que ao perceber isso reclama chamando-a de cretina. A empregada parece não ligar para o que diz sua patroa, mas fica atenta ao rádio e inclusive interage com ele. Esses elementos visuais e textuais são utilizados por Bonson para caracterizar uma cena da vida cotidiana, que embora possa ser familiar em diferentes lugares, se refere especificamente ao cotidiano da cidade de Florianópolis devido à programação de rádio local que o artista procura destacar, como na história em quadrinhos seguinte (Fig. 99).



Figura 99

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson

Enquanto realiza suas tarefas domésticas, Waldirene ouve no rádio a notícia de que Soiza foi solto. Curiosa para saber quem teria pago o valor do resgate, a empregada telefona para a emissora e fala com o locutor. Ao perceber que a empregada utilizava o seu telefone, D. Luci avisa que Waldirene deverá fazer o simples “arroz com ovo” e ir para a rua. Embora nessa história em quadrinhos o foco da situação se desloque para Soiza e sua candidatura eleitoral, o indício do conflito entre Waldirene e D. Luci estava indicado ali, como também na história em quadrinhos seguinte (Fig. 100).



Figura 100

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson

Ao som de “Moça”, de Wando, Waldirene prepara a refeição de sua patroa que reclama do “arroz com ovo de novo” insultando-a de vadia. Porém, Waldirene reage com irritação a esse comportamento dizendo que estava lhe fazendo um favor, e, ao explicar qual seria esse favor utiliza o humor presente na ideia de economia com refeições requentadas, “roupa-velha”, para deixar D. Luci ainda mais irritada. A expressão “arroz com ovo de novo!” utilizada pela patroa é um bordão da personagem criado por Bonson ainda nos anos de 1987 e que aparece com frequência nas histórias em quadrinhos da época, a exemplo da seguinte (Fig. 101).



Figura 101

Bonson. Waldirene, a AM. 1987, p.11.

Em um cenário também caracterizado pela inserção do rádio no ambiente da cozinha, Waldirene aparece preparando o almoço para D. Heloísa, personagem que no decorrer das histórias em quadrinhos tem seu nome modificado para D. Luci. Irritada com a simplicidade do prato, a patroa reclama à Waldirene que responde a ela com ironia. Essa história em quadrinhos remete ao elemento que melhor demonstra o embate travado entre D. Luci e Waldirene. O “arroz com ovo”, atualizado quinze anos depois nas histórias em quadrinhos de Bonson, pode ser entendido como uma estratégia utilizada por Waldirene para provocar sua patroa e também para conseguir o que deseja em seu ambiente de trabalho, como é possível observar na história em quadrinhos seguinte (Fig. 102).



Figura 102

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson

Nessa história em quadrinhos Waldirene é apresentada novamente no cenário da cozinha, preparando a refeição de sua patroa ao som da música “Fogo e Paixão” de Wando, porém, há algo diferente nesse cenário: um pôster erótico que parece ferir os princípios de D.

Luci. Esse incômodo diante do pôster é o que suscita o conflito entre a patroa e a empregada. Se, por um lado, D. Luci faz uso de sua autoridade para exigir que Waldirene o retire da parede, por outro, Waldirene faz uso de uma estratégia sutil para submeter o desejo da patroa ao seu próprio. Tal estratégia é elaborada por Bonson a partir da combinação entre o elemento visual e textual, a saber: o ovo pronto para ser quebrado e colocado na frigideira, que substitui a panela do primeiro quadrinho, e a frase “É que ele me dá uma vontade de fazer um macarrão à bolonhesa!! Sem ele, eu fico mais tipo arroz com ovo”. Assim, é possível perceber que o “arroz com ovo”, de modo particular, e a culinária, de modo geral, são os recursos criados por Bonson para expressar o conflito entre Waldirene e D. Luci e sua verossimilhança com o cotidiano da vida privada. Essa história em quadrinhos é, portanto, a rerepresentação de uma cena corriqueira que revela a movimentação tática de Waldirene para vencer as lutas diárias com D. Luci. Essa movimentação vitoriosa se torna possível somente pela presença de algumas características de Waldirene, bem pensadas por Bonson para construir a personagem, entre as quais se destacam a ironia, o cinismo e a astúcia, como se observa na história em quadrinhos seguinte (Fig.103).



Figura 103

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson

Nessa história em quadrinhos há a retomada do diálogo entre Soiza e Waldirene sobre o recebimento do “barraco feliz” pela empregada. Ao perceber que fora enganada pelo locutor quanto à premiação, Waldirene procura sem pudor o consolo na bebida e na comida. No ambiente de trabalho, a empregada doméstica bebe o “uisção” e come o “champinhão” ao som da música de Wando, “Fogo e Paixão”. Surpreendida pela patroa, Waldirene não altera seu

comportamento e demonstra a embriaguez por meio da hesitação, dos soluços e trocas de letras que podem ser percebidos, respectivamente, através da pronúncia da palavra “uúisque”, das reticências, do termo “hic”, e da letra “b” ao invés de “p”. Esses elementos conferem a sua fala um tom engraçado e apresentam, de certo modo, uma caricatura da empregada doméstica, personagem que integra a cultura popular e que se desvia das normas de comportamento estabelecidas, o que é destacado também na história em quadrinhos seguinte (Fig. 104).



Figura 104

Bonson. Tudo pelo Soizial, 1990, p. 93.

Nessa história em quadrinhos do final da década de 1980, Waldirene aparece em uma situação semelhante a anterior. Ao som da música “Dinamite do Amor” de Amado Batista, a empregada deixa de fazer o serviço doméstico e se farta de palmito e uísque Dimple sob o pretexto de afastar a tristeza, que novamente não convence D. Luci. A coincidência narrativa presente nessas histórias em quadrinhos indica, então, que a personalidade de Waldirene se mantém a mesma no decorrer dos anos e que essa passagem de tempo é apreendida na obra de Bonson por meio da atualização de alguns elementos que compõem o desenho, como os itens que a empregada passa a consumir: de palmito e Dimple ao champignon e a um uísque qualquer. A gulodice de Waldirene aparece nas histórias em quadrinhos de Bonson como um hábito que provoca, no entanto, conflitos no cotidiano de épocas distintas, como é possível observar na história em quadrinhos seguinte (Fig. 105).



Figura 105

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson

Por entreter-se com as notícias do rádio, e mais especificamente com os programas do locutor Soiza, e por entregar-se aos vícios e à ociosidade no ambiente de trabalho, Waldirene é repreendida por D. Luci e em seguida demitida. Os conflitos diários entre a empregada e a patroa também levam a demissão de Waldirene nas histórias em quadrinhos de Bonson da década de 1990, o que é sinalizado por meio das mudanças de emprego de Waldirene. A primeira delas ocorre para a casa do personagem Alaor, sonoplasta e cabo eleitoral de Soiza, conforme a série de histórias em quadrinhos seguinte (Fig. 106, Fig. 107 e Fig. 108).



Figura 106

Bonson. Tudo pelo Soizial, 1990, p. 35.



Figura 107

Bonson. Tudo pelo Soizial, 1990, p. 36.



Figura 108

Bonson. Tudo pelo Soizial, 1990, p. 38.

Nessa sequência de histórias em quadrinhos é possível observar que a personagem Waldirene procura emprego na casa de Alaor e que as condições de trabalho definidas por ele solucionam dois dos problemas enfrentados pela empregada na relação de trabalho com D. Luci: a permissão para ouvir as músicas de Wando e para preparar o arroz com ovo nas refeições. Porém, outra condição de trabalho que remete à relação sexual entre os personagens e que aparece implícita na composição dessas três histórias em quadrinhos (por meio da cama de casal na dependência da empregada, da ambiguidade do termo “liberal” e do assédio de Alaor) levaria ao abandono do trabalho por Waldirene, que passaria a trabalhar na casa de outro personagem conhecido, o maestro Cara Bichevski, como mostra a série de histórias em quadrinhos seguinte (Fig. 109, Fig. 110 e Fig. 111).



Figura 109

Bonson. Tudo pelo Soizial, 1990, p. 48.



Figura 110

Bonson. Tudo pelo Soizial, 1990, p. 49.



Figura 111

Bonson. Tudo pelo Soizial, 1990, p. 50.

Nessa sequência de histórias em quadrinhos o conflito em torno do hábito de Waldirene ouvir músicas no ambiente de trabalho volta a aparecer. Se, a princípio, o patrão e a empregada imaginaram que haveria entendimento em sua relação de trabalho devido à apreciação musical, logo o gosto de Waldirene por músicas bregas, como “Moça”

de Wando, passaria a incomodar o maestro, assim como o seu gosto por músicas clássicas passaria a incomodar a empregada. A personagem, marcada por uma personalidade irreverente, procura com seu patrão a possibilidade de ouvir as músicas que gostava, mas ao não obter êxito, simplesmente abandona o trabalho. Por meio desse enredo é possível perceber a importância da música – e da música brega, em particular – no cotidiano da empregada doméstica. Para Waldirene, o trabalho sem a companhia do rádio era tão inconcebível quanto trabalhar sob o assédio do patrão. Moral e liberdade aparecem, assim, como dois valores intrínsecos a personagem, conquistados em sua trajetória profissional quando Waldirene retorna ao trabalho na casa de D. Luci, conforme indica a série de histórias em quadrinhos seguinte (Fig. 112, Fig. 113 e Fig. 114).



Figura 112

Bonson. Tudo pelo Soizial, 1990, p. 39.



Figura 113

Bonson. Tudo pelo Soizial, 1990, p. 40.



Figura 114

Bonson. Tudo pelo Soizial, 1990, p. 40.

Essa sequência de histórias em quadrinhos é particularmente interessante, pois demonstra que a astúcia de Waldirene nos embates de poder com D. Luci está articulada a uma consciência política de classe. Quando Waldirene procura o emprego que havia sido anunciado no rádio menciona seu interesse devido às condições de trabalho e, à medida que elas são modificadas, a empregada parte imediatamente para a negociação que, dessa vez, é marcada não apenas pela ironia, mas pelo uso de argumentos fundamentados na história das ideias políticas. Exemplo disso é a referência ao Manifesto Comunista de Karl Marx (Fig. 113), datado do ano de 1848, e à sua emblemática frase “proletários de todo o mundo, uni-vos!”, sobre a qual a personagem se apropria para expressar a sua realidade: “Waldirenes de todo mundo, uni-vos!”. A formação de Bonson como historiador é, nesse caso, decisiva para o desenvolvimento da personagem. Além de irônica, cínica e astuta, Waldirene passa a ser inteligente também. O *insight* do artista ao incorporar esse elemento à personagem faz com que ela assuma definitivamente o lugar da crítica ao sistema capitalista, e, por extensão, às relações de trabalho, nas histórias em quadrinhos. Waldirene aparece, então, como a empregada doméstica que se contrapõe a ordem estabelecida mobilizando diferentes recursos para isso, entre os quais a consciência de si e do outro. Waldirene se reconhece como a empregada doméstica e reconhece D. Luci como a patroa que a explora. Também se reconhece como fã de Amado Batista e Wando, enquanto reconhece D. Luci como fã de Wando. A partir da consciência de classe e mesmo do gosto musical, Waldirene cria suas estratégias para driblar a ordem e alcançar seus objetivos. Como podemos observar na história em quadrinhos (Fig. 114), a condição

ideal de trabalho para Waldirene é aquela que permite vingar a exploração de D. Luci e, talvez por isso, ouvir Amado Batista em seu ambiente de trabalho seja imprescindível para que o contrato entre as partes seja firmado. É provocando a patroa por meio das atitudes mais simples e cotidianas que Waldirene inverte a relação de poder. Assim, é possível eleger a música como o elemento chave da leitura sobre as histórias em quadrinhos de Bonson que trazem Waldirene como personagem central, uma vez que ela determina a presença de duas classes sociais opostas, a dominante associada ao gosto por músicas clássicas e internacionais, e a dominada ligada ao gosto por músicas populares consideradas bregas. O “brega”, aliás, é um termo que emerge como um estilo musical no Brasil a partir da década de 1960 com a Jovem Guarda (da qual fazia parte a cantora Anabel Fraccchio, conhecida como Waldirene, que talvez tenha inspirado Bonson a nomear sua personagem, já que o nome “Waldirene, a AM” também remete à característica brega da personagem), marcado pelo estigma do mau gosto e do pertencimento à cultura popular. Nesse ponto parece haver uma contradição. Se D. Luci pertence à classe dominante e se é possível partir da premissa de que o gosto está associado à classe, por que ela, ao contrário da mãe de Soiza e do maestro Cara Bichevski não possui um gosto musical mais refinado? Talvez isso se explique pela possibilidade de D. Luci pertencer a uma classe média e de, ainda assim, estar imersa no universo da cultura popular urbana, diferente dos outros personagens mencionados. Se D. Luci e Waldirene possuem um gosto musical bastante parecido, a sua negação talvez indique a tentativa de negar o próprio pertencimento a essa cultura tão relacionada ao “brega”. Dito de outro modo, ainda que D. Luci goste de Wando, o fato de não assumir isso explicitamente e de seu gosto ser revelado pela insinuação irônica de Waldirene sobre não ter graça poder ouvir Wando já que D. Luci também gosta (Fig. 114), indica que a personagem procura se afastar de qualquer característica comum à empregada doméstica e do que essa semelhança implicaria, por exemplo, a perda de um motivo para justificar, em alguma medida, a superioridade. Assim, por meio dessa sequência de histórias em quadrinhos é possível perceber uma tensão na disputa pelo poder. Enquanto D. Luci investe em sua manutenção, Waldirene procura contestá-lo, e faz isso por meio de estratégias ligadas ao cotidiano do ambiente doméstico. Na história em quadrinhos seguinte

(Fig. 115), por exemplo, Waldirene confronta D. Luci a partir de uma ameaça ligada à tarefa de cozinhar.



Figura 115

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson

À medida que Waldirene ameaça estragar a refeição de D. Luci se não houver aumento em seu salário, a atenção da patroa é despertada, porém, com a intervenção de outro personagem, o filho de D. Luci, a estratégia adotada pela empregada não funciona, assim como também não funcionou nas histórias em quadrinhos mais antigas, como é possível observar na série seguinte (Fig. 116, Fig. 117 e Fig. 118).



Figura 116

Bonson. Tudo pelo Sozial. 1990, p.29.

Nessa história em quadrinhos Waldirene procura chamar a atenção de D. Luci para o seu pedido de aumento salarial por meio da fumaça que surge da comida queimada no fogão e da placa que segura com a inscrição “Aumento Já”, uma referência clara ao *slogan* da campanha por eleições diretas à presidência da república no Brasil, “Diretas Já”, organizada entre 1983 e 1984, também em Santa

Catarina¹³⁵. Essa história em quadrinhos publicada no livro “Tudo pelo Soizial” marca o começo de uma sequência de estratégias adotadas por Waldirene para conseguir o aumento salarial, entre as quais a realização de uma greve.



Figura 117

Bonson. Tudo pelo Soizial, 1990, p. 34.

Sem obter sucesso com a estratégia anterior, Waldirene deixa, então, a louça suja acumulada na pia e uma pichação na parede com a escrita “Waldirene unida jamais será vencida!! Greve Geral!”. Trata-se de uma referência já mencionada ao Manifesto Comunista de Marx, bem como à Greve Geral ocorrida em 1917 em diversos estados do Brasil devido à organização dos trabalhadores. Na história em quadrinhos, a ação de Waldirene não provoca uma solução efetiva ao conflito e, sim, mais um embate com sua patroa que procura fundar o “Clube Saudades da Escravidão”. Há aqui, mais uma referência à história política e do trabalho no Brasil, que foi um dos últimos países a abolir a escravidão no ano de 1888, e que apresenta, portanto, desdobramentos do pensamento escravocrata ainda cem anos depois, como expresso por Bonson nessa história em quadrinhos. É importante destacar, ainda, que por meio dessas referências Bonson insere D. Luci no universo da hegemonia social e Waldirene no processo de politização do proletariado. Após diversas táticas, o ataque ao gosto musical de D. Luci é o que surtira efeito, conforme mostra a história em quadrinhos seguinte (Fig. 118).

¹³⁵Sobre o “Movimento Diretas Já” em Santa Catarina, ver DUARTE, Rafaela. *Diretas já em Santa Catarina: o movimento de redemocratização nos textos e imagens dos jornais o Estado, A Notícia e Jornal de Santa Catarina (1984)*. Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2011.



Figura 118

Bonson. Tudo pelo Soizial, 1990, p. 33.

Ao tomar como base a irritação de D. Luci frente às músicas do cantor Amado Batista, Waldirene se vale dessa informação para finalmente negociar o aumento de seu salário. É ouvindo a música “Seresteiro das noites” em alto volume que a empregada doméstica consegue a proposta de 10% de aumento de D. Luci, o que ainda considera pouco. De qualquer forma, a única estratégia capaz de trazer a patroa para a negociação com Waldirene é a música. Se toda “tática é determinada pela *ausência de poder*”, Waldirene faz pequenos movimentos de resistência no seu cotidiano por meio dos quais assume o papel de protagonista e vencedora das disputas na história. Assim, Bonson investe na perspectiva de contestação de Waldirene por meio das ações no dia-a-dia e realiza a inversão de papéis na luta de classes. Isso, de certo modo, atualiza sua obra e a coloca no século XXI, quando se vive um regime político democrático, porém no qual os embates de poder se travam de modo velado. Dessa forma, é possível compreender Waldirene e D. Luci como personagens que se movimentam estratégica e taticamente na esfera da vida privada. Trocar votos por músicas bregas, xingar, ameaçar, demitir ou não realizar as tarefas domésticas são algumas das ações desses personagens que também fazem uso de “frases imprevisíveis num lugar ordenado pelas técnicas organizadoras de sistemas”,¹³⁶ como bem lembra Certeau. Outro personagem das histórias em quadrinhos de Bonson que sempre procura burlar a ordem estabelecida é Henricão, aqui coadjuvante, mas nas histórias seguintes, personagem principal.

¹³⁶CERTEAU, 2004, p.97.

4.3 Henricão e a vida boêmia

Henricão é um personagem conhecido aos leitores das histórias em quadrinhos de Bonson também desde a década de 1980. Ao longo dos anos o personagem se transformou fisicamente, porém, as características de sua personalidade e modo de vida continuaram as mesmas. Filho de D. Luci, Henricão transita entre o ambiente privado e o público, em casa é acomodado e na rua é um surfista interessado na vida boêmia: praia, sexo e drogas. É possível que Bonson tenha criado esse personagem como um estereótipo dos surfistas da Ilha que naquele período frequentavam a Praia da Joaquina, bastante conhecida por suas ondas fortes e pelos campeonatos internacionais de *surf*. A história em quadrinhos seguinte (Fig. 119) permite reconhecer algumas características marcantes do personagem no ambiente doméstico.



Figura 119

Bonson. Waldirene, a AM. 1987, p. 36.

O cenário da cozinha de D. Luci continua sendo palco de conflitos, também, entre Henricão e Waldirene. Enquanto a empregada doméstica cozinha, o personagem reclama de sua comida referindo-se de modo grosseiro à ela. Ao ser chamada de idiota, a empregada revida dizendo que o problema não está nos ingredientes que ela utilizou e sim na possibilidade de Henricão ter consumido drogas. Ao perceber que sua patroa ouviu o comentário e que chamou a atenção do filho, Waldirene aparece feliz e vitoriosa nesse “jogo de dedos”. Enquanto a empregada doméstica conhece seus vícios e utiliza esse conhecimento para enfrentar os conflitos com Henricão, D. Luci parece desconhece-los e sempre ficar chocada diante de uma suspeita, como ocorre na história em quadrinhos seguinte (Fig. 120).



Figura 120

Fonte: www.angelfire.com/art2/sergiobonson

Nessa história em quadrinhos, já apresentada na análise sobre a relação entre Soiza e Waldirene (Fig. 93) Henricão ainda aparece tratando Waldirene de modo grosseiro e D. Luci sem saber de seus vícios. Isso ocorre, primeiro, quando Henricão, assim como D. Luci se refere à empregada doméstica pelo termo *vadia* e, segundo, quando o personagem, fazendo uso de gírias inglesas se dirige a D. Luci dizendo “*Look, mama! A vadia no meu whisky again!*”. A mãe, indignada e surpresa, questiona desde quando surfista bebe. O desconhecimento das práticas cotidianas de Henricão e o conflito entre ele e Waldirene são duas constantes nas histórias em quadrinhos de Bonson, como a seguinte (Fig. 121).



Figura 121

Bonson. Tudo pelo Soizial. 1990, p. 23.

Nessa sequencia de quadrinhos Henricão aparece fazendo uso de seu bom inglês para perguntar novamente em tom grosseiro o que Waldirene está cozinhando. Sem entender o que o personagem diz, a empregada fica irritada e julga como esnobe a atitude de Henricão. Essa reação permite pensar que o uso da língua estrangeira é empregado por

Bonson, para indicar, além do estereótipo do surfista, uma manifestação de poder nas relações entre patrão e empregada. Se Waldirene preparava arroz antes da conversa com Henricão, depois dela a empregada completa o cardápio com ovos fritos, ao que Henricão reage irritado. Para ele, pior do que isto somente outro prato, como é possível observar na próxima história em quadrinhos (Fig. 122).



Figura 122

Bonson. Waldirene, a AM. 1987, p. 39.

Nessa história, Henricão aparece pedindo para Waldirene preparar justamente os tais ovos fritos, porém, em tom de zombaria ela fala que nesse dia o prato não é o tradicional arroz com ovo, e sim picadinho. Se nesse momento Henricão desejava esse almoço, na história em quadrinhos seguinte (Fig. 123) ele discute com sua mãe por não o desejar.



Figura 123

Bonson. Tudo pelo Soizial, 1990, p. 34.

Por ocasião da greve de Waldirene, D. Luci é obrigada a assumir o comando de sua cozinha e faz o prato do qual ela mesma sempre reclamou. Henricão, habituado a gritar com a empregada doméstica,

trata sua mãe da mesma maneira e recebe uma pancada de ovos fritos. Nessa história em quadrinhos há uma inversão de papéis interessante: D. Luci ocupa o lugar de Waldirene e também passa a não aceitar o comportamento habitual de Henricão, como antes fazia e é expresso na história em quadrinhos seguinte (Fig. 124)



Figura 124

Bonson. Waldirene, a AM. 1987, p. 43.

Henricão aparece no primeiro quadrinho descontraído assistindo televisão quando sua mãe aparece tomando satisfação sobre seus estudos, ao que ele responde com um forte “não!”, deixando sua mãe constrangida. D. Luci insiste que seu filho estude para o vestibular, fazendo a típica promessa que os pais de classe média alta fazem aos seus filhos, que como Henricão, não querem estudar. Mesmo com o estímulo de ganhar um carro novo, o personagem não esboça nenhuma reação além de um simples sorriso. Henricão não quer mesmo saber de estudos, como é possível notar também na história em quadrinhos (Fig. 125) publicada no jornal *O Estado* no dia 10 de janeiro de 1987.



Figura 125

Bonson. O Estado. 10/01/1987.

No primeiro quadrinho o locutor Soiza anuncia o endereço de onde será realizada uma prova de vestibular que Henricão deveria fazer. No carro com um amigo, o personagem parece prestar atenção ao comunicado, mas o humor dos últimos quadrinhos leva a perceber que não é isso que ocorre. Ao contrário, o personagem que está pouco preocupado com o vestibular, aparece fumando um “baseado” com seu amigo e chegando à praia para surfar. Na história em quadrinhos seguinte (Fig. 126), Henricão aparece novamente no cenário da praia.



Figura 126

Bonson. Tudo pelo Soizial. 1990, p. 22.

Enquanto um esportista aparece surfando, Henricão é chamado para sua “bateria”, a prova de surf para o qual estaria atrasado. O personagem, que ao invés de se preparar para ela, aparece tranquilo, fumando e bebendo várias cervejas, ainda ironiza que esse é o seu aquecimento. Mesmo atrasado e sob o efeito da bebida e do cigarro, Henricão comparece na sua prova de surf, como é possível notar na história em quadrinhos seguinte (Fig. 127).



Figura 127

Bonson. Tudo pelo Soizial. 1990, p. 23.

Essa sequência de quadrinhos é iniciada com a inversão de lugares, Henricão aparece surfando enquanto seus amigos estão sentados, bebendo. Ao ser provocado por eles quanto a sua desclassificação na prova, o personagem procura se sobressair dizendo que em compensação “papou” várias mulheres. O uso de gírias como “rapeizei, papei, cascateiro” entre os personagens é empregado por Bonson na composição desses quadrinhos para marcar o estereótipo do surfista, que em um território próprio mobiliza uma linguagem também particular. Outras gírias estão presentes na história em quadrinhos seguinte (Fig. 128).



Figura 128

Bonson. Waldirene, a AM. 1987, p. 45.

A relação de Henricão com as mulheres é apresentada novamente por Bonson nessa sequência de quadrinhos. O personagem aparece na praia, bebendo com um amigo e observando as mulheres que passam. Com uma delas, Henricão afirma ter se relacionado muitas vezes e uma preocupação característica do final da década de 1980 aparece na indagação: “e a AIDS, cara?”. A isso, o personagem responde com a gíria “limpeza total”, indicando que não havia esse risco. Por esses quadrinhos é possível compreender Henricão como um sujeito que gosta, sobretudo, de surfar e levar uma vida boêmia, marcada pela bebida, pelo uso de drogas ilícitas, pelos relacionamentos superficiais e por algumas viagens, como a que fez para o Haváí e sobre a qual a história em quadrinhos seguinte (Fig. 129) se refere.



Figura 129

Bonson. Tudo pelo Soizial. 1990, p. 21.

Nessa sequência de quadrinhos Henricão aparece telefonando do Havaí para a sua mãe, dizendo que estaria voltando para o campeonato de surf *Hang Loose* no Brasil (que de fato ocorreu na Praia da Joaquina no final da década de 1980) e pedindo a ela que providenciasse cervejas e “paradinhas” para ele. D. Luci parece chocada ao ouvir o pedido de seu filho, pois a gíria “paradinhas” é utilizada por Henricão para se referir às drogas. Curioso é notar nessa passagem que o personagem pede as cervejas à mãe e as drogas à Waldirene, a empregada doméstica que deveria busca-las no Morro do Mocotó, o que indica senão um preconceito em relação ao Morro, uma situação social territorializada. A menção ao nome também é uma referência ao processo de favelização da capital que torna os morros bastante conhecidos. Esse aspecto aparece também em outra história em quadrinhos (Fig. 130) na qual Henricão pede dinheiro a sua mãe.



Figura 130

Bonson. Tudo pelo Soizial. 1990, p.24.

Sob o pretexto da necessidade de algum dinheiro, “some money”, para pagar o curso pré-vestibular e o material de estudo, Henricão convence D. Luci a atender seu pedido. No último quadrinho dessa sequência, o foco de Bonson é no personagem que atende o telefonema de Henricão encomendando as drogas camufladas no texto como “apostilas”. A caracterização desse personagem é particularmente interessante se lembrarmos da história em quadrinhos anterior (Fig. 129) e daquelas analisadas no início desse capítulo (Fig. 86 e Fig. 87), pois ela apresenta o sujeito do Morro do Mocotó como um homem negro, que vende seus votos, integra a criminalidade, e por isso, a mediação entre ele e Henricão deveria ser feita aparentemente por uma pessoa da mesma classe social, ou seja, por Waldirene. Ainda importa destacar que nessa história em quadrinhos o personagem novamente faz uso de uma linguagem característica dos surfistas, que é o uso da língua estrangeira, nesse caso, o inglês. O uso desse idioma entre os surfistas está ligado tanto ao caráter internacional do esporte praticado quanto pela entrada de uma nova cultura na cidade. Trata-se da marca de um tempo, situado precisamente no final da década de 1980, no qual é possível perceber em Florianópolis os desdobramentos de uma série de transformações ocorrida entre a década de 1950 e 1970¹³⁷, seja na paisagem da cidade (pelo novo cenário urbano), seja nas práticas do cotidiano (pelos novos personagens). Henricão é um desses novos personagens que surgem no cotidiano híbrido da cidade de Florianópolis e que Bonson procura apreender em suas histórias em quadrinhos.

¹³⁷Sobre isso ver COSTA, Gláucia Dias da. *Vida noturna e cultura urbana em Florianópolis* (décadas de 50, 60 e 70 do século XX). Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em História. Florianópolis, 2004.

Considerações Finais

O objetivo desse trabalho consistiu em elaborar uma narrativa sobre a cidade e o cotidiano de Florianópolis a partir do estudo sobre os desenhos, aquarelas e expressões gráficas de humor de Sérgio Bonson.

A partir disso, no primeiro capítulo procurei apresentar os esboços de um método para a análise dessas fontes, que tem como princípio fundamental o movimento entre os problemas da história e da história da arte. Esse esboço foi elaborado tomando como inspiração a obra do pintor holandês Pieter Bruegel que, embora temporalmente distante de Sérgio Bonson, apresenta uma característica comum: a apreensão da cidade e do cotidiano nas obras de artes.

À medida que Bonson se dedicou a essas duas temáticas, apresento-o no segundo capítulo desse trabalho como um artista da cidade e do cotidiano, situando sua trajetória profissional, sua relação com outros artistas e o processo criativo de sua obra. É sobre o tempo, o lugar e a obra de Bonson que realizo meu estudo, na tentativa de dar visibilidade a esse artista catarinense e de indicar alguns caminhos para a compreensão de sua obra.

Partindo da atenção aos detalhes e da relação entre estética e história, elaborei no terceiro capítulo uma análise sobre alguns desenhos e aquarelas das “Cenas Urbanas” que compõem o conjunto documental levantado nessa pesquisa e que permitem distinguir três fases artísticas de Bonson. Uma, dedicada ao experimento do desenho e da pintura, no qual a cidade de Florianópolis aparece como um emaranhado de símbolos. Outra, marcada pela criação de desenhos e aquarelas com pontos de vistas semelhantes para os monumentos e as ruas, que apresentam a cidade como um lugar de memórias coletivas e individuais, dos cidadãos e do próprio Bonson. E, a terceira, caracterizada pela elaboração de aquarelas a partir de uma nova técnica e de novas cores, que imprimem na reapresentação da cidade a marca de um lugar praticado.

As práticas vivenciadas no cotidiano da cidade de Florianópolis são apreendidas, em alguma medida, na narrativa apresentada no quarto capítulo, que parte do estudo de três personagens centrais das expressões gráficas de humor elaboradas por Bonson entre 1987 e 2003: Soiza, Waldirene e Henricão. Nesse capítulo procurei traçar o perfil dos personagens, as características principais de seu modo de vida e as

relações que estabeleceram com os outros personagens, tentando identificar os conflitos e os jogos de poder presentes entre os personagens, bem como as estratégias, as táticas e as astúcias mobilizadas por esses personagens no cotidiano.

Contudo, esse trabalho, que exigiu o levantamento e a catalogação de documentos em grande parte inéditos, a produção de um estudo geral sobre o artista e sua obra, bem como a análise específica sobre parte do conjunto documental, certamente apresenta lacunas de um tempo que não pôde ser totalmente alcançado, de um detalhe que não pôde ser percebido ou de uma piada que não pôde ser completamente entendida. Porém, espera-se que o desejo de apresentar a cidade e o cotidiano de Florianópolis na obra de Bonson e o de indicar caminhos para compreendê-la - e mesmo caminhos para que outras pesquisas sobre o artista e sua obra sejam desenvolvidas - tenha sido alcançado nesse trabalho exaustivo e prazeroso.

Cronologia de Lançamentos de Livros e Exposições

- 1987: Lançamento do Livro “Waldirene, a AM”
- 1990: Lançamento do Livro “Tudo pelo Soizial”
- 07/08/1991 a 16/08/1991: Exposição “O ponto, a Linha, o Plano”
- 25/01/1992 a 30/01/1992: Exposição “*Bonson*”
- 07/03/1992 a 12/03/1992: Exposição “*Aquarelles-Gravures-Dessins*”
- 29/04/1996: Lançamento do Livro “Bonson sem Censura”
- 12/08/1996 a 16/08/1996: Exposição “Charges políticas”
- 16/08/1996: Lançamento do Livro “Bonson sem Censura”
- 30/04/1997: Lançamento da “Revista 4-3-3”
- 16/06/1999 a 15/08/1999: “Florianópolis 98/99: desenhos de Bonson”
- 16/03/2000: Exposição “Cenas Urbanas”
- 30/03/2000: Exposição “Cenas Urbanas”
- 23/05/2000 a 23/06/2000: Exposição “Cenas Urbanas”
- 22/09/2000: Exposição “Povo tem + é q sifu...”
- 26/04/2001 a 19/05/2001: Exposição “Três Traços numa Ilha”
- 01/08/2001 a 15/08/2001: Exposição “Cenas Urbanas”
- 13/10/2003 a 24/10/2003: Exposição “100 charges políticas e etc...”
- 11/01/2005 a 15/03/2005: 1º Ciclo de Exposições MASC: homenagem à Aldo Nunes e Jorge Ferro
- 15/09/2005 a 07/10/2005: Exposição *Impressions de France*
- 26/06/2006 a 07/07/2006: Homenagem Póstuma à Bonson

Referências Bibliográficas

BALDESSAR, Maria José; CHRISTOFOLETTI, Rogério. (orgs). *Jornalismo em perspectiva*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas. v.1). SP: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. Volume 3. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BORTOLIN, Nancy Therezinha. *Indicador Catarinense das Artes Plásticas*, 2010.

BOTTON, Sylvie L. *La Caricature ou Le Parti D'en Rire*. Disponível em: www.philophil.com/philosophie/representation/analyse/caricature. Acesso em: jun. 2008.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2008.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica de Daniel Aarão Reis Filho. São Paulo: EDUSC, 2004.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

CAMPOS, Emerson César de Campos. *Territórios de uma Praça: sociabilidades e sentidos na Praça XV de Novembro (Florianópolis-SC) entre 1990-2008*. Artigo elaborado como desdobramento do Projeto de Pesquisa “Uma Praça, muitos Territórios: lugares de sentidos e sociabilidades na Praça XV de Novembro (Florianópolis-SC) entre 1990-2006” coordenado pelo autor no âmbito do Laboratório de Estudos de Cidades da Universidade do Estado de Santa Catarina (LEC-UDESC), 2010.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 2. morar, cozinhar*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2009.

COELHO, Mario Cesar. *Imagens em perspectiva da ponte pênsil de Florianópolis/SC*. XIV Congresso Internacional de Ingeniería Gráfica. Santander, Espanha, 5 a 7 de junho de 2002.

COSTA, Glaucia Dias da. *Vida noturna e cultura urbana em Florianópolis* (décadas de 50, 60 e 70 do século XX). Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em História. Florianópolis, 2004.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DIAS, Adriana Fabre. *A reutilização do patrimônio edificado como mecanismo de proteção: uma proposta para os conjuntos tombados de Florianópolis*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Florianópolis, SC, 2005.

Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa Aurélio.

DUARTE, Rafaela. *Diretas já em Santa Catarina: o movimento de redemocratização nos textos e imagens dos jornais o Estado, A Notícia e Jornal de Santa Catarina (1984)*. Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2011.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização* – vl. 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia da história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra, 2008, KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas Brasileiros*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o Golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PETRY, Michele Bete. *O corpo nas expressões gráficas de humor: Dilma Rousseff e a política brasileira contemporânea*. Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2010.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.

ROMUALDO, Edson Carlos. *Charge jornalística: intertextualidade e polifonia*. Maringá: Eduem, 2000.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *IMAGEM: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SOUZA, Isabel Rocha C. (trad.) *Obras-primas de Brueghel*. São Paulo/Lisboa: Verbo, 1978.

WARBURG, Aby. *Imagens da região dos índios Pueblo na América do Norte*. Tradução de Jason Campelo e revisão técnica de Roberto Conduru. Revista Concinnitas, ano 6, volume 1, número 8, julho de 2005.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução de José Laurêncio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1992.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Sítios Eletrônicos

www.alesc.sc.gov.br/portal/imprensa/leitor_noticia.php?codigo=42.

www.angelfire.com/art2/sergiobonson.

www.carosouvintes.org.br/.

www.dieese.org.br/rel/rac/racjul03.xml.

www.museuvictormeirelles.org.br/exposicoes/arquivo.htm.

www1.an.com.br/2001/jul/28/0pot.htm.

www1.an.com.br/2001/jul/28/0pot.htm.

www1.an.com.br/2001/jul/28/0pot.htm.

www1.an.com.br/2003/mai/08/0esp.htm.

www1.an.com.br/2003/mar/03/0eco.htm.

www1.an.com.br/2003/mar/03/index.htm.

www1.an.com.br/2005/jan/11/0ane.htm.

www1.an.com.br/ancapital/2001/abr/26/1ult.htm.

www1.an.com.br/ancapital/2001/abr/26/1ult.htm.

www1.an.com.br/ancapital/2003/ago/05/1ger.htm.